

Національна академія наук України
Міжнародна асоціація українців
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського
Кафедра слов'янської філології Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
Український комітет Міжнародної асоціації вивчення слов'янських культур

ОРЕСТ ЗІЛИНСЬКИЙ

**ВИБРАНІ ПРАЦІ
З ФОЛЬКЛОРИСТИКИ**

До 90-річчя з дня народження О. Зілинського

КНИГА 1

Київ – 2013

УДК 398 (081.2)

ББК 82.33я44

3-61

Головний редактор *Ганна Скрипник*

Упорядник *Микола Мушинка*

Редакційна колегія:

Микола Мушинка, Леся Вахніна, Іван Дзюба, Іван Драч, Микола Жулинський, Богдан Зілинський, Олексій Онищенко, Ольга Паламарчук, Ростислав Пилипчук, Григорій Семенюк, Мирослав Сополіга, Оксана Шевчук

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Зілинський О. Вибрані праці з фольклористики. У 2 кн. Кн. 1 / Орест Зілинський ; [голов. ред. 3-61 Г. Скрипник ; упоряд. М. Мушинка] ; НАН України, МАУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2013. – 388 с. : іл. – До 90-річчя з дня народження О. Зілинського.

Складаємо щиру подяку академіку М. Мушинці, доценту Б. Зілинському, професору, завідувачу кафедри слов'янської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка О. Паламарчук

У двотомнику представлено народознавчі студії відомого українця, славіста, фольклориста та літературознавця з Чехії, наукового співробітника Чехословацької академії наук у Празі доктора Ореста Зілинського. Багатогранні й глибокі праці вченого з історії фольклористики, дослідження обрядовості, епічної творчості, особливо походження дум та народних балад, упорядковані іноземним членом НАН України професором зі Словаччини Миколою Мушинкою, є синтезом європейської та української наукової думки. Роботи О. Зілинського актуальні для нинішніх дослідників, адже ряд питань, до яких він звертався, продовжує перебувати у сфері наукового дискурсу сучасної фольклористики. Теоретичні засади поєднуються в них з використанням різних методів і підходів та доступністю викладу.

Видання зацікавить фольклористів, етнологів, істориків, аспірантів та студентів кафедр слов'янської філології, а також широке коло шанувальників народної творчості.

До XV Міжнародного з'їзду славістів (Мінськ, 2013)

ISBN 978-966-02-6773-2 (загальний)

ISBN 978-966-02-6774-9 (кн. 1)

©Міжнародна асоціація українців
©ІМФЕ ім. М. Т. Рильського



Орест Зілинський

ВИДАТНИЙ УКРАЇНІСТ ІЗ ЧЕХІЇ

Пропонований увазі читача двотомник представляє невеличку дешицу з наукової спадщини видатного українця з Чехії – Ореста Зілинського. Опубліковані у збірнику матеріали дбайливо зібрав, упорядкував і запропонував Міжнародній асоціації українців їх опублікувати відомий народознавець із Пряшівщини, учень і соратник О. Зілинського – академік М. Мушинка. Його подвижницькій праці на популяризацію й дослідження народознавчої спадщини О. Зілинського сучасна україністика й славістика завдячують поступовому поверненню до наукового гуманітарного простору імені й наукового доробку цього «жертвенного працівника для рідної культури», відданого Україні вченого – О. Зілинського. Незважаючи на низку ґрунтовних публікацій у фахових журналах та проникливо, щиро й талановито написану книгу М. Мушинки про О. Зілинського – «Науковець з душею поета», в Україні праці О. Зілинського й надалі залишаються маловідомими. Тим часом життя й діяльність цього вченого – приклад невтомного й самозреченого служіння українському народові і його культурі. І це всупереч лихоліттям епохи, тяжким обставинам особистого життя, спротиву й тиску ідеологічних опонентів... Читаючи про ці вражаючі факти наукової біографії О. Зілинського (підготовлені до рівня верстки й зняті з видавничих планів, а відтак неопубліковані п'ять фундаментальних праць з українського народознавства), не можна не проникнутись глибокою повагою і співчуттям до вченого, який при цьому не надломився, а продовжував торувати свій тернистий, сповнений трагізму й досягнень шлях у славістичній гуманітаристиці. Між іншим,

кожен з неопублікованих рукописів О. Зілинського може скласти честь будь-якій національній науці як за всеосяжністю фактологічної основи, так і за новаторським характером її інтерпретації.

Тим-то в МАУ та в спеціалізованому академічному Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ НАН України) радо привітали ініціативу М. Мушинки опублікувати до 90-річчя О. Зілинського добірку його фольклористичних праць.

Ми не ставимо перед собою завдання розлогого огляду й аналізу всієї всеосяжної наукової спадщини О. Зілинського, оскільки це, як зазначалося, прекрасно зробив у серії фахових публікацій та у своїй книзі професор М. Мушинка. Наша мета – бодай пунктирно окреслити основні віхи наукового поступу О. Зілинського й заакцентувати найважливіші його досягнення в царині фольклористики.

Постать Ореста Зілинського (1923–1976) – «виразно-видатного українця з Праги» – помітна в українській та слов'янській гуманітаристиці повоєнної доби. Це вчений широкого професійного засягу, який за відпущений долею надто короткий вік залишив багату наукову спадщину в українському та слов'янському літературознавстві, мовознавстві й фольклористиці.

Народився Орест Зілинський у лемківському селі Красна Кроснянського повіту (Польща) в родині професора Ягеллонського університету Івана Зілинського. Навчався в Краківському ліцеї та Ярославській українській гімназії, а вищу освіту здобув на філософському факультеті Українського вільного університету в Празі, де вивчав українську філологію під керівництвом О. Колесси, Д. Антоновича, А. Волошина, С. Смаль-Стоцького. Паралельно студіював славістику в Карловому університеті під керівництвом І. Панькевича та видатних чеських славістів – Я. Мукаржовського, Б. Гавранека, Ю. Доланського та ін.¹

Після успішного захисту 1949 року в празькому Карловому університеті докторської дисертації на тему «Семантична та стилістична функція неповноголосся в літературній мові української тери-

торії» він викладає полоністику та русистику в університеті ім. Палацького в Оломоуці. З 1958 року О. Зілінський працює в наукових установах Праги, а з 1971-го й до кінця життя – в Інституті чеської і світової літератури ЧСАН у галузі українського і слов'янського літературознавства та фольклористики.

Маючи широку ерудицію та феноменальні знання як з давньої, так і з сучасної української літератури, О. Зілінський спрямовує свою діяльність на популяризацію творчості українських письменників у чеському середовищі, прагнучи повномасштабно представити українську культуру. Дослідник зробив помітний внесок у вивчення літературного доробку І. Котляревського, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, проте особливо слід відзначити його шевченкознавчі розвідки: творчості поета він присвятив понад 15 статей. Предметом його пильної уваги й літературознавчих студій була також творчість письменників і поетів ХХ ст. – М. Рильського, М. Бажана, П. Тичини, В. Поліщука, Є. Плужника та ін. Він зорганізовував та брав безпосередню участь у перекладах чеською мовою творів українських письменників і поетів; а в 1965 році за редакцією О. Зілінського було видано антологію поетичного доробку українських поетів-шістдесятників (Л. Костенко, І. Драча, В. Симоненка, В. Стуса, І. Калинця та ін.). О. Зілінський багато зусиль докладає до вивчення чесько-українських літературних зв'язків; результати його студій у цій царині опубліковані в низці оглядових праць («Українська література в Чехії, післявоєнний період», «Українська література в чеських перекладах») та у фундаментальному збірнику, виданому до VI Міжнародного з'їзду славистів у Празі 1968 року – «Сто п'ятдесят років чесько-українських літературних зв'язків». Учений вивчає творчість і надає всіляку підтримку літераторам Східної Словаччини – Пряшівщини. Дбаючи про національне відродження русинів-українців цього краю, він укладає хрестоматії з української літератури, пише оглядові й аналітичні статті; ініціює створення колективного збірника «Література чехословацьких українців, 1945–1967» та антології української ліричної поезії Пряшівщини «Іскри

Прометея»; упорядковує чеський номер журналу «Дукля» та пише до нього вступну статтю ².

Живий інтерес О. Зілинського до літературного процесу, освіти та народної культури українсько-русинського населення Пряшівщини не завжди знаходив розуміння й підтримку серед місцевих чиновників, які закидали дослідникові «буржуазний націоналізм» і ставилися до нього з певними застереженнями й підозрами, періодично унеможливаючи його працю на Пряшівщині як у царині літературознавства, так і фольклористики.

Наука про народну творчість посідала особливе місце у його науковій діяльності, незважаючи на те, що предметом «дипломованої спеціальності» О. Зілинського була історія літератури. Як зазначають дослідники творчого шляху вченого, його «сердечне, так би мовити, захоплення – фольклор, зокрема дослідження слов'янської народної пісні» ³.

Про пріоритетність фольклористики в наукових уподобаннях О. Зілинського свідчить також спогад Анни Галі Горбач, якій О. Зілинський скаржився, що цілими довгими роками змушений займатися філологічними студіями діалектологічних записів професора Панькевича й не має «змоги віддатися фольклористиці, яка його найбільше цікавила» (Анна Галя Горбач «Пам'ять небуденної людини і друга»).

Досягнення О. Зілинського в царині фольклористики такі значущі й новаторські, що це неодноразово визнавали не лише колеги-славісти, але й наукові інституції. Зокрема, Словацьке етнографічне товариство при Словацькій академії наук у Братиславі в 1978 році визнало його працю «Словацька народна балада в інтернетнічному контексті» найвидатнішим явищем у сфері фольклористики та етнографії й відзначило її почесною грамотою та грошовою премією. Спектр наукових фольклористичних інтересів О. Зілинського досить широкий: це й українсько-чеські та українсько-слов'янські взаємовпливи у фольклорі, і питання теорії та методики фольклористики («Про проблеми та методи історичного вивчення народної

пісні», «Текст народної пісні як предмет машинного аналізу» та ін.), й обрядовий фольклор та народні ігри, й історичні пісні та народні думи, і балади та любовна лірика тощо.

Та головним лейтмотивом усіх праць, присвячених українській фольклористиці О. Зілинського, є обґрунтування цілісності національної культури і, зокрема, фольклору на всій території історичного розселення народу, у всьому його регіонально-локальному розмаїтті. Як слушно зазначає дослідник фольклористичного доробку О. Зілинського Р. Кирчів, «...слід сказати, що в усіх випадках дослідницького звертання О. Зілинського до локальних явищ українського фольклору він бачить їх і трактує не відособлено, а у зв'язку з народнопоетичною традицією інших регіонів України. У цьому він був безпосереднім продовжувачем карпатознавчої фольклористики Володимира Гнатюка та Івана Панькевича»⁴.

Праці О. Зілинського з карпатознавчої фольклористики, у яких дослідник шляхом висвітлення діалектичної єдності часткового й загального в цілісному організмі національної народнопоетичної творчості розкрив єдність фольклористичної спадщини по обидва боки Карпат, не втратили своєї актуальності й досі, нівелюючи спроби деяких політичних сил розмежувати українство на регіональній основі. Він зумів розкрити ті реальні чинники, «що упродовж історії, незважаючи на політичні розмежування і кордони, відцентрові впливи й орієнтації, не переставали діяти і впливати для підтримання етнокультурного кровообігу і духовної соборності нашого народу!»⁵

Більша частка наукового доробку дослідника із царини фольклористики головно присвячена славістиці та україністиці і, зокрема, проблемам українсько-чеських та українсько-слов'янських взаємовпливів в усній народній творчості. Окрему групу досліджень О. Зілинського складають розвідки з історіографії українського фольклору. З-поміж них студії фольклорної спадщини Зоріана Доленги-Ходаковського, Володимира Антоновича, Михайла Драгоманова, Володимира Гнатюка, Івана Панькевича та чеського

фольклориста Бедржиха Вацлавка ⁶. Зацікавившись фольклористичною діяльністю З. Доленги-Ходаковського, дослідник написав ґрунтовну статтю «Перший шукач народних скарбів» та підготував у 1949 році до друку збірник «Східнослов'янські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського», який уміщував понад 100 українських та білоруських пісень, віднайдених О. Зілинським в архівах П. Шафарика.

Актуальними й донині залишаються висновки дослідника про виняткове значення для розвитку української фольклористики збірника історичних пісень В. Антоновича і М. Драгоманова, які, за задумом упорядників, є «своєрідною поетичною історією громадських явищ у Південній Русі». Указуючи на деякі вразливі місця збірника (принцип точного датування більшості пісень і їх упорядкування за історичними датами, а не за художніми ознаками, змішування різножанрових пісень – історичних, дум, балад та навіть віршів книжного походження), О. Зілинський все ж зазначає, що «за багатством зосередженого матеріалу й ґрунтовністю коментування ця книжка залишається й досі неперевершеним джерелом» («Сто років історичних пісень»).

Ґрунтовністю вирізняється розвідка О. Зілинського, присвячена фольклористичній діяльності І. Панькевича, у якій дослідник як привідкриває для читача окремі віхи життєвого шляху І. Панькевича, так і змальовує тернистий шлях його наукового поступу. Оглядаючи фольклористичні зацікавлення І. Панькевича, учений зосереджує увагу на таких тематичних аспектах його творчості, як великодні ігри; тематичні й стильові особливості окремих пісенних жанрів Закарпаття; етнографічне районування Закарпаття; історіографія тощо. О. Зілинський акцентує незмінну впродовж усього життя, чітко окреслену позицію І. Панькевича щодо діалектно-регіональних виявів культури русинів Карпат як невід'ємної складової загальноукраїнської моделі культури. О. Зілинському близька й зрозуміла патріотично-громадянська позиція І. Панькевича, який вважав, що «ознайомлення з рідним фольклором» є «одним із найважливіших

засобів культурного усвідомлення», а відтак у більшості своїх статей І. Панькевич робив «наполегливий акцент на зв'язках поміж матеріалом, встановленим на Закарпатті, й матеріалом галицьким» («Іван Панькевич як фольклорист»), тобто на ареал суміжного із Закарпаттям фольклору Галичини, через який «народнопоетична традиція найзахіднішого регіону України єднається із загальнонаціональною»⁷. Наскрізним мотивом наукового доробку І. Панькевича, на думку О. Зілинського, є «підкреслення зв'язків закарпатської пісні з загальноукраїнським масивом, хоч автор не заперечує її складного характеру, зумовленого схрещуванням впливів різного національного походження»⁸.

До історіографічного доробку О. Зілинського можна зарахувати й розвідку «Іван Франко – ранній дослідник лемківської пісні», у якій висвітлюється початок наукових зацікавлень І. Франка фольклором. У студії ідеться про віднайденій О. Зілинським рукописний збірник Івана Лещишака, який містив 233 лемківські пісні із с. Білична Горлицького повіту (польсько-словацьке пограниччя) і був свого часу (80-ті роки XIX ст.) підготовлений Іваном Франком до друку. Останній власноруч переписав половину пісень збірника, а в основу класифікації матеріалу поклав поділ пісень за ритмічними типами. Оскільки матеріал, який, на думку О. Зілинського, був найбільшим зібранням лемківської пісні до початку XX ст., не був надрукований, то О. Зілинський опублікував тексти представлених у збірці балад, супроводжуючи їх відомостями про опубліковані записи даних балад і кількість текстів, записаних на Пряшівщині, а також короткими коментарями про значення записаних текстів.

Серед публікацій О. Зілинського з історії української фольклористики виокремлюється кілька його статей, присвячених студіюванню запису української народної пісні «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?», зробленого на Пряшівщині в середині XVI ст.⁹

У полі зору інтересів О. Зілинського були також проблеми дослідження календарних і сімейно-побутових обрядів та сполучених з ними обрядового фольклору і обрядових ігор. Серед студій

із цієї тематики виокремлюється ґрунтовна розвідка «Народні ігри східних і західних слов'ян», яка й досі неопублікована і зберігається в рукопису в бібліотеці Інституту чеської літератури у Празі*. Як слушно зазначає дослідник фольклористичної спадщини О. Зілинського М. Мушинка, ця праця «щодо вичерпності матеріалу і його наукового висвітлення... не має рівної в усій слов'янській фольклористиці»¹⁰. О. Зілинський розробив методикау дослідження народних обрядових ігор зображального характеру та застосував власну оригінальну їх класифікацію, поділивши ігри на такі групи: ріст рослин та сільськогосподарські роботи (Льон, Мак, Просо); тварини та люди (Горобець, Козлик, Качур, Заець, Яструб, Вовк, Жучок); сватання та вибір жениха (Зельман, Бояри, Княгиня, Дівка обирає чоловіка, Царевич біля міських мурів, Стоп); оплакування померлого («Коструб»). Заслугою дослідника є надзвичайна скрупульозність і сумлінність у підготовці праці, вичерпна презентація існуючих варіантів, висвітлення географії поширення ігор, генези кожної з них та специфіки історичного розвитку різних народів. Важливо відзначити актуалізований ученим інтеретнічний контекст обрядових ігор, виявлення в їх змісті та обрядодійствах українсько-чеських та українсько-словацьких взаємовпливів. Уявлення про акцентовані дослідником народні ігри дає

* За даними професора М. Мушинки, на початку 1970-х років О. Зілинський переклав рукопис цієї праці, що стала основою його кандидатської дисертації, англійською мовою і надіслав для опублікування в Інститут українських студій Гарвардського університету. Оскільки через фінансові труднощі праця не була опублікована, то Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ НАН України) письмово звернувся до професора Гарвардського університету Григорія Грабовича з пропозицією надати рукопис для опублікування у видавництво ІМФЕ НАН України. З аналогічною пропозицією ІМФЕ НАН України звернувся також до сина Ореста Зілинського – професора Богдана Зілинського, у розпорядженні якого, за свідченням пана М. Мушинки, теж є копія рукопису цієї праці. Якщо пропозиції будуть позитивно сприйняті, то ІМФЕ НАН України забезпечить підготовку та опублікування розвідки впродовж 2013 року.

перелік наукових публікацій з даної тематики («Ворота і мости», «Зельман», «Смерть», «Дунай», «Коструб», «Ящір-Качур» та ін.)¹¹. У пропонованому нами увазі читача збірнику фольклористичних праць О. Зілинського подається одна зі згаданих розвідок дослідника – «Из истории восточнославянских народных игр (Кострома-Коструб)»¹², у якій учений аналізує розлогий східнослов'янський і загальнослов'янський матеріал, розкриває усталені наукові концепції (М. Максимовича, М. Сумцова, Ф. Колесси, Є. Анічкова, Маннгардта, О. Веселовського, А. Афанасьєва, Д. Зеленіна, В. Проппа, Н. Грінкової, В. Чічерова, А. Вацлавика, П. Владімірова, В. Петрова) походження та сутності уособлюваних обрядових персонажів, робить цікаві спостереження і висновки щодо географії побутування, історії та змісту різних національних варіантів гри. Він виявляє певну подібність у назвах та змісті української гри «Коструб» та російської «Кострома», застерігаючи водночас від їх ототоження і вказуючи на їх різночасову приуроченість і відмінну семантику мотивів. «Український “Коструб”, – зазначав дослідник, – своєю назвою і рисами поза сумнівом пов'язаний з російською “Костромою”... Проте у значенні українського обряду є елементи, які зближують “Коструба: із фігурою південноруського Ярила та з галуззю еротичної і вегетативної магії» («Из истории восточнославянских народных игр»). Натомість, за його спостереженнями, – у російському варіанті гри еротичний елемент цілком відсутній. У цій, як і в низці інших студій, учений робить умотивований висновок про належність народнопоетичної творчості Карпат і Закарпаття до єдиного загальноукраїнського фольклорного простору. Заслужують на увагу дослідників і наукові спостереження та твердження О. Зілинського про часові параметри виникнення обрядових зображальних ігор, які, на його думку, закорінені не в первіснообщинному ладу, а в середньовіччі, а то й у пізнішій добі. Студії О. Зілинського з українських обрядових ігор не втратили своєї актуальності, оскільки й досі в українському народознавстві відсутні подібні ґрунтовні дослідження з даної тематики.

До народознавчих ініціатив О. Зілинського початку 1970-х років належить підготовка проекту дослідження обрядового фольклору українців Східної Словаччини, у рамках реалізації якого було розроблено «Питальник» збирання календарних обрядів в українських селах Пряшівщини (спільно з М. Мушинкою) та виконано низку рецензій на публікації з української народної поезії¹³.

О. Зілинському належить велика заслуга у вивченні пісенної баладної творчості українців та слов'ян, якою, як свідчать дослідники його наукової діяльності, учений почав займатися вже з 1950-х років у контексті його історично-порівняльних праць про чесько-українські та польсько-українські зв'язки в народних піснях¹⁴. До періоду 1970-х років уже належать його ґрунтовні розвідки про балади Карпатського регіону («Народні балади бачванських русинів» та «Народні балади східнославацьких українців в їх інтеретнічних взаєминах»). Усе своє свідоме життя О. Зілинський активно досліджував русинсько-українську культуру Східної Словаччини. Уважаючи себе представником українців Лемківщини, він наполегливо збирав зразки уснопоетичної творчості цього регіону, вислідом чого стала підготовка збірки «Українські народні балади Східної Словаччини», до якої ввійшло 485 баладних пісень, основних сюжетів і варіантів. Збірник містив ґрунтовну науково-теоретичну статтю «Підбескидські народні балади» із загальним оглядом цього фольклорного жанру; представляв точну паспортизацію кожної балади, докладну інформацію про історію розвитку конкретного баладного сюжету та шляхи його міграції; подавав словник невідомих слів, іменний реєстр та резюме словацькою і німецькою мовами. Істотним інформативно-естетичним доповненням до збірника було 18 кольорових ілюстрацій видатного художника Словаччини – Дезидерія Миллого. Оцінюючи збірник балад, дослідники запевняють, що це була «найбільша регіональна збірка не лише в українській фольклористиці, але й в усій Слов'янщині. Та й у європейському контексті немає такого об'ємного і так старанно опрацьованого корпусу балад»¹⁵. Проте, незважаючи на позитивні

рецензії та високий науковий рівень фахово підготовленого збірника, робота була знята з видавничих планів **. Причину відмови у друці збірника сам О. Зілинський пояснював так: «Справа з виданням наших балад у словацькій серії в Братиславі не пройшла через національну приналежність матеріалу»¹⁶.

Незважаючи на важку психологічну травму, спричинену відмовою опублікувати його багаторічне дослідження про українські балади Східної Словаччини, О. Зілинський не складає рук і з дивовижним завзяттям вивчає баладно-пісенну творчість усього Карпатського регіону. Він укладає «Каталог народних балад в області Західних Карпат», що містить понад 2000 балад словаків, чехів, поляків та українців, а також близько 300 докладних аналізів окремих баладних сюжетів ***. Будучи добре обізнаним з пісенною творчістю слов'янських народів, дослідник також підготував збірник балад в інтернетічному контексті – «Словацька народна балада в інтернетічному контексті», який містив 161 баладу (з мелодіями – 155, а без мелодій – 6), з котрих 56 було словацьких, 37 – українських, 41 – моравська та 27 – польських. Важлива складова збірника – розлога вступна стаття (обсягом близько 80 сторінок) та фахово виконані коментарі до кожного зразка. Праці отримали широкий резонанс та високу оцінку фахівців із Чехії, Словаччини, Польщі та інших країн. За свідченням М. Мушинки, рукописна спадщина О. Зілинського містить ще дві балади польською мовою, у яких на підставі типологічного методу історичного дослідження польської балади здійснено класифікацію виявлених зразків; простежено шляхи міграції окремих баладних сюжетів у польському пограниччі¹⁷. Його перу належить також кілька науково-критичних статей про цей жанр народної пісенності, опублікованих у сло-

** Оскільки ця унікальна праця через фінансові труднощі й досі залишається неопублікованою, то спеціалізована наукова інституція України – ІМФЕ НАН України пропонує свої видавничі послуги власникам архівного примірника рукопису «Українські народні балади Східної Словаччини» щодо опублікування дослідження.

*** Праця була опублікована у Празі через два роки по смерті автора.

вацьких та львівських виданнях¹⁸, у яких дослідник піддає сумніву деякі усталені інтерпретації балад.

Оригінальні спостереження висловлює О. Зілинський і щодо такого жанрового різновиду, як українська любовна лірика¹⁹. В одній з публікацій, присвяченій цьому жанру, учений аналізує мотиви й образну систему української любовної лірики, робить огляд її розвитку в Україні, розкриваючи причини особливої її популярності в країні, які, на його думку, зумовлені «швидким розвитком соціальних груп, що за своєю культурною приналежністю стояли між літературою і фольклором», а також своєрідністю умов життя людності на грані «буття» і «небуття», непевності і надії, стабільності і змін, вірності і зради.

Нове слово О. Зілинський сказав також у справі дослідження українських народних дум – чи не найвидатнішого явища української музичної епіки. Цій проблемі він присвятив ґрунтовну 200-сторінкову розвідку «Дослідження дум за останніх сорок років» (1928–1969). Ця студія була своєрідним продовженням вступу Катерини Грушевської до її двотомного корпусу «Українських народних дум»; вона містила критичний розгляд доробку українських радянських фольклористів у царині студіювання дум: «Здається, що після праць Ф. Колесси та К. Грушевської в українській та слов'янській фольклористиці не було створено нічого, що дорівнювало б цим працям за новизною наукових ідей і ґрунтовністю опрацювання». Високо поцінуючи капітальну працю К. Грушевської, О. Зілинський робив слушні закиди сучасникам: «Сьогодні, після сорока років, що ділять нас від видання Грушевської, ми примушені ствердити, що оспоренню підлягають майже всі основні корективи старших поглядів на думи, що встигли стати вже для декого майже аксіомами»²⁰. На жаль, зазначена праця, яка була написана для Гарвардського університету, також і досі залишається неопублікованою.

Слушними є висновки О. Зілинського щодо більшої спорідненості українських дум з південнослов'янським історичним епосом (головно з так званими «бугарштицями»), аніж з російськими би-

линами. У своїй доповіді, виголошеній на VII Славістичному з'їзді у Варшаві 1973 року, вчений піддав критиці історико-типологічний метод дослідження жанру, а в статті про давню українську та польську думу спростував твердження Ф. Колесси про те, що українські козацькі думи виникли на ґрунті похоронних голосінь²¹. У репрезентованому нами виданні «Вибрані праці з фольклористики» вміщено ґрунтовну розвідку О. Зілинського «Давня українська та польська дума крізь призму історичних даних», у якій розкривається історія виникнення жанру, тематика дум, територія побутування, а також історіографія дослідження дум польськими та українськими авторами; стверджується, що польська дума, на відміну від української, не має зв'язку з народною творчістю, оскільки вона має літературне походження. Учений піддає критиці дещо заангажовану аргументацію Л. Щербицької-Сленк щодо польського походження терміна «дума», зазначаючи, що слово «дума» в польській мові XVII ст. мало ряд зовсім інших семантичних застосувань («Давня українська та польська дума крізь призму історичних даних»). «Варто пам'ятати, – стверджує дослідник, – що козацька дума формувалася... в атмосфері свідомої опозиції до різних джерел феодальної ідеології. Тому їй важко було б вважати типовою представницею і наступницею традиції середньовічної лицарської пісні». «Натомість “польські думи” XVII століття є явищем зовсім нового етапу розвитку, що характеризувався занепадом первісного наївного епічного сприйняття реальності та заміною цього сприйняття вибагливою рефлексивною думкою, що формувалась у школі класичної ерудиції. Козацькі та “польські” думи (лицарські жалібно-хвалебні пісні XVII ст.) належать до двох різних етапів розвитку в історії пісні на героїчну тематику. Їх між собою наблизили термінологічні концепти пізніших часів» («Давня українська та польська дума крізь призму історичних даних»).

Неопублікованою, за свідченням дослідників, залишилася також праця О. Зілинського «Українська історична пісня XV–XVIII ст.» (70 с.), у якій автор указує на незрівнянно багатшу спадщину укра-

їнських історичних пісень порівняно з аналогічним жанром в інших слов'янських народів та піддає критиці класифікацію пісенних зразків цього типу за принципом періодизації історії України і пропонує покласти в основу їх класифікації хронологічний принцип за окремими століттями²².

Спадщина О. Зілинського містить десятки інших (більших чи менших) досліджень і розвідок, які також заслуговують бути опублікованими. Ми приймаємо ті справедливі закиди українській гуманітаристиці, які зробив академік М. Мушинка з приводу неналежного поцінування наукового доробку О. Зілинського в Україні. Сподіваємося, що публікація цього двотомника покладе добрий початок поверненню праць талановитого українського і чеського вченого, подвижника на ниві слов'янознавства – О. Зілинського – у гуманітарний простір України й цілого слов'янського світу.

¹ Докладніше див.: *Мушинка М.* Орест Зілинський і його внесок в українську фольклористику. (До 70-річчя до дня народження) // Народна творчість та етнографія (далі – НТЕ). – 1993. – № 5–6. – С. 26–27.

² Див.: *Мушинка М.* Україніст із Золотої Праги // Слово і час. – 1993. – № 11. – С. 35–37.

³ *Копиленко Л.* На світових обширах. – К., 1971. – С. 75.

⁴ *Кирчів Р.* Орест Зілинський і розробка проблеми загальнонаціонального контексту фольклору українців // НТЕ. – 1994. – № 1. – С. 5.

⁵ Там само. – С. 9.

⁶ Див.: *Мушинка М.* Орест Зілинський і його внесок в українську фольклористику. (До 70-річчя до дня народження). – С. 26–34.

⁷ *Кирчів Р.* Орест Зілинський і розробка проблеми... – С. 5.

⁸ Там само. – С. 4.

⁹ Детальніше про це див.: *Мушинка М.* Огляд дотеперішніх досліджень над «Піснею про Стефана-воеводу» // Дукля. – Пряшів, 1961. – Ч. 4. – С. 110–117; Історичні та жанрові риси пісні про Стефана-воеводу // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Пряшів, 1965. – Т. I. – С. 214–222.

¹⁰ *Мушинка М.* Орест Зілинський і його внесок в українську фольклористику. (До 70-річчя до дня народження). – С. 29.

¹¹ Там само.

¹² *Зилинский О.* Из истории восточнославянских народных игр // Русский фольклор. – М., 1968. – Т. 2. – С. 198–213.

¹³ Див.: *Мушинка М.* Орест Зілінський і його внесок в українську фольклористику. (До 70-річчя до дня народження). – С. 30.

¹⁴ Там само. – С. 31.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Див.: *Дулеба А.* Пісні-балади як головний атрибут фольклористики Ореста Зілінського // Науковий збірник Музею українсько-руської культури у Свиднику. – 1998. – № 21. – С. 455.

¹⁷ *Мушинка М.* Орест Зілінський і його внесок в українську фольклористику. (До 70-річчя до дня народження). – С. 33.

¹⁸ Див.: *Дулеба А.* Пісні-балади як головний атрибут фольклористики Ореста Зілінського. – С. 456.

¹⁹ *Мушинка М.* Україніст із Золотої Праги. – С. 30.

²⁰ Цит. за: *Мушинка М.* Орест Зілінський і його внесок в українську фольклористику. (До 70-річчя до дня народження). – С. 30.

²¹ Там само.

²² Там само. – С. 31.

Ганна Скрипник

ІСТОРІЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ



ІВАН ПАНЬКЕВИЧ ЯК ФОЛЬКЛОРИСТ

Будучи учнем п'ятого класу львівської польської гімназії й членом тайного студентського гуртка, де вивчалася українська культура, Іван Панькевич узяв на себе зобов'язання зробити реферат про тодішню Угорську Русь. Під час шукання матеріалів до реферату в бібліотеках Наукового товариства ім. Шевченка та Народного дому він познайомився з В. Гнатюком, який почав заохочувати його збирати етнографічні матеріали з рідних місць. В наступних роках Панькевич зібрав певну кількість коломибок з сіл Запитів, Дідилів і Цеперів Львівського повіту; ці матеріали були в 1907 році надруковані в дев'ятнадцятому томі «Етнографічного збірника», в Гнатюковому виданні коломибок (т. III). В 1912 році, в 33-ому томі того ж збірника Гнатюк використав п'ять Панькевичевих записів демонологічних вірувань з тих же місць¹.

Другим поштовхом до зацікавлення фольклором і народною культурою взагалі були краєзнавчі інтереси, поширені в той час між середньошкільною молоддю Галичини. Їх виявом була прогулянка групи шестикласників по Коломищині; учасники готувалися до неї читанням першого тому «Гуцульщини» Шухевича.

Інтерес Панькевича до фольклору поширився під час університетських студій у Львові; певну роль відіграла тут, здається, заохота його тодішнього професора Олександра Колесси. Вже на першому курсі Панькевич взявся підготувати семінарійну працю про колядки та щедрівки. Науковий матеріал до теми він вивчав дуже старанно протягом цілого року, спираючись передусім на відому працю О. Потебні «Обьяснения малорусских и сродных песен». Свою роботу він читав на двох засіданнях семінара і одержав за неї похвалу. Значно пізніше, на початку двадцятих років, нею покористувався, за свідченням самого Панькевича, В. Ульванський, готуючи для семінара празького професора Ї. Полівки працю про закарпатські колядки. Згодом праця Ульванського була надрукована в часописі «Подкарпатска Русь»².

Питань фольклору І. Панькевич торкнувся принагідно і в своїй статті-некрологу про І. Франка, написаній на бажання відомого славіста В. Ягіча для його ж журналу «Archiv für slavische Philologie»³.

Але систематичний і тривалий інтерес до питань фольклору з'явився в Панькевича, своєю основною спеціалізацією філолога, тільки в плані широко заду-

маної громадської й наукової діяльності в міжвоєнному Закарпатті. Приймаючи в 1920 році посаду працівника Шкільного відділу в Ужгороді, Панькевич добре розумів, що національне усвідомлення й культурний розвиток закарпатських українців, визволення місцевої культури з пут мертвих церковно-схоластичних традицій неможливі без ґрунтовного ознайомлення з рідним минулим, без розкриття недооцінених скарбів народної культури й мови. Свої наукові інтереси й плани він підпорядкував цьому єдиному задумові й почав систематично створювати передумови для широкої краєзнавчої роботи. За його почином при Шкільному рефераті була створена бібліотека регіонального типу. Краєзнавчі статті почали появлятися в заснованому Панькевичем журналі «Учитель», а з 1924 року почав виходити, спочатку в Празі як орган Державного видавництва, а від наступного річника в Ужгороді заходами Педагогічного товариства Підкарпатської Русі окремий краєзнавчий часопис-квартальник «Подкарпатська Русь», в якому Панькевич працював незмінно (в першому річнику як єдиний редактор, згодом як офіційний або неофіційний співробітник редакції) аж до ліквідації журналу в 1936 році.

Дальшим організаційним почином Панькевича було збирання діалектологічних і фольклористичних матеріалів. Вже свою першу статтю з питань фольклору – про колядки й щедрівки, надруковану в «Учителі» 1920 року, Панькевич закінчив закликком до збирання пісень. Такі заклики й пояснення, чому й як треба збирати, повторяються майже в кожній з пізніших фольклористичних статей Панькевича. Пишучи в 1927 році про ювілей пісенного збірника М. Максимовича, Панькевич підкреслив, які трагічні наслідки для культурного розвитку Закарпаття мала недооцінка такої праці минулими поколіннями. В 1925 році Панькевич засновує при музеї т-ва «Просвіта» в Ужгороді архів закарпатської народної пісні, плануючи видати з його матеріалів великий збірник місцевих пісень. У зв'язку з тим в «Подкарпатській Русі» виходить того ж року інструктивна стаття Панькевича, в якій подано (за Гнатюком) класифікацію народних пісень та вказівки, як їх збирати ⁴.

На жаль, матеріали сходились дуже поволі. Панькевич неоднократно жаліється в пресі на майже повну неувагу місцевих учителів та решти сільської інтелігенції до свого почину. Найбільше матеріалів доставляли йому окремі збирачі-ентузіасти, напр., селянин-письменник з В. Верецьких Лука Дем'ян, І. Роман з В. Раковця, деякі вчителі-галичани й учні горожанських та середніх шкіл, де працювали свідомі вчителі. Пісенний та інший матеріал записував принагідно і сам Панькевич під час своїх діалектологічних екскурсій, що охопили згодом (приблизно з 1928 року) також українську етнічну територію на Східній Словаччині. Окремо треба відмітити записи пісень з мелодіями в

шести типових селлах під час експедиції, що її в 1935 році організувало Чехо-словацьке радіо.

Частину матеріалу, який так і не пощастило, крім дрібних фрагментів, опублікувати, Панькевич перевіз в 1939 році з собою до Праги. Зараз він зберігається в основному у відділі східнослов'янських мов Інституту мов і літератур ЧСАН як документація для незакінченого словника українських закарпатських говорів. Матеріал до колядок, різдвяних обрядів та споріднених жанрів був переданий родиною покійного авторові цієї статті, який готує за цими матеріалами до друку збірник закарпатських колядок.

Після останньої війни І. Панькевич намагався продовжити збирацьку роботу на Пряшівщині, видаючи в цій справі кілька закликів у пряшівській пресі. Результати були, на жаль, не його виною дуже незначні.

Загальні умови праці І. Панькевича на Закарпатті визначили й характер його науково-дослідницької діяльності на полі фольклористики. Вважаючи ознайомлення з рідним фольклором одним з найважливіших засобів культурного усвідомлення, Панькевич друкував переважну більшість своїх фольклористичних статей в популярно-науковому журналі «Подкарпатська Русь», добровільно поєднуючи в них чисто дослідницький і популяризаторський аспекти. На початку кожної статті, присвяченої звичайно якійсь окремій області фольклору чи народної духовної або матеріальної культури, подано загальні інформації про наукове значення даного явища, про його міжнародне поширення й історичний розвиток, про його місце в загальноукраїнському фольклорі, про історію його дослідження. В цих інформаціях дуже сумлінно використані вибрані наукові джерела; значно менше власних поглядів і наукових гіпотез самого автора. Тільки потім автор переходить до характеристики даного явища на закарпатській території, часто застерігаючись, що із-за неповності зібраного матеріалу його спостереження й висновки можуть мати тільки тимчасовий характер. Ця свідомість недостатності джерельних підстав для створення наукового синтезу становить симпатичну рису Панькевичевих статей у «Подкарпатській Русі»; з неї плине вперто повторюваний постулат збирати фольклорні матеріали. В деяких випадках подана й конкретна програма для збирачів.

Таким способом Панькевич поступово опрацьовував в «Подкарпатській Русі» та інших місцевих органах різні явища закарпатського фольклору й народного побуту: колядки й щедрівки ⁵, різдвяну народну драму (Вефлеєм) ⁶, обряд хрестин ⁷, весняні ігри ⁸, собітки ⁹, різдвяні звичаї й повір'я ¹⁰, різдвяні забобони ¹¹, народні повір'я взагалі ¹², великодні звичаї на Пряшівщині ¹³, з етнографічних тем – побут дротарів ¹⁴ та ін. Рідше він присвячував свої статті окремим фольклорним фактам: пісні про Янчія ¹⁵, новознайденим студентським віршам ¹⁶, піз-

ніше світським пісням, знайденим у рукописному збірнику Й. Сабова¹⁷. Здебільшого ці статті мають тільки підготовчо-оглядовий характер: автор майже ніколи не зважується приступити до критичного аналізу явищ, до їхньої детальної систематизації та естетичної оцінки. Інтересно, що в більшості статей він кладе наполегливий акцент на зв'язках поміж матеріалом, встановленим на Закарпатті, й матеріалом галицьким.

Переважно матеріаловий характер має й більша стаття «Великодні ігри й пісні Закарпаття», надрукована в збірнику праць в пам'ять В. Гнатюка (Матеріали до етнології й антропології, т. XXI–XXII, ч. 1, Львів, 1929, стор. 255–276). Тут подано дуже цінний, досі найбагатший комплекс описів великодніх ігор на Закарпатті, з послідовною характеристикою їх рухової форми, з поділом на репертуар гуцульський та західнозакарпатський. У невеликому загальному вступі та в проводах до окремих розділів читач знаходить характеристику основних племінних різниць на закарпатській території й загальні інформації про поширення обрядових пісень та ігор. В другій частині статті використано матеріал з таких сіл на території Східної Словаччини: Гостовиця, Збійне, Рокитівці, Просачів, Лімне, Лівів, Уяк, Клембарк, Фольварк.

Підготовний характер мала спроба етнографічної районізації Закарпаття, наведена в закінченні статті Панькевича «Деякі уваги і пропозиції до науки о ріднім краю»¹⁸.

Другою областю тогочасних фольклористичних зацікавлень Панькевича були статті про визначних фольклористів та про історію дослідів фольклору й рецензії на фольклористичні праці. Сюди належать: некролог В. Гнатюка¹⁹, ювілейна стаття про перший пісенний збірник М. Максимовича²⁰, стаття до ювілею чеського фольклориста Ї. Полівки²¹. Також ці роботи подають сумлінну й вичерпну інформацію, доступну теж для читача-неспеціаліста. Значний натиск кладеться на актуальне загальногромадське значення даних діячів і подій: оцінюючи заслуги Гнатюка, автор видвигає м. ін. актуальність його праць про українсько-словацьку етнічну границю, у спадщині Ї. Полівки підкреслює вклад ученого в українознавство, а пишучи про збірник Максимовича, висловлює жаль, що романтичне захоплення народною піснею, з якого виростає ця книга, не вплинуло на історичний розвиток закарпатських українців.

Невелика рецензія на збірник К. Заклинського «Народні оповідання про давнину» (Кошиці, 1925)²² цікава тим, що, віддавши належне авторовій ревності у збиранні матеріалів та мобілізуванні гімназійних учнів до цієї корисної справи, Панькевич з потрібною критичністю ставиться до деяких матеріалів цього збірника (напр., оповідання про Ярослава Осмомисла), непрямом вказуючи на їх ненародне походження.

Після 1929 року Панькевич, у зв'язку з посиленням діалектологічних зацікавлень, виразно відходить від фольклористики, яка й до того часу становила тільки слабшу ланку його наукової діяльності. Але коли в 1936 році готується чеськомовний збірник «Podkarpatská Rus», він пише до нього узагальнюючу статтю «Píseň na Podkarpatské Rusi»²³. Основним мотивом цієї статті є підкреслення зв'язків закарпатської пісні з загальноукраїнським масивом, хоч автор не заперечує її складного характеру, даного схрещуванням впливів різного національного походження. В статті подано огляд основних пісенних жанрів, виявлено їх місце в побутовому контексті; в деяких випадках (обрядові й історичні пісні) автор намагається також визначити їх історичне походження. В статті є окремі спірні моменти (перецінювання старовинності деяких жанрів, неточна інформація про поширення колядок тільки до р. Уга, неправильне уявлення про хронологію умов побутування великодніх ігор: зв'язування балади «Жінка розбійника» з Яношіком). Але її загальна інформативна вартість значна.

Свої широкі енциклопедичні знання в галузі українського фольклору Панькевич вперше використав у статті «Das ukrainische Volkslied», написаній для «Slavische Rundschau», празького славістичного журналу, що його видавав німецькою мовою Слов'янський інститут. Даний номер (четвертий за 1939 рік) уже не вийшов через відомі події в Чехословаччині, і стаття збереглася тільки в коректурних гранках²⁴. Вона складена з двох рівних за розміром частин – історіографічної й систематичної. В першій частині автор цікавим способом розкриває історичні корені й значення української пісні, звертаючи увагу на її мішане соціальне походження й роль чинника, що в культурному розвитку народу заміняв літературну поезію. Далі подано в широкому культурно-історичному контексті головні факти з історії збирання й дослідження українських народних пісень. Ця частина закінчується докладним повідомленням про погляди й наукові досягнення Філарета Колесси. В другій частині багато уваги присвячено характеристиці форми й музикального складу українських пісень (за Лисенком, Колесою й Людкевичем); не бракує й інформації про розподіл української території на пісенні діалекти. Статтю завершує ляпідарна, але влучна характеристика тематики й стильових особливостей окремих пісенних жанрів.

Ця стаття була переходом до другого, празького періоду фольклористичних зацікавлень Панькевича, що має трохи інший характер, ніж попередній. Не зв'язаний популяризаторською роллю своїх статей, учений наново вглиблюється в конкретний матеріал, досліджуючи найчастіше факти, які стояли на пограниччі його філологічних зацікавлень – старі пісенні записи.

Першою статтею цього типу (після роботи про пісні в збірнику Є. Сабова) є «Пісня про Штефана воєводу як пам'ятка лемківського шариського говору»,

написана в 1942 році²⁵. Сама назва статті свідчить про новий методичний підхід дослідника до теми, про яку була вже багата література. Подавши огляд дотеперішніх здогадів про територіальне походження пісні, Панькевич виділяє в тексті її єдиного запису, що походить з XVI століття, дуже докладним мовним аналізом риси лемківського (шариського) говору та елементи іншого походження (загальноукраїнські, північнокарпатські, східнославацькі, чеські). Це дає йому можливість критично обмежити традиційну аргументацію в користь гуцульсько-покутського походження пісні, хоч по суті він не заперечує, що пісня прийшла на Пряшівщину з інших частин української етнічної території.

Вже в воєнні роки Панькевич готував іншу фольклористичну працю, що в 1947 р. увійшла в більше книжкове видання²⁶. Йдеться про публікацію дуже цінної збірки закарпатських народних прислів'їв, збереженої в рукописному календарі дяка з Невицького біля Ужгорода І. Югасевича. Цей календар Панькевич знайшов ще в 1937 році в Кам'яниці біля Невицького. Також ця праця починається загальними міркуваннями про стан збереження й історичні риси закарпатських рукописних матеріалів у зв'язку зі схемою, яку висунув в довоєнні роки Ю. Яворський. Далі автор розглядає міжнародну традицію народних календарів та подає інформацію про джерела народних прислів'їв. Сама публікація охоплює 370 прислів'їв, записаних земплінсько-ужанським говором. Їх упорядковано за системою Вандера – Франка. Статтю закінчує критичний аналіз мови прислів'їв і словничок. Паралелі наводяться тільки зі збірника І. Франка.

До цікавої постаті І. Югасевича Панькевич повернувся ще раз у статті «Nové nálezy ukrajinských, polských a slovenských písní a veršů» (Národopisný věstník československý, 32, 1951, № 1–2, стор. 73–96). Тут досліджено п'ятий пісенник Югасевича, в якому збереглася 271 пісня (між ними 20 світських пісень і 21 запис мелодій). Цю статтю можна вважати зразковим філологічним дослідженням пісенного тексту. В ній подано дані про обставини знайдення рукопису, його опис, аналіз змісту, наведені різночитання з інших пісенників. Старанне вивчення тексту дозволяє Панькевичеві корегувати деякі погляди Ю. Яворського про походження окремих пісень і встановити справжнє значення тексту. Далі публікуються світські пісні пісенника з докладним мовним аналізом. Зате про естетичні й стилістичні якості текстів дослідник висловлюється дуже принагідно й загально, не зважаючи на основі інших, ніж мовних критеріїв, робити висновки про походження пісень.

В другій частині статті автор подібним способом аналізує пісенник Петра Гички з Буштина на Закарпатті (1828 р.), доходючи до підтвердження здогаду про тісні зв'язки української народної культури по обох боках Карпат.

Останнім науковим дослідженням з фольклористики, що його встиг учений написати, є невелика стаття «Dvě ukrajinské historické písně o dívkách zajatkyních z okolí Medzilaborců na východním Slovensku» (Národopisný věstník československý, 33, 1953, стор. 193–201). Одержавши два записи історичних пісень з Габури, Панькевич вирішив вяснити, чи ці пісні могли справді виникнути на території межилабірського округу або взагалі на Закарпатті, як про це колись здогадувався І. Франко. На основі докладного мовного аналізу й порівняння нових записів з вибраними варіантами, записаними давніше, та розгляду історичних елементів, що збережені в змісті обох пісень (турецький полон, турецькі застави в Карпатах), Панькевич ставить під сумнів здогад Франка і схиляється до думки, що обидві пісні прийшли на територію Пряшівщини з сусідніх областей Галичини. В резюме статті подано конкретний здогад, що друга пісня (про викуп дівчини) виникла в Станіславській області 1672 року, під враженням великого турецького походу. На шляху своєї мандрівки обидві пісні пройшли, на думку автора, процесом творчої адаптації. Жаль, що цей процес не проаналізовано в статті конкретніше. Недоліком статті є також неповне використання варіантного матеріалу й певна поспішність в узагальнюючих здогадах (про перевагу восьмискладового вірша в історичних піснях тільки на галицькому Підкарпатті, про зв'язок другої пісні з нападом 1672 року).

Пізніші публікації показали, що текст першої пісні, що його одержав Панькевич, не репрезентує її справжнього вигляду в Лабірській долині. Пізніше були записані в тих же місцях два тексти, в яких є мотив плачу полонянки, вилишений у тексті Панькевича²⁷.

Доказом пильної уваги Панькевича до наукових джерел є його «Bibliografie ukrajinského folkloru ze Zakarpatské oblasti SSSR za doby maďarské okupace v letech 1941–1944» (Národopisný věstník československý, 33, 1953, № 1–2, стор. 123–127). Тут використано важкодоступні матеріали, надруковані в воєнні роки в двох ужгородських журналах – «Літературній неділі» й «Зорі». З пісень наводяться в бібліографії тільки ті, що мають, на думку Панькевича, «ширше» (очевидно порівняльне) значення – балади, пісні обрядові й історичні. До балад наводяться паралелі зі збірника Я. Головацького, з «Студій над українськими народними піснями» Франка та «Української усної словесності» Ф. Колесси. В коментарі до бібліографії є деякі критичні замітки до статей Ф. Потушняка.

Другу рецензію І. Панькевич присвятив збірникові «Народні пісні подкарпатських русинів» (Унгар, 1944). Оцінивши це видання як перший більший збірник закарпатських пісень з нотами, він подає переказ пісенних змістів за жанровими групами, загально визначаючи текстові особливості деяких пісень у порівнянні з записами з інших вибраних збірників (Дешко, Де-Воллан, Франко, Драгома-

нов, Кольберг: Рокісіє, Колесса: Українська усна словесність). В рецензії є й певні хронологічні висновки: весільні пісні й колядки, віднесені, напр., до найстарших часів, коли південні схили Карпат заселялись, а перенесення інших пісень – до XVIII ст., коли після відходу турків почалося новозаселення північного Закарпаття. Така формуляція очевидно помилкова: пісні, як необрядові, так і обрядові, поширювалися різними географічними й соціальними шляхами через Карпати повсякчасно. Ця принагідна формуляція Панькевича суперечить, зрештою, його загальним поглядам, висловленим в інших статтях.

До галузі історіографії фольклору належить дуже ґрунтовний некролог Ф. Колесси, надрукований у звідомленні Слов'янського інституту в Празі²⁸.

В післявоєнні роки Панькевич надрукував також дві популярні статті з фольклору в прашівській пресі. Зокрема статті «Як у нас вінчують під Новий рік» (Дружно вперед, 2, 1952, № 1, стор. 9–11), написана дуже цікаво й живо. Після вступних інформацій, що виходять з подібної статті 1920 року, тут подана локалізація колядок на закарпатській території (видвигнено їх велике поширення між долиною ужанською й лабірською), пояснена їх художня специфіка супроти церковних коляд, характеризовані обласні різниці. Стаття закінчується закликком збирати колядки.

Окремо треба згадати про працю І. Панькевича над великим збірником закарпатських колядок. Особливий інтерес до колядок не покидав Панькевича вже з часів його першої семінарійної праці на фольклористичні теми. Після заклику в статті про колядки, надрукованої в «Учителі» 1920 року, Панькевич почав (приблизно з 1923 р.) збирати колядки анкетним способом за допомогою шкіл, де вчителями були емігранти. Записи приходили також від деяких місцевих збирачів; дещо зібрав і сам Панькевич під час своїх діалектологічних досліджень (особливо на р. Руській в румунському Марамороші). Цей матеріал доповнили раніш друковані тексти. В 1939/40 році, коли збірка налічувала понад 150 текстів, Панькевич приступив вперше до її впорядкування. Він переписав частину текстів і зладив перший нарис вступу до збірки (19 сторінок рукопису), в якому мотиви колядок і щедрівок з Закарпаття порівнюються з колядковою традицією Галичини. На цю тему він прочитав і доповідь на засіданні Українського історично-філологічного товариства в Празі. Після війни він пробував доповнити свій матеріал колядками з Пряшівщини; реферат для українських шкіл видав у цій справі навіть окремий заклик. Але в області на захід від Лабірця була знайдена тільки одна колядка (в Гіралтовецькому районі). В останні роки життя Панькевич знову повернувся до праці над збірником. Він встиг згрупувати більшість текстів за сюжетами і переписати дальшу частину, але не зміг зробити мовну редакцію й остаточно впорядкувати та скоментувати збірку. Таким чином збірка,

що охоплює сьогодні до 500 текстів, представляє досі сирий матеріал, що вимагає ґрунтовного критичного аналізу, впорядкування та прокоментування.

Фольклористика не була головною областю багатогранної громадської й наукової діяльності померлого вченого. В силу дуже несприятливих обставин він не зміг розгорнути свої широкі задуми на цьому полі. Йому не пощастило здійснити ні амбітні плани в галузі видавання пам'яток фольклору, ні глибше вникнути в найістотнішу наукову проблематику. Все ж його праця в цій області становить великий вклад у розвиток фольклористики на Закарпатті. Довгі роки Панькевич був тут єдиним, хто показував молодшим дослідникам дорогу, координував їхні почини, знайомив їх у своїх статтях з досягненнями й проблемами наукової фольклористики. У своєму науковому підході до фольклору він використовував зокрема свій добрий філологічний вишкіл, що дав йому можливість спричинитися до критичної розв'язки й переоцінки деяких спірних питань.

¹ В цілості публікований на стор. 103 запис з Цеперова.

² В. Ульяновський, Старинні колядки Підкарпатської Руси, Подкарпатска Русь, 1, 1924, № 2–4.

³ Iwan Franko, Archiv für slavische Philologie, 37, 1918, стор. 265–268.

⁴ Архив підкарпатско-руської пісні. Подкарпатска Русь, 2, 1925, № 6, стор. 100–101. Автор заявляє, що «вже приступає до їх упорядковання і видання». Про задум видати збірник закарпатських пісень див. ще: Подкарпатска Русь, 4, 1927, стор. 182; 5, 1928, стор. 75. У статті про різдвяні звичаї (Подкарпатска Русь, 6, 1929, № 1, стор. 20–24) вперше згадано про збирання матеріалу на території Пряшівщини, де Панькевичеві найбільше допомагав професор греко-католицької горожанської школи в Пряшеві Д. Зубрицький.

⁵ Колядки і щедрівки, Учитель, 1, 1920, № 1–2, стор. 12–16.

⁶ «Вефлеєм» як різдвяна ігра і «Вертеп». Подкарпатська Русь, 2, 1925, № 2, стор. 29–30.

⁷ Причинки до пізнання обряду хрестин на Підкарпатській Руси, Подкарпатска Русь, 4, 1927, стор. 235–237.

⁸ Весняні великодні ігри та пісні, Подкарпатска Русь, 5, 1928, № 4, стор. 71–75.

⁹ Підкарпаторуські собітки, Подкарпатска Русь, 5, 1928, № 6, стор. 121–125.

¹⁰ Звичаї та повіря різдвяні у русинів на Підкарпаттю, Подкарпатска Русь, 6, 1929, № 1, стор. 20–24.

¹¹ Різдвяні забобони у нашого народу, Подкарпатска Русь, 6, 1929, № 3, стор. 65–67.

¹² Записуйте народні повіря, Подкарпатска Русь, 6, 1929, № 4, стор. 103–104.

¹³ Пасхальні обичаї на селах Пряшевської Руси, Подкарпатска Русь, 6, 1929, № 6, стор. 147–152.

¹⁴ Дріт'ярі, Подкарпатска Русь, 2, 1925, № 5, стор. 80–83. Див. ще полеміку з Ф. Тіхим у справі національності спиських дріт'ярів: Подкарпатска Русь, 3, № 1, стор. 14–18.

¹⁵ Пісня про Янчія, Подкарпатска Русь, 2, 1925, № 4, стор. 61–64.

¹⁶ Підкарпаторуська записка студентських вірш из 1751 року, Подкарпатска Русь, 5, 1928, № 3, стор. 39–46.

¹⁷ Новонайдені старинні світські пісні в підкарпатському пісеннику Й. Сабова, Подкарпатська Русь, 11, 1934, стор. 47–62.

¹⁸ Подкарпатська Русь, 3, 1926, стор. 55–58.

¹⁹ Володимир Гнатюк, Подкарпатська Русь, 3, 1926, стор. 180–183.

²⁰ В столітню річницю видання першого повного збірника руських народних пісень, Подкарпатська Русь, 4, 1927, стор. 177–182.

²¹ Сімдесятьлітній ювілей професора празького університету Др. Юрія Поливки, Подкарпатська Русь, 5, 1928, стор. 51–53.

²² Подкарпатська Русь, 2, 1925, стор. 102–104.

²³ Podkarpatská Rus. Sborník hospodářského, kulturního a politického poznání Podkarpatské Rusi, Bratislava, 1936, стор. 217–224.

²⁴ Статтю І. Панькевича «Українська народна пісня» в перекладі українською мовою опубліковано в «Науковому збірнику Музею української культури в Свиднику» (упоряд. М. Мушинка, Пряшів, 1969, т. 5, кн. 1, с. 44–61). – *Прим. упоряд.*

²⁵ Вийшла в: *Linguistica slovaca*, IV–VI, 1946–48, стор. 354–367.

²⁶ І. Панькевич, Покрайні записи на закарпатсько-українських церковних книгах з додатком 4 монастирських грамот. Збірка закарпатсько-українських народних приповідок Івана Югасевича з р. 1809, Прага, *Slovanský ústav*, 1947.

²⁷ Див.: Українські народні пісні Пряшівського краю, т. I, Пряшів, 1958, стор. 13–14.

²⁸ Dr. Filaret Kolessa, *Ročenka Slovanského ústavu v Praze*, Sv. XIII za rok 1947, стор. 65–68.

RÉSUMÉ

IVAN PAN'KEYVYCH AS A FOLKLORIST

I. Pan'kevych became interested in folklore under the direct influence of V. Hnatiuk already in his student years, while he was attending the Gymnasium in L'viv. At the university under the direction of O. Kolessa his interest in folklore increased, but he did not begin to collect and to study folklore until he moved to Transcarpathia, in 1920. While editing the journals «Uchytel», «Vinochok», and «Pidkarpats'ka Rus», he often printed on their pages folklore material as well as exhortations to collect and programs for collecting Transcarpathian folklore. At that time, his theoretical articles were almost never completely scholarly in nature but rather semi-scholarly and popular in tone. The object of these articles was to encourage as many lovers of folklore as possible toward further collecting. This refers primarily to the articles about Christmas carols, folk Christmas drama, spring rites, folk beliefs, and the like. He devoted several articles to the history of folklore (articles about V. Hnatiuk, F. Kolessa, I. Polivka, M. Maksymovych). The Transcarpathian period of his interest in folklore ends with an article about the Ukrainian folk song, which is published in this symposium. After moving to Prague, I. Pan'kevych abandoned the popular approach and devoted himself to serious scholarly studies of folklore elements, primarily from the philological point of view. To the most prominent works of this period belong the analysis of *The Song About Shtefan-Voievoda*, the publication of a collection of Transcarpathian proverbs of I. Iuhasevych, articles on the

fifth song book of I. Juhasevych and the song book of P. Hychka, articles about historical songs from the Medzhylabir region, and also a survey of Transcarpathian literature on folklore and several reviews of folklore publications. He readied for publication a large body of Transcarpathian Christmas carols (around 500 texts) which have till the present remained in manuscript form. Despite the fact that folklore held but a secondary position in the activities of I. Pan'kevych, his works in this field make a notable contribution into the development of the study of folklore in Transcarpathia.

ZUSAMMENFASSUNG

IVAN PAN'KEYVYČ ALS FOLKLORIST

Noch in seinen Jugendjahren begann I. Paňkeyvč unter dem unmittelbaren Einfluß von V. Hnatuk sich für Folkloristik zu interessieren. Unter der Anleitung von O. Kolesa vertiefte sich an der Universität dieses Interesse, doch seine Sammler- und Forschertätigkeit als Folklorist entfaltete er erst 1920 in der Karpatoukraine. Auf den Seiten der Zeitschriften «Učytel», «Vinočok», «**Pidkarpatska Ruś**», die er selbst redigierte, veröffentlichte er oft Folklorematerial, Aufrufe und Programme zum Sammeln der karpatoukrainischen Folklore.

Die theoretischen Aufsätze I. Paňkeyvčs aus dieser Zeit tragen eher einen populären Charakter. Ihr Ziel war, einen möglichst großen Kreis von Lesern zu gewinnen. Das bezieht sich besonders auf die Arbeiten, die er über koľadky, ščedrivky, das weihnachtliche Volksdrama, die Frühlingsspiele, den Volksaberglauben usw. verfasste. Einige Aufsätze widmete er der Geschichte der ukrainischen Folkloristik (V. Hnatuk, F. Kolesa, I. Polivka, M. Maksymovyč). Der karpatoukrainische Zeitabschnitt seiner Folkloreinteressen wird mit dem Artikel über das ukrainische Volkslied abgeschlossen, der in diesem Sammelband gedruckt wird.

Nach seinem Umzug nach Prag schrieb er keine populären Aufsätze mehr, sondern ging zur tiefen wissenschaftlichen, besonders philologischen, Analyse der Volksdichtung über. Zu seinem bedeutendsten Arbeiten dieser Zeit gehört die Studie über das Lied von Vojevoden Stefan, die Veröffentlichung der karpatoukrainischen Sprichwörterammlung von I. Juhasevč, Aufsätze über das fünfte Gesangbuch von I. Juhasevč und das von P. Hyčka, Aufsätze über historische Lieder aus dem Gebiet Mežylybirci, Überblicke über die karpatoukrainische folkloristische Literatur sowie einige Rezensionen auf folkloristische Publikationen. Er bereitete eine große Sammlung karpatoukrainischer Weihnachtslieder (koľadky) vor – etwa 500 Texte –, die aber bis heute unveröffentlicht blieb.

Ungeachtet dessen, daß die Folkloristik im Schaffen Paňkeyvčs eine zweitrangige Rolle spielte, sind seine Leistungen auf diesem Gebiet ein bedeutender Beitrag zur Entwicklung der Folkloristik in der Karpatoukraine.

ІВАН ФРАНКО – РАННІЙ ДОСЛІДНИК ЛЕМКІВСЬКОЇ ПІСНІ

В архіві Краківського етнографічного музею, багатому на пісенні записи з цілої південної Польщі й західних частин України, зберігається під № 726 рукопис в 34 листи, густо записаний лемківськими піснями. При цьому матеріалі є два досі неопубліковані листи Івана Франка, датовані 7 січнем та 2 лютим 1889 р., на основі яких можна створити собі досить повне уявлення про походження й долю збірника. Хоч адресат листів не наведений, можна вважати певним, що був ним краківський антрополог і етнограф Ізидор Коперницький, голова Антропологічної комісії краківської академії наук і видавець «Zbiornik wiadomości do antropologii krajowej», в якому друкувалися в той час також матеріали з українського фольклору.

Початок дослідницького зацікавлення І. Франка фольклором припадає на 1878 рік, коли він, одержавши від своєї нареченої Ольги Рошкевич збірку підгірських весільних пісень, захопився цим матеріалом і вирішив його науково опрацювати. В 1883 році при львівському «Академічному братстві» засновано «етнографічно-статистичний гурток», метою якого було збирати етнографічні матеріали й публікувати їх за нестачею українського наукового органу в виданнях краківської академії наук. При кінці того ж року Франко нав'язав контакт з І. Коперницьким і надіслав йому збірник О. Рошкевич, що після перероблення вийшов друком 1886 року в десятому томі «Zbiornik wiadomości do antropologii krajowej». На початку 1888 року між Франком і Коперницьким зав'язалася кореспонденція в справі Франкового збірника галицьких приповідок, що мав також вийти накладом краківської академії. Видання лемківської пісенної збірки було третьою пропозицією, з якою Франко звернувся до свого польського кореспондента ¹.

В першому листі Франко інформує Коперницького про походження збірки: одержав її від о. Івана Лещишака з села Білична Горлицького повіту. Одночасно посилає переписану частину – короткі пісні 12-складового розміру, застерігаючи, що в даному вигляді матеріал ще не готовий до друку, бо треба відредагувати його мову й порівняти його з уже надрукованими записами. Головну частину листа заповнює пропозиція влаштувати коштами антропологічної комісії наукової експедиції на Лемківщину. Франко заявляє:

«Miałbym wielką chęć do wzięcia w niej udziału». Йому здається, що найбільш доцільним був би виїзд удвох з Коперницьким: той як антрополог міг би збирати

свої дані, а Франко записував би пісні, оповідання, мовні звороти й ін. «Sądzę, że należycie przygotowany teren, moglibyśmy w przeciągu dwóch lub trzech tygodni zebrać materiału na porządny tom á la Pokucie (книга польського збирача Оскара Кольберга). Koszt byłby niewielki».

2 лютого того ж року Франко переслав Коперницькому другу частину матеріалу, перепрошуючи, що не міг ще закінчити цю працю, бо дуже переобтяжений своїми журналістськими обов'язками. Лист закінчується пропозицією опрацювати надісланий матеріал науково для майбутнього видання.

Слід цієї справи знаходимо трохи пізніше у львівській газеті «Діло», яка 1 (13) квітня 1889 р. повідомила, що на засіданні краківської Антропологічної комісії обговорювалася збірка Івана Лещишака. Але ні з її видання, ні з проекту етнографічної експедиції на Лемківщину нічого не вийшло. Коперницький вибрався літом 1888 року в українські Карпати сам, без Франка, а трохи пізніше взаємини між обома дослідниками попсувалися після Франкової критичної рецензії на працю Коперницького «O Góralach ruskich w Galicji». Внаслідок цього також Франкова збірка галицьких приповідок вийшла значно пізніше у львівському «Етнографічному збірнику». Про розходження з Коперницьким розповідає сам Франко в передмові до першого тома цього видання.

В архіві Краківського музею збереглася тільки частина збірника о. Лещишака, надіслана І. Франком. Сторінки 1–10, на яких є пісні ритмічних розмірів 4+4 і 4+3, переписані рукою самого Франка, сторінки 11–34, що становили, імовірно, першу частину посилки, обіймають пісні 6-складові й написані іншим почерком. Всього в збірці 233 пісні, враховуючи велику кількість коротких, дворядкових. Це означає, що збірка І. Лещишака, збережена в Кракові, є найбільшим зібранням лемківської пісні аж до початку ХХ століття, коли в додатку до праці І. Верхратського «Про говор галицьких лемків» вийшли його пісенні записи. Важливе й те, що матеріал походить з західної частини галицької Лемківщини: більша частина записів, опублікованих у відомому збірнику Я. Головацького, відноситься до місць, які за сучасними етнографічними критеріями лежать уже на переході між Лемківщиною й Бойківщиною. Невелике село Білична, що мало за шематизмом 1879 р. тільки 205 мешканців, лежить при колишньому угорському, сьогодні чехословацькому кордоні, близько до місць, якими проходили найживіші контакти між північною й південною частинами Лемківщини. Не дивно, що і в піснях, записаних І. Лещишаком, дуже яскраво відбита специфіка лемківського фольклору, що поєднує обидві сторони Карпат.

Робочим вкладом І. Франка в матеріал, збережений у польському архіві, треба вважати поділ пісень за ритмічними типами. Зате стан мови записів, у якій є ряд механічних, невинуватих полонізмів, показує, що Франко не втручався в

першій фазі праці над текстами в цю справу, вирішивши відредагувати мову аж після кращого ознайомлення з говіркою даної області.

Віriamo, що з часом з'явиться можливість опублікувати записи І. Лещишака повністю. Зараз ми хочемо представити читачам принаймні тексти народних балад, що є у збірці. Факт, що у Пряшеві чекає на видання великий збірник народних балад з південної Лемківщини, дає можливість конфронтувати записи І. Лещишака з цілою традицією лемківської, загальноукраїнської, польської й словацької балади. Публікуючи тексти балад, перекладаємо їх з латинки на український правопис, зберігаючи за вимогами наукової точності автентичну мову рукопису й виправляючи тільки ті форми, які можна вважати явним відбиттям норм польського правопису. Назви балад – наші. Під текстами наводимо дані про інші досі опубліковані записи даної балади з північної Лемківщини, про кількість текстів, записаних на Пряшівщині, а також короткі коментарі про значення записаних текстів.

ПАНІ ВБИВАЄ ПАНА

Стала ся нам новина:
Пані пана забила.
Сховала го в заградку,
Лелийом го присяла.
– Росте же мі, лелийо,
Би-с виросла, як і я.
– Як же я вироснуц мам,
Кед підо мном лежит пан?
– Патрай, дівко, в густий ляс
Чи не іде кто до нас.
– Ідут, пані, панове,
Небощика братове.
Посідали до двора –
Виход, наша братова!
Де-с нам брата поділа?
– Коня-м му осідлала,
На войну-м го послала.
Ступили там в стаенку –
З коня мундур на клинку.
– А што то є, што то є,
Же по хаті то кров є?
– Дівка кури жинала,

Бо-м ся гости сподзяла.
– Што-с си, пані робила,
Же ручку скервавила?
Посідали до двора:
– Виход, наша братова,
Сідай з нами до воза!
– Як я з вами сідац мам,
Кед я дробне дзеци мам?
– Ми ся дітми поділиме,
А тобі в леб вистрілиме.
Ішли они през той (!) ляс –
Вилетіл з ней злоти пас.
– Почекайте, панове,
Най ся про тот пас схилю!
– Не будеш ся схияла,
Бо то не ти справляла,
Але справил Францішек,
Неборачек брацішек.
– Не везте мя през Краків,
Бо я там мам трьох братів,
Лем мя везте през ятку (!) –
Буду мала пам'ятку

(Лемківські паралелі: Головацький, Народные песни Галицкой и Угорской Руси, 11, 729; Верхратський. Про говор галицьких лемків, 373; Колесса, Народні пісні з галицької Лемківщини, 395, 399; «Наше слово» 15.XI.1964).

Балада вважається дуже старовинною, деякі вчені відносять зародження сюжету до початку XIII століття, але в даній формі вона, напевно, пізніша. Її основа – батьківщина – Польща. На Україні з'являється рідко і в інших формах. Лемківські тексти виходять з польської версії; вони досить близькі до себе, розходження поширюються в другій частині (розмова з шуринами, помста за брата). У записах з Пряшівщини, де балада була відома більше на сході, жінка вимовляється відходом чоловіка на лови. На Пряшівщині записано 6 текстів.

ЧОРТ НЕСЕ ГРІШНУ ДІВЧИНУ В ПЕКЛО

Ішло дівча на воду
През зелену заграду,
Сіло собі венец виц.
Єден венец вивило,
Нім соненько сходило.
Другий венец вивило,
Нім ся служба зачала.
Третий венец вивило,
Нім ся служба скінчила.
Виє, виє тот венец –
Пришол к ньому младзенец:
– Дівче, дівче, дай венец,
Бо я естем младзенец.
– Не дам я ти тот венец,
Бо ти не ест младзенец.
Бо ти не ест младзенец,
Лем од пекла одменец.
Як го порвал, так го нюс
Понад гори, понад ліс.
– Не нес ти мя понад ліс,
Бо мі в очах велька мліст!
Несе, несе понад пекло:
– Боже, Боже, як ту тепло!
Принос вон го пред врата:
– Тут ти буде заплага!

Виход, виход, брацішку,
Веду я ти сестричку.
Дайте ви ї смолу пиц,
Нехай знає, як то жиц!
Єден погар випило –
Білий пламін пустило.
Другий погар випило –
Синій пламін пустило.
Третій погар випило –
Чарний пламін пустило.
За столичком сідала,
Дробни листи писала,
Дробни листи писала,
До матери всилала:
– Мамо, (мамо,) маш там дві –
Обом ліпше, яко мі.
Не била-с мя палицьом –
Тераз мя б'ю смолицьом.
До церкви-с мя не слала,
До корчми-с мя вбирала.
До корчми-с мя вбирала,
Єще-с за мном кукала.
Єще-с за мном кукала,
Чи-м ся красні приборала

(Головацький, 11, 727; Колесса, 399 (495 б); «Наше слово» 6.III. 1966. Пряшівщина: 12 записів).

Баладна тема, відома в різних опрацюваннях в усій західній і центральній Європі. Корені слов'янської традиції шукають на Моравах. Мотив відвідин чорта тут – відсутність на богослуженні. В польських текстах появляється мотив зведення зі світу власних дітей, поширюється малюнок польоту з чортом. На українських землях, крім Лемківщини й частини Закарпаття, пісня не була поширена.

Північнолемківські й пряшівські тексти становлять окрему редакцію, що історично пов'язана з польським (а не словацьким) типом, але має ряд закріплених особливостей: зустріч з чортом відбувається в дорозі по воду, походження чужинця розкриває сама дівчина в напруженому діалозі, дуже барвисто описується поїздка з чортом, повідомлення про провину дівчини переноситься з великим художнім тактом у сцену в пеклі. Особливістю нашого тексту є плетення трьох вінків, також під час церковного богослуження. Це архаїчна риса. Немає зате мотиву вбивства дітей. На відміну від Колессового тексту з сусідньої Висови тут знаходимо декілька оригінальних поширень.

ДІВЧИНА БЕЗУСПІШНО РЯТУЄ
ПОРАНЕНОГО ЮНАКА

А там долов при млині
Лежит Янчик в вербині.
Лежит, лежить напитий,
Розмарийом накритий,
Розмарийом през верха –
Вчера вечер дзяд скертал
(! може: є з керти?)
З керте, з керте, з подрадза –
Юж Янічка провадза.
Пришла г нему Марися,
Принесла му зелися,
І зелися і вина,
І сама ся напила.
Ід же, Марись, додому,
А не повідж нікому!
Любувал мя попів син,

Дарувал ми волів сім,
А я глупа – не взяти!
Шестма било орати,
А семого продати,
Погонича наняти.
Погоничу молодий,
Отжен волки до води,
Там си волки напоїш
І з дівчином розмовиш.
Єст там вода і роса,
І дівчина хороша.
Ти дівчино хороша,
Повідж же мі, де роса,
Най си волки напою
І з тобою розмов'ю

(Верхратський, 274. Пряшівщина: 4 записи).

В даному вигляді пісня не є баладою, а в'язанкою ліричних мотивів. Подібний характер вона мала і на Пряшівщині. Але в найстарших варіантах вона розповідає про безуспішний рятунок пораненого юнака. Цікаво, що подібний розвиток пройшла аналогічна польська пісня «U mej matki rodzonej stoi jawor zielony», поширена переважно в північній Польщі. Наш текст дуже близький до запису з сусідньої пряшівської Цигелки.

СЕСТРА ТРУЇТЬ БРАТА

На Подолю сивий камін,
Подолянка седзі на нім.
Седзі, седзі, виє венца –

То робота Подольця.
Пришол гу ній чужий женец:
– Подолянко, дай мі венец!

– Як би я ти венец дала,
Кед я свого брата мала?
– Утруй, утруй брата свего,
Будеш мала мі млодего.
– Рада би-м се довідала,
Чим би-м брата утруц мала.
– Ид до саду вишньового,
Найдеш венжа ядлового.
Насікай же на дробнучко,
Увар же го на м'якучко,
Налій же го до шкляниці,
Винес же го до пивниці.
А брат приде од Вишніча:

– Сестро моя, пиц се мі хце!
Сестра пішла до пивниці,
Принесла му пів шкляниці.
А брат пие, з коня леці:
– Сестро моя, парш на дзеці!
– Не зато-м ти пиц давала,
Би-м на дзеци позюр дала.
Прендко пише до милего,
Же отрула брата свего.
А милий ї одписуе,
Правом ручком презентуе:
– Утрула-с си брата свего,
Утрула би-с ме самого

(Верхратський, 377; Колесса, 389 (458), 417 (559 а); Udziela, *Łemkowszczyzna przed półwieczem*, 72, 73; «Наше слово», 17.XII.1967; Гижа, Українські народні пісні з Лемківщини, 179. Записів з Пряшівщини – 23).

Одна з дуже старовинних баладних тем відома багатьом європейським народам. На північній Лемківщині переважала місцева версія, що розповідає про «білу Дорку», пастушку овець; до неї приходять дворак, отруту здобувають з хабзу або м'яти, отруєним є муж (не брат), що повертається з поля. На Пряшівщині найбільш поширеною була версія словацького походження «За горами, за лісами є там каштель мальований». Злочинниця тут – імовірно шляхтянка, брат везе з лісу добірне дерево, він тричі куштує отруту, приправлену з гадюки в формі поливки. Окремо стоять тексти, у яких мова про дівчину, яка йде жати траву, або про «панну младу» й залицяльника-воеводу. Український фольклор утворив окремий тип цієї балади з постаттю мандрівника-сербина, що проходиться понад рікою. Дівчина тут сама біжить за звідником і пропонує себе; брат просить продати коня, щоб здобути засоби на лікування.

Текст із Біличної, в якому дівчина в'є вінки, звідником є «подолянець», а брат п'є отруєне питво, сидячи на коні, є єдиним з північнолемківських записів, що виявляє близькість до польської традиції пісні. Специфіка цього тексту: приїзд брата «від Вісніча» (не з війни, як звичайно в польських текстах), відсутність мотиву дарунків, прохання подбати про дітей, типове для більшості лемківських варіантів.

РИБАЛКИ ЗНАХОДЯТЬ ПОКИНЕНУ ДИТИНУ

Пішли рибаре на риби
До глибокої долини,
Нашли они пахоля,
Што било овито докола.

Єден гварив: берме го,
Другий гварив: спокійме го,
А третий нич не дбал,
Лем до дзвонари знати дал,

Жеби дзвонаре дзвонили,
Жеби ся дівечки сходили.
Усі дівечки ся сходять,
Кожда под партечком,
Лем рихтарьова под чипечком.
– Ей Ганцьо, Ганцьо, Ганічко,
Де-с си поділа партичку?
– На клинец ем ей звісила,
Бо-м ей нерада носила.
– Ей Ганцьо, Ганцьо, Ганічко,
Де-с си поділа тот венец?
– Під порог ем го вкопала,
Бо-м го нерада вияла.

– Ей Ганцьо, Ганцьо, Ганічко.
Де-с си поділа шнурички?
– На пахоля-м їх овила,
Долом Дунайом руцила,
Бо-м го нерада носила.
Узяли Ганцю за ручку,
Вивели єї на лучку.
– Стинай, кате, кед маш тяц,
Най не плаче отец, мац!
Отец, матка зо лдзами,
А мій фраір фальчами.
Отец, мати жалосні,
А мій фраір радосні

(Даний тип цієї пісні: Матеріали до української етнографії, XIX–XX, 259, 260; Колесса, 385 (439 б), 398 (493 б), 418 (560); «Наше слово», 08.XI.1964; 23.06.1968; Пижа, 172, 174. Пряшівщина: 9 записів).

Пісня належить до широкої родини балад про вбивство покриткою новонародженої дитини. Наш текст близький до інших північнолемківських записів, але ширший від них, зокрема повторними запитами про парту, вінок, шнурички. Мотив ката, що відомий ще тільки в записі з Ропиці Руської, взагалі близький до нашого, але вужчий, пов'язує дані тексти з моравсько-західнославацькою традицією, очевидно архаїчною. Це підтверджується і подібністю нашого тексту до північнопольських, де дитину знаходять також рибалки, а не млинар.

МАТИ ТРУЇТЬ ЗАМІСТЬ ПРИВЕДЕНОЇ НЕВІСТКИ СИНА

Пішов Янічок в огляди
Без материнської поради.
Як ся мамичка дознала,
До Черной гори біжала.
Дробни кореники брала,
Златом мотичком копала,
Среберним ножом скрепала,
В златім горняти варила,
На білім галіру студила.
Ганічка без прог крачає,
Мамичка до ней здравкає.
Ганічка дораз познала,
Зараз до Янічка здравкала:
– Бог ти, Янічку, дай здраве,

Пий материнске приправе.
Як ся Янічко раз напил,
Дораз ся за столом превратил.
Ганічку ідут чепити,
Янічкови ідут дзвонити.
З Ганічком ідут до води,
Янічка кладут на столи.
З Ганічком ідут на вивід,
Янічкови берут новий гріб.
З Ганічком ідут з виводу,
Янічка кладут до гробу.
Тераз, мамичко, тераз маш:
Правила-с весіля й погріб враз

(Колесса, 397 (493 а). Пряшівщина: 8 записів).

Пісня словацького походження. На українській мовній території поза Лемківщиною невідома. Виразна властивість сюжету в порівнянні з іншими піснями на таку ж тему: невістка передає чашу з отрутою синові, щоб пив перший. Даний текст – найбагатший з північнолемківських, близький до варіанту з Сулина над Попрадом, на Пряшівщині. Тут гарно розвинена сцена готування отрути, багатий також кінець.

МУЖЧИНА, ПЕРЕОДЯГНЕНИЙ ЗА ЖІНКУ,
ЗВОДИТЬ ДІВЧИНУ

Орала баба заграду,
Вишол г ній пан король на раду:
– Ой бабо, бабо, дай раду,
Як я мам скламац то паню?
– Облеч ти шати паненски,
Черевички кармазински,
Идз се преходзиц по ринку
Аж до самого вечера.
Буде ся панна питала
Там до старого коваля:
Ей, коваличку мой милий,
Преночуй же мя за хвилі!
Бо я є пані з Раслава,
Иду на ярмак до Праги.
Юж-ем там товар послала,
Лем я то сама зостала.
Скоро минуло по вечера,

Мовит коваль свої цери:
– Церус моя, лужка стлац,
Бо ти підеш з паньом спац.
– Як би я з том паньом спала,
Кед я ей нигда не знала?
Скоро минуло пів ночи,
Кричит Ганічка помочи.
Скоро минуло пів рочка,
Ходит Ганічка як бочка.
Скоро минуло по роце,
Ходит Ганічка по луце.
Носит синочка на руце.
– Ей люляй, люляй, сину мой,
Який препекний отец твой!
Бо твой є отец король польський,
Велький зводитель паненський

(Колесса, 382 (432), 398, (493 г.) Пряшівщина: 1 запис).

Балада про звідника з королівського роду, яку пов'язують з особою популярного угорського короля Матвія Корвіна († 1490), відома в небагатьох записах з Чехії, Моравії, Словаччини, Лемківщини та близького польського сусідства (Шлеск), райони на південь від Кракова й над Дунайцем. Наш текст дуже близький до Колессових записів із Пантної й Ганчової.

БРАТ НЕ ПОВЕРТАЄТЬСЯ З ВІЙНИ

Стоїть вежа мурувана,
Сриблом-злотом висаджана.
При той вежи цисар лежить,
При цисарю войско лежить.
Стань, цисарю, в шире поле,
Порахуй ти войско свое!

Юж там войско рахуване
І конічки ціхуване.
– Кланям, кланям, мой панове,
Ци не іде мой брат з війни?
Іде, іде в ширім полі,
Тримат главку на каменю.

(Над ним коник зажурился,
По колена в землю вбил ся).
Гребе, гребе по коляна,
Жалує він свого пана.

Заколь я мал свого пана,
То я їдал оброк, сяно,
Тераз не мам свого пана –
Рознесут мя сраки, врани

(Верхратський, 346 (частина); Колесса, 394 (48 б). Пряшівщина: 11 записів).

Дуже популярна й розгалужена балада про трагічну воєнну долю, відома українцям, полякам, словакам, чехам і білорусам. Складена з декількох вільно пов'язаних частин, зазнавала вона багатьох змін – оновлювання історичної сценерії, доповнювання символічними, психологічними, навіть любовними елементами. Південнолемківські тексти представляють єдиний тип, посередній між польським, моравським і словацьким. Стрункий він і цілісний. Північнолемківські – більш розрізнені. Початок нашого тексту зустрічається в південній Польщі; зрештою в тексті широко описаний епізод підготовки до війни, але зовсім пропущена психологічно цінна сцена прощання брата з сестрами, а також опис битви. В тексті Ф. Колесси з Пантної знаходимо мотиви українського походження: відсилення коня додому, символічний мотив сіяння піску на камені.

ДІВЧИНА ПЛАТИТЬ ВІНКОМ ЗА ПОЛЬОВУ ШКОДУ

При Дунаю, при ті воді
Пасло дівча штири коні.
Пришли два гайници з поля,
Заняли коні до двора.
Принесла їм два таляри –
Єден велький, а два мали.
– Сховай, шварне дівча, собі,
Бо я приду днеска к тобі.
– Кто хце до нас ходжувати,
Мусит на ня позор дати:
Острожками не черкати,
На трумбеце трумбувати.
Моя matka чуйно спала,
Она на нас позор дала.
Она на нас позорує,
Кто той ночи до нас приде.

– Ставай, старий, ставай – горе,
Ктоси мешкал в нашім дворі!
Ніж ся старий з лужка сточил,
А младзенец ледво скочил,
А як скочил, так си свиснул,
Свої милій руку стиснул:
– Бивай, мила, бивай здорова,
Я младзенец, а ти жена!
– А як би я жена била,
Кед я з тобом мало спала?
Мало, мало, пів години –
Юж мя читаш медже жени?
– Хоц би-с мала два тисячи,
Юж не будеш панном веце.
А я не мам лем два гроши –
Іще буду пірко носил!

(Верхратський, 271; Колесса, 415 (552); «Наше слово»
28.І.1968. Пряшівщина: 14 записів).

Джерело цієї пісні знаходять у Польщі XVI–XVII століття. В лемківських текстах є цікаві пов'язання зі старими записами з Моравії, де є також мотив пускання пір'я й каменя по воді для доказу дівочої невинності. У західнослов'янських народів пісня вже протягом минулого століття втрачала частини дії й перетворювалася в ліричну. Наш текст – у порівнянні з іншими лемківськими – багатий. Він має оригінальний початок і гарно розбудований кінець.

МОЛОДА ЖІНКА ОБМАНЮЄ
СТАРОГО МУЖА

Оженил ся старий, сивий,
Старий, сивий, нежичливий.
Зял він собі жену младу,
Жену младу, як ягоду,
А так він ї не верувал,
Же ї з краю залігувал.
– Старий, старий, пуст мя вонка,
Бо мя болит головонька!
– Отвор, отвор окенечко,
Вилож, вилож свой главичку!
Окенечко отворила,
Седем плотів прескочила,
А тот осмий бил терновий,
Під ним лежал Янчик білий

(Північнолемківських записів немає. Пряшівщина: 4 записи).

Пісня відома також на Словаччині. Особливим способом подані в ширших текстах із Пряшівщини насмішки над старим мужем. Наш текст скорочений до основних дієвих моментів.

ЗРАДЛИВА МИЛА

Кеби я мал качи крила,
Скочил би я до мочи́ла,
А з мочи́ла до лісика,
Витял би-м си яворика,
Била би то шабля з него,
Шабля, шабля малювана,
Од цісаря дарувана.
Цісар мі ей подарував,
Жеби-м з нею повоював.
А я вояк бив і буду,
Кому зохаб'ю мою милу?
– Бивай, мила, бивай здорова,
Як се вруцим, будеш моя.

Мила его не чекала,
За старого се видала.
За старого пішла мужа –
Милий пришов яко ружа.
– Коби́ла-м ся не виділа,
Би-м за тобом не боліла!
Він ся коло ней преходит,
Єї векший жаль ще робит.
– Старий, старий, яко старий,
Лем ся до лужечка валит, –
Я молода як ягода,
А він гу мі нич не гварит.
– Старий, старий, пуст мя вонка,

Бо мя болит головонька!
Скоро на двір виступила,
През острожок прескочила,
За острожком пліт терновий,
А там лежить Янчик білий.
А так він ей нараджував,
Трутизну ей нарихтував.

Пішла она до пивниці,
Гнесла ему масляниці...
Дораз карти написала,
Же старого отрувала.
– Отрула ти брата свего –
Отрула би-с ме самого!

Цікавий випадок народження контамінованої (зросненої) пісні. Від вільного ліричного вступу розповідь плавно переходить у сцену з пісні прощання з милою при відході на війну. Дальші рядки – скомпоновані самим співаком. Використавши фрагмент балади про втечу від старого мужа до любовника (дивись вище), складач пісні вирішив закінчити свій твір мотивом отруєння, запозиченим з іншої відомої балади. Можна бути певним, що йдеться про індивідуальне складання здібного співака, що не мало продовження у фольклорній традиції.

На закінчення декілька загальних уваг про історичну й художню вартість балад з Біличної. Їх склад – типовий для західнолемківської баладної традиції, в якій переважали, на відміну від східних частин Лемківщини, польські й словацькі джерела над загальноукраїнською стихією. Це помітне і в мові записів. Тексти балад з Біличної – різної вартості. Деякі добре збережені, з інших випали важливі композиційні елементи. Але і в таких текстах інколи збереглися старовинні деталі, характерні для старшого періоду розвитку балад по всій області навколо Карпат. Співак чи співаки о. Лещишака мали добрий смак, вони час від часу намагалися збагатити текст випробуваними засобами епічної стилізації. Згадаймо «три пламени» в баладі про дівчину, схоплену до пекла, чи образ готування струйного напою в баладі про Янічка, отруєного власною матір'ю. Доказом є й остання пісня, вільно й загалом вдало складена з відламків відомих пісень.

Ми намагалися показати читачеві, що збереження збірника, від появи якого мине скоро вже сто років, є цінною допомогою при вивченні лемківської пісні. Прекрасний збірник Ореста Гижі «Українські народні пісні з Лемківщини», виданий нещодавно в Києві, також вносить багато цінних доповнень до історії лемківської пісні. Було б бажаним, щоб читачі, які знають людей, що ще пам'ятають старі балади, подібні до надрукованих у цій публікації, спробували врятувати ці скарби, бо вони як показують відгуки спеціалістів на збірник, підготований у Пряшеві, можуть гідно репрезентувати Лемківщину перед цілим культурним світом.

¹ Докладніше про фольклористичну діяльність Франка в ті роки пише М. Возняк: З життя і творчості Івана Франка. – К., 1955. – С. 220–233.

ФОЛЬКЛОР ЧАСІВ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ В СВІТЛІ ТОГОЧАСНИХ ПОЛЬСЬКИХ ДЖЕРЕЛ

Період всенародного повстання проти польської шляхти в половині XVII ст. є в історії українського фольклору важливою межею. Народна пам'ять забула переважну більшість історичних подій, що попереджували цей час; зате бурхливе пробудження національної свідомості, яке викликав цей найбільший визвольний зрив, не зникло з пам'яті наступних поколінь. В той час, коли усяка історична пісня, яку відносять за змістом до більш раннього періоду козаччини, мусить пройти ще перевірку, оскільки Хмельниччина залишила нам кілька безсумнівно автентичних пісенних творів, що поширилися по всій Україні й не втратили своєї популярності. Також у репертуарі кобзарів минулого століття збереглося декілька дум, які дуже конкретно, хоч з домішкою народної фантазії, розповідають про події визвольної війни.

Але було б помилкою думати, що дослідження цих пам'яток набагато легші тому, що в їхньому тексті можна знайти пряму пов'язаність з історичними подіями. Відомо, які клопоти мала українська наука з думами про Хмельниччину, що ніби найбезпосередніше, конкретніше, ніж інші думи, відбивають історичну дійсність свого часу. Дослідників бентежила їхня напівкнижна форма, що відрізняла їх від інших дум. Виникало питання, ким були творці тих дум і чи створювано їх безпосередньо по слідах подій, чи, може, як думав І. Франко, це була пізніша історична ремінісценція, пов'язана з впливом козацьких літописів, з дальшим зростанням історичної свідомості в умовах Руїни й лівобережної Гетьманщини. Зовсім переконливу відповідь на ці питання дати було важко, бо оцим думам бракувало історичної документації, прямих свідчень про те, коли вони існували й як могли виникати. Найконкретнішим доказом тогочасної популярності дум та історичних пісень на актуальні теми були записи Думи про козака Нетягу й Пісні про князя Корецького з кінця XVII ст., а також майже одночасна згадка польського письменника А. Корчинського про те, що герой його поеми «*Złocista przyjaźnia zdrada*» залюбки грав «запорозькі думи», «*O Sulimie, Neczaju, o szachowym mostu*». Але ж ці свідчення ділить від виникнення більшості названих пісень, дум принаймні півстоліття!

Ранні дослідники вклали дуже багато зусиль у розшуки архівних матеріалів зі старої української літератури й фольклору. Завдяки таким невтомним шукачам, як В. Перетц, М. Возняк та інші, зібрано великий фонд історичних

свідчень, що й досі становлять головну документальну основу наших знань про давню українську поезію. В останні десятиліття ці пошуки, на жаль, майже припинилися. До того ж остання війна безповоротно знищила деякі недосліджені матеріали. Але можливості нових істотних архівних відкриттів ще не вичерпані. Доказом цього може служити матеріал, який пощастило мені знайти в архівах Кракова.

В рукописному відділі бібліотеки Польської Академії наук зберігається під № 1275 «Kronika gumowana wypadków w Polsce 1648–1672». Це великого розміру розповідь сучасника, в багатьох випадках безпосереднього очевидця, про події козацько-польських і польсько-шведських війн, що так глибоко схвилювали свідомість польського суспільства. З художнього погляду цей твір, складений важкуватим, хоч старанно римованим віршем, ніякої вартості не представляє, але має значення для історика культури педантська дріб'язковість автора у змальовуванні побутових ситуацій. В описі приготувань до битви під Берестечком (на ст. 29) читаємо:

Kozacy tesz odezwali się w bembny tromby y surmy
zawiodszy bratia mołodcy **Zahaydacznego dumy**
z armaty tesz echo swiie wielkie wydawać poczeli
a z piszczalow samopałow tioch tioch droch zabrzymieli.

«Silva rerum» у краківській бібліотеці Чарториських (рукопис № 1656) містить інший твір з тих же часів: «Expeditio JWJMP Stanisława na Podhajcach Potockiego hetmana wielkiego koronnego... przeciwko Szeremetowi hetmanowi moskiewskiemu, która się odprawiła pod Czudnovem, Anno 1660». На 772 ст. **конволюти віршопи-сець** розповідає про дії польського емісара в козацькому таборі, спрямовані на відірвання козаків під проводом Юрія Хмельницького від царського воєводи Б. Шереметева й нового поєднання з поляками:

Na każdy dzień em wode kwartową sklenicą
Piiał miasto gorzałki, bym był piianicą
U nich miany, a przytym kupowałem siła
Trunków, a ztąd kozakom compania miła
Była ze mną, y **kobza tesz nie proznowała**
Chmielnickiego zmarłego dume przygrawała.

Ці дві принагідні згадки про козацькі «думи» цінні тим, що обидві вони автентичні й порівняно точно датовані часом до шістдесятих років XVII ст., бо ж обидва твори, переповнені масою конкретних даних, мусили виникати по свіжих слідах подій. Важко з певністю сказати, які то «думи Сагайдачного» могли співати козаки, обложені під Берестечком. Можливо, що це була невмируща пісня «Ой на горі там женці жнуть», визнана польським спостерігачем за «думу»,

а може й справжня, не збережена до наших часів дума (хоч цьому заперечує хорове виконання й обстановка співу). Непомірно важливіший другий випадок. Дума «покійного Хмельницького» найприродніше ідентифікується як дума про смерть Богдана, яку збирачі минулого століття встигли записати ледве у двох досить різних варіантах. Можливість такої ідентифікації підтверджує ситуація, в якій виконувався цей твір.

Чуднівська баталія 1660 року, в якій польські війська розбили армію російського полководця Б. Шереметева, є однією з вузлових подій у трагічній історії України після смерті Б. Хмельницького. Його син Юрій, обраний гетьманом після І. Виговського, повернувся в жовтні 1659 року під московську протекцію. Б. Шереметев, попавши під час рейду на Правобережжя в польське оточення, мав підставу покладатися на попередньо домовлену допомогу сорокатисячної козацької армії, що під проводом Ю. Хмельницького йшла на з'єднання з ним. Але тут настало ускладнення, викликане зміною орієнтації частини правобережної старшини й нерішучістю самого Ю. Хмельницького: дізнавшись про важке становище російської армії й воєнну перевагу поляків, Ю. Хмельницький почав зволікати з прибуттям під Чуднів. Врешті між козаками й польськими полковниками почалися переговори, що протягом десяти днів (8–17 жовтня) призвели до нового переходу Ю. Хмельницького на польський бік. Після цього і восьмитисячний відділ козаків під проводом полковника Цицюри, що перебував у таборі Шереметева, залишив його з дуже великими втратами.

Яке значення могло мати виконання думи про смерть Б. Хмельницького напередодні цих подій?

В записках ХІХ ст. дума розповідає про те, як великий гетьман, передчуваючи близьку смерть, пропонує старшинській раді вибір свого наступника з-поміж найближчих співробітників з І. Луговським (Виговським) на чолі. Рада відпрошується від цих кандидатів і вперто просить мати гетьманом дванадцятирічного Юрася Хмельниченка. Тут дві версії думи розходяться: одна кінчається вісткою про повалення Юрася («А як не стали старої голови Хмельницького зачувати, не стали і Єврася Хмельниченка за гетьмана почитати») та іронізує над ним; друга, цертелєвська, розповівши про смерть Б. Хмельницького, кінчається ніби додатково причепленим повідомленням такого змісту:

То не багато Луговський гетьмановав,
Повтора года булаву держав.
Скоро сотники, полковники прибували,
Юруся Хмельниченка гетьманом поставляли.
«Дай же боже!» – козаки промовляли –
За гетьмана молодого

Жити як за старого,
Хліба-солі єго вживати,
Городи турецькі пльондровати,
Слави-лицарства козацькому війську доставати!»

Немає сумніву, що процитоване закінчення думи, яке ідеалізує молодого гетьмана як природного батькового спадкоємця, покликаного повернути козащині її попередній розквіт, виникло в час, коли різні козацькі кола ще вірили в цю його роль, тобто найпізніше до 1661 року Ю. Хмельницького вибрано гетьманом вдруге після повалення І. Виговського в жовтні 1659 року, за рік до Чуднівської кампанії. Цей рік був апогеєм його політичного значення: від нього, осяяного німбом свого походження, чекали конструктивного посередництва між роз'єднаними козацькими партіями. Але скоро після Чуднова його зірка погасла; вже в 1662 році він просився звільнити його від гетьманства. Його ж останнє, також непопулярне повернення до влади під турецьким протекторатом (1677–1681) мусило б відбитися в тексті додатковими повідомленнями. Треба отже вважати ймовірним, що дума про смерть Б. Хмельницького з таким закінченням існувала вже в час Чуднівської кампанії, і що саме про неї повідомляє польський емісар у козацькому таборі, як про свідомо обраний засіб політичної агітації. В час, коли ціле козацьке військо, роз'єднане в поглядах, до кого приєднатися, чекало на рішення Ю. Хмельницького, виконування думи, що розповідала про одноголосне обрання Юрія й надії, які покладалися на нього, зміцнювало його авторитет і нейтралізувало впливи противників його нової політичної орієнтації. Висновок: уперше в історії дослідження козацьких дум натрапляємо на свіжий слід виникнення й суспільної ролі такого твору й одержуємо доказ, що думи створювалися по свіжих слідах подій і грали важливу політично-агітаційну роль.

В польській літературі того часу існує ще одна, менш виразна згадка про думи з часів Хмельниччини. У творі А. М. Фредра «Zwierzyniec jednorożców» (1668, к. 27) читаємо:

Noci **duma korsuńska** Lachy wspominając,
jak się długo bronili.

Відомо, що козацька дума про битву під Корсунем у текстах XIX ст. має інший, сатиричний характер і згадує тільки дуже коротко про хід самої битви. Але є в цій думі інший важливий мотив, який вривався настільки сильно в свідомість польських учасників боротьби на Україні, що інше сучасне польське джерело дуже широко парафразувало його. Йдеться про відому алегорію боротьби козаків з поляками як спільного варення пива. Ось як представляє цю поетичну ідею дума в записі з половини минулого століття:

Фольклор часів Хмельниччини в світлі тогочасних польських джерел

Ой обозветця пан Хмельницький,
Отаман-батько чигиринський:
«Гей, друзі-молодці,
Браття козаки запоріжці!
Добре дбайте, барзо гадайте,
Із ляхами пиво варити зачинайте.
Лядський солод, козацька вода,
Лядські дрова, козацькі труда».
Ой з того пива
Зробили козаки з ляхами превеликеє диво.
Під городом Корсунем вони станом стали,
Під Стебленом вони солод замочили.
Ще й пива не зварили,
А вже козаки Хмельницького з ляхами барзо посварили.

Ця сама алегорія, інспірована очевидно прізвищем Хмельницький, по-народному – Хміль, ще вужче відбита в сучасному книжному вірші про Жовтоводську битву:

Висипався Хміль із міха
І наробив ляхам лиха,
Показав їм розуму,
Вивернув дідьчу думу.
До Жовтої водиці
Наклав їм дуже хмельниці.
Не могли на ногах стояти,
Воліли утікати

(Антонович – Драгоманов, Исторические песни,
II, 135).

Але найширше репродукує її з прямим покликанням на «козацьку пісню» як джерело, невідомий польський автор «Kroniki rytmowanej wypadków w Polsce 1648–1672», к. 3) в розповіді про вигаданого полковника Неминикорчму:

Prawdziwy to był pułkownik Nemyńkorczma Chmiela
bo winników browarników słodowników w pułku zwiela
i stąd sami kozacy w swej Ukrainie pieśń złożyli
jakie by piwo najtęższe zwarzyli już radzili.
Jak go kozactwo z Lachy na włości wzięli się zsyypować,
na słody w Żułtych Wodach zamoczywszy gotować
do warzenia piwa pod Korsuniem, jakoż zawarzyli
a Chmielem zachmieliwszy pod Pilawce na cześć sprosili,
które tak wzięło grać szumić a coraz pięć się do góry,
z tak gorzkim zadaniem ledwie drugi nie wyskoczył z skóry.

Бачимо, що сучасний польський вірш докладніше ніж двохсотрічна усна традиція дум передає складну конструкцію добової політичної алегорії.

У двох вступних рядках цього тексту уважний читач помітить ще одне зіткнення з козацькими думами:

На славної Україні, в городі Корсуні,
Там жив корсунський полковник пан Филон.
Як став в охотное войско виряджати,
Став охотника викликати.
Крикнет, покрикнет **на винники, на броварники,**
На п'яниці, на костерники:
«Которому не хочеться по винницях горілок курити,
Которому не хочеться по броварах пиво варити,
Которому не хочеться в кості іграти,
Дурно гуляти,
Ідіте ви зо мною, корсунським полковником,
в охотное войско гуляти»

(Дума про Івана Коновченка, текст зі збірника Цертелева).

В недостатньо досліджених польських джерелах з часів повстання Б. Хмельницького зберігається ще багато цінних свідчень історії тогочасної української культури. В тій же «Римованій хроніці» знаходимо трохи нижче автентичне політичне прислів'я того часу: «Chmiel na siem lyt zapaliw swit», що походить, очевидно, десь з 1655 року, коли після успіхів шведської інтервенції могло здаватися, що війна з Польщею догасне. Це прислів'я посередньо датує і час виникнення цієї частини польського рукопису.

Цінні інформації приносять тогочасні польські джерела і до питання про первісних творців і виконавців козацьких дум. В історії дослідження дум появлявся погляд, що козацькі кобзарі були членами полкової музики. Польські тогочасні джерела, що не раз згадують про козацьку й польську воєнну музику, категорично заперечують це, згадуючи в цій ролі тільки «tromby, surmy, piszczki, bembny», в інших випадках «krzykliwe szyposze, szałamaje» (рукопис бібліотеки ПАН № 1275, к. 29, 31 в, 36 в), а як чисто народні інструменти – дуди (приписувані отаманові І. Сіркові), skrzypice, serby (сербські гуслі; там же, к. 77 в, 85 в). В помешканні самого Б. Хмельницького «bębny, trąby ozywały się hetmańskie» (рукопис бібліотеки Чарториських № 965, ст. 136). Кобза була, очевидно, інструментом більш камерального призначення, на ній грали в хвилини відпочинку від воєнних справ, хоч кобзарі – виконавці дум, перебували, як бачимо, прямо в воєнних таборах й у вирішальні хвилини напевно брали в руки зброю. Один польський автор дає кобзу в руки навіть найближчому співробітникові Б. Хмельницького Максимові Кривоносові (рукопис бібліотеки Чарториських № 377, ст. 735).

Фольклор часів Хмельниччини в світлі тогочасних польських джерел

І нарешті: сучасні польські вірші про Хмельниччину, авторами яких були здебільшого шляхтичі, вигнані з України, найкраще показують, чому неможливою була згода між польською державою й козаками. З висловлювань шляхетських віршописців тхне ненавистю й погордою до козацького «хлопства», що відважилося збунтуватися проти своїх природних панів. Ось як бачив козацький побут перед повстанням один з таких авторів:

Znałem ja tych kozaków gdy dziegeć wozili,
Swiecą łojową kaszę w kociełku maścili.
Równy ciągnąc połubę z koniem do Lublina,
Brnął w Kurpiach po kolana choć tarkocze glina,
Stamtąd do Kazimierza, a śmiem rzec jak żywo
W jego gardzieli polskie nie powstało piwo.
Na polu spać pod łubem, bo do izby snadnie
nie chcą puścić Rusina, że prędko ukradnie.
Rusin jest od ruszania, kozak od kosmatej
koczomakiem rzeczony do kozy parchaty.
Dawna była przypowieść, już póki świat światem
Nie miał nigdy być Polakowi bratem.

.....

...wodzili i owoc kozacy,
Sam to ubior wyświadcza, niech każdy obaczy:
Kuczma, postoly, gunia, siekiera za pasem,
Ograją radzi w karty, ba i odrą czasem.
Przypatrzysz się, jak oni Mormułę wyćwiczą,
W surmy i szałamaje po jarmarkach grają,
A pieniądze gromadzą od Lachów, gdzie staną,
Są insi, serendikę co grają przed bramą,
Wożą pszona, maldrzyki i połcie do Lwowa,
Bywają w Jarosławiu, stamtąd do Krakowa
Jądą jeden za drugim, aż jest mijać groza,
Bo z początku pół mile drugi koniec woza,
A my, będąc szlachta i ze krwie Lechowy
.....
Dopusćmy się pastwić

(Рукопис Музею Чарториських, № 377, ст. 736).

Відокремлені сліди пам'яті про ранню козацьку історію появляються і в значно пізніших польських джерелах. Поет кінця XVII ст. Адам Корчинський, що походив із Самбірщини, малює в своїй іронічній побутовій поемі «Złocista przujażnią zdrada» молодого шляхтича, що намагається здобути прихильність жінки-чужинки піснями на козацькі теми:

Bo więc podczas siedzacy w oknie poomacku
Gdy zlotoblaski Tytan zagasł, po kozacku
Grał zaporoskie dumy, ich żalobne trele
Wywodząc o wojennym ekspedycji dziele,
O Sulimie, Neczaju, o szachnowym mostu –
Nieslychane we Włoszech, mutety po prostu!

(«Пункт» II твору, вірші 367–872).

Ніхто не звернув досі увагу на те, що ця лаконічна вістка має свій відповідник не тільки в загальновідомій пісні про смерть Нечая, але й в іншій пісні, вписаній майже в той же час у пісенник єзуїта Домініка Рудницького, що його відкрив і опублікував В. Перетц. Ось текст цієї пісні в автентичному польському записі:

Oy wszach (?) nowoho mostu
dali kozakom chłostu
 Oy biednaz to nasza hołowenko:
 niemasz komu poradity.
Oy w nedelu rano
naszych sotnikow pobrano,
 Oy biednasz etc.
Oy ponedyłok rano
naszogo Solima ztinano,
 Oy biednasz etc.
Oy we wtorek rano
naszoho Pawluka zimano,
 Oy biednasz etc.
Ledwo pryszli krobownicy (może: krolownicy?)
niestalo nas y połowicy,
 Oy biednasz etc.
Piat tysiacy zostalo,
da y hetych duzo malo.
 Oy biednasz, biednasz dola kozackaia:
 Sieczec nas ruka lackaia.
 Oy biednasz etc.

В. Перетц не розумів першого рядка пісні. Читається він дуже просто: **Ой у Шахногового мосту**. Йдеться про відомий під цією назвою міст на р. Росі, перед яким, за с. Кумейками, відбулася 16 грудня 1637 року нещаслива для козацьких повстанців битва з польським військом. Незважаючи на значну чисельну перевагу (10 тисяч озброєних і 8 гармат проти 6 тисяч з шести гарматами), козаки програли цю битву через погане озброєння й непродуману тактику, втративши на полі бою до п'яти тисяч убитих і поранених. Цю подію, яка вважалася, очевидно, дуже трагічною в наслідках для здійснення козацьких аспірацій, пісня

показує, групуючи в трьох епічних «днях» три віддалені від себе часово факти: «побрання» сотників, страчення провідника попереднього повстання Івана Сулими і схоплення Павла Бута, званого Павлюкою, у містечку Боровиці. Дальший зміст пісні відбиває наслідки програної битви: козаки справді втратили в ній більшість своєї армії. Згадка про «побраних сотників» натякає, можливо, на попереднє ув'язнення частини реєстрової старшини повстанцями; в такому випадку пісня відбивала б дуже вірно непевні й роздвоєні настрої серед тодішнього реєстрового козацтва, яке ще не мало відваги виступити рішуче проти польської влади й хиталося між лояльністю й повстанськими апетитами. Як би не було, а перетривання такої пісні, пов'язаної без сумніву з повстаннями тридцятих років, через бурхливі події наступного півстоліття документує її велику популярність в козацькому середовищі, для якого вона була, очевидно, своєрідним маніфестом козацької недолі. Не треба забувати, що в подіях, які вона змальовує, брав пряму й дуже активну участь пізніший творець козацької держави Богдан Хмельницький. При своїй великій простоті ця чудом збережена пісня має значно більшу історичну вагу, ніж безсумнівно неавтентична пісня «Про Сулиму, Павлюка, ще й про Яцька Остряницю», записана 1928 року від кобзаря з Харківщини, де все аж надто добре погоджується з історичною дійсністю з-перед трьох сотень років. Порівняння цих двох пісенних явищ ще раз нагадує нам потребу звернутись для вірного пізнання розвитку нашої культури глибше до джерел – *ad fontes*.

СТО РОКІВ «ІСТОРИЧНИХ ПІСЕНЬ»

Силою обставин, що обмежували в минулому столітті розвиток української культури, деякі тогочасні видання українського фольклору мали значення громадських маніфестів. Для романтиків такими актами національного самопробудження були цертелівське видання дум, перший пісенний збірник М. Максимовича, історичні пошуки гуртка І. Срезневського в «Запорозькій старині», а в Галичині – «Русалка Дністрова». Пізніше, коли протягом шістдесятих років розвіялася віра в політичні зміни, що призвели б до повної культурної емансипації українського народу, з тла скромної культурної діяльності української громади почав щораз сильніше виділятися цілеспрямований науковий інтерес до минулого, зокрема до його демократичних традицій, закріплених у фольклорі. Тогочасні діячі добре знали, що в народній творчості треба шукати найвідповідніший на дану пору ключ до в'яснення питань національної самобутності й долі, засіб поглиблення віри в історичну стійкість української нації. Появився план науково повноцінного видання фольклорних багатств України; з виникненням південно-західного відділу Російського географічного товариства в Києві (1872) група діяльних учених (В. Антонович, М. Драгоманов, Ф. Вовк, С. Русов, П. Чубинський, О. Лисенко та ін.) приступила енергійно до його реалізації й випустила за чотири роки існування товариства ряд цінних видань.

Поряд з семитомними «Працями етнографічно-статистичної експедиції в західноруський край» (1872–1879), в яких зібрано цілий доступний комплекс свідчень про побут українського народу в межах Росії, центральне місце в праці відділу зайняло видання окремого збірника історичних пісень. Для культурників-демократів 60–70-х рр. історичні свідчення, збережені в народних піснях, мали не меншу документальну вагу, ніж неповна й однобічна документація письмових джерел до української історії; отож таке видання мало стати живим літописом українського минулого, що його складав протягом століть сам народ. Учені, що бралися за це діло, вірили, що народна пісня – це важливий ключ до суспільно-політичного світогляду народних мас; це надавало збірникові політичного значення, що його виразив пізніше М. Драгоманов словами: «З тих пісень можна бачити й те, як приступити до українських людей тим, хто хоче битись з неволею на їхній землі».

Не диво, що для праці над таким збірником об'єдналися два найталановитіші, найбільш ерудовані члени київського наукового товариства – Володимир Антонович і Михайло Драгоманов, людина виняткової теоретичної ерудиції, добре ознайомлена з європейським фольклором і фольклористичною методологією.

Дослідники поставили собі мету – створити видання на високому науковому рівні, тобто засноване на якнайширшому джерельному матеріалі, очищеному від усіх фальсифікатів, впорядкованому за строго науковими критеріями й доповненому ґрунтовними критичними коментаріями. Сучасна громадськість живо відгукнулася на прохання надсилати матеріали. Крім повно вичерпаних друкованих джерел у збірник увійшли нові записи трьох десятків збирачів, між ними й тексти з Галичини. Впорядники, згідно з вимогами сучасної фольклористики, не скупилися місцем для численних варіантів, сподіваючись, що це стане вкладом до повнішого розкриття значення й історії публікованих пісень. Також при визначенні меж публікованого матеріалу вони пішли за голосом сучасної науки: покинули первісне розуміння історичної пісні як твору, що розповідає про відомих історичних героїв і події, й прийняли погляд, що до збірника належить кожна пісня, в якій відбиті зміни укладу суспільних відносин на Україні. Таким чином збірник мав стати, за словами впорядників, «поетичною історією громадських явищ у південній Русі».

За первісним планом матеріал мав публікуватися в п'яти частинах, що відповідали головним етапам української історії. До закриття південно – західного відділу РГО й горезвісного емського указу встигли вийти тільки перший том (1874), що охоплює «пісні віку дружинного й княжого» й перший відділ «пісень віку козацького» (боротьба з татарами й турками), а в наступному році перший випуск другого тому з піснями з часів Хмельниччини. Решту матеріалу, що був уже готовий до друку, розділено перед виїздом М. Драгоманова за кордон між нього й В. Антоновича. З цього видав Драгоманов у Женеві «Політичні пісні українського народу XVIII–XIX ст.» (1883–1885). і «Нові українські пісні про громадські справи» (1881). Зате цикли, що залишилися в Києві (пісні про події другої половини XVII ст.; правобережні пісні XVIII ст.) ніколи не вийшли друком; ціле ж нове видання «Історичних пісень», що його готував Драгоманов при кінці свого життя, було знищене у Львові в подіях першої світової війни. Таким чином велика праця обох дослідників залишилася незавершеною.

За сто літ, які ділять нас від видання «Історичних пісень», фольклористика значно вдосконалила свої робочі методи. В книжці, підготованій В. Антоновичем і М. Драгомановим, дуже виразно відбилися різні риси тогочасної методології, зокрема віра в пряме відбиття й довге зберігання важливих історичних подій у фольклорній пам'яті й можливість реконструювати ці давні пов'язання на

основі різних, часом невеликих змістових подібностей між історичною подією й піснею. Зате невелика увага зверталася тоді на художні особливості досліджуваних пісень, на пов'язання їх стилю з певними епохами. Зверхній характер мало й розшукування пісень в інших народів. Ці принципи втратили вже давно свою переконливість. Сучасна наука не може вже обстоювати твердження, що в давніх колядках збереглися сліди конкретних подій і постатей княжої доби (діяльності Івана Берладника й Романа Галицького, взаємин з уграми й половцями, знищення Києва Батиєм), або пов'язувати деякі пісні з пам'яттю про діячів ранньої козащини, таких, як Предслав Лянцкоронський чи Богдан Ружинський. Незважаючи на критичне ставлення впорядників до романтичних пісенних підробок, в їх власну книгу вкралися деякі інші підробки й пісні пізнішого походження. Не витримує критики принцип точного датування більшості пісень і взагалі їх упорядкування за історичними датами, а не за художніми признаками. В романтизованому образі «історії України в піснях», що його намагалися автори створити, перемішані твори різного характеру – справжні історичні пісні, думи й балади, а навіть книжні вірші. Але за багатством зосередженого матеріалу й ґрунтовністю коментування ця книжка залишається й досі неперевершеним джерелом; треба навіть жаліти, що до історичної документації, зібраної В. Антоновичем, і міжнародних пісенних паралель, які розшукав у фольклорі різних, не тільки слов'янських народів М. Драгоманов, пізніші дослідники додали небагато нового. На свій час була книжка, якій минає сто років, справжнім науковим подвигом у загальноєвропейському масштабі. Дуже значне було також її суспільне значення, ствержене й пізнішим захопленням відгуком Максима Горького. Треба жаліти, що досі не перевидано хоч фотографічним способом цієї цінної пам'ятки української науки минулого століття, і що сучасна україністика не має до того часу її гідного наступника, такого, як одержали його, наприклад, росіяни в нещодавно виданих трьох томах російських історичних пісень XIII–XVIII віку.

ОБРЯДОВИЙ ФОЛЬКЛОР ТА НАРОДНІ ІГРИ



NÁZORY BEDŘICHA VÁCLAVKA NA LIDOVOU PÍSEŇ A ÚKOLY SOUČASNÉ FOLKLORISTIKY

Folkloristika vždy zaujímala v rámci společenských věd zvláštní postavení. Jakmile došlo vědomí, že folklór je velmi důležitou složkou kulturního vývoje národů, jeho studiu připadla významná úloha ideotvorná a v některých vývojových úsecích i průkopnické postavení při formování metodologie společenských věd. Avšak studijní materiál folkloristiky se jen s obtížemi podroboval vědeckému zkoumání ve smyslu historických metod, které se stále výrazněji prosazovaly ve společenských vědách už od první poloviny minulého století. Jako věda společenská musela se folkloristika stát disciplínou historickou; avšak stav jejího dokladového materiálu (skoro úplný nedostatek přímých dokladů z doby před XVIII. stoletím) v ní znemožňoval uplatnění přímých metod historické atribuce, tak důležitých v metodice jiných společenských věd. Proto byla folkloristika v minulosti velmi často prostorem pro aprioristické pseudohistorické konstrukce, které nevycházely ze skutečné povahy dochovaného materiálu, neusilovaly o jeho úplné vyčerpání a vysvětlení, nepřihlížely k mnohotvárným historickým podmíněnostem lidové slovesné tvorby. Ještě dnes bývá historická klasifikace folklórního materiálu, tolik potřebná pro doplnění obrazu vývoje celonárodní kultury, buď opatrně obcházena, nebo řešena jen v hrubých obrysech, dedukcí z hotových premis, bez dostatečného posouzení celého komplexu materiálových podkladů. Ještě dnes zůstává folkloristika v tomto ohledu pozadu za ostatními společenskými vědami.

Žádný projev duchovní činnosti člověka, patřící k minulosti, nemůže být pochopen správně, není-li jej možno aspoň přibližně vřadit do vývojového proudění historických forem vědomí. Práce každého badatele v minulosti, který něčím přispěl k osvětlení tohoto aspektu, má pro současnou folkloristiku živý význam jako východisko a zdroj podnětů pro neukončený zápas o historické vysvětlení folklórního dědictví.

Počátkem folkloristických zájmů Václavkových byla, jak známo, práce v literárně-historickém semináři Jakubcově, kde byl usměrněn ke studiu písní zlidovělých. Tato tematika svědčí o příznačném rozšíření úkolů literárněvědného výzkumu o nová hlediska sociologická. Avšak první Václavkovy práce na tomto poli, vzniklé ještě v Jakubcově semináři (*Hankovo «Čekání» v tradici lidu; Tři zlidovělé písně Františka Vacka – Kamenického: Příspěvky k osudu balady «Poutnice»*) jsou ještě prodchnuty duchem tradiční filologické metody. Pozornost je soustředěna na text sám o sobě: po důkladné evidenci

dokladů se sleduje jeho vnější vývoj v podobě filiací, bez výrazného zájmu o motivaci změn a o jejich širší umělecké a společenské souvislosti. Tak vypadají *Lehrjahre* Václavkova přístupu k lidové a zlidovělé písni; z této školy si odnesl a ke svému prospěchu zachoval respekt k vyčerpání celého dokladového materiálu a akribii v jeho zpracování. Avšak jakmile se rozhodl zpracovat tradici písní zlidovělých v širším měřítku, okamžitě si uvědomil nedostatečnost tohoto přístupu. Byl jedním z těch šťastných pracovníků na poli společenských věd, kteří mají už jaksí v krvi smysl pro hledání širších souvislostí studovaných jevů, vědomí složitosti a vnitřní souvztažnosti duchovního světa, cit pro jeho vývojovou pulzaci, pro jeho sepětí se základními formami lidské existence, pro potřebu poznání tohoto složitého vývoje. Tyto vlastnosti, poodhalené už ve Václavkových úvahách k výzkumu písně zlidovělé z roku 1924, jej přivedly také ve folkloristice k metodologickému postoji, v němž se stále silněji prosazovalo a realizovalo marxistické pojetí vývoje.

Nelze říci, že v této oblasti měl Václavek hotový vzor. Velkým kladem jeho vědeckého vývoje bylo, že si budoval tuto koncepci od základu, od pozorného prostudování a promyšlení všech příbuzných metodologických příkladů. V oblasti studia písně zlidovělé našel velmi dobrého učitele především v německém teoretikovi Johnovi Meierovi, jehož názory měly v té době převratný význam pro formování metod písňového studia. Převzal od něho důrazný zájem o dynamický aspekt písně, o tajemství její nekonečné proměnlivosti. Převzal také recepční pojetí lidové písně jako útvaru, který vznikl historickou syntézou různých podnětů a zdrojů. Proti jednostranné a reakční Naumannově teorii «pokleslých kulturních hodnot» položil spolu s Meierem důraz na jev «osvojení», tvořivého přehodnocení podnětů přicházejících zvenčí podle zákonů kolektivního uměleckého vědomí. Avšak proti Meierovi velmi brzy pochopil význam funkčního hlediska a studia společenského zakotvení folklórních jevů, sociální motivace jejich proměnlivosti. Od přednášky na sjezdu čs. národopisných pracovníků v Praze v roce 1924 pracoval Václavek vytrvale po řadu let na vybudování uceleného názoru na lidovou píseň, na metodologii a praxi jejího výzkumu. Své názory nakonec shrnul ve své známé práci *Písemnictví a lidová tradice*, vydané v roce 1938.

Stojí za to rekapitulovat Václavkův myšlenkový postup, abychom se přesvědčili o šířce a pevných základech jeho stanoviska. Východiskem mu byla kritika materiálové základny studia, očištění této oblasti od iluzí a falešných dohadů. Stručným způsobem, avšak velmi výstižně a jen s nepatrnými omyly upozornil na neúplnost a nedostatečnost sběratelského přínosu, na posuny, vzniklé pod tlakem subjektivních kritérií estetických, moralistických, genetických, na vymycování všeho, co nemělo «estetickou cenu» nebo nebylo «kmenově původní», na zásahy do textů při redigování sbírek, na škodlivou lhostejnost k jevu variantnosti a na stejně škodlivý sklon k pseudohistorickým rekonstrukcím, na naprostý nedostatek zájmu o konkrétní úlohu písně v životě u

velké části sběratelů. Jsou zde vypočteny všechny hlavní příčiny zkreslení celkového obrazu lidové písně, jak se objevovalo u badatelů ovlivněných romantickým pojetím. Dále Václavek sleduje vývoj teoretických názorů na lidovou píseň v české a celoevropské tradici a vyčleňuje v něm názory (Nebeského, Hostinského, Durdíka, Nejedlého, Zicha), které znamenaly odklon od abstraktních idealistických hledisek k pojetí historickému.

Základem Václavkova pojetí historismu je snaha postihnout jevy ve vývoji; proto klade hlavní důraz na potřebu sledování proměnlivosti písně. Odtud neobyčejně energické vyzdvihování variantního studia. V souhlasu s dnešním názorem je pro Václavka plně platnou variantou každý písňový záznam bez ohledu na rozsah odchylek: varianty je třeba třídit podle jejich skutečných vztahů, nikoli podle předpojatých a jednostranných hledisek hodnotících.

Představu o písni, v každém případě pouze přibližnou a neúplnou, dává účelně seřazený souhrn všech jejích znění. Tento dynamický písňový text, nesený dialektickou souhrou stálého a proměnlivého, Václavek nechápe jako shluk nebo kombinaci jednotlivostí (motivů či formálních prostředků), nýbrž jako strukturu, vnitřně podmíněný celek. Takto chápaný písňový jev zasazuje pak do funkčních souvislostí, kterým přiřkládá stejný význam jako písni samé. Dochází tedy k požadavku, aby lidová píseň byla studována ve všech jejích vnitřních a vnějších souvislostech a vztazích. Toto studium by mělo postupovat zdola, od důkladného zhodnocení jednotlivých písní; bez této trpělivé práce nelze usilovat o vybudování dějin lidové písně, nelze se také přiblížit k odhalení vnitřních principů písňové tvorby.

Zdůraznění sociálního aspektu v životě lidové písně muselo přivést Václavka k odpovědi na základní dilema tehdejší folkloristiky: jaký je vztah lidové písně ke sféře literární. Řekli jsme už, že proti teorii H. Naumanna se přiklonil k názoru, vyzdvihujícímu mimořádnou významnost transformačních procesů, působících na píseň v podmínkách ústního podání a tvůrčí anonymity. Osobitý Václavkův přínos spočívá ve zdůraznění oboustrannosti vztahu mezi folklórem a literaturou, v poukazu na koloběh hodnot mezi oběma oblastmi, na přínosnou úlohu lidové písně v celonárodním kulturním procesu. Václavek odhaluje i vnitřní příčinu tohoto obnovujícího působení: díky pevnému kolektivnímu zakotvení a nevyčerpateľné proměnlivosti má lidové umění povahu «neustálého procesu blízkého životu», jenž je za určitých historických podmínek bližší potřebám širšího společenského celku než tvorba literární.

Zdůraznění tvůrčí úlohy lidových mas nemá u Václavka nic společného s idealistickým schématem sociálně nediferencovaného «lidu». Kriticky vystupuje jak proti Bartókovu pojetí «selské pospolitosti» jako jediného typického nositele folklóru, tak i proti organistickému pojetí Úlehlovu. Píseň v určité podobě je pro něj produktem určitého sociálního prostředí; skupiny městského obyvatelstva, které lze zahrnout do

pojmu «lid», zejména velkoměstský proletariát, jsou rovnocennými účastníky velkého koloběhu hodnot v rámci národní kultury; úkolem badatelů je zjistit jejich konkrétní přínos.

Je jisté, že zájem o sociální aspekt v šíření lidových a literárních písní byl jednou z příčin Václavkova vytrvalého studia písní zlidovělých. Byl zde však i důležitý důvod metodický, pro Václavka velmi příznačný. Ve známém individuálním východisku literárně písňových textů hledal Václavek nejbezpečnější půdu pro sledování variačních procesů, jejichž tajemství chtěl odhalit. V této oblasti mohl nejlépe pozorovat dialektickou souvztažnost individuálního a kolektivního, sledovat, jak se individuální umělecké dílo pozvolna mění v duchovní majetek kolektivu, jaké síly přitom působí, podle jakých hledisek se formuje lidový vkus, který je jednou z oblastí kulturního vědomí národa.

Bedřich Václavek patřil v meziválečném období k nemnohým folkloristům, kteří se díky dobrému zvládnutí novějších metodologických zkušeností oboru a správnému chápání obecných zákonitostí historického vývoje probojovali k účinnému uplatnění historického hlediska při studiu lidových písní. Jeho teze mají mnohdy ráz prolegomen: nepřilíš příznivé životní okolnosti a předčasná smrt mu znemožnily podrobnější rozpracování vybudovaného teoretického systému a jeho aplikaci na živý materiál v širším měřítku. Jeho postuláty pro pracovní praxi (cílevědomé rozšíření sběratelského úsilí s přihlédnutím k sociálnímu aspektu: spolehlivá evidence materiálu; širší využití pomocných pramenů historických) zůstaly v jeho době z větší části nesplněny; i dnes, padesát let po jeho prvním vystoupení, se jen pozvolna blížíme k těmto cílům. Zůstává však i dnes živou hodnotou jeho teoretický odkaz. Jeho pojetí historismu, spojující pozornost ke konkrétnímu se smyslem pro širší vývojové celky, pro totalitu a vzájemnou podmíněnost kulturních projevů člověka, by mohlo ubránit nejednoho současného folkloristu (nejen československého) od nedostatečné vytrvalosti v heuristické práci a od bloudění v teorii a zobecňujících závěrech. Jeho hlavní kniha o lidové písni zůstává stále jednou z nejlepších příruček k dějinám a perspektivám písňového studia; program konkrétní činnosti, který nastínil, čeká na své naplnění. Živý je i jeho morální vzor: jeho práce je příkladem zodpovědnosti a píle, kritické nesmlouvavosti přerůstající v boj o velkou vlastní koncepci. Nestačil zdaleka zvládnout velký úkol, který si položil, lze dokonce říci, že v určitých oblastech se necítil doma (neměl např. jasnou představu o sociálních podmínkách folklóru ve starších historických obdobích). Byl však velkým bojovníkem o vědecké poznání nezaujaté, směřující k univerzalitě, bořící falešné modly v zájmu lepšího pochopení života. Mnohé jeho teze jsou pro většinu současných folkloristu samozřejmostí; přáli bychom však každému jeho patos, jeho instinkt a vůli, stmelující kameny poznatků ve velkou stavbu poznání.

O NÁZVU JARNÍCH PÍSNÍ V UKRAJINSKÉ HALIČI

Jarní hry a písně měly na Ukrajině dva různé názvy. V převážné většině krajů byl používán starobylý název *vesňjanky*, společný pro všechny východní Slované. Jen v Haliči a v sousedním Chelmsku – dvou nejzápadnějších oblastech, osídlených ukrajinským obyvatelstvem, kde se jarní písňový folklór, soustředěný kolem velikonočních svátků, zachoval ve zvláštní hojnosti, měly tyto hry a písně zvláštní název – *hajivky*. Etymologie tohoto slova na první pohled nezbuzuje pochybnosti. Už v r. 1861 autor článku o velikonočních zvycích na Podolí, spisovatel A. Svydnyckyj, prohlásil: «Je samozřejmé, že slovo *hajivka* pochází od *haj*»¹. A nedivíme se rozhodnosti, se kterou to říká. *Hajivka* je píseň mládeže, radující se z příchodu jara a vzkříšení přírody. Proč by tedy nemohl její název souviset s představou zelenajícího se háje, místa jarních radovánek?

Už několik let později byl tento poetický výklad po prvé uveden v pochybnost článkem, který vyšel v lvovské *Pravdě*². Jeho autor O. Partyckyj se zcela právem pozastavil nad tím, že zdánlivě samozřejmý název *hajivky* žije v lidovém prostředí v mnoha odlišných zněních: *hahivky*, *hahilky*, *jahilky*, *hahulky*, *halahivky*, *halahilky*. Kdyby skutečně souvisel s všeobecně srozumitelným slovem *háj*, proč by ho pak lidové masy zkomolovaly tolika různými způsoby? Tato otázka vedla Partyckého k popření tradičního výkladu našeho názvu.

Vysloviv oprávněné pochybnosti, zamířil ovšem Partyckyj k falešnému cíli. Jal se v duchu svých prehistorických teorií vykládat ukrajinský název z indických pojmenování jarního svátku – *holi* nebo *huli*. Je pochopitelné, že v tomto výkladu zůstal osamocen a jeho podivná paralela se rozplynula beze stop jako jiné podobné mytologické objevy.

Po druhé se o revisi výkladu našeho názvu pokusil v r. 1910 V. Ščurat³. Slova *hajivka*, *hahilka*, *halahivka* odvodil z ukrajinsko-církevněslovanského *Maholaty* přes zdrobnělé podstatné jméno *hlaholka*, znamenající totéž jako písnička. Ve formách *hajivka*, *hajilka*, *jahilka* spatřoval zkomoleniny archaické *hlaholky*, která se stala nesrozumitelnou. Jeden z recenzentů Ščurata článku poukázal na to, že podobný výklad lze najít už u jednoho z průkopníků haličského obrození Josyfa Levyckého⁴.

O rok později jiný haličský filolog, O. Makaruška uvedl další etymologii. Za výchozí formu našeho názvu považuje slovo *halahilka*, v němž vidí složeninu citoslovce *hala* a staroruského slova *holka*, které mělo prý význam «hluk, hlomoz, vřava, povyk, shluk lidí»⁵.

Tím spory o název hajivek přechodně skončily. Avšak jejich pohnutky trvají dále a žádají si novou revisi celého problému. Je skutečně těžko možné, aby srozumitelný a dokonce i přiléhavý název *hajivka*, vzbuzující tak živé asociace k obsahu jarních her a písní, podlehl v lidovém prostředí tak četným deformacím, proměnil se ve znění, která nic neznamenají. Spíše naopak: kdysi srozumitelné slovo, které později ztratilo svůj význam, mohlo být nahrazeno slovem zvukově blízkým a významově jasným, které se zdálo dobře vyjadřovat smysl dané věci. Pohled na výskyt jednotlivých názvů v starší národopisné literatuře tuto domněnku potvrzuje. Polák Waclaw z Oleska, který ve svém sborníku *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* (1833), jako první uveřejnil *hajivky*, uvádí v názvu kapitoly: *hailki, mogilki*, a zároveň připojuje poznámku: *może haiwki od haj, gaj, gajówki*. V jiných nejstarších publikacích se důsledně objevují «deformovaná» znění: v Rusalce dnistrové – *hahilky*, u Žegoty Pauliho – *hailki*, ve sbírce J. Lozynského z r. 1860 (*Zorja halycka jako album*) *halahivky*, jen ne *hajivky*. K tomuto znění jako první dochází v r. 1860 I. Halka ve své sbírce folkloristických materiálů od řeky Zbruce; je příznačné, že ani on neopomene spojit uvedený termín s hájem. Zdá se tedy, že toto «nejsprávnější» znění žilo v prvních desetiletích národopisného výzkumu převážně ve vědomí inteligence. Lid užíval znění nesrozumitelných. Z toho ovšem vyplývá závěr, že znění *hajivka* je pravděpodobně výtvozem vzdělaneckého etymologisování, umělým termínem podobným *dumě* nebo *bylině*, jenž se od nich liší jen tím, že zvukově těsně souvisí s názvy, kterých používaly lidové masy.

Nyní přihlédneme k územnímu rozmístění jednotlivých názvů. Převládají-li ve východní části hajivkového území tvary *hajilka, hahilka, jahilka*, používal západ ukrajinské Haliče, z hlediska písňového folklóru nepochybně konservativnější oblast kolem Přemyšle a Javorova, názvy *halahivka* (stará zpráva Lozynského z Přemyšlska), *halahivka* a *lahivka* (Kolberg, Przemyskie) a *laholojka* (novější zpráva z Javorova). Východně od této oblasti kolem Žovkvy jmenovaly se velikonoční hry *hali*, snad podle těch několika, v nichž se objevovala centrální postava tohoto jména.

Můžeme se nyní snad už shodnout na tom, že znění *hajivka* je poslední a patrně z velké části uměle vytvořená podoba našeho názvu. Všechny ostatní podoby lze nejspíše vysvětlit zkrácením nebo metathesí znění, obvyklého na západě: *halahivka* > *lahivka, hahilka, jahilka, hajilka*. Dospěli jsme tak zase k bodu, z něhož vycházeli ve svých dalších dohadách autoři dvou posledních svrchu uvedených hypotéz.

Nebudeme polemisovat s teoriemi Partyckého a Makarušky. Je příliš zřejmé, že jsou vykonstruované a nepravděpodobné. Několik slov věnujeme výkladu Ščuratovu. Tento výklad předpokládá podstatný vliv živilů znalých písma a libujících si v církevněslovanských slovech (tedy hlavně duchovenstva) na utváření žánru *hajivek*. I kdybychom přijali tuto možnost, jaké máme důkazy na to, že slovo *hlaholka* vůbec kdy existovalo? Toto slovo se přičítá duchu církevněslovanského jazyka, jenž se ve svém vývoji na

východoslovanské půdě obyčejně vyhýbal emocionálně zbarveným sufixům, zdrobňování, tvoření slov, které jedním svým pólem tkví v ovzduší «prostého», hovorového jazyka. Je vskutku těžko připustit možnost existence takového slova, pro které Ščurat není s to uvést ani jediný doklad z psaných pramenů.

Zůstává tedy původ našeho názvu problémem otevřeným a můžeme přikročit k novému pokusu o jeho řešení.

Znění *halahivka*, zachované v západní části Haliče, se historicky zcela nesporně vyvozuje z *halahovka*, jak o tom ostatně svědčí i zdrobnělina *laholojka*. Forma *halahovka* ze své strany živě připomíná jedno z pojmenování běloruských velikonočních pěvců, obcházejících domácnosti a zpívajících blahopřejné písně: *alalouniki*, *lalouniki* ⁶.

Shodu, která se nám takto objevuje mezi archaickým ohniskem haličského písňového folklóru a Bílou Rusí, která jako celek zůstala na starším vývojovém stupni, můžeme podepřít jinými zajímavými podobnostmi, spojujícími oblast Javorovskou s tradicemi, živými na Bílé Rusi. Javorov a jeho nejbližší okolí byly koncem XIX. století jediným místem na Ukrajině, kde se ještě udržela tradice poloprofesionálních pěveckých družin, putujících o velikonocích od domu k domu se zpěvem a hudbou a blahopřejících hospodářům. Jejich písně, jež měly v Javorově název *ryndzivky*, se svou formou a některými rysy svého obsahu podobaly běloruským voločebným písním, zpívaným při podobných obchůzkách.

Název těchto družin už zanikl v haličském městě. Je však nepochybné, že nějaké jméno tvto družiny dříve měly. Nemohlo se toto jméno přibližně shodovat se západoběloruským a nemohlo pak přejít na jejich repertoár – jarní písně?

Běloruský název *alalouniki*, *lalouniki* se vykládal různě, vždy však z refrénu jejich písní. Šejn ho odvozoval od slova *alleluja*, dovolává se výskytu tohoto slova v některých běloruských písních a ukrajinských koljadjkách ⁷. Jiní ho spojovali s refrémem *vaj lálu*, vyskytujícím se v litevských písních, z něhož si litevština odvodila slova *lalūti* – «zpívat písně s takovým refrémem» a *lalauniks* «zpěváci» ⁸.

Případy, kdy píseň nebo celá jejich skupina a jejich nositelé dostávají své jméno od písňového refrénu nebo jiného motivu, který se v písni stále opakuje, jsou skutečně běžné; uvedme jen koljadu, ovseň, vinogradje, ukrajinské svatební písně – *ladkanja*.

Máme ovšem za to, že není důvodu odvozovat jméno běloruských mistrů obřadné písně z litevštiny nebo spojovat ho se slovem, vyskytujícím se v úzkém a uzavřeném útvaru náboženské písně.

Ve slovanském písňovém folklóru je celá skupina písní, vyznačujících se těsnou příbuzností své stavby, v nichž se opakují stále tytéž refrény. Jsou to písně archaické, odumírající, písně, které už v XIX. století nevyhovovaly běžnému vkusu, hledajícímu v obsahu i formě svobodné obměňování, nekonvenční proud zážitků, krásu stále nových

představ a plynulého děje. Zatlačené vývojem do pozadí, hledají tyto písně své poslední útočiště v úloze písní obřadných, jejichž provozování souvisí se zvláštními slavnostními situacemi.

V Čechách k nim patří čtyři t. zv. hělské písně ve sborníku Erbenově; a Moravě se jich zachovalo více; Sušil je shrnul do oddílu milostných.

Tyto písně, pro něž většinou najdeme obdoby v polském, někdy i ukrajinském a běloruském folklóru, spojuje jediný umělecký princip, značně vzdálený duchu písní novějších. Vládne v nich pevná a průhledná konvence vžitých obrazů, jež se klidně a harmonicky řadí do jednotlivých veršů, obyčejně nerýmovaných. Opakují se v nich stále tytéž zobecněné motivy dívčí krásy, rozmluvy milého s milou, věnování dárků, tance, příprav k sňatku, patriarchálních rodinných vztahů, vypracované se zjevným úsilím o ozdobný výraz, prodchnuté duchem svérázné vesnické kurtoasie. Častým formálním prostředkem je retardace obsahu detailními popisy, cyklické opakování celých situací se stupňováním dějového účinku. Také refrén má podobnou funkci: zdobí takovou píseň, zpomaluje její přednes, prodlužuje její trvání.

Refrény mají různý ráz a rozsah, od spojení několika citoslovců nebo těžko srozumitelných, avšak zvukných slov (*zuver vojna, zuver zima*) až po efektní ozdobné obrazy, nesoucí v sobě velký rozjasňující půvab. Srovnáme několik takových refrénů:

Oj, vim ci ja zahradečku z trňa,
v ni rutvička zelena,
hej nam hej,
v ni rutvička zelena

(*Ratibořsko, Sušil, 4. vyd., Praha, 1951, str. 678*).

Ková synek, ková vrata,
růže červená, růžičko červená, lilium fiala

(*Telčsko, Sušil, str. 677*).

Stojí hruška v oudolí,
hej! radost má!
na ní hrušky červený,
hej! hei! karmazínová!

(*Plzeňsko, Erben, vyd. ELK, Praha, 1937, str. 61*).

V některých případech refrény takových písní až příliš jasně napovídají svůj účel a odhalují tajemství, kdo mohl být tvůrcem tohoto umění obohacovat text písně li-bozvučnými ozdobami. V písni, kterou Erben uvádí od názvem *Héla* (str. 60 vyd. ELK) zpěváci na příkaz své paní sekají dříví, z něhož udělají housle a budou na ně hrát panám, které se jim za to různými způsoby odmění. Není to nic jiného, než idealisovaná

oslava života potulného hudce, bojujúciho o své živobytí a pozemskou radost líbezným zpěvem a hrou na housle.

Poslechněme si, jakým úvodem (který byl původně patrně refrémem, doprovázejícím každý verš) vybavili neznámí autoři píseň, kterou mohli považovat za hymnu svého povolání:

Héla, héla! paní naše,
žumber, žumber dá;
Héla, héla! paní naše,
žumber, žumber,
šveder, šveděr,
tarun, tandará!

Slyšíme zde zjevné napodobení hry na hudební nástroj, kterou pěvci dávných dob vyplňovali přestávky v textu zpívaných písní. Onomatopoickou spojitost se zvuky hudebního nástroje má patrně také refrén «hej lom», jenž se v hojnosti zachoval v polských písních podobného typu a jehož reflex vidím v úvodním zvolání vyvolávače při české a moravské jízdě králů: *hylom, hylom*. Je možné, že podoba *hej nam* také vyrostla z tohoto refrénu jeho automatickým přibližováním k běžnému jazyku.

V jiné «helské» písni, dobře známé v Polsku (Královská panna), text začíná a končí zvoláním: *Hela! Hela! helilalou!*, které bylo patrně také refrémem, obohacujícím píseň zvukově a lákajícím k ní posluchače.

Nejvíce písní s refrény uvedeného typu se zachovalo v Polsku, snad proto, že nemohly být plně vyhlazeny slabší tvorbou pozdější. Zvláště v publikacích Glogerových, který měl k dispozici materiál z odlehlých končin polského území – severovýchodního Mazoví a Podlaší – jsou zastoupeny velmi hojně.

Zdá se ovšem, že na polské půdě došlo k jisté stagnaci písňových refrénů, k omezení jejich počtu k nejoblíbenějším a nejrozšířenějším. Takovými běžnými refrény, opakujícími se v mnoha písních, jsou: *hej nam hej; hej ło łom; hej łom daj nam; a leluja leluja*.

Patrně s tímto posledním refrémem, jenž se hlásí zároveň jako symbol krásného děvčete ve slovenské jarní hře na dunaj, souvisí název běloruských velikonočních pěvců, který upoutal naši pozornost. Bezsonov uvádí ve svém sborníku⁹ další takový název, o němž výslovně tvrdí, že vyrostl z písňového refrénu (lalyňšчыki, od lalyn, původně snad lelo, lalo).

Bylo by možno namítnout, že refrény uvedeného typu se skoro vůbec nenajdou v ukrajinském a běloruském folklóru. Je to pravda. Avšak máme dost důvodů k předpokladu, že v nich kdysi existovaly a vyhynuly teprve později.

Mohli bychom předně uvést mnoho dokladů o tom, že starobylé písně tohoto typu byly společným majetkem polského, ukrajinského a běloruského prostředí. V některých případech lze dokonce dokázat, že jejich východiskem byl východoslovanský

folklor. Gloger zapsal na Tykocińsku v severovýchodním Polsku píseň, začínající od slov «Hej, pójdziemy bracia, rzeczke zagrodzimy»¹⁰. Tato píseň je zřejmou obdobou známé haličské hajivky «Teremy», vypravující v složitých obrazech, poznamenaných starobylostí, o péci, věnované dívčí kráse a o její ochraně před uchvatitelem-sokolem¹¹. Východoslovanský původ této písně jednoznačně dokazuje její slovník, jenž se hemží prvky, často mechanicky převzatými z předlohy (raba zieziula, uhopiła, na głoweńce, na rąceńce, raby sokół).

Polská píseň má refrén hej lom daj nam; v ukrajinské hajivce, zachované v Haliči, refrén chybí. Podobnou situaci nacházíme i v písni o pasení pávů a sbírání páviho peří, známé jak v severovýchodním Polsku¹², tak i na Bílé Rusi pod názvem Konopielka¹³: polská verze používá refrénu hej ło-łom, běloruská ho nezná. Východoslovanské obřadné písně buď vůbec pozbyly refrénu tohoto typu nebo používají refrén jiného druhu, obvykle delší, obsahující název svátku, blahopřání či oslavnou větu s náboženským obsahem.

Záměnu refrénu můžeme vysvětlovat působením odlišné tradice a různých ideologických činitelů. Jeho zánik nebo záměna může však také souviset s okolnostmi technického rázu: se změnou způsobu, kterým se takové písně zpívaly, s opuštěním instrumentálního doprovodu a přechodem takových písní na individuální zpěv bez doprovodu nebo, v jiných případech, na systém *počynalnika* a *podchvatníků*, který vyžadoval zase rozšíření opakované části textu, zpívané celým sborem.

Národopisný výzkum, který má tak nedávnou tradici v poměru k časovým vzdálenostem, o něž se zde jedná, nebyl už bohužel schopen zachytit poslední mizící stopy staršího stavu. Tím překvapivěji působí, když se taková důležitá stopa nečekaně a nahodile objeví ještě dnes. Rodák z jedné z vesnic u Javorova Oleksa Jakymyšin mi nedávno sdělil, že velikonoční obchůzka s písněmi a jejich zpěv měly u nich název *łomkaty*. Uznáme-li tuto zprávu za hodnověrnou, není těžko uhodnout, že tento nikde nezaznamenaný název souvisí zase s refrénem *hej lom*, o němž jsme mluvili mimo jiné v souvislosti s písní, která je společná haličskému a severopolskému folkloru.

Jinou, neméně cennou a důležitou stopu přineslo pátrání v zapomenutých a těžko přístupných starých pramenech. V časopise *Lwowianin* (ročník 1841, str. 205) se mi podařilo najít píseň, jejíž refrén, stojící v ní na počátku verše, má zvukovou podobu dokonce velmi blízkou názvu halahivka. Jde o píseň pasteveckou; její motivy se však zcela zřejmě odvozují z žánru hajivek, které v kraji, z něhož píseň pochází (Sanocko), vyhynuly jako samostatný útvar.

Pro vzácnost předlohy uvedu tuto píseň v plném znění:

Hełyko hylj ty łyseńko na rosu,
 » » snidanoczku ne nesu,
 » » pani matka zaspala,

O názvu jarních písni v ukrajinskej Haliči

» » snidanoczka ne dała!
» » poszłabym jój zbuduty,
» » ona nia schocze byty,
» » wzięła na mene pruta,
» » nahnała mia do kuta,
» » wzięła na mene liski,
» » nahnała me (!) meży triski,
» » wzięła na mene łoży,
» » nahnała mie meży kozy.
» » Stala sia na potoci,
» » murhała na mołodci,
» » z haju, mołodci, z haju,
» » czorne ja wiczka maju.
» » chotiat nam diwczu wkrasty,
» » za popiwszkoho syna!
» » my ho tam ne dajemy,
» » sukienok ne majemy,
» » sukienki dorohi,
» » po cztery czyrwonyi,
» » po bytym po simaku,
» » po czerwonym dukatu.

Uvedené mezinárodní obdoby a ukrajinské doklady jsou snad dostatečným důkazem toho, že název hajivek-halahivek vznikl z onomatopoického refrénu, který kdysi patřil k podstatným stylistickým znakům tohoto žánru a útvarů příbuzných.

¹ *Великдень у подолян, Основа*, 1861, 39.

² *Правда*, 1868, 244.

³ *Діло* (Львів), 1910, 95.

⁴ *Діло*, 1910, 98.

⁵ *Учитель* (Львів), XXIV, 1911, 140–142.

⁶ *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, XVII, 186; Z e l e n i n, *Russisch (Ostslavische) Volkskunde*, Berlin – Leipzig, 1927, 367.

⁷ Ш е й н, *Материалы для изучения языка и быта русского населения северозападного края*, т. I, часть I, С. Петербург, 1887, 135, 576.

⁸ Z e l e n i n, op. cit., 367.

⁹ *Белорусские песни*, М., 1871, стр. 20–21.

¹⁰ G l o g e r, *Piesni ludu*, Kraków, 1892, s. 17.

¹¹ Г н а т ю к, *Гайвки*, Львів, 1909, стор. 106–112.

¹² G l o g e r, op. cit., s. 12.

¹³ Р о м а н о в, *Материалы по этнографии Гродненской губ.*, I, Вильня, 1911, стр. 107.

(РЕЗЮМЕ)

О НАЗВАНИИ ВЕСЕННИХ ПЕСЕН В ЗАПАДНОЙ УКРАИНЕ

Весенние игры и песни имели в западных областях Украины особое название – *гаївки*. Его обычно производили от слова гай (роща), связывая его таким образом с темой весеннего возрождения природы, присущей этому жанру. Но уже в 60-х гг. прошлого столетия появились возражения против этого истолкования. Указывалось в частности на то, что в народных массах употребляется это общепонятное название чаще всего в извращенных, непонятных формах: *гаїлки*, *гагілки*, *ягілки*, *гагулки*, *галагівки*, *галагілки*.

В прошлом эти названия объясняли самым различным образом: из названия древнеиндийского праздника весны, из церковнославянского слова *глаголка*, из мнимого древнерусского сочетания междометия *гала* и слова голька (шум, гам, толпа). Ни одно из этих объяснений нельзя считать убедительным.

В настоящей статье дается попытка объяснить эти названия как рефлексии музыкальных припевов, которые в старину присоединялись к подобным песням. Есть данные, позволяющие связывать их появление и существование с творчеством профессиональных певцов средневековья, которые сыграли большую роль в формировании т. наз. обрядовой народной поэзии.

В статье приводятся доказательства того, что подобные припевы и запевы раньше существовали в украинском и белорусском фольклоре. Об их широкой распространённости в прошлые времена свидетельствует чешский, и особенно польский фольклор, где они лучше всего сохранились.

Их падение или замена другими рефренами, представляющими в своем большинстве группу слов с образным значением или цельную фразу, было связано, вероятно, с отпадением инструментального аккомпанемента и победой хорового пения с запевалой и подхватниками.

HRA NA ŽALMANA A JINÉ LIDOVÉ HRY O NAMLOUVÁNÍ NEVĚSTY

1

Před časem uveřejnil prof. Jiří Horák v časopise *Český lid* článek¹, v němž se pokusil objasnit původ starobylé lidové hry na Žalmana, kdysi známé na rozsáhlém území od Plzeňska až po střední Ukrajinu. Podle autorova názoru pochází tato hra z Ukrajiny. Do Čech a na Slovensko byla přenesena patrně pohyby karpatských pastevců; jedno místo ve variantě zapsané na Valašsku je pro autora dokonce důkazem toho, že jejími nositeli mohli být Valaši rumunského původu. Vznik hry klade autor neurčitě do dob velmi dávných, možná i předhistorických. Hru prohlašuje za součást starobylého obřadného folkloru, na Ukrajině zvláště bohatě vyvinutého a do poměrně nedávných dob i dobře zachovaného.

Článek prof. Horáka je důkazem toho, že úspěšné rozřešení jakéhokoli problému historické folkloristiky není možné bez úplného a všestranného zhodnocení všech svědectví o zkoumaném jevu, zejména celého uveřejněného variantního materiálu. K přesvědčujícím výsledku nemohl autor článku dospět už proto, že své závěry nezaložil na úplné znalosti tohoto materiálu. Nebylo by zde ani tolik na škodu to, že při posuzování ukrajinské formy hry se opíral hlavně o sborník Hnatjukův, obsahující převážně jen novější záznamy a omezený na území ukrajinské Haliče. Jeho pozornosti unikly však čtyři z devíti českých a slovenských variant, jakož i významná severopolská varianta z okolí Plocka, což při malém počtu údajů z těchto zemí musilo nutně ovlivnit celkový výsledek práce. Rovněž by bylo třeba revidovat závěry, jestliže by se přihlédlo k zajímavým obdobám hry na Žalmana u Slovinců a Bělorusů.

Také metoda práce s materiálem nemohla prof. Horáka přivést ke spolehlivému rozřešení vytčeného problému. Celou svou pozornost věnoval opravdu překvapující blízkosti valašské varianty, uveřejněné Sušilem, ke zněním běžnému v ukrajinské Haliči. Toto jediné zjištění mu postačilo k vybudování odvážné teorie o karpatském stěhování hry. Nepoložil si však otázku, jaký význam mají hluboké rozdíly, existující mezi záznamem Sušilovým a ostatními českými a slovenskými variantami, z nichž některé sám uvedl.

Na podporu svého tvrzení, že se hra stěhovala z východu na západ a ne naopak, uvádí autor jen zjištění, že v XIX. století byla nepoměrně více rozšířena u Ukrajinců než v jiných slovanských zemích, kde se ještě vyskytovala. Je jasné, že takový důkaz nemůže sám o sobě postačit k určení místa vzniku folklorního díla a cest jeho expanse, tím spíše, že jde o dílo, o jehož značném stáří nepochybuje sám badatel. Příliš časté jsou

ve folkloru případy, že hra nebo píseň, která ve své vlasti už dávno podlehla náporu novějších výtvorů a sotva živoří v izolovaných reliktových oblastech, žije dále bohatým životem v zemi, kam se přistěhovala později, kde však trvají příznivé podmínky pro její další trvání a vývoj. Ještě méně nám říká autorův poukaz na to, že se na Ukrajině vůbec nejlépe udržely lidové hry nejstaršího původu: autor nedokázal, že naše hra skutečně patří k této nejstarší vrstvě.

Autor neusiloval o určení konkrétních historických kvalit zkoumaného materiálu, nepřihlížel k jeho mnohotvárným spojitostem se životním prostředím. Proto jeho theorie, vybudovaná na jediné, částečné a vnější spojitosti, nevystihla skutečný obraz vývoje hry.

Pokusíme se v tomto článku znova vybudovat tento obraz, při čemž budeme muset přihlídnout i k jiným, thematicky příbuzným hrám, známým mezi Slovy a jejich sousedy. Přesvědčíme se, že i při úplném nedostatku starších záznamů a zpráv (nejstarší záznam pochází z třicátých let minulého století) se nám dávné osudy hry odhalí v dosti určitých obrysech, které aspoň částečně vyjadřují tu nepřehlednou spleť pohybů a změn, jež se našim vzdáleným očím jeví jako nepřetržitě vývojové proudění. Závěr článku je věnován odhalení pravděpodobných tvůrců těchto her, kteří sehráli tak velkou, dosud však skoro neosvětlenou úlohu ve vývoji lidového slovesného umění ve starých dobách.

2

Hra na Žalmana zobrazuje námluvy, k nimž se nápadník dostavuje (podle slov písně přijíždí) ve společnosti dvou nebo více námluvčích. Druhou skupinu hrajících tvoří příbuzenstvo dívky. Za doprovodu různých dramatických nebo tanečních pohybů se mezi oběma skupinami rozvíjí písňový dialog, v němž se nápadníkovi zprvu dostane odmítnutí, nakonec však «příbuzní» svolí k vydání dívky. Takový je nejjobecnější půdorys naší hry, odvozený z jejích různých obměn.

Znázorníme si ho nyní Uvedením konkrétní varianty. Sáhli jsme opět po starém českém záznamu ze sborníku Erbenova, který velmi důkladně líčí průběh hry a jehož písňový text je stručný a ucelený.

Chlapců a děvčat týž počet. Chlapci stojí řadou jeden vedle druhého, držíce se za ruce a naproti nim vzdáli asi šesti kroků děvčata též řadou jedna vedle druhé a za ruce se držíce... Při prvních dvou řádcích (písně) postupuje řada chlapců anebo děvčat, kteráž tu slohu zpívá, každým taktém o krok blíže ku protější řadě; při třetím pak a čtvrtém řádku zase tak o čtyři kroky zpátky couvne.

Chlapci:	Jede, jede pan Jan, jede, jede Žalman, jede, jede celé naše rytířstvo.
----------	---

Hra na Žalmana a jiné lidové hry o namlouvání nevěsty

- Děvčata: Čeho žádá pan Jan,
čeho žádá Žalman,
čeho žádá celé vaše
rytířstvo?
- Chlapci: Jednu pannu krásnou,
jako hvězdu jasnou,
jede pro ni celé naše
rytířstvo.
- Děvčata: My vám ji nedáme,
my si ji necháme,
ať odjede celé vaše
rytířstvo.

Toto opakuje se do třetice: po druhé beze vsí změny, ale po třetí slohu poslední takto změňují:

- Děvčata: Teď už vám ji dáme,
zlaté věnce máme,
vemte si ji celé vaše
rytířstvo.

Nato děvče jedno krajní z řady své se postaví do řady chlapců mezi prvního a druhého chlapce z kraje, a chlapci potom i s tím děvčetem zase vším tím způsobem o druhé děvče hru znovu vedou, jako hráli o tu, kteráž jest mezi nimi. A když pak zase druhé děvče krajní z řady dívčí přejde do řady chlapců, postaví se toto nyní mezi druhého a třetího chlapce, a potom ó další hře třetí děvče krajní mezi třetího a čtvrtého chlapce, a tak dále, až i poslední děvče k řadě chlapců nakonec se připojí ².

V době od počátků národopisného výzkumu byla hra na Žalmana nepochybně nejrozšířenější na Ukrajině. Patřila zde dokonce k nejoblíbenějším velikonočním zábavám venkovské mládeže. Více než šedesát uveřejněných ukrajinských záznamů se rozkládá po celém území ukrajinské Haliče (vyjma karpatské oblasti, kde se jarní hry vůbec neujaly) ³. Další záznamy pocházejí z Chelmska, východního Podolí a Bukoviny. Na Volyni byla hra zaznamenána pětkrát: všechny záznamy se ovšem soustřeďují do střední části povodí Sluče a do sousedního Berdyčevského okresu ⁴. Dvěma záznamy se hlásí Zakarpatská Ukrajina ⁵; nedávno byla hra zapsána v ukrajinské vesnici Habuře u Medzilaborců na východním Slovensku. Existují také nesporné důkazy toho, že ji kdysi znali i haličtí Lemkové ⁶.

Pohled na růst variantního materiálu v čase ukazuje, že popularita hry v uvedených částech Ukrajiny během XIX. století nejenže neklesala, nýbrž že naše hra dokonce získala na oblibě, mnohdy na úkor jiných jarních her. Publikovaný ukrajinský materiál bylo by možno rozmnožit o velmi četné rukopisné záznamy, nacházející se v archivech a v soukromých sbírkách.

Nepoměrně chudší je polský přínos. Několikrát byla hra zapsána mezi Poláky žijícími na ukrajinském národním území, zvláště mezi drobnou venkovskou šlechtou, u níž se těšila zřejmé oblibě. Avšak z vlastního polského území, nehledě k tvrzení některých polských národopisců o jejím všeobecném rozšíření, se mi podařilo najít jen čtyři varianty. Dvakrát ji zachytil Kolberg – jednou na Opatovsku ve středním Polsku ⁷, po druhé v podobě zlomku zasazeného do jiné hry v západních okresech Poznaňská ⁸. Pozdější jsou záznamy R. Krzywické z plockého kraje v severním Polsku ⁹ a J. Kantora z ukrajinsko-polského pomezí v Haliči ¹⁰.

Slovenské varianty znám jen tři. Jedinou úplnou, pocházející z okolí Myjavy, uveřejnil ještě Kollár ¹¹. Ve variantě L. Martinovské ¹², jejíž místní původ není uveden, se hra stala dětskou říkankou. Ve východoslovenském záznamu ze Zemplína ¹³ její zatemněné motivy, podobně jako v severozápadním Polsku, vrostly do jiné, populárnější hry na mosty.

Z českých zemí bylo uveřejněno celkem šest variant (Horák uvádí tři). Polovina z nich pochází z doby uprostřed XIX. století. Je to nelokalisovaná varianta Erbenova, dále záznam Boženy Němcové, uveřejněný r. 1857 ve *Štěpnici* rovněž bez udání místa ¹⁴, a Sušilova varianta z Valašska ¹⁵. Později byla hra zapsána ještě třikrát: na Plzeňsku V. Chudáčkem ¹⁶, na Českomoravské vysočině K. Plickou ¹⁷ a na Opavsku J. Vyhlídačem ¹⁸. Novější záznamy (kromě Plickova) svědčí, podobně jako záznamy slovenské, o jejím rychle postupujícím rozkladu.

Uděláme-li závěry z těchto údajů, zjistíme, že na celém rozsáhlém území tří západoslovanských národů zachytili sběratelé sotva pětinu toho, co bylo jen výběrem uveřejněno na Ukrajině. Jak nepodlehnout sugesci tohoto nepoměru? Jak neuvěřit, že izolované body výskytu hry u západních Slovanů jsou skutečně výsledkem vlivu, působícího paprskovitě ze západní části ukrajinského území, kde byla hra až donedávna známa skoro v každé vesnici?

Než si tuto možnost ověříme rozborem hry samé, uvedeme proti ní důkaz vnějšího rázu. Upozorňuje na sebe jedna věc: zatím co několik českých, slovenských a polských variant je roztroušeno po vzdálených končinách těchto zemí, má naše hra na Ukrajině ostře vyhraněnou lokalizaci. Ani jednou nebyla zapsána ani v západní části Volyně ¹⁹, na Podlaší a Polesí, ani na velkém území východně od linie Berdyčiv–Lypovec na Podolí–Jampil. Všechny její záznamy (až na několik volyňských) pocházejí výhradně z jihozápadní části země, z území, kde zvláště bohatě rozkvetly jarní hry a písně a kde tento jarní folklór měl také svůj zvláštní název – hajivky (proti vesnjankám ve všech ostatních částech východoslovanského světa).

Jediný výběžek, překračující hranici jihozápadních nářečí – ve střední části povodí Sluče na Volyni (Starokonstantyniv, Polonne) – má svou obdobu u několika jiných her a písní, spojujících tuto část Volyně s Haličí ²⁰. A v nevjýchodnější volyňské variantě,

pocházející z Berdyčevska, je text hry zkomolen způsobem, který svědčí o tom, že hra zde nebyla dlouho domovem, že byla zanesena poměrně nedávno z jiných míst.

Na velkém území severních a východních nářečí nebyla hra na Želmana vůbec zaznamenána. Ani v rané národopisné literatuře, ani v beletrii první poloviny XIX. století, jež nám zanechala mnohé cenné zprávy o zanikajících lidových hrách a zvycích, nenajdeme sebemenší zmínku o tom, že zde «Žalman» existoval v minulosti. To nás dostatečně opravňuje k tvrzení, že už koncem XVIII. století, ne-li dříve, byl výskyt hry na Ukrajině omezen na její jihozápadní část, přimykající k polskému a slovenskému území. To už samo o sobě může vyvolat pochybnosti o ukrajinském původu hry. Je těžko myslitelné, aby hra, která se údajně dovedla rozšířit z Haliče do nejzápadnějších končin Polska a Čech, nemohla proniknout do jiných částí svého mateřského území a udržet se tam za podmínek mnohem bližších než ty, které našla v cizině.

Rozhodující slovo v našem sporu přísluší však rozboru hry samé.

3

Polský znalec lidových her E. Piasecki vyslovil v jednom ze svých článků názor, že při jejich stěhování pohybová stránka lépe odolává změnám než na příklad text a proto může být vhodným východiskem při jejich srovnávacím studiu²¹. Musíme říci, že v případě naší hry se věci mají zcela opačně. Podivuhodně setrvačný text se v ní snoubí s velmi proměnlivou pohybovou formou. Přesto však bude užitečné a poučné uvést výsledky srovnávacího rozboru pohybové stránky naší hry.

Mnohotvárnost pohybových forem «Žalmana», jež se těžko podrobuje prostorovému třídění a svědčí o velmi volném poměru mezi významem hry a motorickým projevem, je díky většímu počtu záznamů nejlépe patrná na Ukrajině. V četných variantách, pocházejících z míst značně od sebe vzdálených, probíhá hra způsobem, který už známe z varianty Erbenovy. Družinu námluvčích tvoří řada děvčat, držících se za ruce nebo šátky. Tato řada, v níž se nijak nevyděljuje postava «ženicha», postupuje proti druhé, stojící na místě, nebo proti třem děvčatům, představujícím pannu a její příbuzenstvo. V Ispase na Kolomyjsku hra dostala podobu složitějšího chorovodu se šátky a přecházením pod zvednutýma rukama, které v lidových hrách obvykle symbolisují bránu. V jiných pokutských, bukovinských, východopodolských variantách se místo choreografického prvku do popředí vyzdvihuje prvek dramatický. V průběhu hry se zvláště vyděljuje postava nevěsty. Ve východním Podolí celá skupina nevěsty sedí; uprostřed sedící «panna» má oči zavázané šátkem nebo drží hlavu na kolenou vdané ženy. Jiným způsobem byla hra dramatisována na Zakarpatské Ukrajině. V okolí Velkého Byčkova Zelmanem byl mladý chlapec, jenž sám zpíval část dialogu. V nejzápadnějších ukrajinských variantách došlo k uvolnění logické spojitosti mezi textem a pohybem: proti logice textu se zde nepohybují námluvčí se ženichem, nýbrž trojice (někdy i dvojice) příbuzenstva s nevěstou!

Podobně rozpolcená je pohybová forma hry i v Čechách a na Slovensku. Do dvou řad, z nichž jedna postupuje, seskupují se hrající nejen ve variantě Erbenově, nýbrž i ve variantě z Vysočiny²². Na Plzeňsku proti řadě panny stálo na počátku hry jedno děvče, k němuž se postupně řadily získané «nevěsty». Varianta B. Němcové zase v mnohém připomíná formu, známou na ukrajinském Podolí: jedno děvče bylo pannou, ostatní jejími hlídači; celá skupina usedala do polokruhu; námluvčími byli tři chlapci, jejichž jménem vyjednával «hlasatel». V Sušilově valašské variantě do popředí vystupoval «fojt»; s touto sedící dívkou vyjednávali ostatní. Na Opavsku a Slovensku zpívaly děti text «Žalmana» při pohybu v kruhu. V polské variantě z plockého kraje si naše hra vypůjčila pohybovou formu ze známé hry na kokše (jestřába): námluvčí vyjednává s řetězem hrajících, držících se kolem pasu, v jejichž čele je «matka» nebo «ojciec».

Jak vidíme, objevuje se ve všech zemích vedle sebe několik paralelních pohybových forem hry. Dvě z nich se zdají původní a starobylé. Je to taneční postup řady proti řadě, v němž zanikají postavy ženicha a nevěsty, a příchod menší skupinky námluvčích (dvou nebo tří) k sedící skupině dívky. O značném stáří první formy svědčí její přítomnost v německé hře s podobným námětem («Der Herr von Ninive»), k níž se ještě vrátíme. Avšak ani formu s individualizovanými skupinami námluvčích a dívčina příbuzenstva nelze považovat za novou. Na Ukrajině tato forma převládá v okrajových západních a jihovýchodních variantách, v jejichž textu a zvláště nápěvu jsou mnohé archaické prvky.

Všechny uvedené skutečnosti, zajímavé jako doklad toho, jak bohatě a svobodně se může pohybová stránka lidové hry měnit, nám neukázaly žádnou cestu k ujasnění genese naší hry.

Stejně omezený je přínos, který získáme srovnáním jejích nápěvů. Na škodu je tu navíc to, že z českého území máme k dispozici jen dva hudební záznamy (Sušilův a Plickův), z polského dokonce jen jeden.

Při celkové podobnosti rytmického uspořádání, podmíněné předně příbuzností textu, liší se nápěvy písně o Žalmanovi v jednotlivých zemích a oblastech od sebe způsobem, který znemožňuje závěry o nějakém společném prototypu. Zdá se, že v každém takovém prostředí definitivní tvar nápěvu určoval místní hudební vkus a vlivy jiných žánrově příbuzných písní. Ukrajinské nápěvy se vyznačují malým, obvykle kvartovým rozpětím melodie, jež se rozvíjí převážně monotónním pohybem v sekundách. Dále tyto nápěvy charakterisuje velmi jednoduché rytmické členění a sklon k opakování melodických frází. Jen jedna z chelmských variant rozvíjí nápěv do oktávy a zakládá ho na rozloženém akordu. Některé jihovýchodní varianty mají naopak zjevné archaické znaky (terciové rozpětí, kadenci v aiolské stupnici nebo na spodní dominantě, úvodní tón na spodní kvartě). Přes tyto částečné rozdíly je hudební forma ukrajinských variant jednotná natolik, že by nás nutila počítat s myšlen-

kou o nedávném převzetí nápěvu hry z jediného pramene, kdybychom nevěděli, že u většiny hajivek je taková příbuznost málo vyvinutých hudebních struktur běžným zjevem²³.

Jediný polský záznam se skládá ze dvou nesourodých částí, z nichž první je archaická, druhou naopak úplně ovládá novější harmonické cítění. Prokazatelnou souvislost s ukrajinskými nápěvy nemá.

Také dva české nápěvy – valašský a z Vysočiny – jsou si tak vzdálené, že není možno připustit nějaký společný prototyp. Varianta z Vysočiny má oktávový ambitus s velkými intervalovými rozstupy a rozrůzněním nápěvu v jednotlivých rytmických stopách. Valašská varianta je naopak velmi starobylá, je založena na opakování stejných melodických motivů o kvintovém rozpětí. Přitom tato varianta nemá viditelnou souvislost ani s polskou, ani s žádnou z ukrajinských²⁴.

4

Všechny dosavadní úvahy nás odkázaly k textu jako k jediné složce, která nám snad pomůže odhalit tajemství původu hry. Uvedli jsme už dříve záznam z Erbenova sborníku, jenž nám dal obecnou představu o tom, jak vypadal text hry v Čechách. Nyní přikročíme ke srovnání ostatních českých a slovenských variant.

Zjistíme, že se řadí do dvou ostře odlišných skupin. První z nich, které dáme pracovní název centrální skupiny, tvoří šest variant, pocházejících určitě nebo se vši pravděpodobností z českého a slovenského vnitrozemí: čtyři české a dvě slovenské. Varianty této skupiny jsou si po textové stránce velmi blízké.

Proti nim stojí tři okrajové varianty z severního českého a slovenského pohraničí: opavská, valašská a zemplínská. Každá z nich má své vlastní znaky, jež se dají těžko přivést ke společnému jmenovateli, avšak ve všech chybějí některé podstatné prvky variant centrální skupiny.

Podrobíme nyní důkladnějšímu rozboru texty první skupiny a pokusíme se určit jejich vzájemný poměr. V záznamu Boženy Němcové zní píseň o Žalmanovi takto:

Jede, jede Pardion,
jede, jede Šalomoun,
jede, jede celé naše rytířstvo.

Co žádáte, Pardione,
co žádáte, Šalomoune,
co žádáte, celé naše rytířstvo?

Vaši dceru krásnou,
jako hvězdu jasnou,
ona má tři dvory
o devití komorách.

Poroučí se Pardion,
poroučí se Šalomoun,
poroučí se celé naše rytířstvo.

Srovnáme-li tento text, jemuž se velmi podobá novější záznam Plickův, s dříve uvedeným zněním Erbenovým, zjistíme, že jejich základní půdorys je úplně stejný. Rozdíly se týkají jednotlivých míst textu. Mění se především jména námluvčích: pana Jana nahrazuje záhadný Pardion, Žalmana – Šalomoun. Oslava panniny krásy se doplňuje údajem o jejím jmění, a místo strofy, obsahující odmítnutí, objevuje se jiná, tlumočící rozloučení. Ve všech záznamech se vyskytuje příznačný motiv opakování děje do třetice, ve variantě Němcové chybí však formální, slovy vyjádřené předám panny; námluvčí ji při třetí návštěvě násilně unesou.

Těsnou příbuznost variant Erbena, Němcové a Plicky bychom mohli vysvětlovat jejich zeměpisnou blízkostí. Podíváme se proto ještě na západoslovenské znění Kollárovo, vzdálené od českých záznamů o několik set kilometrů.

Kollárův text zní:

Jedú, jedú pánia,
jedú, jedú žalmá,
jedú, jedú všecko naše ritierstvo.

Vítáme vás, pánia,
vítáme vás, žalmá,
vítáme vás, všecko vaše ritierstvo.

Čo ste chceli, pánia atd.

Vašu dceru krásnú,
jako hviezda jasnú,
kerá má tri dvory o deváti harvankoch.

Nedáme vám, pánia atd.
Neďakujem, pánia atd.

Po niekoľikanásobném odmítnutí hra končí lakonickým svolením:

Vezmite si, pánia atd.
Ďakujeme, pánia atd.

V Kollárově variantě se opět hlásí jméno Žalman převedené do plurálu. S textem Němcové má myjavské znění společné zase tři dvory, charakterisující zámožnost nevěsty. Ostatní tři varianty této skupiny (plzeňská, z Vysočiny a dětská ze Slovenska) pouze dotvrzují jednotnost textu hry na území Československa vyjma jeho severní okraje. Viditelnější, stejně však málo podstatné rozdíly se v nich objevují ve strofě, charakterisující pannu. Na Vysočině má panna ve věnu místo tří dvorů pět, a v nich až padesát špejcharů. Plzeňská varianta si naopak vůbec nezakládá na bohat-

Hra na Žalmana a jiné lidové hry o namlouvání nevěsty

ství nevěsty; druhá část dotyčné strofy je tam věnována přirovnání nevěsty k «růži v zahradě».

Největší význam mají pro nás rozdíly v prvních dvou verších písně, kde jsou ohlašovani návštěvníci. Uvedeme je vedle sebe ze všech variant, rozdělené do dvou skupin:

Erben: Jede, jede pan Jan,
jede, jede Žalman...

Chudáček: Jede, jede pan Jan,
jede, jede Žalvan...

Němcová: Jede, jede Pardion,
jede, jede Šalomoun...

II. Kollár: Jedú, jedú pánia,
jedú, jedú žalmá...

Sborník: Jede, jede páňa,
jede, jede žama...

Plicka: Jedou, jedou páni,
jedou, jedou žáni...

Srovnání všech těchto znění ukazuje, že výchozí versi textu představuje nejspíše varianta Erbenova. Všechna znění druhé skupiny mohou být vysvětlena jen z něho: konkrétní jméno ženicha, jenž se v těchto variantách neprojevoval jako jednotlivec, bylo zde nahrazeno souzvučnými apelativy, a na konci druhého verše se díky rýmu udržel v různých zkomolených podobách alespoň základ slova žalman. Prvotnost tohoto slova, proti němuž nelze nic namítnout s hlediska morfologického, se dotvrzuje jeho všeobecným výskytem v ukrajinských variantách, k němu tíhne z druhé strany také Chudáčkův Žalvan. Pardion třetí varianty může být zase zkomolením «pana Jana».

Po těchto úvahách o základních prvcích variant první skupiny můžeme přikročit k jejich srovnání s valašskou variantou Sušilovou, která – jak si čtenář jistě pamatuje – hraje základní úlohu v teorii prof. Horáka o závislosti českého «Žalmana» na ukrajinském «Zelmanovi».

Její text zní takto:

Pochválen buď Želman,
pochválen buď Jodro,
pochváleni všeci jeho rytíře!
Co ste chtěli, Želman,
co ste chtěli, Jodro,
co ste chtěli, všeci jeho rytíře?
Vašu dívku, Želman,
vašu dívku, Jodro atd.
Na jaký chléb, Želman atd.
Na ovesný, Želman atd.
Nedám vám ji, Želman atd.

Pak se celý text opakuje zase od počátku až po otázku: na jaký chléb? Dokud přicházející odpovídají: na vikový, ječmenný, rezný, následuje odmítnutí. Až když prohlásí, že berou dívku «na žitný chléb», fojt, který zde jedná jménem dívky, odpovídá:

Tu ju máte, Želman,
tu ju máte, Jodro,
tu ju máte, všeci jeho rytěre.

Není nesnadné zjistit, že se znění této varianty velmi podstatně liší od dosud charakterisovaných:

1. Místo oznámení o příjezdu námluvčích ihned v první strofě slyšíme jejich pozdrav, v němž se nelogicky objevují jejich vlastní jména (první strofu zpívají přicházející). Tato jména se stávají nehybným refrémem a procházejí všemi strofami. V textech centrální skupiny o takové schematičnosti v uvádění jmen námluvčích nelze mluvit; objevují se jen tam, kde toho skutečně vyžaduje smysl.

2. Žalman (v pozměněném znění Želman) se dostává do čela textu, do prvního verše. On je zde hlavním hrdinou příběhu, uchazečem o dívku. Doprovází ho člověk se záhadným jménem Jodro a – podobně jako v ostatních českých variantách – všichni rytěři.

3. Zámožná a jemná panna, oslavovaná básnickým přirovnáním, se mění, v obyčejnou dívku, jejíž majetkový stav se necharakterisuje. Forma vyjednávání je drsnější, oproštěná od prvků, které bychom mohli nazvat kurtoasnými. Srovnajme: Čeho žádá pan Jan (Erb.) – Co žádáte (Němc.) proti: Co ste chtěli (Suš.); vaši pannu krásnou, jako hvězda jasnou – vašu dívku; Vezmite si (Kollár) – Teď už vám ji dáme (Erb.) proti: Tu ju máte (Sušil).

4. Zatím co ve variantách centrální skupiny se odmítnutí nápadníka nijak nemotivuje, a v některých variantách (Erben, Plicka, Němcová) se námluvy opakují třikrát v souhlase se starobyloou symbolikou čísel, přesunuje se hlavní důraz ve variantě Sušilově na strážlivé dohadování o majetkových poměrech ženicha. Příbuzní jsou ochotni dát dívku jen tehdy nabízí-li se uspokojivé hmotné zajištění podle měřítek venkovského člověka.

Liší se tedy varianta Sušilova od většiny českých a slovenských variant nejen změnami v upotřebením jmen a posloupností obrazů, nýbrž i celkovým odestetisováním, snížením tónu dialogu, přesunutím důrazu na nový motiv hospodářského vyjednávání. Tyto znaky ji tolik vzdalují od variant první skupiny, že musíme mluvit o úplně jiné versi naší hry. Nelze tedy bez dalších úvah jen na základě spojitosti Sušilovy varianty s Ukrajinou tvrdit, že se český «Žalman» (jak ho zaznamenal na příklad Erben) vyvozuje z ukrajinského území.

5

Jaký je však ve skutečnosti poměr Sušilova záznamu k ukrajinskému a polskému znění hry?

Než pro srovnání uvedeme některou z ukrajinských variant, musíme upozornit na to, že při celkové jednotnosti obsahu písně na Ukrajině se její jednotlivé varianty značně roz-

Hra na Žalmana a jiné lidové hry o namlouvání nevěsty

cházejí a je dosti těžko najít záznam, který by sám o sobě obsahoval všechny prvky, na něž chceme upozornit. Rozhodli jsme se uvést málo známou variantu C. Neymana z východního Podolí, významnou tím, že je poměrně stará (pochází z r. 1884) a okrajová²⁵.

Skupina A zpívá: Помагайбі, Жельман,
Помагайбі, його брат,
Помагайбі, його сват.
Жельман, Жельманова
І брат, і братова
Родина його.

В: За чим, за чим Жельман?
За чим, за чим його брат?
За чим, за чим його сват?
Жельман, Жельманова (...)

А: За панною Жельман (...)

В: На який ґрунт Жельман? (...)

А: На циганський Жельман (...)

В: А ми панни не маємо,
На такий ґрунт не даємо,
Наша панна не vzрoсла,
Сукеночка у кравця,
Черевички у шевця,
Сорочечка у свашечки,
Хустиночка у прачечки.
Їдьте собі!

Postupně přicházejí na řadu různé «grunty»: mužický, popovský, šlechtický, knížecí. Konečně námluvčí nabídnu královský grunt. Na to skupina děvčete vyslovuje souhlas:

А ми панну маємо,
На такий ґрунт даємо.
Наша панна вже vzрoсла:
Черевички від шевця,
Сукеночки від кравця,
Сорочечки від свашечки,
Хустиночки від прачечки,
Єдна гуска вареная,
Друга гуска печеная,
Прось, свашко, прось.

Hlavní hrdina hry nese v ukrajinských variantách jméno Želman, Zelman, Dzelman, někdy i Šelma. Doprovází ho vždy «jeho bratr» a «všecka jeho rodina». Někdy si lidová fantazie pohrává s představou o hojném příbuzenstvu, obklopujícím ná-

padníka: k Želmanově rodině se přidružuje ještě bratrova. Jindy se zase «Želmanova i bratova (švagrová)» stávají samostatnými postavami, čímž hra vlastně pozbývá smyslu: nikdo si přece nebude namlouvat nevěstu za doprovodu vlastní manželky. To všechno jsou projevy pozdější automatisace obsahu hry.

Dívku, o níž se Želman uchází, nazývají ukrajinské varianty převážně pannou, ve dvou případech dokonce s archaickým přívlastkem «grečna», typickým pro starší koljady.

Všude však dochází k tomu prosaickému vyjednávání o hmotném zajištění ženicha a nevěsty, na něž jsme po prvé narazili ve variantě Sušilově. Pojem «chliba» nebo «gruntu» se ovšem na Ukrajině chápe velmi široce. Značný je počet variant, kde se v nabídkách – podobně jako u Sušila – objevují různé druhy obilí a jiných zemědělských plodin podle místních poměrů; taková stupnice vždy končí vítězstvím «pšeničného gruntu». Jindy se pojem gruntu chápe sociálně. V tom případě odmítnutí čeká nápadníka z gruntu cikánského, žebráckého, djakovského (kantorského), popskeho a podobných; podle vkusu hrajících zvítězí nabídka «chlopská» (rolnická), panská, a někdy – jako zrovna v uvedené variantě – i královská. V oblasti jižně od Dněstru se patrně v novější době vyvinuly varianty, v nichž uchazeči patří k různým národnostem; zvítězí vždy nápadník domácí – «ruškyj». V několika variantách, které vznikly zcela zřejmě pod vlivem jiné ukrajinské hajivky o námluvách – «Čornušky» – se panna rozhoduje mezi řemeslníky: krejčím, ševcem, kovářem, kožišníkem.

Uvedli jsme zde celé bohatství obměn, jež se vyskytovaly na ukrajinské půdě, abychom ukázali, že se na Ukrajině rozvinula svérázná, ve své jednotě mnohotvárná forma naší hry, značně odlišná od centrálního typu česko-slovenského. Co však můžeme říci o Sušilově variantě? Tato se skutečně skoro po všech stránkách přiklání k ukrajinskému typu; s českými variantami ji spojuje jen představa «rytířstva» (proti «rodině» ukrajinských variant).

Dává však tato blízkost podklad k dohadu o karpatském stěhování hry? Nemohla proniknout na Valašsko ze sousedních oblastí Polska jako mnoho jiných prvků lidové kultury?

Na tuto otázku bychom mohli snadno odpovědět, kdyby polský variantní materiál byl bohatší. Nelze pochybovat o tom, že hra byla v Polsku kdysi více rozšířena: její varianty jsou rozptýleny po celém polském území a každá z nich představuje ve své odlišnosti produkt delšího místního vývoje. Avšak sběratelům XIX. století se už nepodařilo zachytit ani jednu její variantu v západních částech polského Podkarpatska a ve Slezsku, jež se bezprostředně přimyká k českému území.

Máme však jasný nepřímý důkaz pro to, že hra musela žít v polském Slezsku a pronikla odtud na naše území. Podává ho další česká okrajová varianta ze Stěbořic na

Hra na Žalmana a jiné lidové hry o namlouvání nevěsty

Opavsku, kde už snad vůbec nemůžeme počítat s možností přímého ukrajinského vlivu. Stěbořická varianta je už jen torsem. Děti se točí v kruhu a zpívají:

Jedě, jedě Šalomun,
jedě, jedě jeho rodina.
Něni panna hotova:
něma sukně ani plašč,
něhodi se ta panenka za muž dať.

Spojitosť stěbořické varianty s východem je jasná (rodina, verše o přípravách panny k svatbě). Srovnejme v polské variantě ²⁶:

Jeszcze panna nie gotowa,
Jeszcze wyprawa nie uszyta.

Ve volyňské variantě ze Starokonstantinova:

А ще панна не готовая,
А ще сукня не справеная.

Odhalili jsme tak už v druhé z okrajových českých variant její mimočeský původ. Že jde o pohraniční ovlivňování, je patrné z toho, že ani jeden z uvedených prvků se neobjevuje ve variantách z českého nebo slovenského vnitrozemí.

Existuje naopak doklad, že česko-slovenský centrální typ působil hluboko na polském území. Je to varianta zapsaná v plockém kraji v severním Polsku.

Uprostřed světnice stojí řetěz mužů a žen, držících se kolem pasu. V čele stojí «matka» nebo «otec». K řetězu se blíží «Solomon» (nebo «Szalomon»). Všichni v řetězu zpívají:

Jadzie, jadzie Solomon,
Jadzie, jadzie jego pon,
Jadą, jadą wszyscy jego dworzanie.

Když se «Solomon» přiblížil, hromadně se ho ptají:

A czego chce Solomon,
A czego chce jego pon,
A czego chcą wszyscy jego dworzanie?

Solomon chce najmout lidi na službu. Podle toho zpívá:

Za kucharkę Solomon,
Za kucharkę jego pon,
Za kucharkę wszyscy jego dworzanie.

Souhlasí-li s tím «matka», říká:

Pozwalam Solomon,
Pozwalam jego pon,
Pozwalam wszyscy jego dworzanie –

a dostává od Solomona poděkování:

Dziękuję Solomon,
Dziękuję jego pon,
Dziękuję wszyscy jego dworzanie.

V opačném případě říká:

Nie pozwalam Solomon atd.

a dostává odpověď:

Nie dziękuję Solomon atd.

Tímto způsobem si Solomon volí různé členy své domácnosti včetně «dziedziczki», to je vlastní ženy. Další část hry tvoří pak fraškovitý výjev, představující návštěvu matky u zete, jež končí tím, že na ní Solomon poštvě psy.

Neocenitelný význam této varianty je v tom, že se zde prolínají prvky ukrajinské a české verse. Podobně jako u Němcové a Vyhlídala nahradil zde Žalmana Šalomoun, jenž je však ve shodě s ukrajinskou versí hlavním hrdinou příběhu. Místo «rodiny», jež ho doprovází dokonce na Opavsku, zde máme «dworzany» – přímý ekvivalent českého «rytířstva». Lakonické, ustrnulé «nie pozwalam», «nie dziękuję» živě připomíná variantu Kollárovu. S ukrajinskou versí tuto variantu naopak spojuje nehybné opakování refrénu, vynechání motivu dívčí krásy a drsné, prosaické ovzduší celého vyjednávání.

Přehled skoupých polských reliktu nás přece jen přivedl k zajímavému zjištění: na polském území se křížily prvky typu, který podle jeho novodobých nálezů nazveme ukrajinským, a typu česko-slovenského. Zatím co první převládají ve variantách z česko-polského pohraničí, zasáhl vliv centrálního českého typu daleko do severního Polska. Bez ohledu na malý počet dokladů můžeme si snad dovolit dohad, že zde jde o dvě na sobě nezávislé vrstvy a vlny vlivů, jež se zkrížily v zeměpisném prostranství. O tom, kdy tyto vlivy mohly působit, kdy a kde pravděpodobně vznikly obě obměny hry, musí rozhodnout srovnání jejich stylu a historické náplně.

6

Po stylistické stránce je česká verse zjevně starobylejší. Děj a dialog je stručný, z každého verše vane duch stylistické úspornosti, jenž má v sobě něco archaického. Trojopakování stejného výjevu patří také k arsenálu starého uměleckého vkusu.

O vývojovém prvenství české verse svědčí také historický smysl jejich obrazů.

Nápadníka, jenž se tituluje panem, doprovází při námluvách jeho rytířstvo. O významu tohoto slova nás nemůže nechat na pochybách jeho polský protějšek – dworzanie. Krása panny je charakterisována vznešeným přirovnáním k jasné hvězdě. Panna má ve svém věnu několik dvorů s hospodářskými staveními. Jednání probíhá formálně, skoro slavnostně, dokonce odmítnutí je důstojné a klidné.

Historický smysl hry nám jasně vyvstává před očima. Nápadník je zámožným a vlivným člověkem – panovníkem nebo alespoň příslušníkem panského stavu. U jeho dvora slouží závislí šlechtici. Se vši slávou, doprovázen svými klienty, se vydal na námluvy k panně. Ta je sice krásná, má však věnem všeho všudy tři nebo pět dvorů, patří tedy jen k lepším kruhům zemanského stavu. Nemůžeme si pak naši hru vyložit jako umělecký výraz jedné z hlavních životních tužeb drobné šlechty – spojit se sňatkem s některým významným panským rodem? Realie hry odpovídají poměrům XIII–XVI. století, kdy se šlechta rozrůznila na pány a rytíře, kdy páni skutečně jezdili na důležité cesty doprovázeni houfem závislých rytířů. Dvůr jako svědectví zámožnosti nevěsty ukazuje spíše ke konci zmíněného období, kdy se hospodaření ve vlastních velkostatecích (dvorech) stalo hlavní formou hospodářského zajištění šlechty. Je tedy česká verze hry pravděpodobně dílem pozdního středověku nebo renesance.

Obrátíme-li se k ukrajinské verzi, vstoupíme do úplně jiného světa. Mizí slavnostní ceremoniální ovzduší, nápadník, kterého doprovází jen jeho vlastní rodina, už nemusí být pánem, jeho sociální příslušnost je nejasná a zájem dívčina příbuzenstva je upřen především k jeho majetkovým poměrům, o nichž v české verzi nenajdeme ani zmínky, jako by nevbuzovaly žádnou pochybnost. Dívka je připravena volit mezi ženichy různého stavu a nápadník ztroskotá proto, že se nemůže prokázat dostatečným hmotným zajištěním nebo stavem, který ho zaručuje.

Takové nazírání na otázku manželského spojení se přičí středověkému vkusu. Mohlo se vyvinout až v době, kdy se majetek stal ve větší míře měřítkem společenské hodnoty člověka, kdy zakolísal středověký princip stavovské uzavřenosti. Právě v této době, plné nových možností sociálního vzestupu, se ve folklóru patrně objevil motiv volby muže podle sociálního postavení, jenž se s takovou oblibou traduje v tolika lidových písních a hrách. V Polsku a na Ukrajině dobou takového přelomu je až XVI.–XVII. století, a podle toho lze «východní» verzi naší hry datovat přibližně XVII.–XVIII. stoletím.

7

V úvodu práce jsme se zmínili o slovinské době «Žalmana». Nyní řekneme několik slov také o ní.

Je to svatební píseň, která se ve slovinském Kraňsku zpívala ve chvíli, kdy starosvatové přišli pro nevěstu, aby ji odvedli k ženichovi. Tři její varianty s dalšími odkazy uveřejnil Štrekelj v známém sborníku *Slovenske narodne pesmi*²⁷.

Zde je jedna z variant:

Bližej, bližej jezdi žumer,
 Bližej jezdi njega drug,
 Bližej žumerska družina.
 – Kaj nam hoče oča žumer,
 Kaj nam hoče njega drug?

– Hoče vašo lepo hčerko,
 Hoče vašo lepo hčerko:
 Če sami je nam ne daste,
 Jo po sili vzamemo.
 Dajte, dajte, mati, hčerku,
 Ker moške jo prosijo!
 – Le s'jo, le s'jo zbèri, žumer,
 Le s'jo zbèri, njega drug,
 Zberi, žumerska družina.
 – Lè sem, lè sem, hčerka lepa,
 Sèm prelepa mlada hčerka.

Přes rozdíly, existující mezi touto písní a severoslovanskou hrou, nelze pochybovat o jejich příbuznosti. Nápadným důkazem této příbuznosti je mimo jiné charakteristický úvod, v němž se v jistém pořadí vypočítávají zájemci o nevěstu. Uvedeme je ze všech versí v tom sledu, jak se v nich objevují.

Česká hra
 pan Jan
 Žalman
 všechno rytířstvo

Ukrajinská hra
 Želman
 jeho brat
 vsja rodyna

Slovinská píseň
 žumer
 njega drug
 žumerska družina.

Slovo *žumer* (také *šumer*, *žumber*) Štrekelj odvozuje od *cavmar*, a to zase od nářečního německého slova *soumaere*, *samer* (= *Säumer*), jež mělo význam «Brautführer»²⁸. Tím se nám stává jasným soubor postav slovinské písně. V popředí je představitel ženicha, zmocněný vyjednat o nevěstu a odvést ji. Sám ženich, diskrétně nazván přítelem vyjednavče, ho pouze doprovází spolu s družinou, kterou si vyjednavč přivedl. Tento poměr úloh ženicha a jeho zástupce plně odpovídá zvyklostem starobylé slovanské svatby. U všech slovanských národů právě ženichův zástupce odváděl nevěstu k svatbě a staral se o ni po celý den. U Srbů chodil pro ni dvakrát sám s jedním hudebníkem, nacházel však domovní dveře zavřeny; po třetí jel s ozbrojeným průvodem. Také hrozba, že bude použito násilí, připomíná zvyky při odvádění nevěsty u východních a jižních Slovanů: do nevěstina domu přijíždí ozbrojený průvod, vyhrožující použitím násilí, v některých částech Srbska (Bosna) se střílí a napodobuje násilný únos. Na Ukrajině takový únos předstírali ženich s družbou ve chvíli, kdy ve světnici starosvatové vyjednávali s rodiči nevěsty²⁹.

Titulování ženicha druhem vyjednavče obráží skutečnost, že družbu či družka (rusky *družko*) slovanské svatby vždy spojoval s ženichem těsný přátelský poměr. Jeho srbský název «*djever*» ukazuje, že v starších dobách úlohu ženichova zástupce plnil nejčastěji jeho bratr. Neskrývá se zde vysvětlení skutečnosti, že se v ukrajinské hře vedle Želmana důsledně uvádí «jeho bratr»?

Kdo je však sám Želman-Žalman? Můžeme ještě věřit tomu, že je to osobní jméno samého ženicha, nebo v něm objevíme jinou postavu starobylého svatebního rituálu, podobnou slovinskému žumerovi?

8

Už brzy po tom, co se ve sborníku Waclawa z Oleska (1833) objevila první varianta naší hry, začali národopisci, historikové a filologové luštit záhadné jméno jejího hrdiny. *Zelman* (v tomto znění ho uvedl Waclaw z Oleska) se stal vítanou kořistí mythologisujících učenců. Ve velkém polském slovníku Orgelbrandově³⁰ je už bezpečně vyložen jako «jedno z bóstw domowych». Ještě v roce 1880 Polák Szulc ho spojoval se slovanským; bohem země, který prý měl u pooderských Slovanů jméno *Zemene*, u Čechů *Zemes*, u Slovanů uzlovánu v Polabí – *Zemenik*³¹.

Jiní vědci téhož tábora si položili náročnější cíl: pokusili se najít v Zelmanovi exotickou postavu cizích náboženství. V roce 1867 haličský filolog a historik O. Partyckyj ho spojil se staroindickým bohem Somou, živitelem a otcem bohů³². O rok později změnil názor a spatřil jeho prototyp v Zalmovi, hlavním bohu Gethů, kteří v předhistorických dobách sídlili na ukrajinském území³³.

Takové mythologické operace s jménem našeho hrdiny trvaly donedávna. Ještě v r. 1936 učinil ukrajinský stoupenec Schmidtovy národopisné školy Ks. Sosenko v časopise, jenž se označoval za vědecký, odhalení, že celá symbolika naší hry je tunguského původu a souvisí s mongolskou invází do Evropy ve XIII. století. Ve zkomolených slovech některých ukrajinských variant, jež se snadno vysvětlují z polštiny, Sosenko spatřil překroucená jména tunguských model. Dokonce pan Jan českých variant neušel jeho výkladu: je to Bajanaž tunguských náboženských pověr. Zelman vznikl zkomolením Selima nebo Solimana, hra zobrazuje trh na děvčata, na němž porobení Evropané vítali uchvatitele jejich náboženskými výkřiky!³⁴

Správnou pohnutkou potlačit tyto kosmopolitické výmysly se jistě řídil N. Jančuk, když se na archeologickém kongresu v r. 1890 pokusil vyložit naši hru jménem nové, «kritické» metody jako symbolickou oslavu jara. Jméno hrdiny v jeho chelmském znění Zeliman vyvozoval z «zelen maj» podle analogie k sousloví «zelenyj šum», které se vyskytuje v jarních lidových písních. Je však charakteristické, že do zásoby podal Jančuk jiný výklad: metathesi českého slova manžel. Patrně sám plně nevěřil své nové teorii³⁵.

Zastavili jsme se u těchto dnes už mrtvých názorů proto, že výstižně charakterisují žalostný stav, v němž se po dlouhá desetiletí nacházela folkloristika pro nedostatek správné metody.

Úplně jinak, avšak stejně svévolně, bez nejmenšího pochopení pro její obsah, si naši hru v XIX. století vykládali někteří její lidoví nositelé. Několik sběratelů zachytilo na různých místech ukrajinského území úplně stejný výklad, že hra zobrazuje bohatého žida-krčmáře, který v době šlechtického útlaku na Ukrajině najímal pravoslavné koste-

ly a vybíral i poplatky za jich otevření o velkých svátcích. Píseň o něm složili prý vesničané, rozradostněni tím, že po dlouhém očekávání konečně přijel³⁶.

Nepravděpodobnost tohoto výkladu je zřejmá každému, kdo se jen zběžně seznámil s obsahem hry. V žádné z ukrajinských variant se nenajde sebemenší zmínka o moci nad kostely, o vydírání a násilí. Želman hajivky ničím neprozrazuje svůj židovský původ.

Našli se však příčinliví vědci, kteří na podporu tohoto výkladu s hlediska hry samé nemožného vypátrali dokonce historické doklady. Černovický národopisec R. Kaindl narazil v drohobyčských soudních spisech z XVIII. století na případ nějakého Zelmana Volfoviče, místního obchodníka, který byl souzen a oběšen za bezlitosné vydírání obyvatelstva a různé násilné skutky. Tohoto židovského lichváře spojil Kaindl se záhadnou postavou naší lidové hry³⁷.

Kaindlův výklad patří dnes už také ke kuriozitám, avšak v jednom ohledu je užitečný: dovoluje dosti pravděpodobně vysvětlit dublicitu znění: *Želman – Zelman*. Pověstný žid patrně sehrál úlohu v pozdních dějinách naší hry, jeho pověstí si lidová fantazie vyplnila prázdné obrysy nesrozumitelného jména. Hlavní zásluhu na tom má ovšem patrně uniátské kněžstvo, které s velkou oblibou podchycovalo a rozvíjelo různé pověsti o židovském útlaku na Ukrajině³⁸.

Je divné, že v XIX. století nikdo v Polsku a na Ukrajině nevěnoval pozornost zajímavému komentáři, kterým hru opatřil Kollár. On sám prý nedovede vysvětlit slovo «žalm», uvádí však dvě cizí domněnky. «Jedni se domnívají, – píše, – že to snad vlastní jméno námluvčího (Žalm nebo Žalma) aneb učitele mladého ženicha bylo». O několik řádek dále píše: «Žalmia snad byli zvaní zpěváci jakoby žalmisté při námluvách».

Čtenář si jistě uvědomil, že první z uvedených výkladů má jistou spojitost s významem slova *žumer* ve slovinské písni, i když se Kollár domnívá, že záhadné slovo je vlastním jménem. Odkud vzal slovenský učenec dohad, že mohlo označovat námluvčího nebo učitele mladého ženicha, to se bohužel nikdy nedovíme. Snad z nějaké zanikající slovenské nebo jihoslovanské tradice? Stejně by ho však při tehdejšímu stavu historického a jazykového bádání nemohl rozpracovat.

Od dob Kollárových se v Čechách a na Slovensku o Žalmanovi mlčelo. Nový pokus objasnit toto jméno se vyskytl až v nedávném novém vydání Kollárových *Zpívanek* (II 583). R. Brtáň tu nabízí výklad z německého slova *Seelmann* (= *Seelsorger*, t. j. duchovní, kněz). Šlo by o kněze, který doprovázel mladého muže na jeho cestě po námluvách.

Z historického hlediska bychom tento výklad mohli přijmout, vyskytují se však proti němu výhrady linguistické. Slovo *Seelmann* je patrně novějšího původu – v Lexerově slovníku středověké němčiny se na příklad nevyskytuje; německou předlohu české-

ho Žalmana bychom podle zákonů hláskové adaptace staroněmeckých slov do češtiny měli hledat ne v Seelmann-ovi, nýbrž v salman-ovi (srov. *Salm žalm* a pod.).

Toto slovo ve středověké němčině skutečně existovalo. Mělo dva významy: 1. Šalomoun, 2. právní termín, jež Grimm ve svém slovníku definuje takto: «in älterer Sprache Mittels- und Gewährsmann einer rechtlichen Übergabe, dann auch Schutzherr, Vormund, Testamentvollstrecker».

9

Obrátíme se k první možnosti, na jejíž podporu se hlásí skutečnost, že ve třech variantách hry Žalmana skutečně nahrazuje Šalomoun.

Postava biblického krále, proslulého svou moudrostí a milostnými příhodami, se těšila ve středověku velkému zájmu a oblibě. Vymyšlené příběhy z jeho života naplňovaly apokryfickou literaturu; byly také důležitou složkou tvorby špilmanů, středověkých umělců živého slova, kteří chodili se svým řemeslem i do slovanských zemí. Vypravování o Salmanovi a jeho lstivém bratru Morolfovi patřilo k nejoblíbenějším námětům špilmanského repertoáru. Avšak ani ve špilmanském podání o Šalomounovi, jehož dědictví se u Slovanů ostatně hlásí až v XVI. století v české a polské literatuře, ani ve slovanských apokryfech, které obsahují tolik různých výjevů ze života proslulého krále, nenajdeme motiv námluv, tak častý ve středověké epice³⁹. Dalším důkazem proti prvotnosti Šalomounova jména v naší hře je skutečnost, že se toto jméno neobjevuje v žádné z šedesáti ukrajinských variant. V severopolské variantě z plockého kraje vystupuje Šalomoun jako podřízený nějakého «svého pána», o němž text písně nic dalšího neříká. Proti němu svědčí dále postavy slovinské písně a většiny českých variant, jakož i konkrétní historický ráz české verse, ukazující k určité historické epoše a sociálnímu prostředí.

Proto musíme předpokládat, že jméno Šalomouna vniklo do hry sekundárně, pod vlivem zvukové a významové asociace se slovem *žalman* (bible připisuje také Šalomounovi složení žalmu), a částečně nahradilo toto nesrozumitelné slovo.

Ve svém druhém významu, jako apelativum znamenal *salman* ve středověké němčině mimo jiné ochránce, poručníka, zplnomocněného vyjednavče a svědka při důležitých událostech, kde bylo třeba právní záruky. A zde jsme u kořene věci. Ve svatebních zvycích všech slovanských národů, které v sobě skrývají tolik pozůstatků starobylého zvykového práva, hrál mimořádně důležitou úlohu pověřený zástupce ženicha, který jeho jménem vyjednával o nevěstu. O šířce jeho poslání a pravomoci svědčí úkony, které plnil u Srbů tak zvaný navodadžija. Tento starší, zkušený muž vyhledával z pověření ženichových rodičů nevěstu, seznamoval s ní nápadníka, obstarával souhlas nevěstiniých rodičů a stával se pak oficiálním prostředníkem v jednání mezi oběma rodinami⁴⁰. Na Opavsku se ještě donedávna k «jistému roku» (pravo-
platnému dojednání podmínek svatby) museli vedle fojta a písaře dostavit svědkové,

kterými byli obyčejně námluvčí, «starostové». Jejich svědectví mělo pak rozhodující právní význam⁴¹.

Také u jiných slovanských národů hráli námluvčí při vyjednávání o nevěstu hlavní úlohu, zatím co se sám nápadník držel skromně v pozadí: u Srbů a Bělorusů na příklad vůbec nechodil na námluvy, a v jiných zemích často čekal v síni na výsledek vyjednávání⁴².

To všechno vysvětluje skutečnost, jak se v slovanské lidové hře o námluvách mohlo objevit cizí slovo *žalman* (nyní ho už musíme psát s malým písmenem) a co vlastně znamenalo. Byla patrně v dávné minulosti doba, kdy se tento cizí právní termín přechodně ujal v některé ze slovanských zemí a mohl označovat také prostředníka při svatebním jednání, ženichova pravoplatného zástupce.

Takovou zemí mohly být nejspíše pozdně středověké Čechy. Doklady, na slovo *salman* sahají u Lexera (*Mittelhochdeutsches Wörterbuch*) od století dvanáctého do konce století patnáctého; nejvíce jich připadá na století XIII.–XIV. V sedmáctém století dva německé prameny označují slovo za zastaralé. To všechno dobře souhlasí s naším dohadem o době vzniku hry a neodporuje našemu datování české verze na základě jejích reálií. Slovo *salman* mohlo proniknout do Čech v době nárazového vlivu německé rytířské kultury v XIII.–XIV. století, tak výrazně dosvědčeného Dalimilem a jeho současníky. Ujalo se zde ovšem patrně jen nakrátko a snad jen v určitých sociálních kruzích (novotářsky orientovaná šlechta), neboť v českých pramenech není vůbec dochováno⁴³. Podařilo se mi najít jen nepřímý důkaz toho, že je mohli Češi XIV. století znát: v německém překladu Dalimilovy kroniky, pocházejícím z let 1330–46, se dvakrát objevuje slovo *sal* (= dědictví), jež je jeho etymologickým základem⁴⁴. Není vyloučeno, že se ani neujalo jako apelativum, že se mihlo českým životem jen jako přídomek nějaké konkrétní historické osobnosti, pocházející z Německa, která na sebe upozornila své současníky jako skutečný *salman*, poručník nezletilého feudála nebo prostředník při důležitých jednáních⁴⁵.

Opravňují nás tyto úvahy o původu slova *žalman* k domněnce, že celá hra vznikla v Čechách? Zdá se, že ano. Slovenského žumera, jehož význam znali ještě v XVIII. století, si spíše můžeme vysvětlit jako náhradu za vzácného, už v XVII. století nesrozumitelného žalmana, než naopak. Možnosti jejího českého původu napovídá také její značné rozšíření v severní části slovanského světa při jejím úplném nedostatku u Srbochorvatů a Bulharů. Je velmi nápadné, že všechny její záznamy pocházejí z území, které se na přelomu XV. a XVI. století octlo ve dvou velkých státních celcích: polském státě a habsburské monarchii. Její nepřítomnost u Bělorusů svědčí o tom, že dobu svého prvního rozkvětu prožila patrně už do poloviny XVI. století, kdy západní vlivy začaly silněji pronikat na běloruské území. Jediný záznam ze severní Bílé Rusi pochází z pohraniční oblasti litevského státu, v jejímž písňovém folklóru zanechal

zjevné stopy pobyt vojenských posádek, mezi jejichž příslušníky bylo mnoho Ukrajinců, Poláků a Čechů.

Stěhovala-li se naše hra z Čech směrem na východ, musíme si vysvětlit ostrý nepoměr mezi malým počtem polských záznamů a všeobecnou rozšířeností hry u západních Ukrajinců.

Jsou četné důkazy, že v minulosti byla hra na žalmana v Polsku mnohem více rozšířena než v době, kdy se prováděl národopisný výzkum. Jedním z takových důkazů je opavská varianta, která nutně předpokládá existenci hry v polském Slezsku. Dalším je příbuznost, spojující severopolskou variantu Krzywické s východoslovenským záznamem *Slovenských spevů*. V první z nich na námluvy jede Solomon a «jeho pon», ve východoslovenské je to Zoliman a jeho pan. Připomínáme, že ve všech ukrajinských variantách Zelimana-Želmana doprovází jeho bratr.

Výstižným svědectvím časného rozkladu Želmana na polské půdě je jeho popis v klasickém díle Gołębiowského *Gry i zabawy różnych stanów* (Warszawa 1831, str. 71–72).

Jedna osoba se zvolí panem Zelmanem a vydává se na cestu. Pobíhá kolem volajíc: jedzie, jedzie pan Zelman! jedzie, jedzie pan Zeman! Ještě dříve přítomné osoby dostávají různá jména: paní Zelmanové, jeho syna, dcery, sestřenky pana Zelmana atd. Když běhající pan Zelman zvolá: jedzie pani Zelmanowa, pojmenovaná osoba se připojí k němu a spolu s ním volá a tak to pokračuje, až se všechny osoby připojí a tím hra končí. Protože pan Zelman stále jede a nikdy nedojede na místo, stalo se příslovím mluvit o dlouho očekávaném hostu: jedzie jak pan Zelman.

Tak se krásná středověká hra, oplývající estetickými prvky, přetvořila v prostředí polské šlechty v bezobsažnou a těžkopádnou «společenskou zábavu», která také brzy zanikla. Zbylo však po ní přísloví, které dává tušit, že kdysi byla v Polsku mnohem lépe známa než v době Gołębiowského. Některé okolnosti nás přinutily uvažovat dokonce o tom, zda Ukrajinci nepřevzali «Želmana» od Poláků v době poměrně nedávné. Velká část ukrajinských variant má ve svém jazyce mnoho polských prvků, a právě nejstarší záznamy (na příklad zápisy Holovackého ze Skalatska a Uhnova) jich mají nejvíce. Místy se text hajivky zpíval vůbec polsky. Je to zjev u hajivek jinak nezvyklý; vyskytuje se zpravidla tam, kde můžeme předpokládat polskou výpůjčku.

Územním východiskem hry na ukrajinské půdě byly, jak jsme zjistili, Halič a chelmská oblast, země nejvíce vystavené polskému a vůbec západnímu vlivu. Z tohoto území hra postupovala na východ ve směru novějších migrací, spadajících do konce XVII. a do XVIII. století: na východní Podolí, na Bukovinu a do severovýchodní části Zakarpatské Ukrajiny. Hojný výskyt hry na východním Podolí při její současné nepřítomnosti na západní Volyni a v Podněpří dává dokonce možnost přibližně určit počátek doby, kdy naše hra prožila svůj rozkvět na území ukrajinské Haliče, na konec XVII. a do

XVIII. století. V této době, po vyhnání Turků, bylo východní Podolí nově kolonizováno z Haliče; osídlenci si přinesli na nová sídliště mnoho prvků lidové kultury a jazyka, které ještě dnes svědčí o jejich původu.

Je však jiná okolnost, která může naopak svědčit o tom, že se naše hra v dávných dobách pevně utvrdila v ukrajinské Haliči a odtud zpětně působila na Polsko. Je to přehláska v slově žalman > želman. Záměna a > e po měkkém ž je typická pro jihozápadní ukrajinská nářečí, na jejichž území se hra objevuje; v polštině se tato přehláska prakticky nevyskytuje.

Patrně z Ukrajiny hra pronikla až na severní okraj běloruského území, kde se udržela až do minulého století jako kolední píseň. Sebežský okres, z něhož pochází jediný běloruský záznam, uveřejněný Šejnem ⁴⁶, měl velmi pohnutou minulost. Už ve XIII. století se octl na litevsko-ruské hranici. V roce 1535, po jeho obsazení moskevským vojskem, byla zde vybudována pevnost Sebež, která setrvala ve svazku Moskevského státu až do roku 1618, kdy byla na základě Deulinského příměří předána Polsku. Andrusovským mírem r. 1667 přešel Sebežský okrsek opět k Rusku, avšak v r. 1678 byl postoupen Polsku výměnou za Kyjev a zůstal ve svazku polsko-litevského státu až do prvního dělení Polska v r. 1772. V době, kdy Sebež patřila Polsku, nasadila «Želmana» mezi místní obyvatelstvo patrně vojenská posádka, ve které byli lidé různých slovanských národností.

Běloruská verze «Žalmana» zní takto:

Зацым ходзіць, Холимон,
Холимонов большый брат?
Хожу дзевушек смотрець,
Хожу красных любоваць:
Которая любая, которая хороша –
За себя замуж возьму.
А мы дзевку не отдадим!
А мы силушкой возьмем,
С похвалы дзевку поведзем.

Uvedený text je klasickou ukázkou toho, jak se folklorní dílo, přenesené nahodilým vlivem na novou, odlišnou půdu, rychle přetvořuje, jak mění svou strukturu, jak snadno podléhá vlivu jiných příbuzných her. První dva verše běloruské písně nesporně souvisí s ukrajinským zněním hry, které má místy podobu:

За чим іде Жельман,
За чим іде яго брат... ⁴⁷

Ve znění běloruské písně – «boľšyj brat» se snad obrazil jednak běloruský název starosvata – boľšyj svat, jednak skutečnost, že takovým starosvatem byl na Bílé Rusi často starší bratr ženichův.

Hra na Žalmana a jiné lidové hry o namlouvání nevěsty

Další verše byly ovlivněny dvěma jinými hrami o namlouvání nevěst, známými u východních Slovanů. Srovnajme hru «Carev syn» v té podobě, jak byla zapsána v soudním velikoluckém okrese:

Круг города ходит
Царев сын, королек,
Невест выбирает
Царев сын, королек...⁴⁸

Ještě bližší je znění běloruského «Cholimona» následující úryvek z hry «Knjahinja», zapsaný na ukrajinsko-běloruském pohraničí:

Вы, бояре, да чего в корогод?
Молодые, да чего в корогод?
– Ты, княгиня, да нам девок смотреть,
Молодая, да нам девок смотреть⁴⁹.

Hrozba použití síly, úplně neznámá v ukrajinské verzi hry, připomíná zase vzdálenou slovinskou píseň o žumerovi. Avšak tento motiv lze vysvětlit také vlivem svatebního rituálu, bylin a jiných her o namlouvání nevěsty.

Jak vidíme, je poměr obměn «Žalmana» v různých zemích velmi nepřehledný. Jedno je jisté: česká verze, jak byla zaznamenána v XIX. století, rozhodně nepředstavuje nejstarší podobu hry. Proti tomu mluví příbuznost ukrajinské hry a slovinské písně, spočívající v tom, že osoba ženichova zástupce v nich stojí na prvním místě v souhlase s rituálem starobylé lidové svatby. Tuto spojitost bychom při nesrozumitelnosti jména Želmana na Ukrajině mohli těžko vysvětlovat paralelním vývojem z českého znění; je také nemožné připustit přímý vliv na takovou vzdálenost. Zbývá jen možnost, že český typ, v němž zámožný a vznešený nápadník vystupuje do popředí, je pozdější úpravou nějakého staršího znění, jehož obrysy se nejlépe zachovaly ve slovinské písni. To ovšem pouze potvrzuje náš dohad, že naše hra byla v Čechách domovem už v nejstarších dobách své existence: příznivé podmínky pro tak ucelenou aktualisaci folklorního díla existují právě v prostředí, v němž je dílo živým majetkem mnoha generací.

10

Vývojovou cestu «Žalmana» dokreslí jeho srovnání s jinými lidovými hrami podobného obsahu, které vytvořili Slované a jejich sousedé.

Ve folklóru slovanských národů najdeme asi deset her, jejichž děj se uzavírá odevzdáním děvčete. Ponecháme-li stranou ty, v nichž se dívka odevzdá jako výkupné nebo odměna⁵⁰ a další, v nichž si mladý muž jednoduše vybere svou milou ze středu hrajících⁵¹, vyloučíme-li dále žertovnou hru «Čornuška», známou v ukrajinské Haliči a obdobnou hru polskou, kde se námluvy přímo nezobrazují a kde můžeme bezpečně vyloučit středověký původ⁵², zjistíme, že se jiné hry s ústředním motivem námluv

vyvinuly jen na území, kde «Žalman» nebyl zaznamenán a kam patrně ani nepronikl: u Bulharů, Srbů, Velkorusů a ve zbývajících částech Ukrajiny. U Bulharů je to hra «Tri kalugerja»⁵³, u Srbů hra «Oj ti kolo veliko»⁵⁴ a parodická hra «Dobar večer, gospo»⁵⁵, u Velkorusů a východních Ukrajinců «Carevna» («Carenko», «Bojare») ⁵⁶.

Ve všech těchto hrách s jasně vyjádřeným námětem námluv najdeme dvě základní pohybové formy: postoj dvou řad proti sobě nebo příchod dvou (někdy tří) vyjednávačů ke skupině nevěsty. Balkánské hry jasně dávají přednost první formě, zatím co se u východních Slovanů objevuje i druhá. Tím se všechny hry o námluvách výrazně liší od her o volbě milé nebo milého z kruhu hrajících. První z uvedených forem (postoj dvou řad proti sobě) spojuje hry o námluvách s některými hrami, kde se dívka odevzdává také po vyjednávání jako odměna nebo výkupné za polní škodu nebo přechod mostu. Tato forma se patrně už ve velmi dávné době stala obecně známým pohybovým symbolem vyjednávání. Je v ní několik obměn: dvě řady stojí na místě proti sobě a zpívají dialog, po jeho ukončení řada námluvčích uchopí dívku z protější řady (srbská hra ve versi Vrčevićově); řady se k sobě střídavě blíží a znova ustupují (bulharská hra); řady se střídavě uklánějí (ukrajinská hra «Carenko»); řada námluvčích pokleká na kolena (srbská žertovná hra). Ve hře zapsané Karadžičem dva svatové dělali vrata, ostatní přebíhali, zanechávající poslední dívku, jako v hrách, kde dívka byla výkupným. Tak se v několika příbuzných námětech prolínaly vždy stejné pohybové symboly.

Podobnosti mezi «Žalmanem» a jinými thematicky příbuznými hrami se týkají také některých detailů jejich obsahu. V jihoslovanských hrách, podobně jako v «Žalmanovi» se v textu hlásí individualisované postavy námluvčích nebo družbů. V Karadžičově variantě «dva svata, dva uvodníka» připravují nevěstě cestu, v humoristické hře z Iličova sborníku nevěstu mají odvést «dva ulaka, dva junáka», a v bulharské hře se jako námluvčí objevují dokonce tři mniši:

Защо ходите, три калугеря,
Ой ладо, ладо, льо, момиче младо.
Момък водиме, мома просиме,
Ой ладо, ладо, льо, момиче младо.
Од край земете, която щете,
Ой ладо, ладо, льо, момиче младо.

Dalším společným prvkem, který se ujal také v jihoslovanských hrách na námluvy, je motiv násilného únosu dívky po nezdařilém vyjednávání, nebo alespoň hrozby, že v případě nesouhlasu bude použito síly. Tento motiv, který známe z varianty Němcové a ze slovinské a běloruské písně, se i objevuje také ve variantě Vrčevićově.

Avšak nejtěsnější styky spojovaly «Žalmana» s hrou, která se vyvinula v jeho blízkém sousedství a zápasila s ním na ukrajinské půdě o prvenství. Je to hra, známá v mnoha oblastech Ukrajiny a Ruska pod názvy «Carenko», «Carivna», «Kruľivna», «Kn-

Hra na Žalmana a jiné lidové hry o namlouvání nevěsty

jahynja», «Bojare». Její původ a stáří je těžko určit; v žádném případě nejde však o hru starší než «Žalman».

Uvedená hra je ideální ukázkou toho, jak silným faktorem ve vývoji lidových her může být jejich křížení a prolínání. Skoro každá z jejich ukrajinských variant pojala do svého textu prvky nějaké jiné jarní hry: černomořská varianta na příklad motiv stavění mostů, známý ze slovenské «Královně»⁵⁷, volyňská a podlašská – popis radováněk bezstarostného mládí, převzatý z oblíbené v tomto kraji hry «Vorotar»⁵⁸. Tím intenzivnější musela být výměna prvků mezi ní a hrou obsahově nejpříbuznější – «Želmanem». Svědčí o tom nápadné shody v pohybové formě a textu. V nejstarších líčeních «Carevny» z centrální Ukrajiny (Chodakowski, Moszyńska) příbuzenstvo nevěsty sedělo, když k němu přistupovali dva námluvčí s ženichem. Tutéž formu jsme zjistili v nejuvýchodnějších, tedy zeměpisně nejbližších variantách «Želmana». Na první nabídky námluvčích odpovídali příbuzní v uvedených variantách obou her stejnou větou: «šče ne zražena» (ještě není vybavena)⁵⁹.

V Hrinčenkově variantě «Bojarů» z ukrajinsko-velkoruského pomezí (Novhorod-Siverský okres) se hlásí dokonce typický pro ukrajinského «Želmana» motiv volby mezi příslušníky různých povolání a stavů:

Dvě děvčata chodí mimo kruh a zpívají:

Ты, княгиня, да пусти в корогод,
Молодая, да пусти в корогод.
Вы, бояре, да чего в корогод,
Молодые, да чего в корогод?
Ты, княгиня, да нам девок смотреть,
Молодая, да нам девок смотреть.
«Вы, бояре, за кого вам брать?»
Молодые, за кого вам брать?
Мы бярома за барина.

Přitom vybírají z kruhu děvče. Pak berou za popoviče, písaře, pastevce atd.⁶⁰.

V daleké kostromské gubernii se naše hra, zpestřená ozdobnými perifrázemi, ozývá zase motivy «Prosa»:

«Бояре, бояре! куда вы приехали?
– Царевна, царевна! по твое по суженное,
По твое поряженное.
«Бояре, бояре! как мое-то суженное,
Как мое-то ряженное –
Недорослое дерево,
Не доцвельый лазорев цвет».
– Царевна, царевна, как твоя-то суженная,
Как твоя-то ряженная –

Перерослое дерево,
Перецвельый лазорев цвет.
«Бояре, бояре, уж вы что-ж дадите
За душу красну девицу?»
– Царевна, царевна! деревню с крестьянами,
А усадьбу с боярами.
«Бояре, бояре, нам еще того помалу
За душу красну девицу».
– Царевна, царевна, мы коня вам поступчата,
На коня добра молодца».
«Бояре, бояре, вы возьмите, поведите
Душу красну девицу».

Рак танці а zpívají:

Нашего полку прибыло...⁶¹

Tyto dvě ukázky nám napovídají, odkud se vzal v ukrajinském «Želmanovi» motiv dohadování se s ženichy: pronikl do něho z jiných her, kde byl běžný.

Nyní přistoupíme k poslední, velmi zajímavé spojitosti. V některých ukrajinských variantách «Želmana» najdeme také nejasné zbytky motivu, že si dívku namlouvá král nebo že ona sama pochází z královské rodiny. Tak v bukovinské variantě z Čunkovců čteme refrén:

Ой ми з долу, з подолу,
Винязю, пинязю, крілю наш⁶²

který patrně znamená: Поклонись долу, королю... a připomíná podobný obrat ve východoslovenské hře «Korol»⁶³.

Ve variantách z nejzápadnější části ukrajinského území se tento motiv vyjadřuje jinak:

Поставлі ці дружбіна
З кральовського пламена...⁶⁴

nebo:

Дзень добрий, Жельман,
Дзень добрий, Жельманова родзіна
З крулевського држевіна⁶⁵.

Motiv královských námluv pronikl i do východoslovenské verse hry, která má své kořeny na severní straně Karpat:

Hanču chcel Zoliman,
Hanču chcel jeho pan,
Hanču hcela Zolmanova rodzina
z kralovskeho plemena⁶⁶.

V celém Německu a mezi německým obyvatelstvem v Čechách byla kdysi rozšířena lidová hra, která svým námětem i formou živě připomíná «Žalmana». Jmenuje se «Der Herr von Ninive»; zmínil se o ni ve svém článku také prof. Horák.

Podle záznamu, pocházejícího z Brna a jiných míst na Moravě, vypadala tato hra takto:

Děti stojí v řadě vedle sebe, nejmladší v prostředku. Jedno dítě střídavě přistupuje k této řadě a zase od ní ustupuje a zpívá:

Es kommt ein Mann aus Linafê, Linafê. Kaiser Wifilatus!

Rada se ptá:

Was will der Mann aus Linafê, Linafê? Kaiser Wifilatus!

Er will die jüngste Tochter hann, K. W.

Was will er mit der jüngsten Tochter machen, K. W.

Er will ihr einen Mann verschaffen, K. W.

Was soll das für ein Mann wohl sein, K. W.

Es soll der römische Kaiser sein, K. W.

So nimm die jüngste Tochter hin, K. W.

«Vyslanec» (jehož titul a funkci = «des Kaisers legatus» – uváděl patrně nyní už zkomolený refrén hry) si vybírá jedno dítě, načež hra pokračuje:

Es kommen zwei Männer aus Linafê atd. ⁶⁷

Na první pohled vidíme, že německá hra není svým textem geneticky spjata se žádnou ze slovanských her, které jsme poznali. Jde o zcela samostatné hry, vzniklé úplně nezávisle na sobě. Nelze však popřít, že mají mnoho společného jak v detailech, tak i ve formě a celkovém pojetí aktu námluv.

Pohybová forma německé hry je velmi blízká jedné ze dvou základních forem her slovanských. Proti sobě obvykle stojí a postupují dvě řady. Existují varianty, kde se vyslanec slavnostně uklání, v jiných obě řady dělají rytmickou poklonu po předepsaném počtu kroků, jako ve variantě Chudáčkově a Plickově.

Ještě zajímavější je textová spojitost, sahající až na Ukrajinu. Ve švábské variantě z Pfullingenu matka takto odpovídá na žádost o vydání dcery:

Ich gebe meine allerschönste Tochter nicht aus dem Haus.

Der Zopf ist noch nicht geflochten,

Der Rock ist noch nicht aus dem Schneiderhaus.

leh gebe meine allerschönste Tochter nicht aus dem Haus ⁶⁸.

Srovnejme s tím některou z archaických variant z Ukrajiny:

А ми панни не маєм,

На такий хліб не даєм.

А ще панна не готова,
А ще сукня не справеная...⁶⁹

Tentýž motiv nacházíme i ve starobylé svatební písni ze západního ukrajinského pomezí (Cetulja u Jaroslavi):

Просили нас до коровая,
Я хустойки не маю:
Хустойка у швачки,
Кошулька у прачки,
Чим же я ся поставю?
Просили нас до коровая,
Я сукманки не маю:
Сукманка у кравця,
Черевички у шевця,
Чим же я ся поставю?⁷⁰

S většinou slovanských her spojují německou hru také tyto obecné, obsahové znaky: 1. nápadníkem je bohatý muž, feudál, často panovník, 2. zastupuje ho zvláštní vyslanec nebo vyslanci, 3. v německé hře se stejně sporadicky jako v hrách slovanských objevuje hrozba použití násilí v případě, kdyby rodina nevěsty nesvolila dobrovolně k vydání nevěsty.

Čím si můžeme vysvětlit tyto široké spojitosti v hrách o námluvách u různých národů? Kdy a v jakém tvůrčím prostředí mohly vznikat takové hry, idealisující akt námluv a vyzdvihující do popředí postavy námluvčích a jiných ženichových zástupců?

Klíč k odpovědi na tuto otázku se skrývá v samém obsahu německé hry. Zdá se, že dosud nikdo neupozornil na její zarážející spojitost se špilmanským eposem, v němž byly námluvy králů a jiných hrdinů oblíbeným, skoro povinným motivem, z něhož se obvykle rozvíjel celý epický příběh. Místem, odkud přicházel námluvčí, byla ve většině variant německé hry Ninive. Ve špilmanském eposu o králi Rotherovi se dočteme, jak babylonský císař Ymelot vypravil k císaři Konstantinovi posly se žádostí, aby mu vydal pro jeho syna svou dceru, zákonnou manželku krále Rothera, unesenou obratným žonglerem. V «Králi Rotherovi» vyjednaváči odevzdávají Konstantinovi dopis od svého krále; podobný motiv najdeme v mnoha variantách německé hry. Závislost této hry na «Králi Rotherovi» zpečetuje výklad jinak úplně nepochopitelného obrazu, který se objevuje v některých jejích variantách, pocházejících ze Švýcarska a Tübingenu. O návštěvníkovi se tam zpívá:

Es kommt ein Herr mit dem Pantoffel...⁷¹

Tento motiv lze také vysvětlit z «Krále Rothera». Rother, který svými námluvami rozhněval byzantského císaře a nesmí se objevit v Cařihradě, vymůže si ke své vytoužené přístupu jako údajný Wolfdietrich. Přinesl princezně jako dárek zlatý střevíček

a ve chvíli, kdy ho navléká na její nohu, doznává, že je jejím dlouho očekávaným nápadníkem.

«Král Rother» je jen jedním z mnoha děl pokročilého středověku, v nichž se hlásí motiv námluv jako důležitá obsahová složka. Zvláštní záliba v tomto motivu vládne ve XIII. – XIV. století, době prudkého civilizačního vzestupu a rychle postupujícího zušlechtění mravů, kdy se v literatuře rozvinul vkus, libující si v ozdobném líčení a slavnostnosti. Bohatě rozpracovaný popis aktu námluv najdeme nejen skoro ve všech dílech špilmanského eposu. Dokonce v legendě o sv. Kateřině považoval autor za potřebné podrobně vylíčit, jak císař Maxentius rozeslal po všech zemích posly a zvědy, aby hledali vhodnou manželku pro jeho syna. Když se část poslů octla v Alexandrii a dozvěděla se z rozhovoru s měšťany o ctnostech Kateřiny, šla na hrad «v ohlady», spojené s tajným vyjednáváním s dívčinou matkou. Teprve potom poslal císař své nejučenější hodnostáře jako oficiální starosvaty «s velikú pychú»⁷².

Také v jednom z exemplí XIV. století si král nechá hledat vhodnou manželku v cizích zemích a prostřednictvím poslů žádá o její ruku. Pak posílá maršálka s četným průvodem, aby ji přivedl⁷³.

O tom, že se zobrazení aktu námluv současně nebo o něco později ujalo také v lidové poesii, svědčí německá jarní píseň «Der Schäfer von Neustadt», doložená už pro XIV. století, o níž se zmiňují jako o oblíbené písni k tanci «Epistolae obscurorum virorum»⁷⁴.

Motiv hledání nevěsty v cizích krajích prostřednictvím zvláštních poslů se obrazil i ve slovanské lidové svatbě. Námluvčí chodí s holemi jako pocestní, představují se při svém příchodu jako cizinci, hledají nevěstu pro svého knížete, prosí o nocleh, tváří se jako neznámí lidé. U lužických Srbů, Slováků a Srbů starosvatům dvakrát ukazují jinou ženu, jako by tito znali pravou nevěstu jen z doslechu nebo letmého setkání a museli ji znovu poznávat⁷⁵. Také to nám říká mnoho o rázu námluv, považovaném lidmi starých dob za ideální.

Kdo plnil ve středověku úlohu svatebních zvědů, poslů a vyjednávačů? Máme dost důkazů o tom, že se takových úkolů velmi často ujímali žongléři, potulní pěvci a herci, znalí světa a lidí, volně se pohybující po cizích zemích, nenápadně vnikající do soukromí žádaných osob. Ne náhodou církevněslovanské slovo *glumč'* znamená zároveň «mimus» a «nuntius», a v staroněmecké písni špilmanského typu se objevuje pěvec Trougemunt, jehož jméno se etymologicky vyvozuje od východního dragoman «tluumočník u poselství»⁷⁶. Byla-li vedlejším zaměstnáním jocularů zpravodajská a poselská činnost vůbec, tím ochotněji se jistě ujímali zprostředkování v záležitostech, které přímo souvisely s jejich hlavním zaměstnáním: v strojení svateb, jejichž průběh pak sami organisovali a řídili, jak o tom svědčí zprávy od dob Jana Zlatoušého až po ruské

šestnácté století. O této jejich úloze najdeme mnoho svědectví v jejich vlastní tvorbě, na příklad ve špilmanském eposu.

Nápadný zájem profesionálních umělců slova o otázku manželského spojení a jejich účast v přípravách ke svatbě se hlásí také ze slovanské půdy, a to dvojím způsobem.

U západních Slovanů byl zapsán jistý počet t. zv. obřadných písní (Erben je uvádí mezi jarními jako «helské», Sušil je nazývá milostnými koledami), jejichž oblíbeným motivem jsou námluvy a přípravy ke svatbě. Jejich až k schematičnosti vypěstěná forma, obsahující prvky, které svědčí o nástrojovém doprovodu, a jejich velké zeměpisné rozšíření ukazují, že jde pravděpodobně o díla profesionálů.

Uvedeme jednu takovou píseň:

Stojí tyčka v prostřed dvoře –
chvála tobě, velký Bože,
Bože v nebesích!
na tej tyčce chmelí roste.
Až to chmelí otrháme,
piva z něho navaříme.
Kdo to pivo píti bude?
Vašíček ho píti bude,
až o svatbě míti bude.
Kam mu půjdem pro nevěstu?
Za ty lesy, za ty hory,
K Vitochovům do komory.
V tej komoře bíly lože,
na tom loži panna leží,
zlatý prsten v ruce drží.
Kdo ten prsten nosit bude?
Vašíček ho nosit bude,
až po svatbě míti bude⁷⁷.

Jiná svatební píseň ze sborníku Sušilova (č. 613), zapsaná v konservativních písňových oblastech u Telče a Starého Jičína, nám ještě zřetelněji představuje skupinku veselých potulných lidí, odvádějících nevěstu ženichovi:

Toulali jsou se mládenci
po tej vanovskej vesnici.
O, láska, zalíbení,
ty jsi moje potěšení,
po tej vanovskej vesnici.
A toulali se, toulali,
aj se ke Mlejnkům dostali. Atď.
Posedťte u nás, mládenci,
na té červené stolici.
A my nechceme seděti,

Hra na Žalmana a jiné lidové hry o namlouvání nevěsty

my chceme Marjánku vzíti.
My vám Marjánku nedáme,
až jí na šaty zjednáme.
Jak jí na šaty zjednali,
hned ji těm hochům vydali.
Mládenci zpívají, vejskají,
že už Marjánku dostali.
U Mlejnků pláčou, želejí,
že už Marjánku nemají.

Úlohu svatebního zvěda a zprostředkovatele hraje také Dunaj ukrajinských vesnjaneč, lákající děvčata do tance, aby je pak svedl nebo namluvil starému ženichu:

Дунай танчик виводить
І на дівчат поглядає.
Що всі дівки в танку є,
Тільки нема їдної,
Як повної рожі.
Мати дочку чесала,
Чешучи навчала:
Підеш, дочко, у танчик,
То не ставай край Дунаю.
Бо Дунай за ручку хватає,
Золотий перстень здійсмає,
За нелюба питає ⁷⁸.

Ve staré polské práci Steckého o Volyni je zmínka, že se v Podněpří a na Volyni zpívala píseň o «Dunajovi Selivanoviči, který chodil v rudožlutém kabátci, nosil černou sametovou čepici a byl mistrem ve hře na housle. Tímto svým uměním a dvornou poklonou okouznil na jedné zábavě dceru vdovy» ⁷⁹.

Nebude zbytečné připomenout, že stejným způsobem zlákal západoevropský žonglér manželku krále Rothera na koráb, na němž ji pak unesl do Cařihradu na příkaz jejího otce.

Zkušeným námluvčím je i Dunaj ruských bylin. Bylina dokonce vysvětluje, proč právě on je povolán hrát úlohu svatebního vyjednávače:

Ишше много Дунай да по землям бывал,
Ишше много он Дунай да королям служил;
Да созвати бы его да на почесён пир,
Да не знаёт ли веть он тибє обруцницы,
Да обруцницы он да красной девицы... ⁸⁰

Dunaj si zvolí jednoho nebo dva společníky a jménem knížete jede vyjednávat o dceru litevského nebo polského krále. Někdy veze od svého knížete i dopis. Také on dostává podobné instrukce jako vyslanci špilmanského eposu a lidových her:

Поезжай во тую землю в хоробру Литву,
И добрым словом посватайся:
Буде в честь не дают, так ты силой возьми⁸¹.

Když pyšný litevský král odmítne jeho poselství, Dunaj udělá pohromu v jeho paláci a unese kněžnu Apraksii do Kyjeva.

Vědci historické školy našli prototyp bylinného Dunaje v historické postavě XIII. století – významném vojevodovi a diplomatovi volyňského knížete Vladimíra Vasilkoviče. Avšak bylinný Dunaj, který «býval v různých zemích a sloužil různým králům», málo připomíná feudála. Ač neustupuje jiným hrdinům bylin v odvaze a umění bojovat, nikdy se neobjeví v úloze bojovníka v otevřeném poli; dává přednost přechodným dvorním zaměstnáním, žije rád «в полюбовничках у того жа у короля у ляховинского»⁸².

Litevský král ho dobře zná z jeho dřívější služby, jedná s ním však jako s člověkem sociálně nižším. Na funkci námluvčího doporučuje Dunaje obyčejně některý z bohatrů, nejčastěji Dobrynja, jenž se od něho dozvěděl o litevské krasavici.

To všechno nás vede k závěru, že i v postavě Dunaje, bez ohledu na to, jaký byl její původní význam, vidělo lidové podání profesionálního námluvčího a svůdce z řad středověkých přelétavých lidí, mezi nimiž bylo nejvíce mistrů obratného slova, zvukné hudby a gesta. Takoví lidé, znalí světa a poměrů, požívající občanských práv v mnoha zemích, hráli patrně ve středověku často úlohu svatebních prostředníků a vyjednávačů, podobně jako jiný toulavý živel – mniši, kteří se nám představili ve hře z Bulharska.

Nemenší úlohu hráli profesionální pěvci a hudebníci v samém aktu svatby. Už na byzantské půdě se ozývají hlasy proti připouštění mimů na svatby a jiné veřejné oslavy. Jan Zlatoústý a jiní duchovní spisovatelé horlí proti zvyku zvat je na svatební hostiny. V Rusku přicházeli v XVI. století skomoroshi celými tlupami na svatební oslavy a často násilně vnucovali přítomným své umění⁸³.

Na to, že úloha potulných pěvců ve svatebním dění byla jistě ještě složitější a mnohostrannější, ukazuje zajímavý detail slovanské lidové svatby.

Na Ukrajině a v Rusku družko (družba), nejbližší přítel ženichův, který ho doprovázel na jeho první cestě do nevěstina domu a spolu s ním symbolicky unášel (dříve snad i skutečně odváděl) nevěstu, stával se v druhé části svatby vůdcem celého složitého ceremoniálu, strůjcem různých žertů a vtipů, kterými bavil celou svatební společnost. V severních velkoruských oblastech plnil nad to funkci kouzelníka, usilujícího různými magickými úkony o zajištění zdaru v novém manželství⁸⁴.

Podobně i v bulharské svatbě založník, který v den svatby odváděl nevěstu z jejího domu, plnil v další části svatebního rituálu šprýmaře, jehož povinností bylo bavit svatební hosty⁸⁵.

Nepochybuje se o tom, že tato úloha byla dědictvím skomorochů, lidových toulavých pěvců a hudebníků, kteří svým uměním zpestřovali svatební slavnost ve starých dobách.

Nesvědčí pak spojení úkonu šprýmaře s úkonem ženichova představitele v prvních etapách svatby o tom, že vtip a obratnost potulných pěvců nejednou už od začátku doprovázely manželské spojení dvou lidí – od vyhledávání nevěsty až po svatební veselí?

Pak by i hry o namlouvání, ovlivněné motivy jejich epické tvorby, byly patrně jejich dílem, v němž představili také sebe sama.

12

Shrneme výsledky naší práce.

Uvedený materiál ukazuje, že hra na Žalmana je skutečně velmi starobylá. Svědčí o tom jak její značná rozvětvenost, tak i její obsah, jenž obráží některé charakteristické rysy svatebního rituálu ve starších dobách. Není ovšem důvodu klást její vznik do doby předhistorické. Zrodila se patrně během historického středověku jako jedna z více her o namlouvání, jejichž vznik má jistou souvislost s rozkvětem tohoto motivu v současné lidové epické tvorbě a literatuře.

Ani jedna z jejích forem a písňových obměn, které se dochovaly do XIX. století, patrně sama o sobě nepředstavuje její nejstarší verzi. Nejlépe se obrysy této první verze zachovaly nejspíše ve slovinské svatební písni. Jejím charakteristickým znakem bylo to, že hlavní dějovou postavou hry byl námluvčí nebo jiný zástupce ženicha, zmocněný vyjednávat jeho jménem s příbuzenstvem nevěsty a odvést nevěstu ženichovi. Rozdíl v pojmenování této postavy a v její úloze (*žalman* – *žumer*) se objevily sekundárně; je těžko se vši rozhodností určit, které z těchto jmen je původnější a vyskytovalo-li se i v nejstarší verzi. Avšak územní rozšíření jména *žalman*, jeho původ, spojitost některých motivů hry s jinými památkami středověké slovesnosti a vzájemný poměr jejích obměn nás opravňuje k tomu, abychom za její pravděpodobnou vlast považovali Čechy a její vznik datovali XIII.–XV. stoletím.

V pozdějších dobách se hra intenzivně měnila. Ke svéráznému aktualisaci jejího obsahu došlo někdy v XV.–XVI. století, nebo i později v Čechách. Její děj byl umístěn do konkrétních sociálně-hospodářských poměrů. V souhlasu s tužbami chudší šlechty se námluvy jako takové přetvořily v námluvy bohatého a silného příslušníka panského stavu k prostředně zámožné zemaně. Žalman se stal sluhou tohoto skvělého nápadníka; ustoupil na druhý plán; družinu námluvčích tvoří pánovi rytíři.

Ještě dříve, ve své starší podobě, hra pronikla do Polska a na Ukrajinu. Zde došlo o něco později, v XVII.–XVIII. století, k její další metamorfóze: změnila se v líčení námluv příslušníků různého sociálního původu, různých majetkových poměrů. Vítězství si obvykle odnášel nejbohatší nebo sociálně privilegovaný nápadník. Avšak v novějších

variantách, obrážejících růst stavovského sebevědomí sedláků, dívka ráda jde i na svůj venkovský chléb. Slovo *žalman* přetvořené v *želman*, jehož původní význam už dávno upadl do zapomnutí, se v této versi začalo chápat jako nápadníkovy vlastní jméno. Svatební družina se proměnila v ženichovu rodinu, která někdy překvapuje svou početností. Do hry vstoupily parodické prvky.

V některých českých a polských variantách nesrozumitelného žalmana nahradil podobně znějící a v lidové tradici zdomácnělý Šalomoun.

Proběhla-li v pozdním středověku expanse hry na východ, nastal v době novější obrácený pohyb. Zatím co v Čechách a na Slovensku hra dožívala ve své archaické podobě, dorazil do českého a slovenského severního pomezí vliv novější ukrajinsko-polské verse, jenž se různým způsobem projevil v opavské, východoslovenské a zejména valašské variantě. Nemáme žádné svědectví o tom, že tento vliv pronikl hlouběji na české a slovenské území: šlo patrně o pohraniční ovlivňování, působící ze sousedních polských a ukrajinských oblastí, kde se shodou okolností nezachoval ani jeden její záznam. Možnost, že se hra už ve XIV.–XVI. století stěhovala s karpatskými Valachy na západ, musíme vyloučit jednak proto, že v této době znění varianty Sušilovy ještě neexistovalo, jednak proto, že opavská varianta podává jasný důkaz možnosti pohraničního vlivu ze sousedního polského území. Právě nápadná, skoro doslovná blízkost textu Sušilovy varianty ke znění, obvyklému v XIX. století na Ukrajině, vylučuje možnost staršího přenesení; možná, že v této podobě hra přišla na Valašsko až v XIX. století, několik málo let před tím, než byla zachycena.

Spojitosť hry se základním motivem evropského lidového eposu, pod jehož přímým vlivem vznikla obdobná hra německá, nás vede k dohadu, že také ji mohli vytvořit profesionální lidoví pěvci slovanského středověku, o jejichž působení a tvorbě víme zatím tak málo. To by také vysvětlovalo její velké územní rozšíření, pevnost její tradice a některé její motivy, jinak v lidové slovesnosti málo známé.

¹ J. Horák, *Hra «Žalman»*, výňatek ze studie «O stáří našich lidových písní», Český lid, 1954, str. 219–21.

² K. J. Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*, (vyd. ELK), Praha, 1937, str. 63–64.

³ Hlavní prameny: Holovackyj, *Narodnyje pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi*, II, 193, 697; IV, 183; Hnatjuk, *Hajivky (Materijaly do ukr. etnologiji)*, XII, 49–55; Kolberg, *Pokucie*, I, 166, 177, 183; Kolberg, *Przemyskie*, 36, 39; *Zbiór wiadomości do antr. kraj*, VII, 133, VIII, 147; Pravda, 1893, 374; 1895, 214.

⁴ Čubynskýj, *Trudy*, III, 54–5; Kvitka, *Ukr. narodni melodiji* (Etnohrafičnyj zbirnyk, t. II), č. 618.

⁵ *Materijaly do etnologiji j antropologiji*, XXI–XXII (1929), 262, 263.

⁶ Polský národopisec S. Udziela sdělil, že ještě koncem osmdesátých let minulého století byl Zelman zpíván o velikonocích ve Vysové, okr. Gorlice (S. Udziela, *Ziemia lemowska przed półwieczem*, Lwów, 1934, 33). V poblížce Pantné jméno jejího hrdiny vstoupilo do balady o

smrti vojáka, která zde začíná: «Zelmanova syna mala» (*Materijaly do ukrajinskoji etnologiji*, XXXIX–XL, str. 294).

⁷ Kolberg, Lud, II, Warszawa, 1865, 170.

⁸ Kolberg, Lud, XI, Kraków, 1877, 208–210.

⁹ Wisła, V (1891), 565–566.

¹⁰ *Materyaly antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne*, XIII, 241.

¹¹ *Národné zpievanky*, II, 396 (v novém vyd. z r. 1953 na str. 82–83).

¹² *Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti*, VII, 1, 70.

¹³ *Slovenské spevy*, I, 231.

¹⁴ V některých vydáních spisů B. Němcové se tento záznam omylem zařazuje do slovenského materiálu, kam jasně nepatří (viz na př. vydání Kvasničky a Hampla, sv. XIII, Praha, 1930, str. 77–78).

¹⁵ Ve vydání z r. 1951 na str. 693.

¹⁶ *Český lid*, XIII, 423.

¹⁷ *Český rok*, Jaro, 55.

¹⁸ J. Vyhliďal, *Naše Slezsko*, Praha, 1903, 248.

¹⁹ V oblasti kolem Rovna, odkud máme spolehlivé údaje o vesnjankovém repertoáru, může být její nepřítomnost považována za jistou.

²⁰ Na příklad hry «Žona i muž», «Ohiročky».

²¹ «przy wędrórkach zabaw... pozostaje dość sztywnym i niezmiennym «jadro ruchowe», wiekszym i częstszym zmianom ulegaja «akcesoria duchowe» (*Lud*, N. S. XIII (1934–1935), str. 15).

²² Erbenova varianta se ovšem vyznačuje choreografickou obřadností, která připomíná starobylý kolektivní tanec.

²³ Kolberg, *Pokucie*, I, 177; Kvitka, *Ukr. nar. melodiji* (Etnohr. zbirnyk, II, Kyjiv, 1922), č. 602 (z Bukoviny); Kolessa, *Melodiji hajvok* (Mat. do ukr. etnologiji, XII), 54; Mat. do ukr. etnol., XVI, 3 (vých. Podolí).

Další nápěvy: Kolberg, Przemyskie 36, 39; Hnatjuk, Hajivky (*Materijaly do ukr. etnologiji*, XII), č. nápěvu 135–142; Etnografičnyj zbirnyk, XI, 30; XXI, 53, 54; *Materijaly do ukr. etnologiji*, XVI, 100.

Ostatní ukrajinské varianty bez nápěvu: Waclaw z Oleska, *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*, 49; Zorja halycka jako album na hod, 1860, 524; Haľka, *Narodnyi zvyčaj i obrjady*, I, 131; Šejkovskij, *Byt podoljan*, I, 35–36; *Osnova*, 1861, XI–XII, 47; *Holovackyj, Narodnyja pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi*, II, 193, 697; IV, 183; Čubynskij, *Trudy*, III, 53–56; *Pravda*, 1893, 374; 1895, 214; *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, VII, 133; VIII, 147; XIII, 50; *Lud*, VI, 170; Sokalski, *Powiat sokalski*, 221; Hnatjuk, Hajivky (Mat. do ukr. etnol., XII), 49–55; *Materijaly do ukr. etnologiji*, XXI–XXII, 262; *Naša kultura*, 1936, 509.

²⁴ Mezinárodní spojitost lze hledat nejspíše v první části dvojlenného nápěvu z Ozirné v Haliči (Mat. do ukr. etnol., XII, str. 55), jež se svým sextovým rozpětím a kvintovými tónovými pohyby zvláště v začátku podobá variantě Plickově. Druhá část traduje pak obvyklý haličský nápěv, jehož kořeny není těžko najít v archaické domácí tradici hajivkového zpěvu.

²⁵ C. Neyman, *Materyaly etnograficzne z okolic Pliskowa w pow. Lipowieckim* (Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, VIII, 1884, str. 147).

²⁶ S. P. Orlov, *Hry a písňe dětj slovanských*, Praha, 1928, 181–182.

Обрядовий фольклор та народні ігри

²⁷ sv. III., Ljubljana, 1904–1907, str. 244–245.

²⁸ Stejný výklad podává A. A. Wolf, *Slovensko-nemški slovar*, prvi del, Ljubljana, 1894, str. 75 (po Gutschmannovi, *Deutsch-windisches Wörterbuch*, 1789).

²⁹ Zelenin, *Russische (Ostslavisehe) Volkskunde*, 307; Kraus, *Sitte und Brauch der Südslaven*, Wien, 1885, 368, 371.

³⁰ M. Orgelbrand, *Słownik języka polskiego*, Wilno, 1861, 2193.

³¹ K. Szulc, *Mythologia słowianska*, Poznań, 1880, 114.

³² V článku *Rachmanskýj velykdeň*, Pravda (Lvov), 1867 na str. 87.

³³ *Verchovni božestva našoho kraju*, Pravda, 1868, 256–258.

³⁴ Ks. Sosenko, *Hajilky pro Zelmana v jich kulturno-istoryčnim nastavlenni*, Naša kultura, 1936, str. 680–687.

³⁵ N. A. Jančuk, *Epizod iz oblasti kritiki narodnoj poezij*, Trudy VIII Archeolog, s'jezda, 1897, t. IV, str. 162–163.

³⁶ Šejkovskij, Byt podoljan, I, č. 1. str. 34–35; Kolberg, Pokucie, I, 166; Kolberg, Chełmskie, I, 137; Hnatjuk, Hajivky (Mat. do ukr. etnol., XII), 54–55; Ploščanskij, Sambor, 1885, str. 43.

³⁷ R. Kaindl, Jud Selmann, Leipziger Zeitung, 1892, č. 226 a Kleine Studien, Czernowitz, 1893. Po něm o této věci psali: Fr. Zych, Zelman Wolfowicz, Gazeta narodowa 1896 a separát. Zamítavou poznámku o tomto výkladu uveřejnil A. Kalina v Ludu, V, 275.

³⁸ Podobně se «rachmanskýj velykdeň», ukrajinský svátek mrtvých v době po velikonocích, jehož název souvisí s apokryfickými rachmany-brahmany, vykládal také od žida Reichmanna, jenž lidem nedal včas klíče od kostela (materiály Řehořovy).

³⁹ Ukrajinské apokryfy (*Krechivska paleja*) znají jen podání o tom, jak se Šalamoun násilně zmocnil pohanské královny, když nechtěla za něho jít dobrovolně. (*Franko, Apokryfy i legendy z ukrajinských rukopysiv*, t. I, Lvov, 1896, str. 290–291).

⁴⁰ Jastrebov, *Obyčai i pesni tureckich serbov*, 2 vyd., Peterburg, 1889, str. 415.

⁴¹ Vyhlídal, *Naše Slezsko*, Praha, 1903, 69. U lužických Srbů se po dívčině souhlase ptal vyjednaváč jejího otce, zda je spokojen s počtem přítomných svědků a zda si nepřejí jiné. Teprve potom docházelo k zasnoubení (*Haupt-Schmaler, Volkslieder der Sorben*, II, Grimma, 1843, 228).

⁴² O průběhu námluv u různých slovanských národů souborně informuje J. Piprek, *Slawische Brautwerbungs- und Hochzeitsgebräuche*, Stuttgart, 1914.

⁴³ Jediný doklad v Gebauerově materiálu je nejasný; podle celkového smyslu se jedná spíše o vlastní jméno. Hejtman třeboňský sděluje v r. 1478 purkrabímu krumlovskému, že poslal «posla Žalmana do Krumlova ku pánu» (Kalousek, *Archiv český*, IX, 237).

⁴⁴ Jireček, *Fontes rerum Bohemicarum*, III, Praha, 1882, str. 84 a 51.

⁴⁵ Takovým poručníkem byl na příklad Petr Aspelt, arcibiskup mohučský, který doprovázel Jana Lucemburského v prvních měsících jeho zápasu o českou korunu. Janův otec, císař Jindřich VII., mu vydal dne 16. září 1310 plnou moc jednat jménem svým a mladého, tehdy sotva čtrnáctiletého krále. Předtím se tento významný muž rozhodujícím způsobem přičinil o uskutečnění sňatku mezi Janem a Eliškou Přemyslovnou. Je zarážející, že v české versi hry se o ruku dívky uchází také pan Jan se svým žalmanem. Neodvážíme se uvést vznik naší hry do přímé souvislosti s tímto ve své době proslulým sňatkem, avšak připustit tuto možnost můžeme, víme-li, že Janova korunovace byla doprovázena lidovými hrami (*Kronika zbraslavská*, Praha, 1952, 400) a že do téže doby spadá patrně vznik několika jiných českých lidových her.

Hra na Žalmana a jiné lidové hry o namlouvání nevěsty

- ⁴⁶ Šejn, *Belorusskija narodnyja pesni*, Peterburg, 1874, str. 57.
- ⁴⁷ Šejkovskij, *Byt Podoljan*, I, 38 a záznam z autorova archivu, pocházející z Rohatynska v Haliči.
- ⁴⁸ Šejn, *Velikoross*, I 1, str. 313, č. 1060.
- ⁴⁹ Hrinčenko, *Etnografičeskie materialy*, III, 114.
- ⁵⁰ Východoslovanské «Proso», slovensko-moravská «Královna», ukrajinský «Vorotar» a «Pustite nas», polská «Jaworowi ludzie», srbské «Oj javore» a «Kalopero, Pero», bulharská «Otvoraj porti».
- ⁵¹ Na př. ukrajinský «Koroľ» (Čubinskij, III 44–45; Pokrovskij, *Detskija igry*, 204 a jinde); ruská hra «Car», «Carev syn» (Šejn, *Velikoross*, I, str. 312, č. 1056, 1057, 1059, 1060).
- ⁵² *Mat. do ukr. etnol.*, XII, str. 62; Holovackyj, *Nar. pesni*, II, 687, IV 168, 179, 182, 184; Kolberg, *Pokucie*, I, 182, *Przemyskie*, 43; celkem 40 uveřejněných ukrajinských záznamů; polské: Kolberg, *Lud*, II, č. 169, IV, č. 159, VI, č. 263; *Zb. wiad.*, II, str. 50.
- ⁵³ *Sbornik za narodni umotvorenija i narodopis*, XXVII (1913), 43.
- ⁵⁴ Karadžić, *Nar. pesme*, I, str. 1; varianta se začátkem «Kroze lišce zeleno»: Vrčević, *Srpske narodne igre*, Biograd, 1868, 28.
- ⁵⁵ Ilić, *Pesme, deklamacije i igre*, Beograd, 1923, II, 80.
- ⁵⁶ Hrinčenko, *Etnografičeskie materialy*, III, 96, 114; Čubinskij, *Trudy*, III, 83; Šejn, *Velikoross*, I, č. 1058, 1221; Tereščenko, *Byt russkogo naroda*, IV, 174–175, 147–148; Orlov, *Hry a písne dět slovanských*, 185–189.
- ⁵⁷ Čubinskij, *Trudy*, III, 83.
- ⁵⁸ Hrinčenko, *Etnogr. materialy*, III, 96; Živaja starina, 1902, 447.
- ⁵⁹ Moszyńska, *Kupało* (Zbiór wiadomości, V, 59–61); Gołębiowski, *Gry i zabawy*, 65–67. Motiv dvojího odmítnutí námluv, motivovaného nedospělostí a nepřipraveností dívky, má také své kořeny ve svatebním rituálu. Byl zaznamenán na celém území Jugoslávie (Krauss, *Sitte und Brauch der Südslaven*, Wien, 1885, 356, 371–374).
- ⁶⁰ Hrinčenko, *Etnogr. mat.*, III, 114.
- ⁶¹ Šejn, *Velikoross*, I, str. 312–313, č. 1058.
- ⁶² *Naša kultura*, 1936, 510.
- ⁶³ Čubinskij, *Trudy*, III, 44.
- ⁶⁴ *Materijaly do ukrajins'koji etnologiji*, XXI–XXII, 236.
- ⁶⁵ *Pravda* (Lvov), 1895, 214. Záznam pochází z Javorova v Haliči.
- ⁶⁶ *Slovenské spevy*, I, 231.
- ⁶⁷ *Wolf's Zeitung*, IV, 367 – F. M. Böhme, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, Leipzig, 1897, 150.
- ⁶⁸ Böhme, str. 515. Srov. švýcarskou variantu na str. 513.
- ⁶⁹ Čubinskij, *Trudy*, III, 55.
- ⁷⁰ *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, X, 58.
- ⁷¹ Böhme, op. cit., 513.
- ⁷² Spina, *Die alttchechische Katharinenlegende*, Praha, 1913, verše 145–239.
- ⁷³ Vilikovský, *Próza z doby Karla IV*, Praha, 1948, 167.
- ⁷⁴ Erk-Böhme, *Deutsches Liederhort*, II, str. 714 (č. 933).
- ⁷⁵ Haupt-Schmaler, *Volkslieder der Sorben*, II, 232; Piprek, *Slawische Brautwerbungs- und Hochzeitsgebräuche*, 102, 131.
- ⁷⁶ Veselovskij, *Istoričeskaja poetika*, Leningrad, 1940, 484–485.

⁷⁷ Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*, vyd. ELK, 61 (z Chrudimska); sr. Sušil, *Moravské národní písně*, vyd. z r. 1951, č. 2245.

⁷⁸ *Kijevskaja starina*, 1904, IV, 16.

⁷⁹ Kallaš, *Maloross. pesni o Dunae bogatyre*, Etnogr. obozr, 1889, III, 206.

⁸⁰ Grigor'jev, *Archangelskija byliny i istoričeskija pesni*, t. II, Praha, 1939, 213–214.

⁸¹ Gilferding, *Onežskie byliny*, vyd. 4, Moskva–Leningrad, 1949, I, 185.

⁸² Grigor'jev, op. cit., II, 124.

⁸³ Veselovskij, *Istoričeskaja poetika*, Leningrad, 1940, 482–483.

⁸⁴ Zelenin, *Russische (Ostslavische) Volkskunde*, 307, 315, 317.

⁸⁵ Krauss, *Sitte und Brauch der Südslaven*, 383.

РЕЗЮМЕ

ИГРА «ЖАЛЬМАН» И ДРУГИЕ НАРОДНЫЕ ИГРЫ О СВАТОВСТВЕ

Народная игра «Жальман» (на Украине «Жельман», «Зельман»), изображающая сватовство и распространенная в нескольких славянских странах, уже с первой половины XIX в. неоднократно привлекала внимание исследователей народной культуры. В многочисленных объяснениях ее значения и имени ее героя отразились все направления, господствовавшие в буржуазной фольклористике XIX в. Последнюю по времени попытку объяснить происхождение игры сделал недавно проф. Й. Горак в журнале «Český lid». По его мнению игра возникла на Украине; в Чехию и Словакию она попала в процессе валашских карпатских миграций, продолжавшихся, как известно, с XIV по XVII век.

Сравнительное изучение всех вариантов «Жальмана» опровергает это мнение. Оказывается, что историческая судьба игры была значительно сложнее. Только пограничные чешские и словацкие варианты могут считаться продуктом польского или украинского влияния. Содержание же и форма игры во внутренних областях Чехии и Словакии относятся к более древнему времени, чем ее украинская разновидность. По некоторым социально-идеологическим признакам мы можем отнести чешскую версию к XV–XVI вв., тогда как украинская возникла предположительно в XVII–XVIII вв. и связана с более новым пониманием социальных отношений.

Также по другим признакам можно судить, что первоначальной областью распространения игры были западные славянские страны. Это в первую очередь имя ее загадочного героя. Оно с большей вероятностью происходит от древне-немецкого юридического термина *salman*, обозначающего опекуна или законного представителя при переговорах. Этот термин появился, вероятно, на короткое время в чешской общественной жизни в эпоху сильного влияния западноевропейской феодальной культуры в XIII–XIV вв.

Но первоначальная основа игры по-видимому еще древнее. Об этом свидетельствует словинская свадебная песня, в некоторых отношениях более близкая украинской разновидности игры и отражающая наиболее древнюю форму ее содержания, в которой на первый план выступала именно личность законного представителя жениха, его свата или дружки, уполномоченного вести переговоры о выдаче невесты. Эта черта полностью соответствует особенностям славянского свадебного ритуала в древние времена.

Интересно, что у славян и их соседей возник ряд игр о сватовстве. В большинстве из них на первом плане стоят фигуры свадебных посредников, ведущих переговоры от имени жениха. Разгадку этого факта подсказывает немецкая народная игра «Der Herr von Ninive», которая, как в статье доказывалось, полностью выросла из мотивов шпильманского эпоса. Надо предполагать, что и славянские игры о сватовстве отражают жизненный опыт бродячих народных певцов и музыкантов средневековья, которым часто приходилось играть роль свадебных посредников и организаторов свадьбы. Эта их роль выразилась в славянском фольклоре также в старинных песнях с темой сватовства, записанных у западных славян, а на востоке в отдельных чертах личности Дуная русских былин и украинских веснянок.

O SKUTEČNÉM POSTAVENÍ TAK ZVANÝCH OBŘADNÝCH PÍSNÍ VE VÝVOJI PÍŠŇOVÉ TVORBY

I

Už od doby romantické, kdy započal soustavný výzkum a hodnocení lidové písně, ustálil se názor, že tak zvané písně obřadné, zpívané výhradně nebo převážně v průběhu lidových slavností a zvyků, tvoří jako celek nejstarší vrstvu v dochovaném píšňovém pokladu a svým stářím značně převyšují většinu ostatních písní. Romantické bádání obestřelo celé dědictví obřadných písní nimbem úcty vzbuzující starobylosti, prohlásilo je bez výhrad za duchovní majetek a odkaz nejstarších epoch vývoje národa, kdy lidová obřadnost byla podle představ romantiků v největším rozkvětu a s genialitou vlastní každému mládí plně vyjadřovala jeho svébytný a ucelený světový názor. Pozdější badatelské směry skoro ničím nepřispěly k rozptýlení této představy. Proto ještě dnes jsme většinou v zásadě přesvědčeni o historickém prvenství obřadné poesie, o tom, že právě ona stojí v čele celého píšňového vývoje, o tom, že ve vývoji slovesného folklóru proběhl přímočarý pohyb od rituální vázanosti k uvolnění svazků s obřadem a úplnému vítězství písně neobřadné, «všední», vyjadřující především aktuální zážitky a názory jednotlivce.

Tento utkvělý, materiálově dostatečně nepodložený a nezpřesněný názor měl osudný význam pro formování dosavadních představ o vývoji stylu lidové písně. Všechno, co bylo typické pro píseň obřadnou a co ji odlišovalo od běžné písně lyrické nebo balady, se už proto považovalo za starobylejší a vývojově ranější. Právě sugesce této představy přivedla dokonce tak zkušeného znalce lidové poesie jako byl A. Veselovskij k přecenění starobylosti některých komposičních forem, na př. přírodního paralelismu, jenž se hlásí jako vůdčí slohotvorný prostředek zejména v písni svatební.

Není možno v rámci tohoto článku dokázat, že vývoj obřadné písně probíhal po celou dobu jejího trvání paralelně s rozvojem písně neobřadné a že jeho odlišujícím příznakem bylo jen jisté opožďování a omezená apercepce nových estetických podnětů, podmíněná už samým životním posláním obřadné písně. Ukážeme zde jen to, že píseň obřadná je v některých případech dědicem starších tradic lyrické písně a balady, uvedeme řadu dokladů o tom, že se ještě v době poměrně nedávné obřadné písně nově rodily z písní, vytvořených úplně mimo dosah zvykových institucí.

Už letmý pohled na materiál obřadných písní u různých národů nás přesvědčí o tom, že vedle písní, jejichž obsah přímo souvisí s náplní jednotlivých zvyků a jež byly zřejmě vytvořeny jako slovesný doprovod a komentář k těmto zvykům, je zde mnoho písní, jejichž věcný vztah ke zvykovému rámci se opírá jen o velmi obecné

asociace nebo není vůbec motivován. Tak vstoupila do kategorie «obřadných» projevů převážná většina lidových her jen proto, že se jako díla kolektivně provozovaná postupem času pevně přiřadily k ročním dobám nebo lidovým zvykům, poskytujícím pro toto provozování nejprůzračnější podmínky. Při zasazování takových písní a her šlo především o estetické obohacení zvykové situace; k rituálně nezbytnému byly z různých bezprostředních pohnutek přidávány slovesné projevy, které dotyčný lidový zvyk pouze esteticky obohacovaly, aniž by nějak přispívaly k osvětlení jeho podstaty.

Není proto divu, že svazek mezi lidovým zvykem a obřadnou písní je v četných případech mnohem volnější, než se to všeobecně předpokládá, a i u písní vyrostlých z půdy určitého zvyku postupně slábne úměrně tomu, jak se zatemňuje jejich původní symbolický význam. Mohli bychom uvést bezpočet případů, kdy tatáž píseň vstupuje v různých místních prostředích do služeb různých lidových zvyků, přechází v lidovém kalendáři s místa na místo, takže někdy působí skutečně velké potíže určení její původní funkce. Tak na příklad známá česká píseň «Hořela lipka, hořela», běžná v úloze písně svatební i v Polsku ¹, se hlásí na Ukrajině jako píseň jarní ². Starobylá romance «Vyletěl sokol», jež se v českých zemích zpívala převážně při královnickách (Sušil, č. 838/2259–60), obohatila v Polsku repertoár písní gaikových (Gloger, Pieśni ludu polskiego, 13), sobotkových (Kolberg, Lud, XX, 118) a svatebních (Kolberg, Lud, VI, 64; Świątek, Lud nadrabski, 140; Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, IV, 243, X, 272). Stejně starobylá píseň o dívce, sbírající paví peří, bývala v Čechách, Polsku a na Ukrajině písní svatební, jarní (Gloger, Pieśni ludu, 15), žňovou (Sušil č. 755), kolední (Wisła, II, 117). Kuplet «Pán není doma», jenž v českých zemích tvořil součást textu několika lidových her (na mosty, vlka a ovce, husičky), se na Ukrajině ujal ve funkci písně dožínkové a svatební. Některé moravské milostné koledy se zpívaly zároveň jako žňové písně, četné motivy a náměty východoslovanských koljadek se udržovaly na Bílé Rusi a v oblasti Javorova na Ukrajině ve funkci písní velikonočních (voločebných, ryndzivek). Na ukrajinské půdě existovala bohatá výměna písňových textů mezi folklórem svatebním a dožínkovým, jarním a svatebním, kupalským a jarním. To všechno dokazuje, že pevnost životní úlohy obřadné písně je jen relativní a že v této oblasti docházelo k mnoha přesunům, vyplývajícím z uvolňování poměru mezi písní a jejím zvykovým pozadím.

Máme dále dost případů, kdy také zdánlivě neproniknutelnou vnější hranici, oddělující sféru písní obřadných od ostatní písňové zásoby, úspěšně zdolávaly různé dobře známé písně lyrické a balady, které byly právě pro svou oblíbenost a všeobecnou známost přibírány k obohacení a osvěžení obřadného repertoáru. Tak se v ukrajinském hajivkovém (jarním) repertoáru pevně utvrdila píseň o zajaté dívce, která žádá střídavě všechny své příbuzné, aby ji vykoupili (Hnatjuk, Hajivky, Mat. do ukr.

etnologiji, XII, 102; na Bílé Rusi tato píseň patří ke koledním), balada o domýšlivém písaři, kterého zklamaná dívka silou kouzla přivolá k sobě (Hnatjuk, op. cit. 202–8). Na Zakarpatské Ukrajině se jarní písní stala populární balada o dívce unesené do pekla (Kolessa, Narodni pisni z Pidkarpatskoji Rusy, Užhorod 1938, 106), v severní části Ukrajiny do vesnjankového cyklu vstoupily ve značném počtu dívčí lyrické písně teskného ladění, vyhovující estetickým zálibám a životním ideálům tohoto prostředí (Čubynskýj, Trudy etnogr.-statist. ekspedicii v jugo-zap. kraj, III, 87, 116, 118, a j.), v Haliči se proměnila v koljadku známá balada o dívce-bojovnici (Etnogr. zbirnyk XXXVI, č. 184). Běžným se stalo spojení balady o vdané dceři, jež se v podobě kukačky vrací ke své matce, se svatebním obřadem; vzniklo tím, že její obsah harmonuje s lyrickými motivy svatby. Avšak někdy má takové sepětí obřadu s písní čistě vnější povahu: při oslavě narození dítěte se na různých místech Ukrajiny zpívala balada o tajném milostném vztahu mezi kmotrem a kmotrou; k písním při sekání sena se přiřadila balada o dívce, přinášející mladému sekáči pracujícímu na poli jeho dítě, k němuž se nehlásí (Romanov, Materialy po etnografii Grodnenskoj gubernii, I, 143). Kromě toho do obřadného cyklu vnikají z písní neobřadných jednotlivé motivy, jež se přidružují k tradičním námětům a také zeslabují stylistický a thematický protiklad mezi oběma oblastmi. V jarním cyklu je to na příklad motiv muže opilce nebo utrpení, jež musí snášet vdaná žena; oba tyto motivy se v té formě, jak byly vypracovány v lyrických písních rodinných, opakují v některých hajivkách (Hnatjuk, Hajivky, 142, 72).

Zdá se, že nápor lyrických písní a balad na životní posice písní obřadných se zvlášť vystupňoval v novější době. Hnatjuk vypočítává ve své edici hajivek na str. 11–13 21 lyrických a epických písní, jež se zpívaly jako hajivky; podobný seznam obsahuje také úvod k jeho sbírce koliadek (Etnografičnyj zbirnyk, XXXVI, str. IV, X–XIII). Avšak i mnoho krátkých popěveků, kterým Hnatjuk přiznal název hajivek, má velmi krátkou a slabě vyvinutou tradici omezeného funkčního využití; v jiných částech Ukrajiny patří tyto písně k běžnému lyrickému repertoáru.

Velmi svérázné vyvrcholení tendence k rozšiřování funkčně vázané písňové zásoby na účet písní lyrických a balad, jež zároveň otevírá cestu k postupnému odstraňování protikladu mezi ní a ostatní písňovou tvorbou, můžeme pozorovat v XIX. a dokonce i na počátku XX. století v prostředích, jež ve srovnání se svým okolím žila konservativnějším životem, a v nichž se pro nedostatečné pronikání nových životních forem a názorů projevila spíše snaha o vyhrocení a svéráznou racionalisaci tradičních patriarchálních norem. V oblasti lidové písně se to projevilo zesílením vázání písní na určité zvykové situace a zejména roční doby. Zatím co se ve většině zemí během XIX. století odstraňuje nebo značně omezuje sféra obřadného folklóru, hlásí se v takových oblastech, k nimž na východoslovanské půdě patří na příklad Polesí a

O skutečném postavení tak zvaných obřadných písní ve vývoji písňové tvorby

Podlaší, opačný vývoj k cyklisaci, k funkčnímu omezení mnoha písní, jejichž zpěv dříve nesouvisel s žádnými zvykovými okolnostmi. Část lyrického a baladického repertoáru byla pevně připoutána k jednotlivým ročním dobám a zemědělským zvykům, ba dokonce i polním pracím: jiné písně se nyní zpívaly na jaře, jiné v létě, jiné při sekání sena, jiné o žních. O tom, že tato dělba není výmyslem autorů písňových sbírek, svědčí skutečnost, že ji shodně zaznamenalo několik sběratelů (Romanov, Šejn, Bulgakovskij) nezávisle na sobě. Největší intensity nabyl tento proces patrně na zvlášť konservativním Polesí. M. Dovnar-Zapolskij ve svém sborníku poleských písní (Beloruskoje Poles'je, Kyjev, 1896) výslovně podtrhuje tuto tendenci jako osobitý rys poleského folklóru; desítky obecně známých písní se v jeho sborníku skutečně řadí do funkčních přihrádek nového, rozšířeného a racionalizovaného (roční doby!) zvykového systému.

Všechny uvedené skutečnosti svědčí o tom, že poměr mezi písní obřadnou a neobřadnou byl v minulosti složitější, než si to obvykle představujeme. Mezi oběma oblastmi písňového tvoření existoval stálý kontakt a výměna hodnot, při čemž dávající stranou byla, jak se zdá, píseň neobřadná, vnášející do pomalého proudění neosobních a konvenčních žánrů osvěžující prvky individuální invence a časových názorů.

Bylo by možno namítnout, že útok písně lyrické a balady na posice obřadného folklóru je procesem novějším, signalisujícím rozklad původního poslání obřadných písní a jejich degeneraci. Ukážeme proto na několika případech, že jde o základní zákonitost celého písňového vývoje, projevující se také v době starší. Je samozřejmé, že budeme přitom zkoumat, jak se změna životního postavení písně obráží na její struktuře, jak přechod do nového repertoárového společenství, v němž vládou vlastní tradice a estetické normy, ovlivňuje stav textu písně.

II

Nejlépe lze proces přerodu písně lyrické v obřadnou sledovat v těch případech, kde se šťastnou náhodou dochovaly staré záznamy, poskytující oporu pro určení jejího původního rázu.

Ve zpěvníku Paškovského z poloviny XVIII. století, jež uveřejnil Voznjak (Z kulturno-ho žyttja Ukrajiny XVII.–XVIII. vv., Zapysky Naukovoho tovarystva im. Ševčenko, CVIII–CIX, 71), je uvedena tato пісень свіцка:

Гей, вчера в гністру била,
Гністровую воду пила.
Над береженком стояла,
Тонкий фартух собі замачала.
Повій, вітре буйнесенький,
Висуши фартушок той тонесенький.

Na tento text pak volně navazují laškovně strofy o lásce, dívčí nesmělosti a strachu z pomluv.

Obraz dívky, jež si omočí šaty vodou, symbolisuje zde zřejmě ohrožení dívčí cti. V novější době tento obraz přešel do písní o Malance, přestrojené novoroční postavě, obcházející domácnosti, v jejímž významu se kříží prvky erotické (písň o přátelství a lásce mezi Malankou a Vasylem) s prvky výsměšnými, karikujícími lenost, ospalost a nedbalost dívčí mládeže. Jedna z písní o Malance traduje v některých variantách podivuhodně věrně starší text lyrické písň:

Наша Маланка подністрянка
Дністрову воду пила,
На камені ноги мила,
Тонкий фартух замочила.
Повій, вітре буйнесенький,
Висуши фартух тонесенький

(Severovýchodní Bukovina, materiály Řehořovy. Lit. archiv v Praze sign., 30, N 69).

Až druhotně proběhlo intensivní přetvoření textu v souvislosti s centrálním motivem zvyku, jímž se stal v jeho postupném vývoji výsměch z nehospodárnosti a lajdáctví:

Наша Маланка не лінива,
На ополонці ложки мила.
На ополонці ложки мила,
Ложку-гарілку упустила.
Ложку-гарілку витягала,
Тоненький фартух замачала.
Ой, повій вітре буйнесенький,
Висуши фартух тонесенький...

(Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, VIII, 145).

Získali jsme tak cenné svědectví o tom, že některé písň obřadné vznikaly adaptací starších písní lyrických, při čemž tento funkční přesun vyžadoval mnohdy jen minimální úpravy v textu (zde jen uvedení vlastního jména hrdinky), a teprve dodatečně nastaly další přesuny v obsahu.

Nepoměrně mnohotvárnější a složitější vývoj měla druhá píseň, zaznamenaná dokonce ještě dříve. V tištěných polských zpěvnících XVII. století, určených k uspokojení uměleckých nároků měšťanského prostředí, se zachovalo také několik písní ukrajinských. Nejstarší takový záznam se hlásí už ve sborníku «Nowe pieśni dworskie», jenž vyšel někdy v letech 1615–20. Jde tedy o jednu z nejstarších publikací ukrajinských

O skutečném postavení tak zvaných obřadných písní ve vývoji písňové tvorby

lidových písní vůbec. Text této písně zní po doplnění mezer, zaviněných nedbalostí vydavatele, a po přepisu do cyrilského písma takto:

Да зрувнай боже гори-долини рувнейко,
Да щоби-сь міні до моеї Касі виднейко.
Положу лавку через муравку до неї,
Лавка широка, река глибока до неї.

Да бодай ті гори-долини пропали,
Що міні Касині оченьки порвали.
Да хотяй увижу, (хоть не увижу), не дбаю,
Коли я (свого та) миленького по голосі (по)знаю.

Чи я ді тобі не говорила, Матею:
Наклади мені на очи землі жменею

(K. Badecki, Polska liryka mieszczańska, 187).

Jde nepochybně o píseň už v této době dobře známou a oblíbenou. Svědčí o tom poslední dvojverší, jež nemá žádný věcný vztah k základnímu textu a bylo k němu mechanicky a bezmyšlenkovitě přidáno; víme ze zkušenosti, že takové dodatky, jimiž se dědicové hotové písně snaží převzatý text «obohatit» a «zpestřit», se objevují zpravidla u písní velmi dobře známých, kde staré znění jako by nepostačovalo právě pro svou všeobecnou rozšířenost. Také v průběhu XVII. století si naše píseň uchovala svou popularitu; zdá se o tom svědčit fakt, že byla ještě jednou koncem tohoto století přetištěna ve sborníku «Pieknа y wesoła uciecha» (Badecki, op. cit., 329). Avšak nejlepším dokladem její velké životní síly je to, že jejích jednotlivých motivů, z nichž některé mohly mít starší tradici, bylo použito k obohacení textu jiných písní, a v pozdější době se jejich uplatnění ještě více rozšířilo.

Tak se významově nejzávažnější části textu, to je první verš a verše 7–8, obsahující pointu, k našemu překvapení vynořují v textu jiné soudobé písně z rukopisu konce XVII. století:

Oy rozwiazaw sia moy czerewiczek na nozie,
Oy zażurył sie moy milenki w dorozie.
Oy zawieżu ia moy czerowiczek na nozie,
Rozweselic sie moy milenki w dorozie.
Oy posluž bo ia szesc koniczenkow, siodmy woz,
A osmoho wozniczenka, szczop prywios.
Rownay ze Boże hory, doliny rownienko,
Pryniesi, Boże koho ia lublu borzdienko.
Oy choc y rano, choc y nie ranenko, nie dbaiu,
Ia swoho hołubonka po hołosenku poznaiu

(Voznjak, Materijaly do istoriji ukrajinskoji pisni i virši, I, Lvov, 1913, 33).

V jiné písni zpěvníkového repertoára («Da biedaž moja da nie malaja», Badecki, op. cit., 323) se hlásí s jistými změnami kuplet, vynechaný v písni právě uvedené:

Položu ławku czerez urawku,
Czerez bystruju reczku.
Ławka chibieńka, reczka bystreńka,
Pryde płysty do nieho.

Už z těchto kusých dokladů vidíme, jak bojovně zasahovaly šťastně zvolené motivy naší písně, vyjadřující vůdčí myšlenky a sklony tehdejší lyriky, do života jiných písní v době, o níž na základě dochovaných písňových záznamů lze soudit, že se vyznačovala neobyčejně živým písňovým tvořením, uvádějícím do živého pohybu struktury už existujících písní a upravujícím je odvážnými kompozičními experimenty.

Odpoutané motivy naší písně žily ve svazku písní jiných také v novější době. Motiv kladení lávky přes muravku (mladou trávu u vody) a prudkou řeku, jenž tak dobře tlumočí milostné rozloučení a touhu po spojení, trval na Ukrajině v jarních písních (Čubynskij, Trudy, III, 209), v Polsku v písních sobotkových (Kolberg, Lud, XX – Radomskie, č. 59; Kolberg, Mazowsze, I, 180). Motiv přání, aby se hory rozestoupily a otevřely cestu k milované osobě, se v různých modifikovaných podobách hlásí zase jak v polském, tak i v ukrajinském folklóru:

A równajcie się, góry, padoły, równajcie,
A zjeżdżajcie się me przyjacioły, zjeżdżajcie

(Gloger, Pieśni ludu, 79; Kolberg, Lud, XVIII, č. 93).

Зрівняй, боже, гори з долиною,
Злучи мене з тою дівчиною

(Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, VII, 181).

Do tvorby kobzarů ve východní Ukrajině pronikl v poněkud pozměněné podobě závěrečný motiv:

«А я свого миленького і по шагу познаю»

(Kijevskaja starina, LXXVII, 311).

Avšak naše píseň žila dále také jako celek se svým původním začátkem, z něhož se vyvíjely různé novější verze. Patrně už velmi dávno pronikla do polského folklóru: její novodobé záznamy, roztroušené po celém polském území dokazují, že byla kdysi známa v celé zemi. Zachovala zde většinou ráz milostné lyrické písně, změnila však svůj obsah a celkové ladění. V nejstarším záznamu Wójcického ze severního Mazovska (Pieśni ludu Białochrobotów, I, 158) má název «Tęskna». Místo jasného a harmonického obrazu dětsky bezpečné a skromné lásky, k jejímž naplnění stačí pohled na mi-

O skutečném postavení tak zvaných obřadných písní ve vývoji písňové tvorby

lovanou osobu nebo i její hlas, rozvíjí se zde dramatická, poněkud afektovaná zpověď o milostné nejistotě a zoufalství. Hlavní hrdinkou se stává dívka, toužebně čekající na konkrétní důkaz milostné náklonnosti – návštěvu. Z původní písně zbyl jen začáteční obraz a motiv «nedbám, kdy přijede milý», nejlépe dokazující genetickou spojitost obou písní:

Porównaj, Boże, góry z dołami,
Niech będzie równiosieńko.
Przyprowadź, Panie, moje, kochanie
W niedzielę raniusieńko.

Ach, czy w niedzielę, czy nie w niedzielę,
Nie dbám, choć konika strudzi,
Bo moje serce strapione wielce,
Najnieszcześniejsza j a z ludzi!

Aj, niema sianka, tylko owsianka
Na tém szerokiém polu:
Przyprowadź Boże, kogo ja kocham,
Na wronym koniu.

Jedzie Jasieńko, jedzie nadobny
Przez zieloną dąbrowę,
Rozpuścił cugle, rozpuścił złote
Konikowi na głowę.

Nie takci mi žal tych złotych cugli,
Com je opuścił;
Bardziej cig mnie žal, dziewczyno,
Com ciebie opuścił.

I ta lilia w ogródeczku, co przedtém bujała,
Teraz nie buj a,
I ta dziewczyna, co przedtém hula
Teraz nie hula.

Tak pod diktátem nového vkusu vybledl a zanikl láskyplný a slunný obrázek důvěřující lásky a byl nahrazen vzrušenou meditací, plnou dramatického gesta a vnitřního napětí. Naivní pojetí lásky bylo vystrídáno sentimentálním.

Zatím co jiné polské varianty dále rozvíjejí tuto linii milostného bolu a zklamání, udržely varianty ukrajinské obdivuhodně těsnou spojitost se zněním XVII. století. Uvedeme jako doklad nejstarší novodobý záznam ze sborníku Holovackého (Narodnyja pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi, I, 291), kde se píseň objevuje ještě jako neobřadná ve spojení s jinou populární písní o lásce pána a sluhy к jedné dívce:

Порівнай, боже, гори і долини рівненько,
Щоби ся було до дівчиноньки видненько.
Ой ци видненько, ци не видненько, не дбаю
Кого я люблю, по голосоньку спізнаю.
Поставлю я кладку через муравку з дуброви,
Бо у дівчини чорні очонька і брови.

Všechny hlavní motivy znění z XVII. století jsou zde zachovány, třebaže se mění jejich pořadí a konkrétní využití. Stojí za upozornění, že lyrickým hrdinou písně zůstává (na rozdíl od písně polské) muž.

Záznam Hclovackého je posledním zábleskem svobodného života naší písně. Ve všech novějších ukrajinských záznamech se nám už hlásí jako píseň obřadná – koljadka, v centrálním Polsku (Kielecko, Ropczycko) se stává písní svatební (Zbiór wiadomości, IV, 119, XIV, 95). Ponecháme stranou polský materiál, který je méně zajímavý, neboť souvisí s naší nejstarší předlohou zas jen úvodním motivem, a obrátíme se ke koljadkové versi ukrajinské, na níž můžeme velmi dobře osvětlit strukturální změny, které doprovázejí proměnu písně lyrické v obřadnou.

Udivuje nás při prvním srovnání velmi dobré zachování starobylého znění. Většina variant, roztroušených v jihozápadní části ukrajinského území (Horodnycja na Podolí, Etnogr. zbirnyk, XXXVI, 251; Chodovyči na Podkarpatsku, Etnogr. zb., XI, 15; Kolessa, Nar. pisni z Podkarp. Rusy, 56 a záznamy O. Suchého z Habury a Bílé v prešovském kraji) skoro doslova traduje text XVII. století, obohacujíc ho jen úvodním dvojverším, převzatým z rytmicky příbuzné písně žňové (Holovackyj, op. cit., IV, 205). Nastává však v naší písni jedna zásadní kompoziční změna, jež převratně mění její význam. Píseň se rozrůstá do několika strof, z nichž další jsou doslovným opakováním první se záměnou osoby, jež je předmětem touhy. Tyto osoby se hlásí zpravidla v následujícím pořadí: otec, matka, bratr, sestra, a teprve na závěr milý. Tato cyklistace, jež je v koljadkových a jarních písních zejména v západní části ukrajinské Haliče běžným tvárným prostředkem, podtrhujícím jejich patriarchální ovzduší, snižuje význam erotického motivu, z něhož píseň kdysi vyrostla, na úroveň bezvýrazného konvenčního postoje, jednoho z mnoha, jejichž spojení vyjadřuje poslušnost ustálenému patriarchálnímu řádu. Z písně erotické se stává píseň rodinná, oslavující patriarchální hierarchii, popírající výlučnost lásky mezi mužem a ženou. V dalším svém vývoji, v zakarpatských variantách, píseň vůbec opustila představu milého a stává se oslavou vztahu k matce nebo otci:

Из-за гороньки два голубоньки гуркочуть, ей, гуркочуть,
На долиноньці дві зозуленьки лен беруть.
Порівнай боже гори, долины рівненько, ей, рівненько,
Жебы ся было до мого нянька, до мойой мамці видненко.

O skutečném postavení tak zvaných obřadných písní ve vývoji písňové tvorby

А ци ся видно, ци ся не видно - не дзбаю, ей, не дзбаю,
Я свого няньця, я свою мамцю по голосоньці, по бесідоньці спознаю

(Neuověřeněný záznam O. Suchého z Habury, okr. Medzilaborce, 1948).

Přetvoření v píseň obřadnou, doprovázenému podobnými změnami, podlela ještě jiná píseň téže rytmické stavby, jejíž neobřadné znění se ovšem zachovalo jen v nové době a v jiných zemích – na Moravě (Sušil, Mor. nár. písně, č. 580/1076) a na Slovensku (Sb. Matice Slovenské, I, 32; Kollár, Nár. zpievanky, I, ve vyd. z r. 1953 na str. 261). Vývojově starší a esteticky nejbohatší nám připadá varianta Kollárova:

Dostže ti tuoni višňa, čerešňa od slнца,
nezatvárajže, srdiečko moje, okienca.

Či ich otváraš, či ich zatváraš, vidím ta.
Cez okienečko, moje srdiečko, nekry sa.

V tomto znění má píseň půvab živého citu, namířeného ke konkrétnímu předmětu lásky. V Haliči se zároveň s proměnou v koljadku podrobila nivelisujícím schématu obřadné lyriky. Lyrické oslovení se proměnilo v dialog, v němž se cyklicky vracejí stejné výzvy a odpovědi. Vnitřní citovost, vyjádřená zejména druhou strofou, byla nahrazena vnější dějovou formou, jež bere písní veškerý hlubší smysl a snižuje ji zase na úroveň k ničemu nezavazujícího a nic neukazujícího kurtoásního rozhovoru:

Позацвитали вишні-чирешні від сонця,
Ой твори, твори, гречная панно, віконце!
Ой творила-бим, ухилила-бим – ни знаю,
Пузволиненька від мамуненьки ни маю.

Pak se dívka vymlouvá na otce, sestru, bratra, až konečně říká:

Ой твору ж бо я, ухилю я – вже знаю,
Пузволініенько від миленького вже маю

(Popeljany, okr. Lvov; zapsáno po r. 1930 od 70leté ženy;
z vlastního archivu).

Mladý muž se stal jenom strážcem dobrých způsobů své milé a nutným článkem v jejích stycích se světem.

Další vývoj této koljadky mohl jít už jen po linii obohacení její obraznosti nebo radikální změny celého významu. V haličské variantě z Rudecka (Etnogr. zbirnyk, XXX–VI, 117) se strofa rozšiřuje o dalších šest ozdobných veršů, v nichž se čekající úpěnlivě dožaduje vpuštění dovnitř, vymlouvá se na ztrátu podkovy; tím text nabývá zase jisté lyrické intenzity. V lemkovské variantě (Etnogr. zbirnyk, XXXIX–XL, 356) cykličnost mizí. Místo milostné návštěvy jde zde o svatební nájezd a ochranu dívky před útokem ženichovy družiny.

Poslední fázi vývoje naší písně v obřadném rouše představuje polská dožínková píseň z ukrajinského pomezí (Saloni, Lud przeworski, Wisła, XII, 516). Zde byl zachován jen úvodní obraz; další část obsahuje oznámení ženců, že se blíží s věncem na hospodářův dvůr.

III

Dosud uvedené případy mají důležitý společný rys: změna životní úlohy písně proběhla více méně evoluční cestou, nebyla alespoň ve svých prvních etapách doprovázena radikální přestavbou její struktury. Písním byl ponechán jejich původní rytmický půdorys a tím byly zachovány i základní vztahy mezi jednotlivými obrazy a způsob jejich organisace. Bylo to možné hlavně proto, že forma 5+5+3 dobře zapadala do stylového pojetí obřadné písně; postupem času se tato forma stala v západní části Haliče normativní osnovou pro vytváření dalších koljadek s milostným a rodinným obsahem. Víme-li však, že tato tříčlenná forma se hlásí jako nápadně oblíbená v světských lyrických písních XVII. století, vzniká podezření, že celá dosti svérázná skupina obřadných písní s touto stavbou byla inspirována vzory starší lyrické písně neobřadné a vyrostla na jejím thematickém a stylistickém podkladě až někdy v XVIII. nebo i na počátku XIX. století.

Jiná situace vzniká, když forma oblíbené písně světské je v příliš ostrém rozporu se stylistickým pojetím písně obřadné a není schopna vítězně překonat tento rozpor. Pak bývá taková píseň zvláště adaptována, přizpůsobena pro nový účel. Uvedeme jeden markantní příklad:

Patrně na celém ukrajinském a běloruském území, jak o tom svědčí četné residuální záznamy, se kdysi zpívala píseň o milenci, jenž mrzne venku u dveří své milé, zatím co ona chystá večeři pro rodiče nebo se obléká. Šafařík (Písně světské, II, 51) a Kollár (Nár. zp., vyd. z r. 1953, I, 360) zaznamenali dvě skoro zcela totožné varianty slovenské.

Uvedu zde dosud neuveřejněný záznam z vlastního materiálu, pořízený v r. 1931 O. Marynovyčovou na západních okrajích ukrajinského území, ve Vijsku, okr. Dobromyl:

Щи кури ни піли
Люди мов'ють: день білий,
Ой вийди, молода дівчино,
Най сі з тубов розмов'ю.
Зачикай жи гудину,
Зачикай жи другую,
Ой неї я собі, своїй мамунейці
Вичирейку згуюю.
Добри тобі казати,
По світлойці гасати,
Ой як міні молоденькому

На морозі стояти.
Ой там з гори, з-за гори
Світит місяць і зорі,
Ой там з-за гори вітер подуває,
Конувойка з медом до рук прилипає,
З медом, з медом солодким.
Хто ж ті о то просив,
Щоби ти мі мід носив?
Є у сусіда хлопиц молоденький,
Буди ми носити медок солоденький,
Ти си йди за другов³.

O skutečném postavení tak zvaných obřadných písní ve vývoji písňové tvorby

Velké územní rozšíření tohoto lyrického znění nepochybně ukazuje, že toto znění vzniklo dříve než verse koljadková, omezená na západní část ukrajinské Haliče.

Píseň má rytmickou stavbu nerovnoslabičnou, která není obvyklá v obřadných písních v Západní Ukrajině, a energický dialog, vzdálený tomu duchu přehnané zdvořilosti a jemnosti, jež vládne v koljadkách toho typu. Proto byla přepracována zase do toho tříčlenného rozměru 5+5+3, který už známe, a zároveň došlo k jistým změnám významovým: dialog byl orámován statickou charakteristikou místa děje a psychologicky podmíněná výmluva dívky, jež už miluje jiného, na práci, která ji zdržuje, se zase zatemňuje konvenčním patriarchálním motivem rodičovského povolení. Proto také odpadá vzdorovitý konec, v němž dívka prohlašuje, že má lepšího. V některých variantách se píseň opět cyklusuje: dívka se dovolává svolení od matky, bratra, sestry, nakonec je dostává od milého. Živý situační obsah je vystřídán konvenčním, individuální cit neosobní povinností, erotická složka úplně mění své místo (tam nedorozumění v lásce, zde milý jako autorita, řídící a schvalující jednání dívky). Z bohatství obrazů lyrické básně zbyla jen část a jediným rysem, jež zachraňuje estetickou účinnost obřadné parafráze, je její měkké, laskavé ladění:

Пішов сінейку (?) під вікінейку, запукав,
Ой вийді, вийді, красна Гануні, послухай.
Ой я ні вийду і ни руствору – ні дбаю,
Бо від батейка пузвудінейка ні маю.
Добри тубі у твоїй світлоїці гадаті,
Али ни мині під вікінойкум стуюті.
Твої губойкі сулудойкі від меду,
А мої нужейкі попримірзалі ду леду

(Starjava, okr. Mostyska u Přemysle; r. 1929;
z vlastního materiálu) ⁴.

Uvedené příklady nám ukazují, že přechod lyrických písní do kategorie písní obřadných byl doprovázen skoro vždy závažnými změnami jejich celkového významu a jejich formální stavby. V oblasti formy se velmi silně projevovala tendence k uniformisaci: písně se převáděly na jediný rytmický rozměr, jemuž patrně odpovídal určitý počet společných nápěvů, upravovala se jejich obraznost ve smyslu stírání příliš individuálních detailů, písně dostávaly cyklickou podobu. Po stránce obsahové (částečně už díky těmto úpravám, avšak v podstatě ze zásadních důvodů) z nich mizel individuální erotický prožitek, zejména milostný konflikt jako něco, co narušuje harmonii ideálních životních vztahů. Na jeho místo nastupovaly běžné konvenční vztahy.

IV

Dosud uvedené písně (až na jednu) tvoří jak po stránce thematické, tak i formální uzavřenou skupinu a svědčí o tom, že určitý typ lyrických písní byl pravděpodobně bě-

hem XVIII. století nebo i později adaptován pro účely obřadné k omlazení a obohacení žánru koljadek.

Nyní bychom chtěli ukázat, že přechod písní lyrických (a balad) do kategorie písní obřadných je širším procesem, jenž se neomezuje na jediný funkční útvar a národní prostředí. V Erbenově sborníku nacházíme svatební píseň tohoto znění:

Řehtej mi, řehtej,
můj koni vranej,
přes pole běžící:
ať se potěší
má nejmilejší
na voze kvílící.

Hned se těšila,
jak uslyšela
vraného koně hlas:
«Pospěš jen, pospěš,
můj nejmilejší!
ať tě uvidím zas.

Když jsem já pro tě,
můj nejmilejší,
všecko opustila:
co ty máš pro mě
u své matičky,
bych se potěšila?»

Mám já pro tebe
u mé matičky
pokojíček bílý:
tam budem bejvat
jako hrdličky,
vždycky sobě milí.

Já budu sekat,
já budu mlátit
a já budu vorat;

když přijdu domů,
sedneme spolu,
budem se milovat.

«Kdybych věděla,
můj nejmilejší,
že budeš takový:
dělala bych ti
vždycky k večeři
koláček makovej.

Kdybych věděla,
můj nejmilejší,
že ty jsi za vodou:
koupila bych si
zlatou lodičku,
plula bych za tebou.

Kdybych věděla,
můj nejmilejší,
že ty jsi za lesy:
koupila bych si
koníčky lysý,
jela bych, ty kde jsi.

Kdybych věděla,
můj nejmilejší,
že ty mě oklamáš:
nejela bych já
k tvojí matičce
ani za dlouhej čas!»

(Erben, Prostonárodní české písně, vyd. z r. 1937, 2).

Po prvé byla tato píseň uveřejněna v českých zemích, kdy ji otiskl F. J. Vavák ve svých «Řecích na svatební služby vůbec vydaných». Uvedl ji také J. Langer ve svém článku «České prostonárodní obyčaje a písně» (ČČM, 1834, 60).

O skutečném postavení tak zvaných obřadních písní ve vývoji písňové tvorby

Uvedené znění budí dojem, že bylo vytvořeno uměle k potřebám svatebního rituálu. Některá jeho místa jsou značně strojená a mají málo společného s duchem skutečné lidové poesie.

Pohled do Sušilova sborníku nás poučuje, že píseň se stejným počátkem byla známa i na Moravě, a to v její severovýchodní části, přiléhající k území polskému. Vyjadřuje zde ovšem zážitek nenaplněné, resignované milostné touhy:

Aj zerzaj, zerzaj,
můj koničku vrany
přes pole jeduci,
aby uslyšela
moja najmilejší
v komůrce seduci.

Jak ho uslyšela,
zaplakat musela
o koňa vraného,
ně tak o konická,
jako o Janička,
Janička švarného.

Svítilo slunečko
na me okenečko,
od půlnoci měsíček,
ach, že už mi zarůst
od meho mileho
přes zahrádku chodniček

(Sušil, Mor. nár. písňě, č. 210/442).

Ojedinelost moravského záznamu, jeho místní původ a přechodníky v první strofě nás upozorňují na možnost přenesení písně z Polska. A skutečně: v polském folklóru byla tato píseň velmi dobře známa; zvláště bohatý je právě slezský materiál. O jejím intenzivním životě na polské půdě svědčí to, že často měnila své začátky a vnitřní složení: vplétaly se do ní motivy jiných, svým rytmem a náladami příbuzných písní.

Avšak nejbohatší jsou záznamy ukrajinské. Zde se zdá být tato píseň zcela doma: byla zapsána asi ve čtyřiceti variantách v různých částech Ukrajiny a na Bílé Rusi⁵; vyvinula zde mnoho obměn; její velkou oblíbenost signalisuje také její přechod v píseň obřadnou: vesnjanku (Čubynskij, Trudy, III, 118), žňovou (Romanov, Materialy do etnografii Grodnenskoj gubernii, I, 157) nebo svatební (Šejn, Materialy, II, 217, 296). Avšak za nejdůležitější důkaz jejího ukrajinského původu považujeme to, že právě zde měla ten ucelený, lyricky účinný význam, jež se málokdy podaří nově vybudovat při přestavbě písně převzaté, jak to ostatně nejlépe ukazuje české přepracování. Zamilovaná dívka se nemůže dočkat svého milého, po jeho příjezdu mu vyčítá jeho otálení a dozví se, že příčinou byla nepřející sestra, která žálí na bratrovu milou:

Ой заржи, заржи,
Коню вороний,
Під круту гору йдучи,
Чи не зачеє молода дівчина

Рутв'яний вінок в'ючи.
А як зачула, тяжко здихнула,
Гірко заплакала:
Чи коня не мав,

Чи доріжки не знав,
Чи ненька не пускала?
Я коника мав,
І доріжку знав,
Я коника мав,

І доріжку знав,
І ненька не спиняла.
Найменша сестра,
Бодай не зросла,
Сіделечко сховала

(Čubynskyj, Trudy, V, 286; Baltský okres na Podolí).

Je to pravdivý, typický a bolestný životní konflikt. Co proti tomu mohou nabídnout polské verše? Píseň zde někdy končí lítostí nad zklamanou láskou, jindy mládenec omlouvá své zameškání strojenou výmluvou, že mu věnec z levandule upadl do Dunaje.

Už na polské půdě se kdysi ucelená píseň rozpadla na dvě části a takto přešla na české území. Proto vedle dříve uvedeného lašského textu byla v téže oblasti (v Bělé) zapsána jiná píseň, která traduje druhou, dialogickou část písně ukrajinské:

Čí's něbyl doma,
Čí's krmil koňa,
Čí ci mačička nědala?
Alebo ci jinša
ta dzěvucha milša
cestečku zastupovala?

Měl sem ja koňa, baj
sem byl doma,
baj mně macička kazala,
ale že mi jinša
ta dzěvucha milša
cestečku zastupovala

(Sušil, Mor. nár. písně, č. 240/485).

Česká verše Vavákova a Erbenova dosti neorganicky a nezdařile dovršuje vývoj forem starší lyrické písně, při čemž z jejího textu zbývá vlastně jen populární úvodní motiv. Ukazuje, že i pololidové prostředí XVIII. století, které ji patrně vytvořilo, používalo starší lyrické písně jako podnětu a zdroje při rozšiřování obzorů písně obřadné a zasazovalo tyto prvky do kontextu, vybudovaného v duchu své ideologie. To jenom potvrzuje základní poznatek, který vyrůstá z naší práce: že lyrická píseň, dýšící vzruchem a dramatickými konflikty běžného života, byla patrně po staletí inspiračním zdrojem a studnicí osvěžujících uměleckých podnětů pro píseň obřadnou. Tento poznatek by bylo možno aplikovat na různé další skupiny obřadných písní. Máme na př. důvod k předpokladu, že t. zv. helské písně (Erben, cit. vyd., 60–61) nebo moravské milostné koledy a některé písně žňové, jež mají velmi vospělou, avšak archaickou stylistiku, a thematicky odpovídají milostným písním lyrickým, jsou funkčně proměněným zbytkem starší vrstvy lyrických písní, jež se vytvářela už ve středověku s účastí profesionálních lidových umělců, musela pak ustoupit náporu nových výrazových forem a našla své útočiště v klidné zátoce obřadného využití. Tuto možnost jsem se snažil naznačit ve svém článku «O názvu jarních písní v ukrajinské Haliči» (Československá rusistika, 1956, č. 3, str. 403–409).

V

Přikročíme k obecným závěrům. Z uvedeného materiálu plyne, že běžná představa o vývojovém poměru obřadného folklóru k ostatním složkám písňové zásoby se neshoduje se skutečností. Část toho, co se považovalo za odkaz velmi vzdálených epoch, vzniklo v novější době a druhotně přetvořením starších písní neobřadných, hlavně lyrických, jejich adaptací pro obřadné a zvykové potřeby. Obsah a stylistika takových písní se přitom podrobovaly přizpůsobení k estetické normě vládoucí v písních obřadných. Pokud jde o přerod východoslovanských lyrických písní v koljady, jemuž jsme věnovali v tomto článku nejvíce místa, jeví se to dekonkretisací, zozdobněním jejich obsahu, rozhodným potlačením prvků osobního citu a převáděním námětů na půdu konvenčních vztahů, charakteristických pro patriarchální myšlení a řád.

Do obřadného folklóru bývaly nejčastěji přibírány písně velmi rozšířené a oblíbené a jen v menší míře písně vzácnější, pokud dávaly bezprostřední podnět k takovému převzetí svým obsahem. K přejímání docházelo pravděpodobně velmi často tehdy, kdy se pro takové tradičně uznávané písně vytvořila v lyrické a baladické tvorbě stylová oposice v podobě písní novějších. V takové situaci se ve starších písních začal hlásit příznak vážnosti a starobylosti, jež umožňoval jejich harmonické zasazení do světa jiných tradičních hodnot. Tak vznikla část obřadných písní postupným, po staletí trvajícím odkládáním starších estetických hodnot, jež byly dříve v popředí celého písňového vývoje.

Konkrétní materiál nám ukázal, že se proces obohacování obřadné písně z jiných pramenů vystupňoval v poměrně nedávné době, jež bývá někdy považována za čas, kdy se obřadný folklór už jednoznačně klonil k úpadku. Ještě před nástupem nových sociálně-hospodářských forem, jež vedly k úplnému rozkladu tradičních patriarchálních ideálů, došlo k velkému vzestupu kulturní úrovně venkovských lidových mas, k růstu jejich stavovského sebevědomí, k svérázné stavovské emancipaci vesnice v rámci feudálního řádu. Právě do té doby spadá poslední krystalisace zvykového systému, doprovázená opětovným zesílením tvorby písní obřadných, jež se nejlépe projevuje v oblasti písní svatebních: kromě důkazů významové a estetické povahy, už rozptýlenost a bohatství jejich fondu, spojené s velmi omezeným zeměpisným rozšířením mnoha z nich svědčí o jejich poměrně mladém původu kromě důkazů významové a estetické povahy. V této poměrně mladší písňové tvorbě, uzavírající tradici odsouzenou k zániku, se dobře zračí okruh ideálů a životních názorů doby, jež ještě lpí na svých tradičních ideálech a není schopna dohlédnout a ocenit velké perspektivy osvobození člověka.

¹ Kolberg, Lud, II, č 148; Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, X, 262, XVII, 28; Lud, II, 246, IX, 394; Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne, IX, 136, X, 187; v severní části Polska v poněkud jiném znění: Gloger, Pieśni ludu, 125; Kolberg, Lud, III, 277; Kolberg, Mazowsze, I, 221, 233, 269, 294, III, 36, Materiały antr.-arch. i etnogr., VIII, 87, 88.

² Kolberg, Pokucie, I, 180; Hnatjuk, Hajivky (Materiály do ukr. etnologiji, XII), 72.

³ Další *záznamy*: Waclaw z Oleska, Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego, 264; Holovackyj, Narodnyja pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi, I, 315, III, 242; Čubynskij, Trudy etnografičesko-statističeskoj ekspedicii v zapadno-russkij kraj, V, 18, 83; Bulgakovskij, Pinčuki, 89; Verchratskij, Znadoby dlja piznannja uhro-rušyčnych hovoriv, I (Zapysky Nauk. tov. im. Ševčenka, XXVII) US9; Vrabel, Uhro-russki spivanky, 118; De-Vollan, Ugrorusskija pesni (Zapiski Russ. geogr. obšč., XIII/1), 79; Zador-Kosto-Myloslavskij, Narodni pisni podkarpatských rusynov, 66; Kolessa, Narodni pisni z Pidkarpatskoj Rusy (Nauk. zbirnyk tov. Prosvita v Užhorodi, XIII až XIV), 140; Kupčanko, Pesni bukovinskago naroda (Zapiski jugo-zap. otdela Russ. geogr. obšč., II), 419; Kolberg, Wołyń, 403; Etnografičnyj zbirnyk, XI, 125. Běloruské neobřadné záznamy: Šejn, Materialy dlja izučeniya byta i jazyka russ. naselenija severo-zap. kraja, I, 303; Romanov, Materialy po etnografii Grodnenskoj gubernii, II, 94, 97; Živaja starina, 1901, III–IV, 63.

⁴ Koljadkové záznamy: Hnatjuk, Koljadky, I, 9–12 (č. 14, 15, 16); Holovackyj, op. cit., II, 143; Čubynskij, op. cit., III, 319; Pravda (Lvov), 1868, 563; Zapysky Nauk. tovarystva im. Ševčenka, CXIV, 134. Jako kolední se naše píseň hlásí i v Polsku na ukrajinském jazykovém pomezí (Saloni, Lud łańcucki, Materiály antr.-arch. i etn., VI, 226). Na Litvě se píseň s podobným obsahem zpívala při svatbě (Wisła, VII, 461).

⁵ Hlavní ukrajinské a běloruské záznamy: Waclaw z Oleska, op. cit., 216; Holovackyj, op. cit., I, 251, II, 542, III, 155; Čubynskij, op. cit., III, 118, V, 48, 286, 1202; Metlynskyj, Narodnyja južnorusskija pesni, 31–34; Hrinčenko, Etnografičeskije materiály, III, 216; Kolberg, Wołyń, 124; Etnogr. zbirnyk, XI, 125; Živaja starina, I, 5; Zbiór wiadomości do antropologii krajo-wej, XIII, 235; Šejn, op. cit., I, 293; Romanov, op. cit., I, 157, II, 98; Bulgakovskij, op. cit., 72; Dovnar-Zapolskij, Beloruskoje Polešje, 90.

РЕЗЮМЕ

О НАСТОЯЩЕМ МЕСТЕ Т. НАЗ. ОБРЯДОВЫХ ПЕСЕН В ОБЩЕМ РАЗВИТИИ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Уже с эпохи романтизма, когда началось систематическое изучение фольклора, укрепился взгляд, что т. наз. обрядовые песни являются как целое самым древним слоем в развитии песенного фольклора, что большинство их возникло значительно раньше, чем песни бытовые. Этот до сих пор общепринятый взгляд, приводивший в прошлом к неправильным выводам о развитии форм художественного выражения в народной песне, требует значительных поправок и уточнений. Анализ песенного материала показывает, что связь многих обрядовых песен с обрядом была очень непрочной, а граница между областями обрядовой и бытовой песни становилась в новое время все более неопределенной. Часть славянских обрядовых песен возникла сравнительно недавно преобразованием более старых бытовых песен, чаще всего лирических, путем их сознательной адаптации для потребностей обряда. Содержание и стилистика таких песен приспособлялась эстетической норме, принятой в обрядовых песнях. Так, например,

O skutečném postavení tak zvaných obřadných písní ve vývoji písněvé tvorby

при преобразовании старых восточнославянских лирических песен в колядки, о котором в статье много говорится, доходило к значительной деконкретизации содержания, к внесению орнаментальных мотивов, к решительному подавлению элементов личного чувства и перенесению лирических тем на почву условных жизненных отношений, типичных для патриархального строя.

В состав обрядовых песен чаще всего принимались песни особенно распространенные и любимые. К изменению функции песни очень часто доходило в тех случаях, когда для таких традиционно признанных песен создавалась стилистическая оппозиция в виде песен более нового происхождения. В таких случаях в древних песнях начинал сильно ощущаться стилистический признак древности и возвышенности, способствующий их гармоническому включению в мир остальных традиционных ценностей народного быта.

Процесс обогащения области обрядовых песен из других источников достиг своей кульминационной точки сравнительно недавно, в последние десятилетия доживания элементов феодального строя в народной жизни, когда дошло к окончательному расцвету патриархальных идеалов и песенного творчества, пытавшегося выразить эти идеалы.

SUMMARY

THE REAL PLACE OF THE SO-CALLED RITE SONGS IN THE DEVELOPMENT OF FOLK POETRY

Ever since the times of Romanticism, the view prevailed among those interested in folklore research that the so-called rite-songs constituted the most ancient stratum in the development of folk songs, that they were on the whole of a more ancient date than the non-ritual songs. This generally accepted opinion, which was the cause of erroneous conclusions, must in part undergo serious corrections. An analysis of concrete songs shows that the functional connection of songs and rituals is in many cases very uncertain and that, at a more recent period, there was practically no fixed limit between ritual and non-ritual songs. One part of rite-songs of the Slav nations originated at a later period through the refashioning of older non-ritual songs, especially lyrical ones, through their intentional adaptation to the exigencies of rite and custom. The contents and style of such songs were assimilated to the aesthetic norm valid in rite-songs. When e. g. ancient lyrical songs were changed into Christmas carols (*kolyadky*) – a change dealt with in greatest detail in the present contribution – a deconcretization of plot took place, together with an influx of ornamental motives, a decisive suppression of personal sentiment and a radical shifting of subject-matter to the sphere of conventional relations characteristic of the patriarchal point of view.

Most frequently, songs of great popularity and wide circulation were accepted into the sphere of rite folklore. The assimilation took place very frequently in such cases where stylistic means contrasting with these songs consecrated by tradition came into existence in songs of a more recent origin. In those cases, stylistic trait of an archaic and grave character came into prominence in older songs, which enabled them to occupy their position in the sphere of other traditional values.

The process of a gradual enrichment of rite folklore from other sources culminated in comparatively recent times, just before the onset of capitalism, at a time that witnessed the last flowering of patriarchal ideals and of songs endeavouring to express them.

HRY NA VRATA A MOSTY V SLOVANSKÉM FOLKLORU

I

Hry na vrata a mosty tvoří jednu z nejpočetnějších skupin v pokladu lidových her se zpívaným textem. Byly zjištěny ve folkloru převážné většiny evropských národů ve více než sto padesáti obměnách ¹. Snad už to k nim přilákalo ihned na úsvitě folkloristického bádání pozornost vědců. Jejich paralelní výskyt v mnoha zemích se jevil jako nesporný důkaz jejich velké starobylosti, a z té vyplynulo pro nejstarší badatelé folklóru přesvědčení o jejich hlubokém symbolickém smyslu, o tom, že odrážejí některou ze základních životních ideí prvobytného světového názoru. Mannhardtovi byla «goldene Brücke» německé hry ohlasem germánského podání o zlatém mostu, po kterém přecházejí duše zemřelých do říše stínů ². Potebnja připouštěl v ukrajinské hře «Pustite nas» na základě zmínky o «rajské zemi», vyskytující se v několika variantách, možnost podobného mytického základu ³. Kromě toho spojoval Potebnja všechny slovanské hry na mosty se symbolikou manželského spojení; dovolával se obdoby východoslovanských svatebních písní, kde motiv kladení mostů, které mají umožnit spojení s milovanou osobou, je dosti častý. I pro tento symbol hledal pak mytický základ v ruských pohádkách a germánském eposu ⁴.

Také motiv přechodu skrz vrata býval pro svou velkou rozšířenost a oblíbenost tradičně považován za velmi starobylý, svými kořeny sahající určitě do dob předhistorických, a čelní badatelé mythologického směru se v něm pokoušeli najít odraz pradávných kosmických mytů, spojujících velké oblasti zeměkoule. Kostomarov spatřoval v malém dítěti, hrajícím si s jablkem, jež se objevuje v ukrajinské jarní hře «Vorotar», symbol nastávajícího zemědělského roku a celou hru chápal jako zobrazení ročního koloběhu přírody ⁵. Potebnja vysvětloval představu vrat jako symbol nebeských vrat, v nichž vychází a zapadá slunce a hvězdy; krásná dívka nebo chlapec, držící v ruce červené jablíčko a žádající o otevření vrat, představovali podle jeho výkladu slunce, jež se dožaduje vstupu na oblohu ⁶. Kromě toho spojoval Potebnja hry na vrata se symbolikou svatebního obřadu: мизине дитятко, místo něhož se v jiných variantách objevuje дочка мизильночка, ztotožňoval s nevěstou-carevnou, pro niž si v jiné podobné hře přichází králův syn; poukazoval přitom na obdobu svatebních písní, kde «отворять ворота значит любить, брать за себя, затворять-переставать, забывать». Tento zobecňující erotický výklad symbolu vrat v jarních hrách převzal bez výhrad také Aničkov ⁷, protože odpovídal jeho názoru, že převážná většina motivů jarního zvykového cyklu se dotýká otázek lásky a manželství ⁸.

V novější době byl z posic moderní etnologické metody vysloven názor, že motiv zadržování posledního děvčete v hrách na mosty souvisí se zvykem zazdívat do základů stavěného mostu lidskou obětí, čímž se stavitelé snažili zajistit ve starších dobách úspěch stavby⁹.

Neopodstatněnost takových generalisujících výkladů, založených na svévolném vytrhování jednotlivých obrazů a motivů z kontextu hry bez ohledu na jejich reálný smysl v jeho struktuře, odhaluje většinou už argumentace, které starší badatelé použili. Potebnja si byl např. sám dobře vědom, že konkrétní dějová úloha motivu mostu ve slovenském folklóru může být velmi různá. Zatím co ve svatebních písních a koljadjkách mosty buduje dívka, aby umožnila přechod svému milému, není v hrách na mosty až na jeden případ z Ukrajiny jejich stavba záležitostí ženy; dívka se stává naopak *odměnou* za postavení mostu nebo uvolnění cesty. Tento důležitý rozdíl považoval Potebnja ovšem s hlediska své koncepce za bezvýznamný. Vykládaje představu vrat jako symbol kosmického dění, nepozastavil se pak ani nad tím, proč by mělo slunce, spěchající na oblohu, uvíznout v nebeských vratech jako zajatec. Nesnažil se také o vysvětlení, jak mohlo vyjadřovat příchod vytouženého nápadníka zajímání posledního z řady.

Proti dohadům starších badatelů mluví ostatně i historické zprávy a srovnávací materiál z celé Evropy. Podle nejstarších italských zpráv ze XIV. **stol. hra na mosty představovala** tehdy souboj mezi guelfy a ghibelliny¹⁰. Dva němečtí spisovatelé z konce XV. a XVI. století Geiler z Kaisersbergu a Fischart shodně svědčí, že v jejich době měla hra na mosty v Německu název «der faule Brücken» (prohnilý most), jenž úplně souhlasí s motivem, vyskytujícím se v německé hře do posledních dob¹¹. Název «zlatý most», dnes nejrozšířenější, památky XV. a XVI. století vůbec nezaznamenávají; vznikl tedy patrně druhotně a později. Novodobý variantní materiál, jež v takové hojnosti uvedl Feilberg ve své studii, zcela jednoznačně ukazuje to, že do základní ideje hry v západoevropských zemích nepatřil erotický prvek. Hra zobrazovala prostě přechod skupiny lidí, nejčastěji ozbrojeného vojenského oddílu (někdy s králem v čele), jindy zase královské dcery se svým doprovodem. Ve většině severo- a západoevropských textů uvedených Feilbergem nenajdeme sebemenší narážku na erotický smysl zajímání posledního z řady: jeho pohlaví se obvykle vůbec neurčuje («der letzte muß gefangen sein») ¹². Některé švédské varianty naopak krásně ukazují, jak erotické motivy (prohlášení o vzájemné oddanosti, dohady o jménu nejdražší) byly vneseny do textu hry zvenčí, bez logické spojitosti se základní částí jejího děje. Jen ve variantách z Itálie je nejvyšší odměnou za přechod krásná dívka, někdy v metaforickém obrazu růže.

Oba motivy – přechod přes most a skrz vrata – se vyjadřují tak podobnou formou, je mezi nimi tolik styčných bodů, že jejich rozbor jsme považovali za vhodné spojit v jediný celek, jak to ostatně udělal už Feilberg. V bezpočtu variant, bez ohledu na značné textové rozdíly, najdeme vždy stejnou pohybovou formu, vyjadřující základní

dramatickou ideu těchto her: dva hrající spojují zdvižené ruce, ostatní, obvykle seskupeni do řetěze, probíhají touto překážkou; posledního probíhajícího dvojice oddělí a připojí k sobě.

Pod vlivem těchto spojitostí docházelo mezi oběma typy her k výměně základních symbolů (v XVI. století v Německu «der faule Brücken» a «Ritter durch Gitter», v nové době «goldene Brücke» a «Osterdoor»); na ukrajinském území splývají texty obou her nejednou v jediný celek.

II

Přikročíme nyní ke konkrétnímu srovnávacímu rozboru slovanských her na vrata a mosty, jenž nám odhalí mnohotvárné kořeny jejich významu a povahu jejich vývojových proměn. Naši pozornost zaměříme nejprve na hry na vrata, kde se výrazněji jeví starobylý textový základ, spojující vzdálené oblasti slovanského světa a dokazující značné stáří těchto her.

V nynější době je text her na vrata na slovanské půdě nepoměrně diferencovanější než jejich pohybová forma. Lze říci, že v každé národní oblasti, kde byla taková hra zaznamenána, se vyvinula většinou nezávisle na ostatních zvláštní forma (a někdy i několik různých forem) písně, která hru doprovází. Se zvláštnostmi textu souvisí někdy také detailní odchylky ve vybavení pohybové stránky.

Nejjednodušší podobu měla hra na vrata ve vlastních Čechách, kde byla známa pod názvem «na zlatou bránu». Její text je zde **monologický a stručný: obsahuje pouze vyhrůžku, že ten, kdo vstoupí do otevřené brány, ztratí hlavu:**

Zlatá brána otevřena:
kdo tudy přejde,
hlava mu sejde.
Pojď, vojsko, pojď!

(Erben, Prostonárodní české písně a říkadla, vyd. z r. 1937, 72).

Podobné znění, obohacené o jeden verš (zlatým mečem podepřena), měla hra i ve Slezsku a na Moravě (Bartoš, Naše děti, 167; Vyhlídal, Naše Slezsko, 249).

Avšak pohled do sbírky Sušilovy, jež obsahuje tolik cenných svědectví o starším stavu lidové písně na Moravě, ukazuje, že text české hry, jenž ve srovnání s běžnou stavbou pohybových her řetězových překvapuje svou **monologickou formou, je pravděpodobně torsem, které zbylo ze hry pravidelně vyvinuté. Toto pravděpodobně starší znění, jež se ještě v polovině XIX. století udržovalo na Moravě a bylo šťastně zachyceno v ojedinelém záznamu, obsahovalo mimo kuplet o nebezpečí, ohrožujícím toho, kdo projde bránou, také úvodní dialog mezi příchozími a strážci vrat, jenž nás řádně uvádí do významu toho, co se ve hře odehrává:**

Řetěz: Pojete, pojete!
Strážci: Nesmíme, nesmíme.
Řetěz: Pro keho, pro keho?
Strážci: Pro pána, pro pána.

Na to zpívá řetěz, jenž se chystá překročit bránu :

Náš pán není doma,
ani naša paní,
jele se do Brna
pro drahý koření.
Vrata vtevřený,
mečem založený,
kdo se toho dotkne,
hned mu hlavo hotne.
Pojete, pojete!

(Sušil, Moravské národní písně, č. 834/2184–2185).

Není pochyby o tom, že text moravské verse lépe obráží dějovou situaci; jeho první, dialogická část, v české hře chybějící, je klíčem k dalšímu obsahu.

Až nyní, ve znění Sušilově, je smysl české hry zcela jasný. Děj se odehrává u hradeb opevněného místa – města nebo hradu. Skupina příchozích se přiblížila k bráně a žádá o vpuštění. Strážci odmítají, dovolávající se nepřítomnosti svého pána, jenž by mohl o žádosti rozhodnout, a varují příchozí způsobem, který živě připomíná erbovní znaky některých měst (meč v otevřené bráně)¹³. Hra končí ironickou výzvou ke zdolání překážky, připomínající slovní pŭtky, jimiž obvykle začínala podobná vojenská střetnutí ve starších dobách.

Jen jedno místo působí v tomto genrovém obrázku, znázorňujícím připravenost stráže k obraně vstupu do města, trochu rušivě. Jsou to slova prvního verše, kde bychom spíše čekali výzvu k otevření brány (jako v ukrajinské hře «Vorotar», o níž budeme mluvit později). Tuto odchylku od logiky námětu lze vysvětlit tím, že uvedené čtyřverší bylo do hry na vrata pravděpodobně převzato z jiných, v mnoha evropských zemích velmi populárních her na husičky (ovce) a vlka. Dialog v těchto hrách začíná velmi podobně; druhý a třetí verš zní dokonce úplně stejně, třebaže mají v celkovém obsahu hry jiný význam:

Hospodář volá:

Ovčičky, ovčičky, pojdte domů.
Nesmíme.
Pro koho?
Pro vlka

(Erben, op. cit., 78).

Husa, husa, podte dom!
Nesmíme.
Pro koho?
Pro vlka

(Sušil, op. cit., 656).

Бири, бири, гуске моје!
Не смемо.
Од кога?
Од вука

(Илић, Песме, декламације и игре, II, Београд, 1922, 71).

Životní obsah obou her je zcela různý, avšak podobnost jejich základní dramatické ideje (překonávání překážky bránící v cestě) a pohybové formy, která ji vyjadřuje (pohyb řetězu proti překážce, vytvořené jedním, dvěma nebo skupinou hrajících) postačily k tomu, aby se mezi oběma hrami vyvinula zvláště na území československém intenzivní výměna prvků, která vedla nakonec ke vzniku zajímavých hybridních forem. Efektivní a kdysi patrně velmi populární motiv brány, z něhož mezitím vyprchal jeho původní sociální obsah, byl zasazen do zvířecího námětu. Díky tomu vedle starší formy hry na domácí zvířata a vlka, obecně známé na příklad v Německu¹⁴ a bohatě rozvinuté v Polsku¹⁵, v níž vlk číhá za plotem a zvířata líčí v prosaickém, jen zčásti rymovaném dialogu jeho zevnějšek a chování, vznikla na české a slovenské půdě druhá verze; překážkou je zde brána, uzavírající husám cestu na svobodu. Svědectvím mechanické adaptace převzatých motivů je to, že strážci brány, kteří zdědili z dialogu původní hry na husy úlohu hospodáře, sami vybízejí husy k útěku na svobodu. Tradiční symboly ztratily svou motivaci, obsah hry se formalisoval, na první plán vystoupily místo odrazu životní reality figurální motivy pohybové:

Brána: Husičky, husičky, polette!
Husy: Nesmíme.
Brána: Pro koho?
Husy: Pro pána.
Brána: Pán není doma,
jel do Berouna
pro bílýho berana
ze zlatýma rohama.

Husičky táhnou do brány, křičíce: «Kejhá! kejhá! kejhá!»

(Erben, op. cit., 73)¹⁶.

Máme před sebou paradox zcela běžný ve vývoji folklóru: jakmile se životní obsah, který dal podnět k vytvoření významného obrazu nebo motivu, přestává pociťovat jako typický, vzniká snaha udržet takový vžitý prvek alespoň k samoučelnému obohacení

formy, k ornamentaci, k vybudování ozdobného plánu, jenž má znásobit estetický účinek původního námětu. Tím se ovšem celý obsah díla často vzdaluje životní realitě.

Proces prolínání obou skupin her vyvrcholil na Slovensku, kde byly všechny prvky textu hry na bránu vtipným a vcelku velmi zdařilým způsobem zasazeny do rámce jiné hry na husy, ve své původní verzi známé na Moravě (Sušil, č. 2174) a zobrazující útěk hus od hospodáře, kterému nadělaly škodu. Zde byla prvkům hry na vrata ponechána dokonce jejich původní dramatická funkce; jen závěr, přehodnocující představu brány v duchu realistických selských obrazů, dává starému motivu opačný význam:

Panny:	Húsky zlé, nedobré, ďaleko že poletíte, Bohu nemilé?
Húsky:	Či dáte, či dáte ces tu bránu preist?
Panny:	Nedáme, nedáme, nieto pána doma Išiel do Vrbína na kyselé vína.
Húsky:	Lietajme, lietajme, bránu porúčajme.
Panny:	Už dáme, už dáme, už sú páni doma, brána otvorená, kolom podoprená

(Dobšinský, Prostonárodné obyčaje, II, 163).

Nejlepším důkazem toho, že prolínání obou her nabylo na Moravě velkých rozměrů a odsunulo na druhý plán jejich původní formy, je skutečnost, že se toto spojení v zajímavě modernisované redakci objevuje i v oblasti polského Těšínska:

Liwy, liwy, gąski,
Pódźcie do domu;
Nima pana doma,
Ani jego syna;
Pán szeł na wino,
Syn szei na piwo,
Kucharka na gorzálke,
Dziewka na kapálke;
Stodoła zamknóta,
Mieczem podeprzéta,
Gdo sie miecza dotknie,
Temu głowe zetnie

(Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, IX, 23).

Obdobou tohoto znění je česká hra «na paní» z Opavska, jejíž text vznikl osamostatněním závěrečné části her na vrata:

Paní není doma,
jela do Hulčina,
je tam na gořalce,
divka na kapalce.
Komora zamknuta,
mečem podemknuta.
Kdo se teto dotkne,
hned mu hlavu setně

(Vyhlídal, Naše Slezsko, 249).

Prolínání prvků obou her je patrně velmi starého data. Svědčí o tom vzácné doklady o polské hře «Zórawie», jež se v XIX. století udržovala už jen v okolí Krakova.

Pohybová forma této hry nemá nic společného s hrami na husičky a vrata; nesouvisí však také logicky s vlastním textem, což se zdá bezpečně dokazovat její pozdější původ. Větší část textu byla však zřejmě převzata z fondu her na vrata a zachovala s těmito hrami viditelnou spojitost:

Zórawie, zórawie
Po zielonej dąbrowie.
A wy dąbrowianie,
Cego wy tam chcecie?
Niéma pana w doma,
Ani jego syna,
Pojechał do Rzyma
Po barełke wina
I po drugą. miodu,
Zeby nie bywało
W nasyj wiosce głodu –
Rzymowie zatarci
I sablą zaparci,
łup, łup!

(Konopka, Pieśni ludu krakowskiego, 1840, 63) ¹⁷.

Text polské hry podlehl zřejmě značnému rozkladu, zejména ve své první části. Motiv jeřábů není dostatečně rozvinutý; per analógiám se můžeme domnívat, že měl stejný význam jako motiv husiček v českých hrách ¹⁸. Znění veršů o nepřítomnosti pána jeví v polských variantách značné změny v poměru k textům českým a slovenským; objevuje se v nich narážka na pohoštění účastníků hry, prvek patrně druhotný. Avšak vcelku působí text polské hry starobylejším dojmem, snad právě proto, že se hra v novějších dobách dále nevyvíjela a pouze živořila. Archaická je představa jeřábů, v polské lidové

písni velmi vzácná, velmi starobyle působí jejich antropomorfní pojmenování daj-browianie; také neobvyklý tvar Rzymowie jako by poukazoval k dobám, kdy z polštiny ještě nevymizelo používání koncovky -owie také u mužských jmen neosobních¹⁹. Je zcela dobře možné, že zpráva polského spisovatele XVI. století Górnického o tom, že jeho současníci si hráli na «žórawka»²⁰, se vztahuje na hru právě uvedenou.

Také v polské hře proběhlo v XIX. století podobné parodické přehodnocení, týkající se detailů, jako ve hře moravské. Kolberg (Lud, V, 317) zaznamenal, že v Zabierzově u Krakova zpívali: «Juz *furtka* zawarta i *gnojem zaparta*». V novější dětské verzi z okolí Wieliczky pán «pojechał do młyna po butelke wina».

*

Z dosud uvedeného materiálu je jasně vidět, že u západních Slovanů byl centrální složkou významu her na vrata patrně už od nejstarších dob motiv překonávání překážky, v němž se názorně a bezprostředně obrazil typický zjev sociálního života starších dob – střežení vstupu do měst a jiných opevněných míst ozbrojenou stráží. Viděli jsme, jak se v průběhu dalšího vývoje tento konkrétní a životu blízký význam postupně zatemňoval, jak se v souvislosti s tím rozkládal text hry, jak se dědictví jejich motivu zmocňovaly jiné, pro pozdější nositele obsahově bližší hry. Nejdále v tomto procesu šlo Polsko, kde motiv vrat a přechodu skrz ně už vůbec nebyl zachycen.

Zjistili jsme také, že v textu západoslovanských her na vrata nelze najít nic, co by potvrdzovalo názor starší folkloristiky, že tyto hry byly vytvořeny proto, aby vyjádřily nějaký přenesený význam – erotický nebo dokonce mythologický.

Obrátíme se nyní k materiálu, o němž se starší folkloristé při svých výkladech o symbolickém významu motivu vrat nejčastěji opírali. Jde o hry východoslovanské.

Na rozdíl od složitého a nepřehledného stavu na západoslovanské půdě, jehož hodnocení je navíc ztíženo poměrně malým počtem záznamů, udržela se zejména na Ukrajině až do XIX. a počátku XX. století starobylá forma hry na vrata v bohaté a neporušené podobě. Přispěla k tomu nepochybně mimořádná síla tradic lidových zábav na ukrajinském území.

Na rozsáhlém prostranství od západních částí ukrajinské Haliče po Kyjevsko, od Podlaší po Bukovinu byla obvyklou součástí jarních zábav dorůstající venkovské mládeže hra «Vorotar». O její neobvyklé popularitě svědčí už to, že počet jejích uveřejněných variant dosahuje sedmdesáti, čímž tato hra zaujímá jedno z prvních míst mezi jarními hrami vůbec²¹. Také oblast jejího kompaktního rozšíření podle stavu z XIX. století je širší než u všech ostatních jarních her. Zvláště na sebe upozorňuje její velká oblíbenost v severozápadní části ukrajinského jazykového území – na Volyni, Chelmsku a Podlaší, kde se repertoár jarních her značně ztenčil a vzdálil od haličského stavu. O popularitě «Vorotara» v těchto oblastech svědčí skutečnost, že se toto jméno stalo místy druhovým pojmenováním pro jarní hry vůbec. Tak na východní

Volyni (Živaja starina, 1895, 32) a na sousedním Bilocerkovsku (Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, V, 48) se používalo označení «справляти молодара (володара, голодара)» pro všechny velikonoční chorovody. V Kodni nad Bugem všechny velikonoční písně měly název «вордарні». Také v okolí Brestu byl běžný název «водити вордарку» pro celý komplex jarních zábav, shrnovaný jinde pod názvem «кривий танець» (Živaja starina, 1892, 3, 168). Nebyla hra «Vorotar» zaznamenána jen na Zakarpatsku; její stopy se však jeví na nejzápadnějším výběžku ukrajinského ethnického území – ve spišských vesnicích na západ od Popradu²².

Pohybová forma «Vorotara» je velmi podobná formě českých a slovenských her, o nichž jsme mluvili: dvě děvčata stojí proti sobě, držíce se za ruce nebo šátky; proti nim se postaví řetěz ostatních děvčat, stojících jedna za druhou. Mezi oběma skupinami se rozvíjí písňový dialog:

Воротаре, воротаре, вітвори воротонька.
 А хто воріт кличе?
 Князеві служеньки.
 А що за дар везуть?
 Яриї пчолоньки.
 Ой ще ж бо нам мало.
 А ми вам додамо.
 А що ж нам додасте?
 Молоду дівоньке
 В рутянім віноньку

(Русалка Дністровая, 1837, 42–43).

Text hry na ukrajinské půdě není zdaleka jednotný. Avšak jeho obměny se řadí do pěti územně omezených typů. Zdá se to s jistotou svědčit o tom, že hra prožila na ukrajinském území bohatý vývoj. Varianta, kterou jsme právě uvedli, představuje typ, rozšířený převážně na Volyni a na haličsko-volyňském pomezí a sahající svými výběžky do území na východ od Lvova a na nadzbručské Podolí. Považujeme jej za nejstarší. Znění textu zde nejvýrazněji vyjadřuje dramatickou situaci, dialog je bohatý, zároveň však jadrný a stavěný v symetrických řadách: jednomu verši otázky odpovídá vždy další verš odpovědi. Po významové stránce je text bohatý na archaismy. Je to na př. obrat кликати воріт, obraz knížecích sluhů, v některých variantách přetvořených v ксенжу челядоньку, попови служеньки, гетьманськіі слуги, панськіі служеньки, motiv jarých včel jako daru. Красная дівонька, молода дівонька se jako nejценější dar objevuje ojediněle (jen ve čtyřech variantách ze Zborovska a Husjatynska); jinde nacházíme archaické мезинее дитя, дочку мизиночку, мизильночку дочку, sedící na золотих кресліх. Ve volyňských a podolských variantách se pak tato záhadná postava, jejíž význam nebyl ani pro lidové prostředí jednoznačný, vybavuje bohatým popisem:

Нам того мало.
Ще мій вам придамо.
А що ж ви нам придасте?
Мезино дитятко.
У що воно убрано?
У срібло та в золото.
Да на чім посаджено?
На золотім креслі.
А в що воно грає?
Червоним яблучком.
А чим покраває?
Золотий ніжик має

(Антонович – Драгоманов, Истор. песни малорусс. народа, I, 70).

Kromě textových úkazů dokazuje starobylost tohoto typu jeho ojedinělý výskyt daleko na jihu, v oblasti huculské (záznam z Prokuravy u Antonovyče-Drahomanova, Истор. песни малор. народа I, 41) a spojitosti, které existují mezi ním a formou, známou daleko na severu, na Podlaší.

Dále na jih v Haliči, od Tarnopole až po Bukovinu, východním směrem po Zbruč se rozkládá území druhého typu textu. Zde je dialog mnohem stručnější. Na úvodní výzvu se odpovídá dvojverším:

Що ж то ми (нам) за пан їде,
Що ж то ми (нам) за дар везе?

a další odpověď zní obvykle:

Золотє зерняточко,
Маленьке (найкраще) дитятечко.

Také v tomto typu se pak v některých (podolských) variantách objevuje bohatý popis darovaného dítěte.

Třetí forma textu se lokalizuje hlavně na území severozápadně od Lvova (Tomašovsko, Ravsko, Žovkivsko, Rudecko) a jižním směrem sahá až po Drohobyčsko. Je to forma značně samostatná: má osobitou rytmickou stavbu, úvodní výzva k otevření vrat se zde mění v dotaz, kdo je jejich pánem; také v dalším průběhu textu se objevují zcela osobitá místa:

Ой городе, городейку,
А чиї то воротойка?
То нашого пана крілі,
Що поїхав на Поділі.
А знать ви нас не любите,
Що ви до нас не вийдете?

А що ви нам даруєте?
Крайноє дитяточко,
Золотее зерняточко.
А в чім тоє дите ходит?
В золотій сорочині
І в червоній запацині

(Uhnovsko, Гнатюк, Гаївки, Матеріали до укр. етнології,
XII, 39).

Čtvrtá forma textu se zachovala daleko na severu, na Podlaší. Ve všech variantách této skupiny se vynořuje motiv nepřítomnosti pána, který známe z českých a polských her:

Володар, володарку, одчинь ворота.
Чого хочете, чого кличете?
Пускайте в город, пускайте в город.
А що ж за людзі, а що ж за людзі?
Кнізя Романа, нашого пана.
Ніт його вдома, ніт його вдома.
А де поїхав, а де поїхав?
До Львова на торг, до Львова на торг.
Коли поїхав, коли поїхав?
Вчора з вечора, вчора з вечора.
Коли приїде, коли приїде?
Завтра к обіду, завтра к обіду.
Що за дар дасте, що за дар дасте?
Мізіне дзецко, мізіне дзецко.
А в чім те дзецко, а в чім те дзецко?
У срібру в злоті, в ткацькій роботі

(Okolí Bělska Podlašského, Антонович – Драгоманов,
Истор. песни малор. народа, I, 39).

Pátý typ tvoří excentrické, individualisované formy, seskupující se na jihozápadě Haliče:

Ой городе, городаю!
А чего ж ви волаєце?
Женка Йвана кріливиці.
А де ж бо він та й поїхав?
В Волощину на війноньку.
Коли ж бо він та й приїде?
У неділю з пораненька,
Втворіт же му воротенька.
Що нам дастьте воротного?

Виберіт си саму другу
Із калинового лугу,
Я котру найкрасшюю,
Як калину червоную

(Drohobuč, Гнатюк, Гаївки, Матеріал до укр. етнології,
XII, 37).

Další zajímavá forma:

Гей вородай волає, вородай волає!
Гей на кого ж він волає, на кого волає?
Гей на князя витязя, на князя витязя.
Гей нима ж єго дома, нима ж єго дома.
Гей де ж він поїхав, де ж він поїхав?
Гей я в доли по воли, я в доли по воли.
Гей коли ж він приїде, коли ж він приїде?
Гей в неділю ранейко, я неділю ранейко,
Гей як зійде сонійко, як зійде сонійко

(Starosamborsko, Гнатюк, Гаївки, 42).

Uvedená systemisace obměn nám umožňuje jisté závěry o vývoji textu hry. Nejstarobylší jsou nepochybně texty typů I a IV, rozkládajících se na území, kde hra zaujímala privilegované postavení v komplexu jarních her – na Volyni a Podlaší. Společným rysem obou těchto typů jsou archaické obrazy knížecích sluhů, maličkého dítěte (мизиного дзєцка), které se přináší jako dar a charakteristika jeho oblečení, i když je vyjádřena příznačně rozlišnými obrazy.

Poměrně mladší původ typu II lze dokládat zkrácením dramatické formule, porušením symetrie dialogu, odpadnutím prvků archaického slovníku. Potvrzuje ho dále menší a velmi kompaktní územní rozšířenost tohoto typu, jeho výskyt výlučně na území východní Haliče.

Hojnost variantního materiálu z východohaličského území dovoluje sledovat proces ústupu typu I na haličském Podolí. Zatím co starší varianty (Rusalka Dnistrova, Holovackyj) patří ještě k této obměně, přecházejí varianty Hnatjukovy do druhého, kratšího, ve všech detailech srozumitelného typu II.

Západohaličský typ III vznikl také nesporně druhotně z **typu I. Tvar ой городе, городейку / городаю** je deformace, která vznikla nepochopením slova *воротар*, možná vlivem *hajivek* a *ryndzivek*, v nichž se objevuje motiv zahrady (*город*). Z textu vypadla otázka, kdo žádá o vstup; na první čtyřverší navazuje nejčastěji bez dostatečné motivace otázka: *А що ви нам даруєте, а чим же нас даруєте?* Mezera, která vzniká mezi těmito motivy, je zaplňována různě, někdy i motivy svatebních písní: *А знать ви нас не любите, що ви до нас не вийдете* (Гнатюк, Гаївки, 39). Herní ráz textu je zatemněn

ve prospěch autonomních prvků lyrických. Jeden jazykový detail umožňuje dokonce datování této verze: tvar пана крилі, jehož prvotnost je zaručena rytmem Поділі, mohl vzniknout nejdříve v XVIII. století.

Na rozdíl od textů severozápadního typu, kde na sebe upozorňují prvky nověji vnesené, deformující původní jednotu mezi obsahem hry a její formou, charakterizuje texty podkarpatské (páté) skupiny zachování některých zřejmě starších rysů, jež je sblíží s územně velmi vzdáleným archaickým typem podlašským. Je to zejména motiv nepřítomnosti pána (v podkarpatských variantách – krále). Přítomnost tohoto motivu, v západoslovanských hrách na vrata běžného, právě ve variantách s hlediska celkového vývoje ukrajinské hry okrajových a zeměpisně tak vzdálených, se zdá svědčit o tom, že tento motiv patřil kdysi ke starší formě textu hry a byl teprve později zatlačen náporom novějších obrazů.

Svědčí o tom konečně také jiná ukrajinská hra na vrata, zaznamenaná pod názvem «Koroľ» jen ve východní části ukrajinského území, na Perejaslavsku a Černihovsku. Její text zní:

Королі, королі, пустіть на вой воювать!
Не пустим, не пустим мости поламать.
А ми мости помостимо,
Попуд грязю положимо,
Та й підем гулять.
Чом не йдеш, чом не йдеш, чом не йдеш?
Боюся, боюся, боюся.
Кого ж ти боїся, боїся?
Короля, короля, короля.
А короля нема дома,
Король іде, земля гуде.
Одчиняй ворота,
Не суши живота.
По крутую гору,
По сирую землю;
Стой земле

(Perejaslavsko, Чубинский, Труды, III, 42–43).

Hra s podobným textem byla známa také mezi ruskými kozáky na Tereku. Dvě řady stojí proti sobě a zpívají střídavě:

В темном лесе, в темном лесе!
Что не идешь? Что не идешь?
Боимся, боимся.
Кого вы боитесь?
Короля, короля.
Дома нет, дома нет!

Сын дома, сын дома?
Сына нет, сына нет.

První skupina tvoří vrata ze spojených rukou, druhá probíhá pod nimi se zpěvem:

У нашего короля
Дома нету никого:
Ни сына, ни его;
Сударыня, барыня
Растворила ворота,
Выпустила воробья.

První řada spustí ruce a zachytí posledního

(Покровский, Детские игры, 203).

V jiné velkoruské variantě, pocházející z Kurské oblasti, do hry už vnikly zvyklosti velkoruských chorovodů: hrající nestojí v řadách, nýbrž utvoří kolo; dva hrající, představující bránu, stojí uprostřed. Text tihne k monologičnosti; objevují se v něm prvky popisné estetisace:

У нашего короля
Растворены ворота
По самыя веря:
Трое деревцев,
Четверо воротцы
Шелком шиты,
Бумагою крыты,
Гвоздями прибиты

(Шейн, Великокорос, I, 46).

*

Pokusíme se nyní určit vzájemný vztah a možné spojitosti mezi uvedenými hrami. Pozornému čtenáři jistě neuniklo zjištění, že české hře na vrata v její úplnější, bohatší podobě, jak byla zachycena Sušilem na Moravě, je po textové stránce bližší východo-ukrajinsko-velkoruská hra na krále než západoukrajinský Vorotar. Spojitosti mezi Vorotarem a moravskou hrou na Pojedte se omezují vlastně jen na obecnou podobnost dramatické situace (vyjednávání o přechodu skrz vrata) a shodu pohybové formy, která ji vyjadřuje; konkrétní náplň dialogu je úplně jiná. Zatím co v české hře strážci odpovídají na výzvu k otevření brány odmítnutím a vyhrůžkami a hra se uzavírá pokusem o násilné zdoání brány, rozprádá se v západoukrajinské hře přátelský rozhovor, ukončený dobrovolným předáním krásného dítěte nebo dívky. Tento rozdíl vyplývá z jiného pojetí úlohy příchozích. V západoukrajinské hře jde zřejmě o sluhy nebo poddané majitele opevnění (jak na to ukazují slova нашого пана), kteří mu dobrovolně přivezli dary, ve hře české a východoukrajinské jsou to ozbrojení cizinci. Východoukrajinsko-

-velkoruskou hru spojuje dále s českou stejná forma pobídky ke vstupu do brány (чом не йдеш – pojeďte), podobná odpověď příchozích (боюся – nesmíme) a prohlášení strážců, že král (pán) není doma. Rozdílné jsou v obou hrách jen závěry, pointy dialogu: na východě právě zde nejsilněji zasáhly deformující vlivy, vnášející do textu postranní motivy za účelem jeho estetického obohacení.

Při shodě tolika motivů, realizovaných tak podobným způsobem a použitých ve stejném nebo skoro stejném významu, považujeme možnost paralelního zrodu za zcela vyloučenou. Jde o spojitost, která vznikla vlivem. Avšak v jaké době působil tento vliv? Odděluje-li území výskytu obou příbuzných her kompaktní areál západoukrajinské hry «Vorotar», v níž motiv přechodu skrz vrata dostal úplně jinou tvářnost, jsou nejpravděpodobnější dvě možnosti: buď byla hra na vrata ve své «vojenské» verzi rozšířena u západních Slovanů a Ukrajinců ještě před vznikem hry «Vorotar», nebo je naopak východoukrajinská hra «Koroľ» novější enklávou **západoslovanské hry, vzniklou bezprostředním přenesením na větší vzdálenost.** Při značném územním rozptýlu a rozdílnosti ukrajinských a velkoruských variant i k takovému přenesení by ovšem muselo dojít ještě před XIX. stoletím.

Po uvážení všech okolností dáváme přednost dohadu o historické prioritě společného, «vojenského» typu hry na vrata na celém severoslovanském území. Východoukrajinsko-velkoruská hra «Koroľ» je patrně reliktem této starší formy na východoslovanské půdě, dokazujícím, že v starších dobách si byly texty hry na vrata u severních Slovanů navzájem bližší. K podepření tohoto názoru lze uvést několik argumentů. Předně je to analogie jiné jarní hry, společné pro folklór český a ukrajinský – kolové hry na Elišku (dunaj). Také zde okrajové varianty z ukrajinského východu a severozápadu jsou bližší českému znění, zatím co v Haliči vyrostla v ovzduší pozdního rozkvětu jarních her její osobitá forma – «Bilodančyk». Dále mluví ve prospěch chronologické priority «vojenské» verse hry na vrata přítomnost jednoho z jejích důležitých motivů – kupletu o nepřítomnosti pána – v archaických okrajových záznamech hry «Vorotar». Sama tato hra je pak, jak se zdá, pozdějším národním přepracováním starého mezinárodního námětu, jež už nemohlo získat tak velké územní rozšíření jako jeho předchůdce. Jsou-li naše předpoklady správné, musela hra na vrata ve své starší formě žít na ukrajinské půdě už v XVII. století, před politickým rozdělením země: právě nově vzniklá hranice mohla uchránit starou hru na levobřežné Ukrajině před expansí hry novější, postupující od západu.

Můžeme-li při určování stáří hry «Koroľ» operovat jen s **relativními důkazy, poskytuje bohatý text hry západoukrajinské jisté předpoklady k přímému datování.**

Vědci XIX. století spatřovali přímo v jejím textu důkaz, že se zrodila hluboko ve středověku. V několika podlašských variantách se objevuje jméno knížete Romana jako pána hradu nebo města, kam směřují příchozí. Byl z toho dělán závěr, že hra opěvovala

volyňského knížete Romana Mstislaviče (*1205), který věnoval mnoho úsilí utvrzení své moci právě v těchto končinách. Motiv jarých včel jako daru se uváděl jako další doklad pravděpodobnosti tohoto dohadu: takový dar mohlo dávat svému knížeti především obyvatelstvo lesnatých oblastí na severu²³.

Z hlediska dnešní folkloristické metody nemůže být výskyt jména Roman v několika územně blízkých variantách považován za dostatečný podklad pro tak odvážné tvrzení, tím spíše, že jde o slovo v rýmu, kam mohlo být zasazeno z čistě formálních pohnutek. Jsou však v textu písně jiné, bezpečnější opěrné body k jejímu datování, i když toto datování nemůže být přesné.

Je nepochybné, že západoukrajinská hra zobrazuje proti hře české a východoukrajinské vztah feudální podřízenosti a jeho konkrétní výraz – odvádění daně. Upozorňovali na to už Antonovych a Drahomanov ve své edici ukrajinských historických písní. Tento prosaický hospodářský akt je ve hře ovšem poetisován. Vedle věci, která kdysi mohla být skutečně předmětem daně, nabyla však později s vývojem forem hospodaření spíše významu poetického symbolu (jaré včely), přivážejí sluhové svému pánovi malé dítě. Výskyt tohoto motivu je ve variantách «Vorotara» tak obecný, že nemůže být pochybnosti o jeho starobylosti.

Právě charakteristika této postavy, jejíž význam se pokusíme objasnit později, nám dává jistý, i když ne příliš přesný klíč k osvětlení problému chronologie naší hry.

«Мизине дзецко» chodí v severních variantách «у срібру та злоті, в ткацкій роботі», «в сріблі та й в золоті горит», «в золотих сукнях ходи», ve volyňských sedí «на золотім креслі». Závažnost atributu «zlatý» jako charakteristického pro zobrazenou postavu, dotvrzuje její metaforické pojmenování v jižních variantách: «золоте зернятко». Není důvodů popírat možnost, že tato charakteristika obráží skutečný dojem z jejího oblečení. A tu nám přicházejí na pomoc dějiny kroje a informují, že záliba v používání zlata a stříbra v oděvech byla nejsilnější v XVI. a XVII. století. Jednou z nejoblíbenějších látek byl v té době zlatohlav; drahocenné perské látky XVII. století měly zpravidla zlaté nebo stříbrné pozadí. Náročné oblečení doplňoval zlatý nebo stříbrný pás – celokovový nebo s kovovými řetízky a jinými ozdobami. V XVI. století dokonce i muži nosili na vlasech zlaté sítky; obvyklou součástí dívčího oblečení hlavy byla čelenka se zlatým lemováním. Tato záliba ve zlatě pak v XVIII. století skoro úplně vymizela; jejím posledním zbytkem byl zlacený látkový pás²⁴.

Víme-li, že zvláště v XVII. století oblečení dětí bylo věrnou kopií módy dospělých, můžeme připustit, že lakonické obrazy jarní hry vyjadřují právě tyto dobové záliby.

Podobný, avšak mnohem konkrétnější portrét dítěte nebo jinocha, ukazující ke stejné době, podává starobylá karpatská koljadka:

Ей в полі, в полі, в чистейкім полі
Геї воли, геї сивейкії, геї воли!

Там же мі стоїт загородойка,
В тій загородойці нова світлойка,
А в тій світлойці округлий столик,
При ним ми сідит пан перемисльний,
Перед ним пляше молоде паня.
На тім паняти рудая сукня,
На ножейках мат шнуровани бітки,
На бочейках мат кований пояс,
На тим поясі жовти ретязьки,
На тих ретязьках золоти ключі,
На голові мат пав'яний вінок,
На ручейці мат золотий перстінок.
Рудая сукня ізбу замітат,
Шнуровани бітки землицю точат,
Кований пояс бочки підперат,
Пав'яний вінок без вітру шумит,
Золотий перстінок без огня горит.

Je zajímavé, že se právě v závěru této koljady, která jako by dále rozvíjela vnější charakteristiku mladistvého hrdiny haličské hry, objevuje obraz přímo převzatý z hry na zlatou bránu:

А наш панойко з війни приїхав,
З війни, з войнойки, з вгорской сторонойки.
Поз'їжджалися к ньому панове,
К ньому панове, його братове,
Стали ся його вивідовати,
Що там доброго в Угрох слихати?
Добрі слишано, бо юж поорано,
Юж поорано, злотом засяно,
Пав'яним пером заволочено,
Золотим мечом загороджено

(Головацкий, Нар. песни Галицкой и Угорской Руси, II, 71).

Svědčí to o tom, že západoslovanská hra **na vrata**, kterou národopisný výzkum nezachytil už ani v Polsku, ani na Slovensku, byla v starších dobách známa dokonce obyvatelstvu ukrajinské části středních Karpat, kde byla koljodka zapsána, a prvek jejího textu posloužil k obohacení místní písně s příbuznými obsahovými rysy.

*

Uvedené doklady nám umožňují jisté závěry o významu ústřední postavy západoukrajinské hry a o tom, co znamenalo její předání. Tvrzení, že jde o erotický symbol, neobstojí při strážlivém pohledu na celý její obsah a při pečlivém rozboru celého variantního materiálu. V zdrcující většině variant jde zcela nepochybně o předání dítěte, a to dítěte maličkého, o čemž svědčí také vylíčení jeho zábav. Jen místy na východě

se objevuje forma дочка мізильночка; znění **крайная дівчинонька, крайное дівчатонько**, které umožnilo hledat v této hře erotickou symboliku, je lokalizováno na úzkém prostranství v oblastech na východ od Lvova, v Pozbručí a na Bukovině a vyskytuje se převážně v novějších variantách. Je zřejmé, že tvůrcům textu hry nešlo o vyjádření symboliky milostného spojení, nýbrž pouze o symboliku nejkrásnějšího daru: malé dítě znamená pro rodinu radost, mír a štěstí. Modifikací tohoto významu je pak představa tančícího **молодого паняти** v karpatské koljadce – mladého hochy nebo dívky, žijících v domácnosti zámožného pána a požívajících práv členů jeho rodiny, k jejichž úloze patřilo obveselovat svého patrona náročnou zábavou.

Erotický význam mohl být do textu západoukrajinské hry vinterpretován teprve dodatečně vlivem celkového ovzduší jarních her a zábav, jakmile představa dítěte už vlivem reality hry samotné, jíž se účastnila jen děvčata, byla nahrazena představou «krajního děvčete». Podobný stav můžeme pozorovat v **bulharské řetězové hře «Отваряй порти»**, jejíž historickou příslušnost lze těžko určit²⁵. Zde už ve většině variant předával řetěz dívku jako poslední a nejvyšší odměnu za otevření vrat, avšak ani zde jsme nenašli sebemenší narážku na to, že toto předání má nějaký symbolický význam. Také zde bylo děvče pouze nejkrásnější, nejžádanější odměnou za prokázanou službu a významový důraz spočíval právě na tom, že se tato odměna poskytuje, ne na tom, jaký může mít význam pro obdarovaného.

*

Existují však ve slovanském folklóru hry, kde se motivu vrat skutečně využívá k vyjádření symboliky milostného a manželského spojení. Z přímého, konkrétního vztahu mezi pohybovou formou starých lidových her a jejich životním prototypem ovšem vyplývá, že tyto hry mají skoro vždy jinou, odlišnou dramatickou tvářnost. Zatím co v dosud charakterizovaných hrách řetěz (nebo větší skupina) hrajících vyjednával s dvojicí strážců vrat o přechod a v zápětí podbíhal vrata za cenu zanechání posledního z družiny, jsou hry, v nichž motiv vrat souvisí s thematem námluv, zpravidla hrami kruhovými. Uzavřený kruh hrajících symbolisuje opevněné město, v němž žije králova dcera; její nápadník chodí sám vně kruhu a dožaduje se vstupu dovnitř; text je většinou monologický a oslavný (zpívají ho účastníci kruhu) a je v něm přímo vyjádřen motiv námluv:

Королю, край города ходиш,
Королю, дівчат оглядаєш.
Королю, приступи близенької
Королю, поклонись низенько,
Королю, поцілуйсь гарненько.

Políbená dívka se stává králem

(Маркевич, Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян,
1860; cit. podle Čubynského, Труды, III, 44)²⁶.

Zatím co se hra na vrata typu «**пře**конávání **п**река́зкы» zachytila u Velkorusů poměrně slabě a nese ve svém textu zjevné stopy svého ukrajinského původu, rozvinul se zde typ «**на**млувы **к**ра́ле» velmi bohatě. Zde se ještě jednoznačnejší mluví o volbě nevěsty:

Царев, сын королев
Крут города ходит,
Царев, сын королев
Город высматривает,
Невест выбирает.
Войди, сударь, в город,
Стань, государь, прибодрися,
Низесинько поклонися,
Низесинько поцелуйся

(Терещенко, Быт русс. народа, IV, 170–171).

V převážné části velkoruských variant je pak do textu přímo uveden motiv městských vrat, kterými prochází nápadník:

...Отворяйтесь, широки́ ворота!
Пропускайте царевича, королевича

(Шейн, Великоросс, I, 313).

V některých variantách, zvláště ze západní části velkoruského území (Velikolucko, Tversko) text mluví dokonce o násilném dobývání vrat:

Ходил гулял княжой сын,
Он искал своей княгини,
Что которая посреди города стояла,
Золотым венцом просияла,
Позолоченным просвещала.
Вы секите, бояра, ворота!
Вы кланяйтесь, бояра,
Что пониже того княгине,
Ты бери ее за правую за ручку

(Шейн, Великоросс, I, 312).

Velké územní rozšíření této hry, zvláště její výskyt v severoruských, přiuralských a sibiřských oblastech spolu s mnohotvárností jejího textu, do něhož silně zasáhly vlivy stylistiky chorovodů, svědčí o jejím značném stáří. Také ona má své starobylé evropské obdoby. Ze XVII. století se nám dochovalo přímé svědectví o kolové hře s motivem vrat, jejíž symbolika má už v sobě zárodky erotického významu. V «**Pen-**tameronu» italského spisovatele Giambattisty Basile (*1637) je zmínka o hře «**Il fal-**

cone», která měla tento průběh: hrající se uchopili za ruce a pohybovali se v kruhu; uvnitř chodil sokol a zpíval:

Aprite, aprite porte
A povero falcone!

nebo:

Apere le porte,
Ca falcone vole entrare!

Kruh zvedal ruce a odpovídal:

Le porte stanno aperte,
Si falcone vole entrare ²⁷.

Je možno předpokládat, že také zde sokol v duchu tradiční folklorní symboliky představuje nezávislého, silného člověka, vytouženého ženicha ²⁸.

Rozdíly mezi oběma uvedenými typy her na vrata jsou velmi ostré a týkají se všech složek jejich struktury; je proto zcela nepochopitelné, jak mohli starší badatelé, na př. **Potebnja** (Objasnenija malorusskich i srodných pesen, I, 52) mluvit o nich jako o formách hry jediné a spojovat jejich vytržené detaily k doložení jediného symbolického významu.

Na přechodu mezi oběma typy stojí jediné srbská hra «Калоперо, Перо». Zde proti sobě stojí *dvě řady*, představující «bránu» a «svaty». Řada svatů podlézá pod obloukem brány a přibírá k sobě jednu dívku jako nevěstu. V dialogu se ovšem jasně prohlašuje, že vojsko bylo posláno pro «dívku»:

Калоперо, Перо!
Што ме зовеш, Јело?
Отвор граду врата!
А што ће ти врата?
Да проведем војску.
А чија је војска?
Вожда Кара Ђорђа.
А шта ће ти војска?
Да узмем девојку.
Нека иде војска, врата отворена

(Илић, Игре и гимнастичке вежбе, Београд, 1923, 31).

Motiv vrat se stal ostatně na slovanské půdě natolik populárním, že se často jako obohacující složka objevoval také v jiných hrách, zvláště kolových. Tak byl u **Srbů** přivěšen na konec kolového chorovodu, doprovázeného písní s žádostí o vydání děvčete (Ој ти коло велико, Карађић, Нар. песме, I, 1), u východních Slovanů pronikl do hry na zajíčka (Orlov, Hry a písně dětí slovanských, 114), do hry na proso (Šejn, Velikoross, I, 80, č. 385, záznam z okolí Solvyčegodsk v povodí Severní Dviny), do hry «Bojare» (Živaja starina, 1902, 447).

Jak vidíme, probíhal vývoj her na vrata na slovanské půdě složitými, křivolakými, cestami. Ukázali jsme, že nejširším a nejstarším významovým základem těchto her byla jednoduchá symbolika přechodu přes opevněné místo, strážené stráží. V nejčistší podobě vyjádřila tento obsah česko-moravská hra na zlatou bránu («Pojeďte»), jejíž prvky zasahovaly ve starších dobách až na východoslovanské území, kde se v oblastech nedotčených dalším vývojem zachovala až do XIX. století příbuzná hra «Korol». Zatím co se však u západních Slovanů hra na vrata v novějších dobách rozkládala zároveň se zánikem životní představy, která ji přivolaala k životu, rozvinula se na západoukrajinské půdě novější hra «Vorotar», v níž starý mezinárodní motiv dostal nový smysl a novou bohatou tvářnost.

Motiv erotický, jenž podle paušálního názoru některých starších badatelů byl významovým jádrem všech her na vrata, nehrál ve skutečnosti v hrách řetězového typu skoro žádnou úlohu. Nejstarší významovou složkou těchto her byla symbolika vojenského střetnutí, kterou v ukrajinské hře «Vorotar» nahrazuje motiv odevzdávání daně. Předávání dívky jako daru nebo odměny se v hrách tohoto okruhu vyskytuje jen zřídka; rozborem variantního materiálu hry «Vorotar» lze zjistit, že se jeho úloha zvyšovala v novější době; avšak i v realizaci tohoto motivu nelze objevit nic, co by ukazovalo na záměr symbolicky vyjádřit myšlenku erotického spojení (zajatá dívka se nespojuje s žádným jednotlivcem). Také zde, podobně jako v starším obraze malého dítěte, šlo především o vyjádření představy nejkrásnějšího, nejceněnějšího daru.

Motivu vrat a vstupu do opevněného místa použila však lidová fantasie zcela nezávisle na tom také v jiných hrách, které buď už od začátku jasně vyjadřovaly erotický význam nebo k němu ve svém vývoji jednoznačně šly. Tyto hry mají ovšem jinou pohybovou formu, symbolisující ne přechod celé ozbrojené skupiny přes strážené místo za cenu obětování jednoho jejího člena, nýbrž vstup jednotlivce (nápadníka) do uzavřeného kruhu (města) a jeho spojení s druhým hlavním nositelem děje, předmětem jeho tužeb, jenž ho očekává ve svém domově.

III

Symbolu mostu přálo v slovanských lidových hrách zvláštní štěstí. Zatím co na příklad v Německu se na námět přechodu přes místo strážené stráží zachovala jen jedna hra na zlatý (kamenný, magdeburský, merseburský, polský, španělský) most, která má poměrně jednotný text na celém území svého výskytu²⁹, vytvořili Slované několik různých her, jejichž areály se nejednou překrývají. Všechny tyto hry se některými rysy svého textu zřetelně liší od hry německé, a to i od těch jejích znění, která byla rozšířena mezi německým obyvatelstvem na slovanském území³⁰. V německé hře je most rozbit; v části variant se příchozím dostává dokonce podivného vysvětlení, kdo ho rozbil (zlatník se svou nejmladší dcerou). Rozhodnou se postavit most znova, a to z kamene, zlata,

stříbra a drahokamů; tento ozdobný motiv rozvíjí německá hra se zvláštní zálibou. Na to dostávají povolení přejít přes řeku, avšak s podmínkou, že poslední bude zajat.

Ve slovanských hrách (až na západoukrajinskou hru «Pustite nas») se o neschůdnosti mostu nebo nebezpečí jeho zhroucení nemluví. Most je obvykle hotov k přepravě (moravsko-slovinská hra o něm prohlašuje, že je tvrdý jako kámen nebo jako kost), nebo se teprve staví (polská hra «Jaworowi ludzie» a slovensko-moravská «Královna»). Ve většině her se hlavní pozornost přenáší na vyjednávání, týkající se výkupného za přechod nebo případné poškození mostu, jímž se stává velmi často krásná dívka. Rozvinutí motivu vyjednávání vtiskuje slovanským hrám dramatičtější ráz, než se jím může prokázat hra německá; text většiny z nich je vůbec značně bohatší.

Na území Československa byla zeměpisnou průsečnicí her na mosty Morava. Byly zde zachyceny dvě jejich formy s **úplně samostatným textem, při čemž text jedné z těchto her má velmi různé podoby.** Uvedeme nejzachovalejší znění ze sborníku Sušilova (č. 2179):

- A. Je-li váš mostek tvrdý?
 B. On je tvrdý jako kameň,
 jsou dubové trámy na něm.
 A. Dáte-li nám přes něj jeti?
 B. A co vy nám za to dáte,
 co vy přežeň přejecháte?
 A. Chyťte si toho zadního dunđu.

V jiných variantách odměnou je dívka, charakterisovaná ozdobnými metaforami a přirovnáními: «Dáme my vám zezulenku, ja, dvúletú konopěnkú» (Sušil, č. 2182): «černookou děvulenku jako zlatou makověnkú» (Bartoš, Naše děti, 195). Varianta z Prostějovska rozvíjí tuto charakteristiku ještě více do šířky v duchu novějších realistických představ o hodnotě mladé venkovské ženy:

Dáme my vám hodnú dcero,
 co je nás tu, leda keró.
 Naše dcera dost je hodná,
 dež napeče chleba do dňa

(Sušil, Moravské národní písně, č. 2180).

Mění se také počátek písně. V novějších záznamech (na př. v «Našich dětech» Bartošových, str. 194, 195) se místo úvodní otázky prosazuje indikativní forma. V jedné variantě se text nakonec zkracuje do popisného dvojverší:

Před naší je kamenný most,
 on je tvrdý jako ta kost

(Bartoš, Naše děti, 194).

Máme před sebou hru s velmi rozkolísaným textem, který se patrně dosti značně změnil v novějších dobách a ničím nevzbuzuje dojem starobylosti. A přece má tato hra svou zeměpisně dosti vzdálenou mezinárodní paralelu, zapsanou L. Kubou ve Slovin-sku:

Řetěz: Al' je kaj trden ta vaš must?
Preroža, roža brunka je naša.
Most: Aj, je trden kakor kust.
Iz česa ste ga žádali?
Iz lejte repe šnitane.
Komu ste jo ukrali?
Našmu gospod' županu.
On je naš deber oče,
Ker nam vse izporoče.

Al' č'te nas pustit' trikrat skuz?
Al' kaj za sabo vodíte?
Mi te dekleta vodimo,
ki bele grante nosijo.
Al' pojte, pojte trikrat skuz,
'zdignite gor' visok' roké!

(Kuba, Slovanstvo ve svých zpěvech, VII, č. 83).

Text slovinské varianty, obsahující **parodické prvky a vyzdvihující nově při-**daný figurální motiv *trojího* přechodu mostem, se i v dalších detailech značně liší od moravských znění, avšak jeho půdorys a zvláště jeho úvodní verše ukazují na společné východisko obou her. Šířka a povaha textových rozdílů mezi nimi se zdá mluvit proti dohadu, že zde jde o přenesení, k němuž došlo v poslední době před záznamem. To by ovšem bylo důkazem toho, že hra na mostek není výtvořem zcela mladým.

Avšak centrální postavení mezi hrami na mosty na území československém zaujímá nesporně slovensko-moravská hra na královnu. Hlavním polem jejího výskytu bylo Slovensko; na Moravě byla zapsána jen v jihovýchodní části, v oblasti, jejíž folklór je vůbec blízký folklóru slovenskému. Avšak přítomnost jejího charakteristického refrénu hoja đunda ve variantách hry na mostek, zapsaných v různých částech Moravy, opravňuje k předpokladu, že územní dosah této hry na Moravě byl ve starších dobách mnohem širší.

V nejbohatší slovenské variantě zněl text hry na královnu takto:

Hoja đunda hoja! Poslala nás královna, hoja đunda hoja!
Načo že vás poslala?
Po tri vozy kamenia.

Načo vám to kamenia?
Zlaté mosty stávatí.
Či sú mosty hotové?
Už sú mosty hotové.
Z čoho že sú stavané?
Z toho marvaň-kameňa.
Či nás cez ne pustíte?
Čo nám za dar nesiete?
Černooké dievčatko.
No bežte a pospěšte.
No bežme a pospěšme

(Dobšinský, Prostonárodné obyčaje, povery a hry slovenské,
152–153)³¹.

Srovnání slovenských záznamů hry svědčí o podivuhodné stabilitě jejího textu, která ostře kontrastuje s neklidem, vládnoucím ve struktuře moravské hry na mostek. Rozdíly mezi variantami se týkají jen drobných jednotlivostí. Snad to vyplývá z obřadného rázu provozování slovenské hry, možná také z ideální stručnosti a symetričnosti jejího textu, která je vždy okolností příznivou pro zachování staršího znění. Také tříčlenný nápěv, v němž má opakování refrénu v závěru každého verše převážně ráz hudební response, zcela zřejmě vyrůstá z jediného kořene.

Poněkud jiné znění má moravská varianta z Radějova u **Strážnice**, uveřejněná Sušilem (č. 2183):

Hoja, hoja, hoja, poslala nás královna, hoja, hoja, hoja.
Nač vás ona poslala?
Jsú-li mosty hotové?
Už sú mosty hotové.
Dáte-li nám přes ně jet?
Jaké dary nesete?
Černooké děvčátko.
Je-li ono poctivé?
Jak jste vy volakeré.

Zatím co nápěv této moravské varianty úplně odpovídá slovenským, objevují se v jejím textu dva podstatnější rozdíly: chybí zde motiv stavění mostů, vyjádřený konkrétním obrazem svázení kamení; navíc je zde naopak závěrečná otázka o poctivosti odevzdávaného děvčete.

V novějších moravských variantách (Bartoš, Naše děti, 194; Český rok – Jaro, 157) se jeví tendence k rozšiřování některých otázek a odpovědí do dvou veršů, čímž se komplikuje jednoduchá symetrie a úsečnost dialogu. Jinak je také vybaven obraz předávaného děvčátka:

A co byste nám dali,
kdybychom vás pustili?
Černooké děvčátko,
jako z ruže poupátko.

(obě citované varianty).

V minulém století byla hra na královnu zapsána také v charvatské vesnici Pandrof severně od Neusiedelského jezera, v blízkosti slovenských hranic v tomto znění:

Hoja djundja hoja!
A ča vi to delate?
Mi si moste gradimo.
Iz česa je gradite?
Iz dragoga kamika.
Kade ste ga nabrale?
V sudca na dvori.
Puščajte nas krez at most.
A ča nam za to dáte?
S črnim okom divojku.
Je li dobre majke dći?
Ona 'e bolje, neg' ste vi

(Kurelac, Jačke ili narodne pjesme prostoga i neprostoga puka
hrvatskoga na Ugrih, 293)³².

Uvedený text spojuje zcela zřetelně prvky verse slovenské (rozvinutý motiv stavby mostu, jenž je ovšem realizován jinými obrazy) a moravské (závěrečná otázka o poctivosti děvčete s **charakteristickou odpovědí**). Z moravské a slovenské verse vynechává charvatské znění jen úvodní motiv královny, který nepatří k vlastní dramatické situaci hry, ze slovenské pak realistický motiv tří vozů kamení. Motiv drahých kamenů, z nichž se most staví, připomíná hru německou, prohlášení, že materiál na stavbu byl vzat u místního hodnostáře, se nám už také vyskytlo v drsnější podobě v slovinské hře na most.

Nápadné shody v celkovém pojetí textu a v detailech (na př. *černooké děvčátko*) nás nemohou nechat na pochybách, že ještě v poměrně nedávných dobách existovalo nějaké starší, jednodušší znění textu hry, po jehož obrysech bychom měli pátrat. Paralelní výskyt motivu počestnosti děvčete ve variantách moravských i charvatské, které jako periferní mohly lépe udržet některé starší prvky textu, nám napovídá myšlenku, že tento motiv odpadl na Slovensku později. Novějšího původu je naopak zřejmě konkretisující motiv výpravy pro tři vozy kamení, známý jen na Slovensku a poněkud rozbíjející dějovou osnovu hry.

Potvrzení těchto dohadů nám dávají záznamy hry na královnu z pohraničních oblastí ukrajinských.

Na ukrajinském území byla hra rozšířena přibližně v těch hranicích, kam sahal vliv slovenské písně: byla zapsána ve vesnicích kolem Užhorodu a na různých místech prešovského kraje. Zprávu o tom, že byla kdysi známa i ve volivském okrese na Verchovinně, kam už tento vliv nepronikal³³, je třeba brát s rezervou.

V nejstarším ukrajinském záznamu z horního Zemplína má text hry toto znění:

Гоя, дюндя, гоя, Послала нас кральовна, гоя, дюндя, гоя.
На што вас послала?
Мосты поставляти.
Уж мосты готовы.
Ци нас препустите?
А што вы нам дасте?
Чорны очка дівча, Што от заду йде.
Ци ест справедливе?
Справедлиwsze от вас

(Врабель, Русский соловей, 23).

V ukrajinské variantě byla, jak vidíme, zachována trojčlenná stavba textu s opakováním refrénu v každém verši a dvojfázová dějová kompozice slovenských variant (stavba mostu + přechod). Také zde se hlásí obraz černoookého děvčátka. Chybí však, podobně jako v moravských a charvatských variantách, obraz tří vozů kamene a hra končí prohlášením o počestnosti děvčete.

Motiv poctivosti děvčete byl v minulosti patrně velmi silně zakořeněn v textu hry, vynořuje-li se zcela nemotivovaně a automaticky ve verších, které byly v Tvarožci (Šariš) přidány k závěru jiné hry na mosty:

Гоя дюндя гоя, штири стовпи стоять,
Гоя, дюндя гоя, цисте справедливы?

(Колесса, Народні пісні з південного Підкарпаття, 26).

Naproti tomu v jiných novějších záznamech «Královně» z ukrajinského území tento motiv chybí; hlásí se naopak obraz zlatých mostů, obvyklý ve slovenských variantách:

Гоя дюндя гоя, Послала нас крайовна.
На цо же вас послала?
Златы мосткы ставляйте.
Шак уж мосткы готові.
Ци пустите ви нас през него?
Цо же ви нам даваце?
Чарни очки дівчатка

(Korytňany u Užhorodu – Матеріали до української етнології, XXI–XXII, 266).

Rozmístění variantních odchylek na ukrajinském území se zdá potvrzovat naše dohady o chronologické posloupnosti některých motivů a obrazů hry. Ukrajinské vesnice u Užhorodu byly nejsilněji vystaveny bezprostřednímu a stále působícímu slovenskému vlivu, jak to ostatně dosvědčují už slovakismy v jazyce citované varianty; proto je pravděpodobné, že se zde hra udržovala v té podobě, kterou dostala nověji na Slovensku; horní Zemplín mohl naopak zachovat znění starší, shodné s formou, která se udržela na jiných okrajích areálu hry.

Slavnostní ráz hry na královnou, tak zřetelně zdůrazněný na př. Dobšinským, vybízel k přesvědčení o její velké starobylosti. Šafařík³⁴ ztotožňoval její titulní postavu se srbskou královnou, která na jaře obchází domovy za doprovodu svých družek. Kollár ji postavil do čela oddílu, obsahujícího «*pamiatky slovensko-pohanského bájeslovía*». V jejím nerosozumitelném refrénu spatřoval jméno slovanského boha lásky a celou hru prohlašoval za součást obřadů na počest bohyně Lady³⁵. Ukrajinec Maksymovyč³⁶ upozorňoval na to, že se slovo дундя objevuje v ukrajinském svatebním rituálu v písních, zpívaných po obřadné defloraci nevěsty; považoval tuto shodu za typický projev funkčního znehodnocení někdejšího kultického symbolu, jenž se zachoval v refrénu slovanské hry.

Avšak nejpřirozenější výklad tohoto refrénu vede k maďarskému slovu gyöngy (= perla, drahokam, překrásný, vznešený); tím se hra na královnou podobá slovinské hře na most, kterou jsme uvedli, a některým jiným jihoslovanským hrám, kde je refrén metaforickou oslavou krásy a vznešenosti dívčího mládí. Jinak není v textu hry na královnu nic, co by ukazovalo na její zvláštní stáří; její umělá tříčlenná rytmičká forma a bohatý obsah dávají spíše důvod k předpokladu, že toto svérázné zpracování thematic přechodu mostem, v němž se silněji než ve hře moravské hlásí estetisovaná oslava dívčího mládí, vzniklo druhotně na půdě starších, jednodušších her někdy v pozdním středověku nebo renesanci, možná jako ohlas nějaké konkrétní události³⁷.

Z ukrajinské strany býval vyslovován názor, že hra «*Hoja dunda*» je ukrajinského původu³⁸. Jako důkaz bývalo uváděno to, že se u Ukrajinců na východním Slovensku refrén hoja dunda vyskytuje také v jiných jarních písních³⁹ a stal se místy dokonce obecným názvem pro jarní hry vůbec⁴⁰. Tyto skutečnosti svědčí ovšem pouze o velké oblibě, které se hra v minulosti na tomto území těšila a nemohou být samy o sobě podkladem k odhalení jejího územního východiska. Konkretními důkazy jej nelze prostě určit; územní dosah a přítomnost slovenských jazykových prvků v ukrajinských variantách mluví však jednoznačně pro její slovenský původ.

*

Proti živým vztahům, spojujícím české a slovenské hry na mosty s folklórem sousedních slovanských oblastí, stojí úplně izolovaně jejich polský typ, známý pod názvem «*Jaworowi ludzie*». Pohled na problematiku této hry, bohužel ne zcela dostatečný, podává speciální studie E. Piaseckého: «*Jaworowi ludzie*» (Lud, N. S. XIII [1934–35], 1–18).

Autor měl k dispozici ohromný počet 311 záznamů z celého polského území. Avšak způsob, jak s tímto bohatým materiálem zachází, je klasickým příkladem metodické bezradnosti. Celou pozornost zaměřil polský badatel na úvodní obraz javorových lidí a klasifikoval varianty jen podle toho, zda a v jaké podobě se v nich tato představa vyskytuje. Pro každého, kdo aspoň trochu pozná variantní materiál hry, je zřejmé, že jde o místo textu, které díky své významové nejasnosti podléhalo v největší míře automatickému vynechávání a přetváření; tento proces probíhal nezávisle na sobě na různých místech. Proto autorova ostatně velmi slabě podložená domněnka, že přesuny ve znění prvního verše jsou vyvolány vlivem jiných her, je zcela ilusorní. Proto také Piasecki nemohl dospět k žádným dalším pozitivním závěrům a jeho zjištění vyvrcholila v holých statistických výpočtech, které nic neříkají o dynamice vývoje hry.

Zatím co se pohybová forma polské hry úplně podobá hlavní formě her česko-slovenských, nemá text polské hry s nimi nic společného. V omezeném variantním materiálu, který jsme měli k dispozici, lze rozlišit tři jeho hlavní typy. Nejbohatší forma textu se zdá převládat v severní části Polska (Poznaňsko, Kujawy, Dobrzyńsko) a má dosti jednotnou podobu:

Jaworowi ludzie, czego tam stoicie?
Stojemy, stojemy, mosty budujemy.
Z czego budujecie, z czego je pleciecie?
Z dębowego liścia, z brzożowego kişcia.
Dajcie nam tam dajcie stado koni przegnac,
jawor, karetę, przejechać.
Damy, damy, damy – jedno otrzymamy (zatrzymamy)

(Kolberg, Lud, XI, 208).

V některých variantách poslední výzvu nahrazuje prosaický dialog:

Przejechał tu nasz pan?
Przejechał.
A ja przejadę?
Przejedziesz

(Kolberg, Lud, III, 220).

V jižním Polsku je text obvykle kratší. První verš se dekonkretisuje vnesením představy javorového dřeva. Chybí druhé dvojverší severopolské verze i otázka, z čeho se most staví, spolu s podivnou odpovědí – **motiv pravděpodobně pozdější, vyvolaný asociativním působením motivu javorových lidí**. Objevuje se naproti tomu nové dvojverší o panu starostovi a poslední dvojverší vyjadřuje skutečnost h r y, ne životního příběhu, který je v ní zobrazen:

Jawor, jawor, jaworowe drzewo!
Co wy tu robicie?

Budujemy mosty.
Dla pana starosty.
Wszystkie panny przepuszczamy,
Tylko jedną zostawiamy

(Łańcucko, Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne, VI, 262) ⁴¹.

Třetí, zřejmě nejmladší skupinu tvoří záznamy, kde se text ztenčuje do tříveršového monologického zpěvu:

Jawór, jawór, jaworowo drzewo,
Wszystkie panny przepuszczamy,
Tylko jedną zostawimy

(Miechowsko – Wisła, VI, 192) ⁴².

V obou hlavních versích hra pronikla na území východoslovanských národů. V chelmské oblasti byla zapsána tato ukrajinská varianta:

Явор, явор, яворові люде,
Що ви тут робите?
Мости будуємо.
Для кого ті мости?
Для pana старости.
Тисяч коний пропускали,
А одного зоставляли

(Матеріяли до української етнології, XVI, 101).

Jen trochu dále na sever, v bielském okrese na Podlaší hra už sleduje text severního typu, doplňuje ho ovšem obdivuhodným způsobem vlastními motivy, které vtiskují textu polopohádkový ráz:

А буг помогай, буг, аворови люде.
Бодай здорови були, замостови люде.
А де ж ви бували, аворови люде?
Над морем сиділи, замостови люде.
А що ж ви робили, аворови люде?
Замки будували, замостови люде.
А з якого дерева, аворови люде?
З кленового мосту, з писаного листу,
Замостови люде

(Чубинский, Труды, III, 159).

Obrátíme se nyní k problému, který tolik zaujal polského hodnotitele hry: jaký význam mohl mít úvodní motiv javorových lidí. Zjistiv, že tento obraz byl nejčas-

těji vynecháván ve variantách ze západního Polska, vysvětloval Piasecki jeho vznik křížením původní formy hry na mosty, která přišla do Polska ze západu, s polskými jarními zvyky, v nichž «analogicznie do częstych przykładów obcych, także słowiańskich występowałi parobcy czy dziewczęta, przybrani w liście i kwiaty i nazywani «jaworowymi ludźmi». Ta nazwa przeszła na dzieci tworzące bramę w naszej zabawie»⁴³.

Na podporu svého tvrzení uvedl Piasecki četné příklady her, kde děti, tvořící bránu, nesou jména rostlin. Neuvědomil si přitom, že se tato pojmenování objevují až v závěrečné části všech těchto her, volně přivěšené k jejich základnímu ději, kde se hrající, zachyceni bránou, dělí do dvou soutěžících skupin s oběma strážci brány v čele. Pojmenování těchto strážců jmény rostlin, chápanými jako antonymy (citron – pomeranč, hruška – švestka, bříza – růže) vzniklo zcela zřejmě podle obdoby podobných dvojic z jiných jevových oblastí (slunce – měsíc, oheň – voda, anděl – ďábel, nebe – peklo, císař – král) a nemá nic společného s antropomorfiací rostlin v lidových zvycích, na polské půdě ostatně velmi slabě doloženou. Avšak i kdyby tyto výhrady neexistovaly, musel by nám autor vysvětlit, proč právě tato představa z oblasti zvykosloví pronikla do lidové hry, jejíž pohybová forma nedávala k tomu žádné příčiny a předpoklady.

Podle našeho soudu má obraz javorových lidí podstatně jiné, méně symbolické a méně poetické, s vlastním obsahem hry však tím silněji spjaté východisko; klíč k jeho odhalení vidíme v právě citované ukrajinské variantě.

Dialog v této variantě probíhá mezi «javorovými» a «zamostovými» lidmi. Zamostoví lidé jsou příchozí, kteří stojí za mostem a dožadují se přechodu přes něj. Javoroví lidé jsou pak strážci mostu a podobají se strážcům brány v četných slovanských hrách na vrata, kde vedou s **příchozími podobné rozhovory. Z naší varianty se dovídáme, že k jejich činnosti patřilo stavění zámků, to je hradů a jiných opevnění. Nevznikl pak tvar «javorowi ludzie» druhotně mechanickou záměnou původního termínu «zaworowi ludzie» (strážci městských nebo hradských závor, posádka opevněného místa), jenž se stal v pozdější době nesrozumitelným? Zawora nebo zawor (= zasuwa drewniana zewnętrzna, zápora, wrzeciądz, rygiel, zawieradło u wrót albo wierzei) bylo v staré polštině slovo velmi dobře známé, často a v mnoha významech používané zejména v XVI. století: zbudował miasta murowane, które miały brány, zawory i zamki (bible Leopoldy); miasta ogromne w murzech z branami i zaworami (bible brzeská)⁴⁴. Zaworowy człowiek odpovídal tedy úplně pojmu ворота, který dal název jedné z ukrajinských her na vrata.**

Tento původní význam centrálního symbolu polské hry, který ji ještě silněji připoutává k ostatním slovanským hrám na vrata a mosty a k jejich základnímu historickému smyslu, se zdá zřetelně hlásit v textu běloruské varianty z okolí Minska a z pinského Polesí:

Hry na vrata a mosty v slovanském folkloru

Явар, явар, яваровы людзи!
Чего вы тут стаеце, яваровы людзи?
Мы тут стаемо,
Мост *падаемо*

(Живая старина, VIII, 1898, 454–455; podobně:
Булгаковский, Пинчуки, 106).

Ne «budujemy mosty», jako ve všech nám známých polských variantách, nýbrž archaické a základní smysl hry znamenitě vyjadřující «podajemy mosty», spouštíme padací most, vedoucí do opevněného místa, hradu nebo města. Jen nedostatek dalších dokladů z polského území nám znemožňuje vyslovení pevného tvrzení, že právě toto znění bylo výchozí.

Je zajímavé, že kromě základní myšlenky a kompozičního půdorysu nespojují polskou hru s **ostatními slovanskými hrami na mosty a vrata žádné podobnosti**. Výňatek tvoří varianta ze západního okraje polského území (Międzychodzko), citovaná Piaseckým v jeho studii (na str. 6), kam pronikl z her na vrata motiv nepřítomnosti krále a královny. Některé rysy hudební a slovesné formy polské hry (mollová tónina, sextové tónové rozpětí se značnou účastí harmonických intervalů, silné prosycení textu rýmy) vedou k závěru, že polská hra mohla vzniknout sotva dříve než v XVI. století.

Upozorňuje na sebe skutečnost, že v značné části variant, a to v těch, které jsme nakloněni považovat za starší, chybí podobně jako v německé hře motiv předávání děvčete: předává se prostě poslední z řady. Větší stáří této formy se zdá dosvědčovat to, že tento motiv chybí také v převážně většině ukrajinských a běloruských variant (MUE, XVI; Čubinskij; **varianta z okolí Rovna uveřejněná Piaseckým; text z okolí Minska**). Objevuje-li se tento motiv v jednom záznamu z severovýchodního Polesí, má pak úplně svéráznou realizaci, čerpající z obraznosti východoslovanských jarních her:

Усых пропустимо,
Одну зоставимо:
*Що в красном выночку,
В вышитой сорочці*

(Романов, Материалы по этнографии Гродненской губернии, II, Вильна, 1912, 19).

Poslední varianty hry «Jaworowi ludzie» nás zavedly na východoslovanské území. Jde však o vliv okrajový, omezený na některé oblasti Bílé Rusi, západní Polesí a ukrajinské Chelmsko. Na ostatním ukrajinském území žila zvláštní, samostatná forma hry na mosty, známá pod názvem «Pustite nas».

Převážný počet jejích záznamů pochází z Haliče (při čemž je zajímavé, že se poměrně vzácně vyskytovala v oblasti největšího rozkvětu jarních her – na haličském Podolí). Byla však zapsána také ve východní části Zakarpatské Ukrajiny, na Lemkovsku, Chelmsku, východní Volyni. V rámci jiné jarní hry («Korol») se dochovala i ve východní části Ukrajiny (Baryšpil u Kyjeva). **Celkem bylo z ukrajinského území uveřejněno asi 40 záznamů – počet dosti značný, jenž dovoluje úvahy o vývoji textu hry** ⁴⁵.

V Haliči se hra v novější době často spojovala s hrou **na vrata** («Vorotar») tím způsobem, že její text byl připojován k textu «Vorotara» jako jeho závěrečná část. Na východní Volyni byl text hry na mosty začleněn podobným způsobem do jiné řadové hry – «Ой ми поле виорем».

Text hry má asi tuto podobu:

Пустіте нас, пустіте нас у двор воювати!
 Не пустимо, не пустимо мости поламати.
 А ми мости полаmemo,
 Піньондзами посиплемо,
 Преч підемо!

(Krechivci, okr. Stanislav, r. 1911 – záznam z vlastního archivu).

Nejstabilnějším místem celého textu je první polovina prvního verše: **пустіте нас**. Až na okrajové varianty z oblasti chelmské, lemkovské a samborské se toto místo opakuje ve stejném znění ve všech záznamech a je jedním ze svědectví značného stáří hry: **koncovka 2. osoby plur. imp. -te z haličských nářečí už dávno vymizela. Avšak už druhá část prvního verše, v níž přichází skupina udává cíl své cesty, se diferencuje do nekonečna**. Tím zajímavější je pak, že se tyto rozdíly seskupují do výrazných oblastních skupin. Tak má západ Haliče: **до райської землі** (Přemyšlsko, záznam z r. 1860), **до гір воювати** (Lvovsko, Žovkivsko), **до вір воювати** (Zborovsko), **в гори воювати** (Rudecko), **в підгорську землю** (Ravsko), **до угорської землі** (Žovkivsko), **на горську землю** (Sambirsko), **до горської землі** (Žovkivsko), **до гірної води** (Žovkivsko), **за вирвую воду** (Chelmsko). Na severu se ojedinele objevuje: **за верхи Дунаю** (Sokalsko), **чирис мости, чирис той Дунай** (Belzsko), a na jihu patrně novější: **без липові мости** (Rudecko), **без ти чере мости** (Lemkovsko).

Na území východně od linie Lvov – Žydačiv skoro úplně převládají jiné formy: **на вой воєвати** (levobřežná Ukrajina), **вої воювати, вою воювати** (Kolomyjsko, Nadviťňansko), **на воль вольовати, війну війнувати** (Zakarpatsko), **на двір воювати, у двор воювати** (Stanislavsko, Kolomyjsko), **сей світ воювати** (Kosovsko), **у двір погуляти** (Ovručsko) a několik podivných deformací z novější doby (**явір воювати, я в вир вирувати, я вір всю рвати, дівороювати, у гай рожу рвати, мур мурувати**),

které svědčí o tom, že se význam původní představy v posledních desetiletích stále více zatemňoval.

Výrazná oblastní diferenciacie tohoto místa je už sama o sobě svědectvím relativně samostatného vývoje textu písně ve dvou částech Haliče – východní a západní. Ještě pestřejší a složitější ráz mají proměny v dalších verších.

Strážci mostu odmítají žádost příchozích s dvojím odůvodněním:

a) Не пустимо, не пустимо, мости поломите (místy: мости поломати);
b) převážně v novějších variantách jsou již мости поломани. V závislosti na tom příchozí odpovídají:

a) *Хоть ми мости поломимо,
Ой то ми вам заплатимо
Самими талярами*

(Матеріали до укр. етнол., XII, 19).

b) *Ми вам мости направимо,
Дитя своє зіставимо,
Сами перейдем*

(Záznam z Ravska z vlastního archivu).

Patrně z novější doby pocházejí různé deformace, narušující přirozenou logiku děje, na příklad tato:

*А ми мости поломимо
І піньондзи положимо, (небо: Калинові покладемо)
Таки поїдемо*

(Zborovsko).

Jednoznačnou představu o tom, jak vypadalo starší znění, podává třeba tato starší varianta z Žovkivska:

*Не пололим, не пололим,
Злегойка підемо,
Хоть пололим, хоть пололим,
То вам заплатимо.*

Největší, vskutku obdivuhodnou vynalézavost projevili lidoví tvůrci v realizaci motivu náhrady za zničení či výkupného ze překročení mostu. Objevují se zde tyto hlavní verše:

1. slibuje se výkupné v penězích:

*Як ми мости поламаєм,
Талярами закладаєм,
Пустіте нас!*

(Stanislavsko).

2. výkupným se stává dívka nebo dítě: *Заплатимо тим крайнім дитетком. Своє диті заставимо; дитетко зіставимо; вам дівчину зіставимо.*

3. dochází k dohadování, během něhož přichozí své nabídky stupňují:

a) nabízejí se různé druhy peněz: rubly, dukáty, grejcary,

b) odmítají se peníze, přijímá se dívka:

Заплатимо, заплатимо
Тим битим таляром.
Не хочемо, не хочемо
Тих битих талярів,
Но хочемо хорошої пані
В зеленім барвіночку,
В рутянім віночку

(Žovkivsko).

c) zcela jistě novější, úzce lokalisovaná humoristická verze: nabízejí se různé druhy domácích zvířat: Ой що ж ви нам за заплату дасьте: гуску з гусітами, качку з качатами, курку з курятами (Rudecko). Někdy nabývá tento motiv výsměšného rázu: повне боча клоча (Samborsko).

4. přichozí nejen lámou mosty, ale odvezou si i peníze (jen Kolomyjsko a Stanislavsko):

А ми мости поламаєм,
Та й піньондзи забираєм,
Пріч поїхаєм.
А ми, як схочемо, мости поломимо
Та всі гроші заберемо,
Та поїдемо геть преч

(Kolberg, Pokucie).

5. přichozí nejednají o výkupném, nýbrž staví most vlastními silami (Rohatynsko, Kaluško, Kyjevsko, v deformované podobě Ovručko):

А ми мости помостимо,
Попуд гряззю залежимо
Та й пуйдем гулять.
А ми дилі накупимо,
Собі мости направимо,
Такой поїдемо.

6. na Zakarpatskú se směšuje motiv stavění vlastními silami s motivem odměny v penězích:

Аж ми мости поломимо,
Калинові накладемо
Та й пінязів надаємо,
Пряч собі йдемо.

a připojuje se formální odpověď, postrádající vlastní smysl a sloužící jen k **prodloužení** textu:

А нам сисі не ломіте,
Калинкові не кладіте
Та й пінязів не давайте,
Преч собі йдіте.

Kromě toho se v textu některých mladších variant objevují četné individuální deformace: v jednom ze záznamů ze Samborska na příklad lámou most sami jeho majitelé, ve variantě ze Žovkivska hra končí odmítnutím poslední nabídky – krajního dítěte.

Bez ohledu na svou zdánlivou nepřehlednost se také rozdíly v závěru hry seskupují do výrazných oblastních typů a dávají zajímavý obraz zákonitého zeměpisného obměňování hry. Varianty, kde se za přechod mostu platí penězi, jsou rozptýleny ve východní oblasti areálu hry (Stanislavsko, Berežansko, Zborovsko). Odměna dívkou nebo dítětem se omezuje na území severozápadně od Lvova: Žovkivsko, Ravsko, jižní Chelmsko, vyskytuje se také v lemkovské variantě a v jednom záznamu z haličsko-volyňského pomezí. Motiv dohadování se objevuje v centrálních částech ukrajinské Haliče: na Lvovsku, Žovkivsku, Žydačovsku, Rudecku, Samborsku. Vlastními silami se most obnovuje ve východním pásu, probíhajícím od Kaluška přes Rohatynsko, východní Volyň až na Kyjevsko. Na Kolomyjsku se přichodí násilně zmocňují peněz; tento deformující motiv částečně proniká na Stanislavsko.

Pečlivý rozbor poměrů ve variantním materiálu nám dává jistou možnost určit prvky, které patřily k nejstaršímu znění textu a získat tak představu o výchozím významu hry.

V základě různých znění prvního verše na východě stojí zcela zřejmě pleonastický obrat на вой воєвати, dnes už zcela vymřelý, dosvědčený však také v ruském písňovém folklóru.

Všechny jiné formy textu na východě lze vyvodit jen z něho. O jeho prvotnosti na celém území rozšíření hry se zdá svědčit to, že se v deformované podobě на ви воювати objevuje také v jedné variantě z území západně od Lvova. Toto zjištění je dosti důležité: ukazuje, že hra zobrazovala původně vojenskou družinu, což úplně odpovídá rázu převážně většiny středo- a západoevropských her na mosty. Přetvoření tohoto znění na západě mohlo být zcela vědomé a budí dojem svérázné aktualizace. Víme z historických zpráv, že zvláště v XVII. století haličští sedláci a drobní šlechtici nejednou opouštěli své domovy a hledali obživu a lehčí život ve vojenské službě na uherské straně. Patrně s tímto zjevem souvisí hlavní motivy koljadjky Пан перемисльний, jejíž obsah byl starší vědeckou kritikou ⁴⁶ dosti nepodloženě vztahován k haličsko-uherským stykům v XIII. století:

Бо наш панойко з війни приїхав,
З війни приїхав, з угорської землі,
З війни, з війночки, з угорської стороночки

(Головацкий, Нар. песни Гал. и Угор. Руси, II, 71).

Na druhej strane se zda skoro jiste, ze motiv devcete jako vykupneho vstoupil do hry pozdeji, mozna pod vlivem pribuzne hry Vorotar a jinych jarnich her. Svedci o tom jeho uzce omezeny vyskyt, nedostatek residuálních variant z jinych oblastí a jeho nepřítomnost v jednom z nejstarších záznamů ze západu (Зоря галицка яко альбум, 1860, 513).

Stojí také za povšimnutí, že motiv odměny penězi je realizován slovními prostředky, které vylučují možnost jeho vzniku v XIX. století: jde vesměs o názvy mincí, které obíhaly už v XVII., nejpozději v druhé polovině XVIII. století (бити таляри, дукати, шеляги).

Uvedli jsme všechny tyto podrobnosti o diferenciaci textu ukrajinské hry už proto, abychom upozornili na skutečnost, že za příznivého stavu variantního materiálu (větší počet a územní zahuštění záznamů) je možno pozorným a všestranným rozбором dospět k **vydělení územně vázaných typů textu, jež se mohou stát spolehlivějším východiskem** při pokusech o rekonstrukci přibližného vývoje textu v čase a jeho vztahů k historické realitě. Konkrétně ukázal pak tento rozbor, jak velkým detailním proměnam, jež jsou pak schopny podstatně ovlivnit celkový význam, může podlehnout v časovém rozpětí několika století poměrně jednoduchý písňový text. Nejčastěji jde přitom o vývoj od poměrné významové ucelenosti a harmonie mezi slovesným obsahem a pohybovou složkou ke zdůrazňování nově zařazených dílčích významů, jež se dalším generacím nositelů hry jeví jako esteticky působivější a výraznější, avšak objektivně přispívají k zatemnění celkového významu díla a přivádějí nakonec jeho text až na hranici přímého rozporu se základní ideou hry, jež je stále ještě vyjadřována její jednoduchou pohybovou formou.

Na území východního Slovenska docházelo v minulosti k zajímavému křížení právě charakterisované ukrajinské hry na mosty se slovenskou hrou na královnu. Už v přílehlé oblasti lemkovské, na severním svahu Karpat si ukrajinská hra vypracovala zvláštní redakci, v níž se dialog zkracuje do tří členů a v obou známých záznamech se v závěru textu objevuje motiv předání děvčete:

Ци пустите, не пустите без ти чере мости?
Не пустиме, не пустиме, поламалибисте.
Не поламleme, злегка підеме,
Позадне, позадне чадо даруеме

(Етнографічний збірник, XXXIX–XL, 407).

Hry na vrata a mosty v slovanském folkloru

Ve zcela svérázně podobě, charakteristické převedením verše do obvyklého v této oblasti šestislabičného rozměru a přílivem nových obrazů, byla haličská hra několikrát zachycena v ukrajinské části prešovského kraje, a to výlučně na Laborecku a Sninsku. Uvádíme dosud neuveřejněnou variantu J. Kostúka z Topoli, okr. Snina, zapsanou v roce 1952.

Ай, пустьте нас, пустьте без любову гору,
Брез любову гору, без цісарску войну.
Мы вас не пустиме, слабі мосты майме,
Вы бы поламали, поправит не дали.
Кедь вам поламеме, поправит їх даме,
Што найкрайшой дівча, то вам зухабляйме.

V podobném znění, avšak s prvním veršem bližším versi lemkovské, byla hra na mosty zaznamenána také v slovenské části Zemplína:

Pusce nas, pusce prez toty čeresty mosty!
Vera my vas nepuščime, slabe mosty mame,
bysce polamaly, napravie nedaly.
Ta ked polameme, napraviv vam dame,
čo najkrajšu pannu do zalohu dame.
Nuž še poberajce, a záloh nam dajce

(Slovenské spevy, I, 231).

Rozdíly mezi touto hrou a slovenskou hrou na královnu jsou na první pohled viditelné. Mosty jsou už hotové, dialog obsahuje odmítnutí strážných, motivované strachem z prolomení mostů a slib příchozích, že v tomto případě nechají most spravit. Děvče je náhradou za prolomení mostu, nikoli odměnou za jeho přechod. Na druhé straně zde chybí motiv královny a důležité prvky charakteristiky předávaného děvčete, typické pro «Královnu»: černé oči, motiv počestnosti. Právě tato rozdílnost obsahu obou her vede k tomu, že se na ukrajinském území velmi často spojují v jednu, při čemž si podržují své vlastní nápěvy. Hra na královnu se přitom nejčastěji zkracuje do této podoby:

Гоя дюндя гоя, послала нас кральовна, г. д. г.
Гоя дюндя гоя, нацо же вас послала, г. д. г.
Гоя дюндя гоя, ці суть мосты зроблены, г. д. г.
Гоя дюндя гоя, уж суть мосты зроблены, г. д. г.

Nyní následuje:

Ять пусте нас, пусте през любову гору,
През любову гору, през цісарську войну...

(Pichně, okr. Snina, 1952, neuveřejněný záznam
z autorova archivu).

O okolnostech vzniku jiholemkovské (prešovské) šestislabičné verse je těžko dělat bezpečné závěry. Úzké území jejího výskytu, jednotné znění zapsaných variant a shoda mezi prvním veršem znění severolemkovského a slovenské varianty zemplínské se zdají svědčit o tom, že jde o versi mladší, vzniklou přímo na Laborecku a Sninsku v novější době. Zvláště se to týká prvního dvojverší s jeho osobitými obrazy, jež se těžko podrobují výkladu. Můžeme se však o to pokusit, opírajíce se o znění západního typu haličského. V některých variantách tohoto typu cizinci, kteří se dožadují přechodu přes most, jsou vojáky, táhnoucími до ріп, в угорську землю. Znění prešovské verse, zejména obrat на царську войну mohl vzniknout aktualizací tohoto motivu a obrazit bohatý příliv dobrovolníků z polské strany do habsburských posádek a vojenských oddílů v severních Uhřích, jež trval po celé XVII. století a částečně i později a o němž se zachovaly četné zprávy v historických pramenech.

Pokusíme se nyní o závěry, týkající se významu a vzájemného poměru mezi dosud charakterisovanými hrami. Na rozdíl od her na vrata, kde pod rozdílností dnes známých národních forem můžeme nahmátnout stopy nějakého společného základu, spojujícího kdysi několik severoslovanských oblastí, mají hry na mosty velmi různý obsah a formu a jejich areály jsou omezené převážně na území jednotlivých národů, i když vedle pohraničních vlivů jsou zde zajímavé případy spojitostí širšího rázu, jež by si žádaly bližšího prozkoumání (totožnost moravské a slovinské hry na mostek, shodná formulace výzvy k otevření cesty v charvátské variantě «Královný» a v ukrajinské hře lemkovské).

Srovnávací pohled na charakterisované hry nás přesvědčil o tom, že motiv erotický, který v nich tolik zdůrazňoval na př. Potebnja, nemá ani v těchto hrách zcela jednoznačně vůdčí úlohu. Motiv předání děvčete, který byl jediným východiskem úvah o této otázce, nepatří k obecným znakům toho typu her na západě i u Slovanů. Dívka je jen jednou z variant výkupného, placeného za překročení mostu nebo jeho poškození. Tento motiv, jež byl ve svém východisku pouhou realizací širšího motivu nejlepší odměny, se postupně vlivem celkového ovzduší jarního folkloru vyzdvihoval v celkovém významu hry na první plán, stále více na sebe upozorňoval, až se nakonec taková hra stala ve vědomí svých provozovatelů oslavou dívky, jež se stala předmětem dramatického děje. Obecné platnosti nabyl tento motiv pouze v hrách česko-slovenských; na půdě polské a ukrajinské se projevil jen v textech, pocházejících z oblastí blízkých českému a slovenskému území.

Jen v jedné ze slovanských her s motivem mostu je erotický motiv skutečně zcela jednoznačně centrální významovou složkou. Jde o hru, zachycenou ve stepních oblastech Ukrajiny pod názvem «Carenko». Její text zní:

Царівно, мостіте мости, ладо моє, мостіте мости!
Царенку, вже й помостили.

Царівно, ми ваши гості.
Царенку, за чим ви, гості?
Царівно, за дівчиною.
Царенку, за котрою?
Царівно, за старшенькою.
Царенку, старшенька крива.
Царівно, так ми й підемо.
Царенку, так верніться.

Když pak přijdou pro підстаршу, ukazuje se, že je slepá. Меньшенька nejprve není ještě hotova, ale nakonec si ji námluvčí odvedou

(Чубинский, Труды, III, 83).

Pohybová forma této hry souvisí s formou ostatních her na mosty, obrací ji však na ruby: dvojice, která v ostatních hrách představuje most a jejíž dramatická úloha se i zde zračí v aktu oddělování posledního, plní zde podle textu úlohu námluvčích, kteří tímto způsobem zajímají nevěstu. Most ztratil tedy svého dramatického představitele; jeho obraz se hlásí v textu, avšak jeho pohybový symbol byl adaptován pro nový obsah. V jiných variantách ukrajinské hry motiv mostu chybí pak dokonce i v textu: v *záznamu I. Moszyńské z Kyjevskaja dialog začíná ihned: Царівно, ось уже гості...*, ve variantě z Volyně: *Крулівно, гості йдуть. Je zřejmé, že východoukrajinská hra vznikla neorganickým naočkováním prvků hry na mosty, z níž byly převzaty pouze efektní prvky pohybové formy a úvodní motiv textu, na bohatou tradici her zobrazujících námluvy. A právě z materiálu této hybridní a nesporně mladé hry vycházel Potebnja při důkazu svého obecného tvrzení o erotickém významu symbolu mostu v lidových hrách.*

IV

Detailní pohled na soubor slovanských her na vrata a mosty nás přivedl ke zjištění, že obecný výklad, který jim dávala starší folkloristika, nevyjadřuje skutečný význam většiny z nich. Zjistili jsme, že se prvky erotické v těchto hrách, zejména však ve hrách na vrata, vyzdvihují do popředí většinou teprve druhotně pod vlivem celkové úlohy erotických motivů v jarním folkloru. Skutečným východiskem obsahu všech těchto her bylo konkrétní a názorné ztvárnění životního jevu, typického pro starší historická období – přechodu přes místo strážené stráží, spojeného s vyjednáváním o zaplacení mýta nebo jiného výkupného. Jednota tohoto základního dějového prvku se obráží v totožnosti pohybové formy všech těchto her, zatím co se jejich slovesný obsah, vyjadřující různé sociální konkretisace společného námětu, velmi bohatě diferencoval.

Motiv mýta, výkupného nebo daru má v hrách na vrata a mosty rozlišnou realizaci: příchozí násilím zdolávají překážku a zanechávají zajatce (Zlatá brána, Pojedte), vykoupí svůj přechod penězi a jinými hmotnými statky (severní varianty hry Jaworowi ludzie, ukrajinská hra «Pustite nas»), odevzdávají jako dar pro pána hradu či města

malé dítě (ukrajinská hra «Vorotar»). Jen v některých hrách, a to zejména z území československého («Mostek», «Královna») a z přilehlých oblastí polských a ukrajinských nejkrásnější, nejcennější odměnou za přechod je dívka. Už samo uvedení této představy vneslo do příslušných her erotický nádech, jenž byl pak různým způsobem vyjádřen a zdůrazněn přímo v textu: v moravské hře na mostek na př. chválou zanechané dívky. Nejsilněji se erotický prvek hlásí ve slovensko-moravské hře na královnu, jejíž vznik už patrně souvisí s lyrickým ovzduším novějšího folklóru, jež našlo svůj výraz v jejím oslavném refrénu.

Nejlépe se druhořadá úloha erotického prvku v charakterizovaných hrách odhaluje při jejich srovnání s jinými hrami, v nichž se motiv vrat nebo mostu objevuje v odlišné funkci, příbuzné úloze, kterou hrál tento obraz ve svatebních písních. Takové hry se vyvinuly jen u východních Slovanů a symbolisují námluvy.

Další vývoj her na mosty a vrata na západoslovanské půdě vedl k zatemnění jejich původního významu, jež mělo za následek rozklad jednoty jejího textu, směšování s jinými hrami a přechod textu do monologické formy.

Bohatství konkrétních podob, do nichž byl ztělesněn celoevropský námět na slovanské půdě, svědčí o mimořádné vyspělosti staršího slovanského folklóru, který nejen přijímal podněty, nýbrž dovedl je ztvárnit úplně nově a samostatně. Zároveň ukázal rozbor této skupiny her, že severoslovanské země spojovaly v této oblasti lidové kultury těsné svazky. Stopy těchto spojitostí se jeví ještě v materiálu zapsaném v XIX. století, avšak vývoj redukoval tyto spojitosti většinou do výrazné podobnosti dějové koncepce a některých dílčích obrazů.

Z naší práce vyplývá také obecnější poučení. Přesvědčili jsme se na konkrétních příkladech, že to, co starší folkloristika prohlašovala za relikty nejstarších dob, patří ve skutečnosti často pozdějším vývojovým etapám, a její výklad o hlubokém a jednotném symbolickém významu hlavních motivů lidových her je pouze důmyslnou konstrukcí. Původní význam nejstarších lidových her byl jednoduchý a zároveň mnohotvárný: jejich text a pohybová forma konkrétně a věcně vyjadřovaly to, co člověk viděl kolem sebe. Symbolické prvky se v nich utvrdily většinou teprve během jejich dalšího vývoje. Vývojová cesta lidových her vede stejně jako vývoj celého folklóru od naivního realismu vnějších faktů k jejich symbolickému zobecnění, ne naopak, jak to ráda tvrdila starší folkloristika.

¹ E. Piasecki, *Jaworowi ludzie*, Lud, N. S. 13 (1934–1935), 2; H. F. Feilberg, *Bro-brille-legen*, Svenska landsmål, 12/4 (1905), 98 str.

² Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde, IV, 303 n., 385; podobně Rochholz, *Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel aus der Schweiz*, 375.

³ А. Потебня, *Объяснения малорусских и сродных народных песен*, I, Варшава, 1883, 128.

⁴ Ibid., 127–151.

⁵ Вестник Европы, 12 (1874), 586–590.

⁶ *Объяснения малорусских и сродных народных песен*, I, 74, 58.

⁷ *Весенняя обрядовая песня на западе и у славян*, II, 287.

⁸ Názory o předhistorickém stáří a jednotném mythicko-symbolickém základu dochovaných her na mosty a vrata se díky tomu, že nebyly dosud jednoznačně vyvráceny novější vědeckou kritikou, udržovaly v laickém a někdy i odbornickém prostředí až do nejnovějších dob. Autor záslužné edice slovanských lidových her S. P. Orlov prohlásil na příklad v úvodu ke svému dílu (*Hry a písně dětí slovanských*, Praha, 1928, 26–27) tyto hry zcela vážně za «bezpochyby pohanské», protože «líčí starodávné pohanské způsoby sňatků, koupi a únos nevěst, což možno viděti z jednotlivých úryvků textů a sem a tam roztroušených narážek na zmíněné způsoby sňatku». Důkazem velké starobylosti těchto her je mu také to, že jejich texty «u všech Slovanů jsou skoro stejné».

⁹ Ch. Hetzer, *Das volkstümliche Kinderspiel*, Berlin – Wien, 1927, 24.

¹⁰ Feilberg, op. cit., 93.

¹¹ F. M. Böhme, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, Leipzig, 1897, 533–534.

¹² Feilberg, op. cit., 84.

¹³ Tento monologický text přešel v Sušilově záznamu zcela mechanicky do úst příchozích; v záznamech «Zlaté brány» jeho část zpívá vždy dvojice představující bránu.

¹⁴ Böhme, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, Leipzig, 1897, 572–574.

¹⁵ Konopka, *Pieśni ludu krakowskiego*, 64–65; Kolberg, *Lud*, V, 319; *Materiały antropologiczno-archeologiczne*, 6 (1903), 263; 9 (1907), 107; 10 (1908), 146; Wisła, 18 (1904), 45; *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, 13 (1889), 79.

¹⁶ Další české varianty: Sušil, č. 2176 b (Štěpánov); Bartoš, *Naše děti*, 167.

¹⁷ Další záznamy: Kolberg, *Lud*, V, 317; *Materiały antropologiczno-etnograficzne*, 4 (1900), 148.

¹⁸ Dokazuje to německá hra «Kranich und Schwan» (Böhme, op. cit., 535–537), která velmi připomíná hru na mosty.

¹⁹ «Sporadycznie występuje ona jeszcze w XVI w., a wyjątkowo w wieku XVII.» Klemensiewicz – Lehr-Spławiński – Urbańczyk, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, 1955, 276.

²⁰ Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*, Biblioteka narodowa, Kraków, 1928, 200.

²¹ Důležitější záznamy: *Русалка Дністрова*, 42; Żegota Pauli, *Pieśni ludu ruskiego w Galicji*, I, 18; Головацкий, *Нар. песни Галицкой и Угорской Руси*, II, 695; IV, 159, 165, 175, 178; Kolberg, *Pokucie*, I, 173, 178; Шейковский, *Быт подолян*, I, 27; Kolberg, *Wołyń*, 396; Антонович – Драгоманов, *Истор. песни малорусс. народа*, I, 38, 328, 70; Чубинский, *Труды*, III, 38; Правда, 1868, 228; 1875, 67; 1895, 288; *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, V, 48; VII, 134; XI, 40; Гнатюк, *Гаївки*, 36–42.

²² Ve Velkém Lipníku, okr. Lubovňa bylo v r. 1948 zapsáno dvojverší, jež je zjevným reflexem haličské hry:

Бородай, вородай, приде нам господарь,
На неділю рано, дівчатку на вяно еще раз.

²³ Антонович – Драгоманов, *Истор. песни малор. народа*, I, 41–42.

²⁴ M. Gutkowska, *Historja ubiorów*, Lvov – Warszawa, 1932, 56–83.

²⁵ Сборник за народни умотворения, VII, 218; XXII, 42.

Обрядовий фольклор та народні ігри

²⁶ Další ukrajinské varianty (vesměs z východní části země: Kyjevská, Poltavská, Přičernomoří a Kubáně): Чубинский, Труды, III (1872), 44–45; Киевская старина, 30 (1890), 346–347; Матеріали до укр. етнол., 18 (1919), 227; Покровский, *Детские игры*, 204.

²⁷ G. Basile, *Pentamerone*, übertr. v. F. Liebrecht, I, 402.

²⁸ Potěbnja, *Ob'jasnenija malorusskich i srodných narodnych pesen*, I, 170, 136.

²⁹ Böhme, op. cit., 622–533.

³⁰ Záznamy z Bratislavy, Jihlavy, Lanškrouna u Böhme, 523, 528, 531.

³¹ Jiné slovenské záznamy: Kollár, *Nár. zpievanky* (nové vyd.), I, 37; *Slovenské spevy*, I, 51; Sborník Matice Slov., I, 144; Kuba, *Slovanstvo*, III, 117.

³² Dle ústního sdělení prof. A. V. Isačenka byla hra na královnu známa také v charvatských vesnicích jižního Burgenlandu. Bohužel se nám nepodařilo získat její záznamy z této oblasti.

³³ Подкарпатська Русь, 5 (1928), 73.

³⁴ *Pisně světské lidu slovenského v Uhřích*, II, 31–32.

³⁵ *Národné zpievanky*, vyd. z r. 1953, I, 713.

³⁶ *Sobranije sočinjenij*, II, 523.

³⁷ Takový ráz má minka o «dobrém polském králi Vladislavovi» v citované maďarské hře.

³⁸ Viz na př. článek G. Gerovského, *Narodnaja kultura naselenija Prjaševščiny*. sborník *Prjaševščina*, Praha, 1948, 147–148.

³⁹ Verchratskyj, *Znadoby dlja piznanja uhorsko-ruských hovoriv*, Zapysky Nauk. tov. im. Ševčenka, 11 (1896), 189, 208.

⁴⁰ Verchratskyj, *Hoja-djundja i sobitky na uhorskij Rusy*, Dilo, 1899, č. 191.

⁴¹ Další varianty: Wisła, 18 (1904), 45 (Kalisko); Lud, N. S. 13 (1934–1935), 8 (Tamovsko).

⁴² Další varianty: Wisła, 14 (1900), 492 (Wieliczka); Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, 14 (1890), 35 (Ropczyce).

⁴³ Cit. článek, str. 15.

⁴⁴ Karłowicz – Kryński – Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, VIII, 354.

⁴⁵ Nejdůležitější varianty: Головацкий, *Нар. песни Галицкой и Угорской Руси*, II, 191; IV, 178; *Зоря Галицка яко альбум* (1860), 513; Kolberg, *Pokucie*, I, 166, 175, 181, 186; Метлинский, *Южнорусские нар. песни*, 296; Правда, 1875, 69; 1893, 379; Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, XI, 170; Етногр. збірник, XI, 25; XXI, 49; XXXIX–XL, 407; Верхратський, *Знадоби для пізнання угорско-руських говорів*, II, 201, 222; Житецкий, *Очерк звуковой истории малор. наречия*, 318; Квітка, *Народні мелодії*, I, 36–37; Матеріали до укр. етнології, XII, 19–23; XVI, 107; XXI–XII, 263; Задор – Костьо – Милославский, *Народні пісні подкарпатських русинів*, 30; Колесса, *Нар. пісні з півд. Підкарпаття*, 58.

⁴⁶ Антонович – Драгоманов, op. cit., I, 49.

JARNÍ HRA NA DUNAJ (HELIČKU) A JEJÍ VÝCHODOSLOVANSKÉ OBDOBY

I

Jednou z nejčastějších pohybových forem v hrách evropských národů je kruh, utvořený spojením rukou hrajících, uvnitř něhož se pohybuje jednotlivec nebo dvojice hlavních postav. Na rozdíl od her s jednoduchým kruhem bez centrální postavy, které obvykle zobrazují prostý děj bez dramatického protikladu (*kolo mlýnské* apod.), mají tyto hry zpravidla vyhraněnou dramatickou ideu dvojího druhu:

kruh symbolisuje obklíčení, uvěznění; osoba uzavřená uvnitř kruhu se snaží proniknout ven, na svobodu;

kruh je rámcem, jenž vyzdvihuje centrální postavu jako svého mluvčího; někdy jde přímo o oslavu osoby uzavřené v kruhu.

Hry prvního typu zobrazovaly nejčastěji zvířata, ohrožovaná pronásledováním lovců. Příkladem je česká hra na lišku, jejímž vyvrcholením je příkaz: «liško, liško, trhej zámky», nebo ukrajinsko-velkoruská hra na zajíčka s podobnými motivy: «ані куда зайчику ані вискочити», «у нас замки все німецькіі» apod.

Hry druhého typu velmi často oslavují mladou dívku, líčí její krásu, obdivují se jejímu oblečení. Jejich vyvrcholením je volba nejmilejšího přítele z ostatních účastníků zábavy.

Logika pohybové formy, v základních rysech společné pro oba typy her, diktovala oběma podobnou formu textu: kruh zpěvem popisuje a dává příkazy, osoba v kruhu «hraje», gestem a mimikou zobrazuje to, o čem zpívají ostatní. Tento společný dramatický princip vedl k intenzivnímu prolínání a výměně složek mezi hrami obou typů; stopy tohoto prolínání, snadno zjistitelné v dochovaném materiálu, svědčí o tom, jak významnou úlohu ve vytváření celkového významu lidových her hrála jejich pohybová forma.

II

Na celém českém a slovenském území představovala kolové hry oslavného typu jediná hra, jejíž název nebyl ovšem jednotný. Její hrdinka nesla jméno Helička (Erben, Sušil), Heliáka, Hejliška, Heryška, Herlička (Sušil), Eliška (Erb., Suš., Bartoš – Naše děti), Liška (Erb.). Na Slovensku nazývali tuto hru podle správy Dobšinského (*Prostonárodnie obyčaje*, 136): *Na Heľušku, Ľaliju, Na Dunaj*.

Základním rysem této hry je znázorňování pohybem toho, o čem se zpívá v textu. Spojením rukou utvoří děvčata kruh, který má na Slovensku název Dunaj (na Moravě se místy jmenuje ráj) a točí se dokola. Uvnitř kruhu hlavní hrdinka hry svými

pohyby napodobuje to, o čem zpívají její družky: ranní umývání a oblékání půvabné mladé dívky.

Zatím co pohybová forma hry je celkem jednotná a místní odchylky můžeme považovat za výsledek rozkladu nejstarší úplné formy, diferencuje se její text (a také nápěvy) na území českém a slovenském dosti nepřehledně. V jejím poměrně bohatém variantním materiálu (přes 25 uveřejněných záznamů) se dají nakonec odlišit tři hlavní formy textu, jež se navzájem prolínají jak místně, tak i uvnitř jednotlivých variant.

Nejbohatší a nejucelenější je nesporně tradiční typ slovenský, kde se také hra těšila mimořádné vážnosti a úctě: podle Dobšinského je to «**nejslavnostnější hra jara**». V nejčastěji citovaném záznamu ze sbírky Dobšinského zní slovenský text takto:

*Heľu-heľu-heľuška!
Nalej si vodičky,
zatkaj si uíičky.
Heľu-heľu-heľuška!
Umývaj si líčka,
ako dve jabĺčka.
Přihlad' si hlavičku
ako makovičku.
Obliekaj oplecko,
mé milé srdiečko.
Podopri si bôčky
na zlaté vidličky.*

*Pripáš si letničku
novú novučičku.
Vezmi šatku bielu
na dnešniu nedelu.
Opáš zelený pás,
pôjdeme na sobáš.
Obúvaj si boty,
zajtrá do roboty.
Vyndí von z Dunaja,
zase do Dunaja.
Vyberaj si pannu
ako sama mladú.*

nebo:

*Vyberaj si z piati,
ktorá sa ti páči*

(Dobšinský, *Prostonárodné obyčaje*, 136–137) ¹.

Nejpohyblivějším prvkem slovenských variant je refrén (hoja ľalija; moja milá ľalija; ani-ani-anička). Ostatní složky textu, zejména bohatá soustava popisných dvojverší, zůstává v tomto typu celkem stejná; mění se nejčastěji pouze pořadí strof. Všechny starší slovenské varianty jsou si kromě toho blízké ještě dalšími obsahovými rysy: sled úkonů hlavní postavy začíná vždy umýváním; kruh, v němž se dívka pohybuje, nese název Dunaje; hru uzavírá vždy příkaz k opuštění Dunaje a k návratu zpátky, po čemž hlavní hrdinka volí svou nástupkyni a zařazuje se mezi ostatní.

Tento slovenský typ, nejvýrazněji charakterizovaný přítomností motivu Dunaje, objevuje se ve zkrácené podobě a s přidáním nových obrazů v závěru také a severovýchodní Moravě a ve Slezsku:

*Herličko, umývej svoje bile ličko,
podepři, podepři svůj rozkošný boček,*

Jarní hra na Dunaj (Heličku) a její východoslovanské obdoby

*poskoč do Dunaja,
vyber sobě raja,
z růže kvíteček*

(Místek, Sušil, č. 834/2167) ².

Nebo:

*Poskoč pod Dunajem,
pod zeleným hájem,
vyber sobě v šesti,
kerá je nejlepší,
třebas tu na konci
v tom perlovém věnci.
A ty milá Heryško,
pod', má tovaryško*

(Bartoš, *Naše děti*, 189).

Jinou podobu mají ostatní varianty z jihozápadní části Moravy (kromě Podluží) a Čech. Chybí v nich především představa Dunaje a nejčastěji také motiv umývání. Místo nich se v textu objevuje situační úvod, který přenáší děj hry do jiného prostředí: dívka je zobrazena jako účastnice sváteční zábavy:

*Nebyla Helička pyšná, pyšná
přece k nám na hody (jindy: na jarmak) přišla, přišla*

(Erben, *Prostonárodní písně a říkadla*, vyd. z r. 1937,
61 – Berounsko) ³.

Nebo:

*Helička v kole tancuje,
ráda mládence (hezké mládence) miluje*

(Sušil, č. 2158; Erben, 61 – Tábořsko) ⁴.

V dalších částech textu se objevují příznaky stylistické modernizace. Mno-hočlenný paralelismus jednoduchých obrazů, symetricky uzavřených do dvojverší, jenž je typickým rysem slovenských variant, v českém materiálu mizí počet úkonů, které má podle příkazů kruhu plnit hlavní postava, omezuje se do jednoho nebo dvou; omezuje se také popis oblečení, zejména jeho historicky vázané prvky. Tím se značně ochuzuje dramatická složka hry a zkracuje její text. Tuto ztrátu jen částečně kompenzuje rozvíjením zbylých obrazů do šířky, jejich dekorativní obohacování:

*Heličko! Heličko!
uhlaď si své zlaté líčko,
poskoč si bosú nožičkú,*

*vyber si z kola družičku,
z růže květ, z růže květ,
kterej by se ti nejlepší zved*

(Erb en, 61) ⁵.

V Erbenově variantě z Tábořská:

*Uhladila si hlavičku,
aby se leskla na sluníčku.
Umyla sobě tvářičky
rosou z té járky pšeničky*

(T a m t é ž).

V téže Erbenově variantě se Helička pleonasticky tituluje červenou bílou růžičkou, objevují se v ní obrazy, vyjadřující novější vkus (běloučké nožičky, děvčátko modrooký) ⁶. V novějších variantách bývá text zkracován až do čtyř veršů ⁷, narušují se v něm původní významové souvislosti a motivace ⁸, ústřední postava bývá ironicky přehodnocována:

*Byla Liduška pyšná, pyšná,
přece k nám na svatbu přišla, přišla.
Udělala tři falešné poskoky,
podepřela svoje boky.
Utrhla ze země kvítko,
napila se kořalinky.
Pojd, má milá, do kola*

(P e r n i c a, Říkádla, škádlivky, lidové hry a písně.
Moravské Horácko a Podhorácko, 129) ⁹.

Nejdále dospěl proces přetvoření textu na jihozápadní Moravě, kde se do něho vmísily různé postranní motivy a ze znění známého jinde zbylo jen pět veršů na začátku a v závěru písně:

*Má milá Hejliško,
utři si své černé očičko!
Učej si vlásy, kadeře,
dokad seš u své mateře.
Až u své mateře nebudeš,
česat si vlásy nebudeš.
Seš-li holka z Batelova? Nejsem.
Máš-li jaký bílý šátek, dej sem.
Proč bych já ti bily šátek dávala,
čím bych si černé oči utírala?
Vyber si z růže květ,
kterého budeš chtít*

(S u š i l, č. 2168 – Batelovsko).

Na závěr je nutno poznamenat, že některé novější slovenské záznamy se svými textovými vlastnostmi blíží versí české; je zde patrně nutno počítat s vlivy působícími zvenci, zejména s vlivem školy¹⁰.

Přivedl-li nás rozbor variantního materiálu hry k odhalení dvou prostorově vázaných typů textu, vyrostlých z jediného kořene, vzniká přirozeně otázka, který z těchto typů můžeme považovat za starobylejší a do jaké míry v něm můžeme spatřovat výchozí podobu hry. Při řešení této otázky nemůže sama o sobě rozhodovat okolnost, že jsme ve variantách západního (českého) typu našli určitý počet obrazů novější stylistické vrstvy: prvky nové obraznosti se mohou ujímat i na půdě velmi archaických kontextů. Důležitější je srovnání základních kompozičních vlastností obou typů a toho, jak se v nich utváří poměr mezi textem a pohybovou složkou. Oba tyto momenty svědčí jednoznačně o vývojové prioritě verse východní (slovenské). Proti přísně symetrické stavbě slovenských textů, kde každé dvojverší tvoří uzavřený obrazný celek, kterému vždy odpovídá příslušný mimický úkon, nekladou texty západní skupiny takový důraz na plné vyčerpání možností souhry mezi slovem a pohybem, kompoziční uvolněnost textu v nich narušuje ten pevný rytmus dramatických výjevů hlavní postavy, který vládne ve versí slovenské; v některých variantách se pak text skoro úplně odpoutává od motorické osnovy hry, vzdává se jejích možností ve prospěch slovesných prvků, které s ní přímo nesouvisí. Je to běžná tendence, projevující se v dlouhodobém vývoji mnoha lidových her. O mladším původu textů s motivem hodů a tance se zdá svědčit také to, že jejich úvodní části mají vlastní rytmickou stavbu (3+3+2 nebo 5+3), jež se nápadně liší od šestislabičného rytmu základní částí a svou asymetričností a složitostí ukazuje na novější původ.

Avšak nejlepší klíč k řešení otázky, jak vypadala starší forma hry a jaký mohl být její prvotný význam, poskytuje paralelní materiál ukrajinský. Některé záznamy ukrajinské hry na dívku v kruhu jeví tak nápadné a mnohotvárné shody s částí variant hry česko-slovenské, že nemůže být pochybnosti o tom, že jde vlastně o národní redakce hry jediné, jež byla kdysi společným majetkem několika slovanských národů. Značná územní rozptýlenost ukrajinských záznamů a skutečnost, že k česko-slovenské formě mají nejbližší právě varianty územně nejvzdálenější, vylučuje možnost novějšího pohraničního přenesení a nutí k předpokladu, že hra byla kdysi známa patrně také na území polském, kde národopisný výzkum nezachytil už ani její poslední stopy.

Na ukrajinském území žily vedle sebe tři různé formy hry na strojící se dívku, jež vyrostly pravděpodobně z jediného kořene a jejichž texty se až do nejnovější doby navzájem ovlivňovaly. Na rozsáhlém území od Chelmska až po východní Podolí a Podněpří byla v několika ojedinělých záznamech zachycena patrně už odumírající hra s různými začátky, jež se podrobnostmi svého textu nápadně podobá hře česko-slovenské. Vedle ní byla v různých oblastech Ukrajiny zachycena v dosti jednotné textové podobě

hra *Podoljanočka*. Výlučně z území ukrajinské Haliče, Zakarpatská a Bukoviny pochází bohatý soubor záznamů třetí hry – *Bilodančyk*. Ověříme si nyní uvedením konkrétních ukázek, do jaké míry se v každé z těchto her hlásí spojitosti s česko-slovenskou hrou na *Dunaj a Heličku*.

Už y záznamech ze západního okraje ukrajinského etnického území, kde se text hry na dívku v kruhu velmi pestře diferencoval pod vlivem jiných příbuzných her (*Zajčyk*, *Perepiloňka*, *Bilodančyk*) a písní, připomínají skoro všechny obrazy textu hru česko-slovenskou:

*Ой ти ліва ручко.
Ой ти біленькая,
Умий, умий біле личко,
Розчеш, розчеш русую косу.
Одягнися в сорочку.
Возьми з краю дівочку*

(Матеріали до укр. етнології, XVI, 106).

Ve variantě z Radyňského okresu na Podlaší, jejíž začátek byl zřejmě ovlivněn ruskou podbljudnou písní¹¹, objevuje se navíc motiv skákání do Dunaje:

*Огулка плила з Новгорода,
Наша мила огуленька,
Хорошая шуетоленька,
Склонися низенько.
Вискоч хорошенько,
Помий собі ручки й ножки
І причеши головочку,
І вберися в кошуленьку,
Вискоч по Дунаю,
Бери дівку з краю*

(Матеріали до укр. етнології, XVI, 104).

Nejbližší česko-slovenskému znění jsou však varianty ze střední Ukrajiny Zde dokonce ústřední postava hry má jméno, připomínající českou versi:

*Гела Гелочка,
Ягеловая дочка.
Встала ранесенько,
Вмилась білесенько,
Головку причесала,
В панчишечки ся вбірала.
Возьмися попід боки,
Покажи свої скоки.
Я ходжу ж по думаю (= по Дунаю)*

Jarní hra na Dunaj (Heličku) a její východoslovanské obdoby

*Як бджілка (з) своїм роєм.
В калиновім лузі
Вибірай собі другу*

(Антонович–Драгоманов, *Истор. Песни малорусского народа*, I, 331) ¹².

Slabší náznaky spojitosti s hrou na Heličku se zachovaly také ve hře *Podol-janočka*. V záznamech z Haliče upozorňuje na sebe pojmenování kruhu hrajících rájem, s nímž jsme se setkali v některých moravských variantách:

*Десь тут була подоляночка,
Десь тут була мила сестричка.
Там вона стояла,
До землі припала,
Личка не вмивала.
Бо води не мала.
Гей, встань, гей встань, подоляночко.
Умий личко, як шкляночко,
Злапсі за півбоки, за свої остроки.
Підскочи до раю, бири дівку з краю*

(Machniv, okr. Rava Ruská, zápis z let třicátých, z vlastního materiálu).

Ve východoukrajinských variantách této hry se v závěru objevuje opět obraz Dunaje:

*Ой устань, устань, подоляночко,
Ой устань, устань, молодесенька!
Умий своє личко,
Та личко біленьке.
Біжи до Дунаю,
Бери молоденьку.
Бери ту, що скраю!*

(Українські народні пісні, II, 1955, 306) ¹³.

Podobnost celkového pojetí a řady jednotlivých motivů sblízuje československou hrou velmi osobitým způsobem také s hrou *Bilodančyk*, jejímž mateřským územím byly oblasti bližší k hranicím Československa ¹⁴.

Text této velmi populární a často zapisované hry je podivuhodně jednotný, pokud jde o celkové pojetí, a zároveň velmi mnohotvárný v reprodukci jednotlivých obrazů. Pro ilustraci uvedeme dvě varianty, zapsané ve východní části ukrajinské Haliče.

Záznam z oblasti Peremyšljan východně od Lvova zní:

*Ой Данчику, Білоданчику,
Подлинь, поплинь по Дунайчику,
Розчеши русу косу,
Пригладь си чорні брови.
Возьмися за підбоки.
Покажи свої скоки.
Возьмися за підвижки,
Шукай собі товаришки.
Вибирай собі другу
З калинового лугу*

(Гнатюк, Гаївки, Матеріали до укр. етнології, XI, 1, 35).

Ve variantě z okolí Borščeva nad Dněstrem hru naplňují úplně nové obrazy:

*Ой мій милий білодарчику,
Поплинь, поплинь по Дунайчику,
А вмий, а вмий біле личко,
Пригладь, пригладь головочку,
Зазуй, зазуй черевички.
Возьми себе під лядочки.
Шукай собі челядочки*

(Гнатюк, Гаївки, 33).

Není těžko postřehnout, že jediným místem, kde se text obou variant úplně kryje, je druhý verš, jenž nám živě připomíná hru slovenskou, a tak je tomu v celém variantním materiálu. Hlavní postava je vždy zobrazena, jak pluje po řece, kterou zde symbolisuje, podobně jako ve hře slovenské, uzavřený kruh hrajících.

Obsah další části, rozvíjející popis dívčina zevnějšku, se naproti tomu v haličské hře bohatě diferencuje. V **bezpočtu různých konkrétních realizací tohoto úseku textu se ovšem dosti výrazně rýsují dvě územně rozhraničené obměny: severní a jižní.** Jejich hranice probíhá územím přiléhajícím od severu k řece Dněstru. Severní typ klade do čela příznaků krásy rusé copy (косы-посы) a černé obočí (чорні брови); jen vzácně se v tomto typu objevuje prvek oblékání (střevíčky). V jižní versi na prvním místě ve střední části textu stojí naproti tomu skoro vždy bílé líčko; rusé copy (někdy i жовті косоньки) se objevují jen v některých variantách a teprve na druhém nebo třetím místě. V několika karpatských záznamech k charakteristice typu hrdinky přistupují pak černé oči (чорні оченька). Všude (kromě samborských, stryjských a bukovinských variant) je bohatěji rozpracován popis oblečení. Družka, kterou si má hrdinka zvolit, jmenuje se na severu převážně товаришка, na jihu – посестриченька nebo челядочка. Rozdíl mezi severním a jižním typem se obráží také v kupletech, které bývají místy k základnímu textu přivěšovány. To všechno svědčí o tom, že haličská hra prožila poměrně dlouhý vývoj, během něhož se stačily vypracovat sevřené oblastní typy, jež se pak dále diferencovaly.

Pečlivý rozbor celého variantního materiálu se zdá ukazovat na to, že původní forma písně byla nerýmovaná; tato stavba, která také svědčí o tom, že haličská hra není z nejmladších, udržela se v některých variantách až ve 3–4 sousedních verších. Málo rýmují varianty pokutské, bukovinské, varianta z východního Podolí, tedy záznamy z oblastí okrajových. Největší sklon k rýmování se hlásí ve variantách z haličského Podolí a z podkarpatských oblastí od Tovmače až po Sambor.

III

Význam této několika slovanským národům společné hry nevyžaduje na první pohled dalšího vysvětlení. Hra je výrazem naivní radosti z půvabu dívčího mládí, z krásy mladého těla a ladného pohybu – motivů běžných v jarním folklóru. Motiv Dunaje může být chápán jako prvek ornamentální, ozdobující; jeho výskyt lze vysvětlovat vlivem četných písní, umísťujících dívčí postavu na podobném přírodním pozadí symbolizujícím jaro; také v nich má jméno Dunaj obecný význam vodního toku¹⁵. Proto také nenašel ve hře na Heličku žádný skrytý význam ani zvykoslovné spojitosti J. Kubín, když se před lety pokusil objasnit její smysl v souvislosti se záhadným termínem písně helské, jenž se objevuje v Erbenově sborníku¹⁶.

Existují však v dochovaném folkloristickém materiálu doklady, jež se zdají svědčit o tom, že v starších dobách byla naše hra nějakým způsobem zasazena do širšího zvykového rámce a možná přímo vyrostla z půdy lidových zvyků využitím jejich významného symbolu.

V různých částech Německa byla mnohokrát zachycena hra, svou dějovou koncepcí velmi připomínající uvedené hry slovanské¹⁷. Také zde šlo o pantomimu ústřední postavy, řízenou zpěvem kruhu; obsah písně se velmi diferencoval, skoro ve všech případech se v něm však udržel základní prvek, sbližující německou hru s hrami slovanskými: v závěru děje si oslavovaná dívka volí svou nejmilejší přítelkyni a dává se s ní do tance. Ve vzdálených okrajových variantách ze severního Německa, zvláště však z Holštýnska, je pak textová blízkost se slovanskými hrami přímo zarážející:

Tritt in Kreis, meine Rosa...
Wache auf, meine Rosa...
Slehe auf, meine Rosa...
Wasch dich rein, meine Rosa...
Kámm dich glatt, meine Rosa...
Tritt aus dem Kreis, meine Rosa...

(Bö h me, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, 1897, 473)¹⁸.

Třebaže se v německé hře nikde nevyškytuje motiv korunovace květinovým věncem, nesou některé její varianty (zejména severní, působící dojem větší starobylosti) název Rosenkronentanz.

K vysvětlení této záhady se vrátíme opět do slovanského folklóru. Podle starého svědectví Krolmusova¹⁹ existoval v okolí Žárek a Budce v Čechách tento zvyk: O velikonocích nebo častěji o svatodušních svátcích vila děvčata věnce; zvolené «nejšlechternější holce» připadal co královně nejkrásnější věnec s korunkou a jméno Eliška. Pak vytvořila děvčata taneční kolo, Eliška vstupovala doprostřed a začínala hra, jejíž obsah už známe²⁰.

Nezajímá nás už dnes mythologický výklad Krolmusův, spojující hlavní postavu budečské dívčí slavnosti s Liškou – «bohyní plodistvou veškeré přírody» a prohlašující ji za «skrovný pozůstatek modloslužby našich praotců»²¹. Známe-li západoevropský jarní folklór, zarazí nás spíše nápadná podobnost mezi touto zábavou, které nevěnoval pozornost a místo ani Zíbrt ve svých *Veselých chvílích*, a jarními slavnostmi různých západoevropských národů, jejichž centrální postavou byla la reine de mai, sposa di mag, Maibraut, Pfingstbrud²². Všechny tyto postavy, jejichž hlavním atributem byl různový věnec-koruna (odtud jeden z německých názvů – Maierrösslein) byly oslavovány zpěvem a tancí. V Portugalsku oslavovaná dívka usedala uprostřed ulice na improvizovaném trůnu ozdobeném kvítím. Doklady o podobné formě oslavy dívčí krásy a jara máme také ze středověké Itálie a Francie²³.

Na slovanské půdě se motiv královny realizoval v různých zemích do několika odlišných podob (srbská kralica a lazarica, polská królowna, česká královna). Avšak nejzajímavější obdoba k uvedené západoevropské formě se hlásí až v severozápadní části Ukrajiny a na Bílé Rusi. Na sv. Jiří nebo na sv. Jana si děvčata zvolila ze svého středu nejkrásnější dívku, oblékla ji do zeleně, na hlavu jí nasadila věnec (na Bílé Rusi bývala tato postava oblékána také do bílého roucha, podobně jako česká královna). V tomto oblečení usedala na drnovou lavici a jiná děvčata kolem ní tančila. Pak sedící dívka rozdávala mezi své družky připravené jídlo a házela jim na znamení přízně věnce²⁴.

V severní Ukrajině se tato centrální postava jarních dívčích radovánek jmenovala Laľa. V severozápadní části Héličce, v oblasti Žovkve znělo jméno podobné vyvolené dívky, řídící průběh jarních her, Haľa; odtud se celý komplex jarních her se zpěvy jmenoval haľi²⁵. Od Haľi není daleko k české Hele, Héličce, Elišce. Vynořuje se nám tak další zajímavá spojitost mezi česko-slovenskou «najslavnostnější hrou jara» a jarními hrami haličskými; zdá se to svědčit o tom, že mnohé jarní hry, které žily v novějších dobách úplně samostatným životem a neměly své pevné místo v lidovém kalendáři, byly dříve pravděpodobně spjaty nějakým obecnějším rituálním rámcem, k němuž patřila také centrální oslavovaná postava, symbolizující kvetoucí mládí a jaro, někdy zároveň vůdkyně jarních radovánek, jež nesla na západě jméno královny. K takovým hrám patřila zejména hra na dívku v kole, v níž se oslavný prvek hlásí nejvýrazněji a nejobradněji; to by snad mohlo vysvětlit její zvláštní postavení mezi ostatními jarními hrami.

Odkud se vzala v naší hře jména Helička, Heliška, Heryška, Eliška? Dříve než vyslovíme dohad o historické prioritě některého z nich, zamysleme se nad otázkou, zda ostatní obsah hry neposkytuje nějaké záchytné body k určení přibližné doby vzniku dochovaného textu. Je tomu tak skutečně v případě české a slovenské verze. Charakteristika detailů dívčina oblečení, kterou v některých variantách nacházíme, zdá se poukazovat k určitým historicky prokazatelným zvláštostem ženského kroje. Ve variantě Dobšinského čteme: *Opáš zelený pás*; v moravské variantě ze Želetic (Sušil, 651): *Přípni sobě pásek na zlatý řetázek*; v několika dalších textech (Kollár, Dobšinský, Slovenské pohľady) nacházíme verš: *Podepři si bočky o zlaté vidličky*. První dva obrazy (spolu s perlovým věncem) se zdají poukazovat k době, kdy důležitou součástí ženského kroje byl skutečně perlový věnec a široký látkový pás s kovovými řetízky, to je k 15.–17. stol.²⁶. Poslední obraz by mohl vyjadřovat tuhou španělskou módu, jež zavládla v Evropě v druhé polovině 16. stol., kdy byla talie sešněrována korsetem s vloženými kovovými paličkami a sukně byla napnutá na obručích z postříbřených drátů²⁷. Obdobou těchto obrazů je *колен пояс* (= ozdobný kovový pás) jedné z ukrajinských variant.

Pokud jde o jméno hrdinky hry, zdá se, že jeho východiskem mohla být jen dvě skutečná ženská jména, jež v pozdějším vývoji podlehla zkomolení: Helena (Helička) a Eliška. Nevzniklo-li toto jméno odrazem určité historické nebo kalendářní postavy (jako např. srbská *lazarica*), můžeme na základě četných obdob předpokládat, že k pojmenování muselo být použito jména v dané době oblíbeného, jež by mohlo svou emocionální hodnotou naplnit oslavnou ideu hry. V našem případě to mohlo být jedině jméno Eliška. Jméno Helena nebylo ve starších dobách v oblibě, vyskytuje se jen velmi vzácně v historických dokumentech; jméno Eliška bylo zvláště v pozdně středověkých Čechách až do 16. stol. velmi běžné a oblíbené. Svědčí o tom nejen jeho vedoucí postavení mezi ženskými jmény v rejstříku dějin Palackého (jeho převaha je zvláště zřejmá v letech 1253–1403), nýbrž i jeho nápadně častý výskyt v dochovaných písňových začátcích z této doby²⁸.

Uvedená zjištění o pravděpodobné chronologii formy hrdinčina jména vybízejí k některým dohadům o pohybech hry na slovanské půdě. Nápadné shody mezi textem obměn česko-slovenských a ukrajinských nás opravňují k tvrzení, že bez ohledu na různost nynějších konkrétních podob textu mají všechny uvedené hry na dívku v kole společné východisko. Úplný nedostatek dokladů z běloruského a velkoruského území, ba dokonce i z východní části Ukrajiny vede k přirozenému závěru, že jde nejspíše o hru zanesenou od západních Slovanů. Objevuje-li se pak v ukrajinské obměně, která zachovala nejvíce spojitosti s českým textem, jméno Hela, vybízí to k předpokladu, že hra mohla být přenesena na Ukrajinu nejdříve ve století šestnáctém, kdy už mimořádná popularita jména Eliška v Čechách vyhasla a pojmenování hrdinky naší hry mohlo proměnit svůj tvar. K dotvrzení našich slov o bezprostřední spojitosti mezi ukrajinskou

a česko-slovenskou hrou stačí uvést znění verše obsahujícího jméno ústřední hrdinky ze záznamu Dobšinského a z podolské varianty Hrinčenkovy:

Heľu-heľu-heľuška
Гела-гела-гелочка.

Jen v takovém rozsahu a s velkou měrou nevyhnutelné hypotetičnosti lze určit přibližné okolnosti vzniku a šíření naší hry. Jsou však v jejím obsahu další podrobnosti, jež si žádají objasnění a jejichž výklad může přispět k úplnějšímu odhalení životní úlohy hry na slovanské půdě.

IV

Ve všech dosud uvedených formách hry na dívku v kole (až na západní, českou versi hry na Heličku, které jsme přisoudili pozdější původ) se nehledě k velmi diferencovanému textu opakují stále tytéž tři základní sujetové prvky: 1. náplň děje tvoří různé realizovaná scéna umývání a oblékání, 2. hra se uzavírá volbou družky, 3. zobrazovaný děj se odehrává v blízkosti řeky nebo přímo v jejích vlnách.

Zatím co se oba první motivy hlásí také v uvedené hře německé, je motiv třetí výlučnou zvláštností her slovanských. Bude nyní na místě zamyslet se, zda i tento motiv nevyjadřuje nějaké skryté souvislosti, existující mezi naší hrou a soustavou slovanských lidových zvyků.

Z různých slovanských zemí lze uvést velké množství dokladů o tom, jak velký rituální význam byl připisován jarnímu koupání a umývání v řekách a jiných otevřených vodách, které podle představ našich předků mělo schopnost zahánět nemoci a omlazovat člověka ²⁹. Podle staré zprávy z ukrajinského Pokutska (Kolberg, *Pokucie*, I, 146) mívalo zde jarní koupání mládeže dokonce ráz veřejné slavnosti. Podobný charakter měl srbský předvelikonoční zvyk «на ранило», připadající na květnou neděli: děvčata zpívala a tančila kolo u řek a pramenů ³⁰.

Bohaté doklady o rituálním koupání, spojeném s hrami a magickými úkony, váží se také k svatojanskému svátku ³¹. Středověká zpráva Petrarcova z r. 1339, vztahující se k západní části Německa ³², svědčí o tom, že jde o zvyk velmi starý a rozšířený v různých evropských zemích. V mnohých vesnicích ukrajinského Podněpří se ještě v druhé polovině 19. stol. konaly na sv. Jana hry mládeže u řek a rybníků ³³. Za zpěvu písní se zde ponořoval do vody nebo topil rituální symbol kupalského svátku: ověncený stromeček, větvička nebo figurína, připomínající moravskou Mařenu ³⁴. Na jižním Cernihovsku (Nižynsku) nesla taková loutka přímo jméno Ivan, měla však na sobě dívčí šaty. Shromážděná mládež pouštěla Ivana na řeku a ze směru, kterým plaval, hádala budoucnost ³⁵. Reflexem všech těchto zvyků a představ jsou v ukrajinském folklóru písně o koupání Kupala ³⁶; na české půdě těmto písním odpovídá popěvek o umývání velkonočky, svérázné personifikace přelomového jarního období:

Jarní hra na Dunaj (Heličku) a její východoslovanské obdoby

*Velkonočko, velkonočko,
kdes tak dlouho bývala?
«U studánky, u studánky
ruce, nohy mývala»*

(Krolmus, *Staročeské pověsti*, II, seš. 7, 35)³⁷.

Po uvedení tolika dokladů o rituálním významu motivu jarního koupání nemůžeme vyloučit možnost, že také v naší hře souvisí tvrdošijně zdůrazňovaný motiv koupání v Dunaji s její někdejší, dnes už úplně zatemněnou rituální úlohou, z níž zbyla v novějších dobách jen ta neobyčejná slavnostnost při jejím provozování, o níž se zmiňuje Dobšinský.

Je možné, že s těmito rituálními spojitostmi souvisí také jeden záhadný rys haličské verse naší hry, který budí pozornost svou nezvyklostí a nemotivovaností. Všechny záznamy této verse svědčí svými obrazy (rusé copy, černé obočí, korály, punčošky), že také v tomto případě byla ústřední hrdinkou hry dívčí postava; tato postava nese však mužské jméno Bilodančyk, Ivan Bilodan a pod.

Vysvětlení tohoto rozporu je velmi ztíženo skutečností, že ve variantním materiálu hry se uvedené jméno všemožně obměňuje (bilodarčyk, bilotarčyk, bilodajčyk, biloterčejko, bilobrančyk, talabančyk, balabančyk, prydybančyk, molodenčyk, podoljančyk), přičemž se tyto obměny na rozdíl od jiných míst textu neseskupují územně a není je možno ani zhodnocením historické váhy jednotlivých variant přivést ke společnému východisku. Musíme se tedy uchýlit k dohadům, založeným na etymologickém výkladu některých znění.

V části variant haličské hry, mezi nimiž jsou i záznamy staré, má první verš znění: *Ой ти зайчику білодайчику nebo Ти заячику білобранчику. Souvisí to nepochybně s tím, že hra Bilodančyk jeví nápadný sklon ke křížení s jinou hrou kolového typu, založenou na principu napodobení pohybů. Je to hra na zajíčka obklíčeného lovci, známá na rozsáhlém území Ukrajiny a u Velkorusů³⁸. Také do dalších částí textu vnikají motivy hry na zajíčka. Vzniká dojem, že haličská hra je pouze produktem křížení původní hry na dívku v kole, představované na Ukrajině texty chelmsko-východopodolské skupiny, se specificky východoslovanskou hrou se zvířecím námětem, přičemž byly atributy a dějové rysy lidské postavy laškovným způsobem vpracovány do realistického, pro jarní přírodu typického obrazu zajíce (зайця-біляка), kterého jarní povodeň nese bezmocně po řece. Na podporu tohoto výkladu lze uvést výskyt motivu zajíce ohrožovaného řekou v ruských chorovodech³⁹. Podobně se v Čechách hra na Heličku místy křížila s hrou na lišku⁴⁰, a s další podobnou personifikací zvířecí bytosti se setkáváme v jarní hře prešovských Ukrajinců:*

*До гаю, лишечка, до гаю.
Най ся наши дівчата розграю.*

*Мат наша лишечка жовтий пас,
Виберь собі, Маричко, котру знаш*

(Матеріали до укр. етнології, XXI–XXII, 271) ⁴¹.

Proti tomuto výkladu lze ovšem uvést vážné námitky. Texty obou her, i když se na ukrajinské půdě prolínají, mají zcela nepochybně samostatný původ. Varianty s obrazem zajíčka se objevují výlučně na severovýchodním okraji areálu haličské hry, v oblasti, kde také další text byl výrazně ovlivněn hrou východoukrajinskou.

Ve dvou jiných okrajových variantách (zakarpatské a bukovinské, z nichž alespoň bukovinská je nesporně archaická), má první verš znění: *o miй милий молоденчику*. Toto zdobně pojmenování mladého muže lze zcela dobře odvodit od obvyklého v ukrajinštině 16. a 17. stol. slova *млоденец* (= pol. *młodzieniec*); mohlo vzniknout také přímo hláskovou adaptací pol. *Młodzieńczyk*, jednoho z dvaceti synonym, které *Słownik języka polskiego*, vydaný Karłowiczem, Kryńským a Niedźwiedzským (II, 1007–1011), uvádí pro pojem *iuvenis*. Ukrajinský slovník Želechovského (*Malorusko-nimeckij slovar*, I, 450) zaznamenává také slovo *молодан, милодан* ve významu *Geliebter Bursche*. Šlo by pak o lichotné pojmenování ženské postavy maskulinem jež má svou obdobu v huculsko-pokutském *синку* (= milá dcero, milé děvče) ⁴², při takovém výkladu by se význam haličské hry nijak neodklouňoval od hry česko-slovenské.

Avšak pokutské a některé jiné varianty, mezi nimi starý záznam ze Skalatska, uvádějí ještě další znění: *Іванчику білоданчику, Іване біловане, Іванчику подолянчику*. Toto znění nápadně připomíná titulaturu Jana Křtitele v starobylých Sobotkových písních z jižního Polska – *Janie, bialy Janie* ⁴³ a bezděčně upozorňuje na možnost nějakých skrytých spojitostí mezi haličskou hrou a kupalským svátkem. Nemá haličská verze naší hry s jejím obrazem mužského hrdiny, plynoucího po řece, nějaký vztah k citovanému černíhovskému zvyku pouštět na řeku figurínu Ivana Kupala, oblečenou do ženských šatů? Není *білоданчик* haličské hajivky personifikací Ivana Kupala?

Se svatojanskými zvyky sblížíže naši hru také druhý prvek jejího obsahu: motiv volby družky. Už A. Veselovskij ⁴⁴ poukazoval na to, že den sv. Jana Křtitele se už během středověku stal na západě Evropy rituální příležitostí k uzavírání osobních přátelství, známých v Německu pod názvem *Johannis-minne*. Na slovanské půdě byly stopy tohoto zvyku v té podobě, kterou měl u románských a germánských národů, nalezeny jen v Charvátsku, kde mohou být vysvětlovány přímým západním vlivem; avšak v obecnější podobě se motiv hledání a volby životního druha hlásí velmi výrazně jak v ukrajinském, tak i v polském svatojanském rituálu. U obou národů se vyjadřuje zvykem házet na řeku věnce a podle jejich vzájemné polohy dělat závěry o budoucím sblížení dvou mladých lidí ⁴⁵. Podobnou úlohu hraje také černíhovská figurína Ivana Kupala: kterým směrem popluje Ivan, v tu stranu se dívka provdá ⁴⁶.

V haličském folklóru je běžným zjevem přechod prvků pozdějších jarních svátků včetně kupalského do repertoáru velikonoc, jež si hlavně díky své úloze v církevní obřadnosti vydobily ústřední postavení také v lidovém kalendáři⁴⁷. Nebylo by tedy vyloučené, že také hra, o níž mluvíme, patřila v starších dobách aspoň v některých oblastech ke kupalskému repertoáru a odtud si vypůjčila své jméno. Je ovšem možné také jednodušší vysvětlení: jméno *білоданчик* mohlo vyjadřovat přímou personifikaci bílého dne, jarních dnů plných slunečního jasu, vytožené doby dívčích radovánek.

Všechny uvedené spojitosti jsou bohužel tak neurčité a zatemněné, že není možné na jejich základě dospět k aspoň trochu jednoznačnější představě o nejstarším úseku životní dráhy všech charakterizovaných her. Jisté je jen to, že všechny severoslovanské hry, oslavující dívku stojící v kruhu, vyrostly z jediného kořene; postavení, které tyto hry zaujímaly až do 19. stol. v soustavě jarních her, a také některé prvky jejich obsahu nás opravňují alespoň k vyslovení dohadu, že v starších dobách mohly tyto hry nějakým způsobem funkčně souviset s rituálními motivy jarního cyklu, zejména s motivem obřadného přátelství, jež hraje tak významnou úlohu v písňovém folklóru a zvykosloví některých slovanských národů. V každém případě má jejich západoslovanská forma přímou souvislost se slavností jarní královny, známou v celé západní části Evropy.

Text hry se vyvíjel patrně po několik staletí nezávisle na sobě v oblasti západoslovanské a východoslovanské. U Ukrajinců byl ovlivněn stylistickými formulami voločebných (velikonočních), kupalských a svatebních písní a některých příbuzných her: *Душко чорнушко, ставай раненько, мийся, чешися, гарно вберися (Hnatjuk, Hajivku, 65); Девушки, подружки мої! Вы вставайте ранехонько, уmyвайтесь вы белехонько, вы чешите голову гладехонько, надевайте вы плаття цветныя (Šejn, Russkije pesni, 456 – tulská gub.); Да чи дома, дома слауный пане? Коли дома, устань рано, устань рано, умыйся бело, утрися сухо, надзень боты козловыя, подпиражы пояс шелковинький, завяжи хусточку щирозлотную, надзень шапку бобровую, надзень шубу атласовую, одчини окно, поглядзи в гумно...* (Šejn, *Materialy dlja izučeniya byta i jazyka russkogo naselenija severozapadnogo kraja*, 1/1, 142–143 – jihových. Bělorusko). Nejvíce archaických reálií se udrželo v textu slovenské verze; nejdále pokročil vývoj textu v Čechách, kde starší společné znění bylo orámováno obrazy, přibližujícími obsah písně novějšímu vkusu.

¹ Další slovenské varianty tohoto typu: Kollar, *Nár. spievanky* (vyd. z r. 1953), II, 80–81; *Slovenské spevy*, 1, 224; *Slovenské pohľady*, IV, 463; *Český lid*, XXIII, 243–248.

² Podobně zní Sušilova varianta z Vlachovic na Valašskoklobucku, nejširší a nejbližší moravským (č. 834/2161). Viz ještě: Vyhřídál, *Naše Slezsko*, 251. Na česko-polském jazykovém pohraničí ve východním Slezsku žije další forma, začínající veršem: *Moja Ulijanko, klekni na kolanko* (sbírky ÚEF v Brně).

Обрядовий фольклор та народні ігри

³ Srov. Český lid, 1898, 346; Jelínková, *Dětské hry a říkadla z Horňácka*, 70, 72, 73 (Kučelov, Lípov, Velká).

⁴ Vyhlídal, *Hanácké děti*, 111; Jelínková, c. d., 71 (Javorník).

⁵ Podobně: Jelínková, c. d., 72 (Lípov).

⁶ Srov. novější zápis Fr. Svobodové-Goldmannové z Krumvíře (*Říkadla a hry slováckých dětí*, 96).

⁷ Záznamy Zd. Jelínkové z Kučelová, Lípova, Velké.

⁸ *Eliško, liško, pyšná,*

pročs k nám na hody nepřišla:

klekni na stoličku, vypij gořaličku...

(Jelínková, c. d., 72 – Hrozn. Lhota.)

⁹ Je zajímavé, že prvky této formy byly zachyceny na jihozápadní Moravě už ve čtyřicátých letech minulého století Sušilem.

¹⁰ Kontaminovaný text ze Šariše: Medvecká-Nemcová, *Dětské hry a tance z východného Slovenska*.

¹¹ Srov. *Pesni sobrannyje P. Kirejevskim*, novaja serija, vyp. I, 293 (č. 1059).

¹² Podobné znění má varianta z okolí Čerkas u Hrinčenska, *Etnografičeskije materiály*, III, 70. Viz také sb. *Ukrajinski narodni pisni*, II, 1955, 281.

¹³ Podobně ve variantě z Dubenska na Volyni (Kijevskaja starina, XCII, 306). Další záznamy: Materiály do ukrajinskoi etnologiji, XXI–XXII, 261, 275; Chvy1ja, *Ukrajinská narodna pišňa*, 524.

¹⁴ Areál hry, uveřejněné asi v padesáti záznamech, zaujímá celé území Haliče východně od Lvova a Stryje. Ojedinele byla hra zaznamenána na Samborsku, Zakarpatské Ukrajině, Bukovině a východním Podolí. Nejbohatší soubor záznamů přináší výše citovaný sborník Hnatjukův; zde je uvedena také další bibliografie.

¹⁵ O písních s motivem Dunaje v slovanském folklóru zevrubně pojednává studie V. Jagiče, *Dunav – Dunaj in der slavischen Volks poesie*. Archiv fur slavische Philologie, I, 299–333.

¹⁶ J. Kubín, *Zahrájem si na Hélice*. Národopisný věstník československý, XII, (1917), 142–145,

¹⁷ Böhme, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, Leipzig, 1897, 473–477.

¹⁸ Srov. ještě: S. Kanthack, *Pommersche Kinder spielen und singen*, Osterwieck, 1939, 59.

¹⁹ Krolmus, *Staročeské pověsti*, III, 198.

²⁰ Další izolovanou stopu tohoto zvyku uvádí Krolmus z vesnic kolem Nového Města n. Metují. Koncem máje zde volívali nejncoastnější děvče za paní Růžovou; ta si pak volila sedm družiček a mládenců. Příští neděli oblékaly družičky paní Růžovou do bílého oděvu, vlasy jí proplétaly růžemi, sukni přepásaly červeným pasem. Pak vyrazil průvod s hudbou k lípě na Slavětínské hoře. Zde starosta nasadil paní Růžové věnec z bílých růží na hlavu, navlékl jí na prst zlatý prsten a okolo lípy třikrát potančiv odevzdal ji druhým, kteří ji všichni provedli. (Krolmus, *Staročeské pověsti*, II, 498).

²¹ *Staročeské pověsti*, III, 201.

²² Aničkov, *Vesenňaja obrjadovaja pesňa na západe i u slavjan* 1, 173–174, 188, 200.

²³ Aničkov, c. d., I, 174.

²⁴ Čubinskij, *Trudy etnografičesko-statističeskoj ekspedicii v zapadnorusskij kraj*, III, 30, 195; Zorja (Lvov) 1883, 214; Šejn, *Materialy dlja izučeniya byta i jazyka russkogo naselenija severozapadnogo kraja*, 1/1, 199.

²⁵ Pravda (Lvov) 1893, 374.

²⁶ Winter–Zíbrt, *Dějiny kroje v zemích českých*, II, 102–10I, 177–178, 374, 510– 511; Gutkowska, *Historia ubiorów*, Lvov, 1932, 48, 50, 57, 61. Podle materiálu uvedeného Wintrem nejoblíbenější barvou pásu byla zelená.

²⁷ Winter–Zíbrt, c. d., 318; Gutkowska, c. d., 62, 64, 74.

²⁸ *Elško milá, Eličko* (v rukopise třeboňském z 15. stol.); *Jedna šlechtična, panna Eliška* (k r. 1478); *Elška milá, srdečná* (r. 1522, 1593, 1589). Viz Jireček, *Zbytky českých písní národních ze 14. do 18. věku*, ČČM, 1879, 48. Upozorňujeme, že ve znění prvního začátku je doloženo křížení obou jmen.

²⁹ Severoslovanské doklady uvádím ve svém článku: *Česko-polské spojitosti v oblasti lidových zvyků*. Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura, II (1954), 84–85.

³⁰ Jastrebov, *Narodnyje obyčaji tureckich serbov*, 93–94.

³¹ Zíbrt, *Lidové zábavy, obyčaje a pověry na den sv. Jana Křtitele*. ČČM 1891, 473–475; Sacharov, *Skazanija ruskogo národa*, cit. vyd., II, 81; Pásek, *Očerki Rossiji*, I, 108; *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, V, 30, 35, 38, 39. Modifikací tohoto zvyku byla v ukrajinských karpatských oblastech koupel v obilí (Lud, V, 217; XVIII, 199, 212), v Bulharsku – umývání u pramenů (Arnaudov, *Bălgarski narodni prazdnici*, Sofija, 1943, 134).

³² Zíbrt, c. d., 473.

³³ Čubinskij, *Trudy*, III, 196; *Zbiór wiadomości do antr. kraj.*, V, 30–39.

³⁴ Pásek, *Očerki Rossiji*, I, 108; *Zbiór wiadomości do antr. kraj.*, V, 30, 33, 35; Etnogr. obozrenije, XXXVII, 128–129; *Materialy do ukr. etnologiji*, VI, 132–133.

³⁵ Etnografičeskoje obozrenije, XXXVII, 128–129.

³⁶ Pásek, *Očerki Rossiji*, I, 96, 100, 101; *Zbiór wiadomości*, V, 40, 42; *Materialy do ukr. etnol.*, VI, 126.

³⁷ Další texty: Český lid, XX, 306; Zíbrt, *Veselé chvíle v životě lidu českého*, vyd. z r. 1950, 224, 226, 227, 232–234.

³⁸ Hnatjuk, *Hajivky* (*Materialy do ukr. etnologiji*, XII), 122–125; tam také bibliografie jiných ukrajinských záznamů. Velkoruský materiál: Šejn, *Velikoross v svojich pesňach*, I, 63–64, 67, 125; Pokrovskij, *Detskije igry, preimuščestvenno ruskije*, Moskva, 1887, 190–191.

³⁹ *Živaja starina* 1903, 375; Etnografičeskoje obozrenije, LIX (1903), 114; Šejn, *Velikoruss*, I, 125.

⁴⁰ *Národní písně, pohádky, pověsti...* spolku Slavia, řada II, odd. IV, Praha, 1879, 39.

⁴¹ Další varianty: E. Medvecká – M. Nemcová, *Dětské hry a tance z východného Slovenska*, Bratislava, 1956, 26, 32, 44; *Ukrajinski narodni pisni prjašivskoho kraju*, I, 958, 47.

⁴² O této formě v lidových písních ukrajinských a srbských: Potebňa, *Objasneniija maloruss. i srodných nar. pesen*, I, 192.

⁴³ Gloger, *Pieśni ludu*, 29.

⁴⁴ V článku *Geterizm, pobratimstvo i kumovstvo v kupalskoj obrjadnosti*. Žurnal Ministerstva nar. prosvěščenija, 1894, fevral, 287–318.

⁴⁵ Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów*, 294–298; Gloger, *Pieśni ludu*, 19; Kolberg, *Lud* V, 308; XVI, 119; *Wisla*, VII, 391–393; XIII, 662–667; *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, V, 25, 30, 32–43.

⁴⁶ Malinka, *Ivan Kupala v černigovskoj gubernii*, Etnogr. obozrenije, XXXVII, 128–129.

⁴⁷ Tak se v dívčí velikonoční zábavu přetvořila např. hra na Kostruba, která v jiných částech Ukrajiny patřila k repertoáru tzv. rozyhr (slavnosti vdaných žen v týdně po svatodušních svátcích). Hajivkami se staly také některé svatojanské (kupalské) písně.

РЕЗЮМЕ

В репертуарі народних ігор с песенним текстом виділяється група произведень, в яких головний персонаж, знаходячись в колі решти граючих, рухами і мимикою наслідує змісту пісні, яку співають учасники кола. Одним із значень цієї хореографічної форми є восхвалення краси молодої дівчини, знаходячої в колі, в сцені раннього умивання і одягання. Гра закінчується вибором подружки.

На чеській і словацькій території цей тип представлений єдиною грою з різними назвами (Дунай, Гелічка, Елишка і др.). Текст гри диференціюється в дві головні форми. Словацька форма, поширюючись також на північно-східну Моравію і Силезію, зберігає довгий ряд хореографічних наказів і образ Дуная як місця дії; чеська форма, займаючи решту чеської території, переносить дію в обстановку звичайного свята або ярмарку, скорочує кількість хореографічних наказів, компенсуючи цей втрачений різними сторонніми мотивами.

Три гри з тим же значенням були відомі також в Україні. В одній із них, встановленої на широкій території лише в декількох записях і відмінюючої дуже нестійким текстом, з'являється не тільки сцена умивання в Дунаї, але і ім'я героїні чеської гри – Гела. В грі «Подолька» коло граючих називається Дунаєм, або раєм, подібно як в деяких моравських варіантах. Найскладніший комплекс питань висунує багатий варіантний матеріал гри «Білоданчик», відомий тільки в південно-західній Україні. Тут герой з чоловічим іменем характеризується як жінка; дію відбувається прямо в хвилях річки.

Автор статті вказує на деякі деталі тексту чесько-словацької гри, гл. обр. назви належностей одягу, що дозволяють датувати текст гри до 15–17 століть. Також ім'я Елишка (Елизавета), яке автор вважає в зв'язі з його незвичайною популярністю в цю епоху первісним іменем героїні, дозволяє віднести гру до цього часу.

Порівняння чесько-словацької гри з подібною німецькою грою, а також деякі старі свідчення з самої Чехії розкривають зв'язок цієї гри з весняним торжеством майської королеви, поширеним в кінці середніх віків в ряду європейських країн. Образ Дуная (або взагалі річки), що з'являється в німецькій грі, автор пояснює впливом обрядового мотиву весняного купання молоді і інших споріднених мотивів, відомих в різних слов'янських країнах. В разі гри «Білоданчик» можна вважати також за впливом купальського ритуалу.

K HISTORICKÉ KLASIFIKACI JARNÍHO PÍSNOVÉHO FOLKLÓRU U VÝCHODNÍCH A ZÁPADNÍCH SLOVANŮ

Historické studium písňového folklóru se dosud zaměřovalo převážně na tzv. historické žánry, kde se pro ně jevily nejpřirozenější předpoklady. Je však jasné, že propracováním pouze této oblasti nelze objasnit složitou zákonitost celého písňového vývoje. Proto se pokusy o historickou klasifikaci písňového dědictví musí rozšířit i na jiné žánrové skupiny bez ohledu na další obtíže, s nimiž se zde setkáme.

Osobitě místo ve folklórním vývoji zaujímá sféra tzv. obřadného folklóru. Celé generace folkloristů v něm hledaly významný zdroj historických svědectví; v novější době se kolem této oblasti hromadily spíše rozpaky a nejasnosti. Vědci, kteří při pokusech o historické řazení obřadných písní obcházeli konkrétní analytickou práci s materiálem, dospívali k řešením velmi povrchním nebo i zcela pochybeným, opatrnější badatelé se naopak vyhýbali historickým závěrům¹. Lze říci, že v poválečných letech se jen v pracích V. I. Čičerova projevila odvážná snaha o odhalení obecnějších vývojových zákonitostí útvaru, jež bývaly nazývány obřadnými.

Viditelného pokroku bylo ovšem dosaženo, zvláště ve folkloristice ruské, v přípravě metodologických předpokladů pro toto studium. Došlo především k zpřesnění pojmu obřadný folklór. Současná sovětská folkloristika správně zúžila platnost termínu píseň obřadní na útvary souvisící svou magickou nebo komentující funkci přímo s obřadným dějem; jiné písně a celé jejich skupiny, jež jsou pevně vázány k určitému datu či roční době, avšak nemají (a mnohdy ani v minulosti neměly) přímý významový vztah k obřadu, jsou pak zahrnovány do širší kategorie folklóru kalendářního. Dalším pokrokem je opuštění tradičních abstraktních hledisek při dělení kalendářního folklóru na cykly a příklon k dělení vyjadřujícímu reálné vztahy uvnitř písňového materiálu.

Avšak při posuzování soustavy kalendářního folklóru dochází stále ještě k zjednodušením. Jeví se především v setrvačném sklonu spatřovat jediný základ lidového kalendáře v koloběhu zvyků spjatých původně s výrobní činností zemědělce, a všechny prvky, které do tohoto schématu nezapadají, vysvětlovat jako pozdější deformace a druhořadé doplňky. To je názor, který se dosud ještě objevuje v sovětské folkloristice; v historickém pohledu na slovenský folklór jej nově uplatnil A. Melicherčík². Avšak to, co se v ruských nebo i obecně východoslovenských podmínkách může jevit jako správné, ztrácí svou přesvědčivost při srovnávacím pohledu. Ve většině evropských zemí velká část dochovaných kalendářních zvyků nemá žádný, ani odvozený vztah k agrárním kultům. Vedle obřadných úkonů, vyvolaných jinými podněty (uctívání ze-

mřelých, sanitární magie), se zde ve velké šířce, odpovídající především úloze měst ve vytváření středověkého folklóru, objevuje dědictví středověkých veřejných slavností a zábav, jejichž bohatý rozkvět obrazil touhu středověkého a renesančního člověka po symbolickém vyjádření prvků současné sociální ideologie a po ladné, esteticky pevně organizované kolektivní zábavě³. Tyto prvky nekultovního, vývojově progresivnějšího původu pak stále silněji pronikaly do rozvíjející se kultury zemědělského venkova, zatlačovaly do pozadí soustavu agrárních zvyků a narušovaly její celistvost. Většina folkloristů, ovlivněna tradiční představou o jediném ideálním nositeli lidového umění, nevěnuje těmto zajímavým procesům bohužel skoro žádnou pozornost.

Nepřesná a zkreslující je také představa o dominantním nebo i výlučném postavení obřadných žánrů ve folklóru starších dob⁴ a o mimořádném stáří dochovaného fondu obřadných písní jako celku. Vyplývá opět z nedostatečné snahy chápat folklórní tvorbu jako složitý vývoj, ze sklonu předpokládat také u primitivních animistických kultů rituální formy, charakteristické pro zralejší stadia náboženského myšlení. Lze si však představit, že se za orgiastickými veselicemi, «na nichž se tlačí davy», za «skoky, tanci a běsovskými výkřiky», o nichž nám zanechala zprávy středověká literatura, skrýval rozvětvený a pevně stabilizovaný rituál s bohatým písňovým fondem, podobný rituálu svatebnímu v jeho zralé historické podobě? Pravděpodobnější je, že se písňový repertoár takových slavností skládal už v nejstarších dobách, jak. tomu bylo i později, jen z menší části z písní vztahujících se k podstatě kultu; vzhledem k improvizaci a orgiastické povaze většiny slovanských obřadů byl svobodně doplňován četnými písněmi neobřadného původu nebo popěvky, jejichž vznik byl sice obřadem stimulován, jež však nevyjadřovaly ve svém obsahu žádný přímý vztah k jeho podstatě (jde zejména o písně taneční). Jen malá část takových svobodně přidružených písní rostla v dalším vývoji pevněji s obřadem a byla díky tomu dochována až do novějších dob.

Velmi tvrdošijně se v tradici folkloristického bádání udržuje také představa, že nejlepší podmínky pro zachování starobylých písňových útvarů jsou dány v bohaté vyvinuté písňové tradici, že právě v bohatém a esteticky hodnotném písňovém fondu musíme jaksi automaticky předpokládat existenci velmi starých forem. Ve skutečnosti je tomu častěji právě naopak. Intenzivní tvořivý vývoj ničil staré hodnoty, uváděl na jejich místo písně novějšího původu, lépe vyhovující náročnějšímu vkusu. Lépe se udržely starší útvary v tradici, která nevytvořila v novějších dobách ostrou vývojovou dominantu, v místech, kde starší zvykové formy nebyly prudce dotčeny různými životními změnami (kolonizací, rychlým hospodářským a sociálním přerodem)⁵. Nejlepší vyhlídky na zachování měly takové archaické útvary ovšem tehdy, byl-li jejich význam ve vývoji ostře omezen, byly-li vlivem různých okolností funkčně odizolovány od ostatního vývoje, uzavřeny do rezervace výlučných zpěvních příležitostí, přešly-li do rukou nositelů, kteří z různých příčin neusilovali o jejich přizpůsobení nivelizu-

jícím požadavkům novějšího vkusu. Takovým činitelem, zachránivším existenci také četným neobřadným písním staršího původu, byl přechod takových písní, vrostlých do soustavy kalendářních zvyků, do rukou dětí nebo (zejména u východních Slovanů) uzavřených skupin dorůstající mládeže.

Tento článek je pokusem o historickou systematizaci lidových písní a her spjatých s jarním obdobím lidového kalendáře – obdobím folkloristicky nepochybně nejbohatším. Časové hranice tohoto období byly pro některé zajímavé souvislosti rozšířeny o zvyky svatodušní a svatojanské, v novější folkloristické literatuře zcela správně zařazované do skupiny zvyků letních.

Než přikročíme k vlastnímu rozboru, bude třeba odpovědět na otázku, v jakém smyslu a jakým způsobem lze písňový materiál historicky identifikovat za podmínek, které poskytuje slovanská písňová tradice. Zatímco izolovaným hudebním rozbohem lze určit především místo daného zjevu v obecné vývojové řadě a z tohoto určení jen v omezeném počtu případů odvodit přibližné chronologické závěry⁶, rozbor písňového textu poskytuje teoreticky dosti bohaté možnosti chronologického určení. Poměrně spolehlivým kritériem jsou historické petrifikáty v jazykové struktuře písně (patří k nim např. staré fonetické a gramatické tvary v rýmech), dále pak historické reálie a odraz starobylých forem života a myšlení v celém obsahu písně. S menší spolehlivostí můžeme zatím posuzovat historickou příslušnost stylistické roviny písně; vycházíme-li však z dostatečně ověřeného předpokladu, že i v této oblasti docházelo k zákonitému střídání některých prvků, vyvolanému změnami vkusu a vývojem estetického ideálu, bude klíč k historické identifikaci lidových písní podle jejich stylistických vlastností nepochybně vypracován. Nutným předpokladem zdaru bude ovšem v každém případě soustavný historický průzkum všech složek písňové struktury a pečlivá konfrontace získaných chronologizačních závěrů; při nesouladu mezi jednotlivými údaji bude třeba hledat uspokojivé vysvětlení jeho příčin.

Avšak i po vyčerpání všech uvedených možností budou pokusy o historickou identifikaci písní na základě textového rozboru narážet na značné potíže, především proto, že rysy poměrně spolehlivě indikující stáří písně lze najít jen v menší části písňového materiálu. V těchto nesnázích nám může vydatně pomoci hudební rozbor. Poměr mezi hudební a textovou složkou bývá v historickém aspektu často dosti složitý; rychlost vývoje obou složek je různá, velmi často dochází k substituci nápěvu nebo textů – na tradiční nápěvová schémata vznikají nové texty, staré texty bývají naopak esteticky obohacovány výměnou nápěvu. Avšak v řadě případů mohou hudební vlastnosti písně dotvrdit historické zařazení získané textovým rozbohem, nebo i vyvrátit nepodložené předpoklady. Problematika historického vývoje písňových nápěvů a jeho vztahu k vývoji textové složky není stále ještě dostatečně rozpracována; chybějí zejména práce, jež by si všímaly poměru mezi stylizačními prostředky hudebními a slovesnými; po-

koušíme se však přece použít příležitosti k takovým konfrontacím alespoň v hranicích existujících možností.

*

Šířka a ráz fondu obřadných písní jsou závislé na povaze zvykového systému, kterému tyto písně slouží. V tomto ohledu nebyla severoslovanská oblast jednotná. Jsou sice zvyky, jejichž tvářnost byla dosti podobná ve většině zemí (např. svatojanský rituál); avšak obecně vzato odlišné podmínky společenského vývoje, o nichž jsme mluvili v úvodní části článku, vedly patrně už na sklonku středověku k typologické diferenciaci zvykových systémů na východě a západě severoslovanského území. U západních Slovanů působil na starobylou agrárně magickou vrstvu důrazný tlak zvyků městského, převážně mezinárodního původu, vyrůstajících většinou z různých podnětů mimokulturních; na zemědělský venkov pronikaly takové zvyky jako vnášení léta, stavění máji, jízda králů, obchůzka s královnou, některé prvky velikonočního a svatojanského rituálu. V souvislosti s tím, že (zejména v českých zemích) část zvyků už od 16.–17. století přecházela do rukou dětí, zpomalil se velmi značně proces vytváření nových písňových hodnot. Zvyková soustava nabyla podoby sledu izolovaných zvyků velmi různého (agrárně magického, oslavně a satiricky společenského, náboženského) původu, jednoznačně připoutaných k určitým datům kalendáře, avšak neschopných soustředit kolem sebe bohatší písňový repertoár.

U východních Slovanů si soustava agrárních zvyků magického původu mnohem déle udržovala schopnost dalšího vývoje. Příčinou bylo nejen delší přetrvávání prvků animistického světového názoru, ale i to, že většina zvyků našla velmi silnou existenční oporu v sílící tradici poloobřadných zábav dorůstající mládeže, trvajících po celé jaro a soustřeďujících se kolem nejvýznamnějších svátku – u Rusů troického (svatodušního), u Ukrajinců kupalského a na západě velikonočního. Dosti silné známky toho procesu funkční regenerace starých zvyků rukou starší mládeže, jejíž podmínkou bylo delší uchování generačně skupinových forem sociálního vědomí, nacházíme i v polském folklóru, zvláště bohatém rozkvětu svatojanského rituálu, slabší – ve folklóru slovenském a východomoravském. Avšak jen u východních Slovanů vedl tento vývoj ke vzniku bohatých souborů lyrických písní vázaných k jarnímu období. Jen nepatrnou část tvoří v těchto souborech písně obřadného původu, zbytek připoutala k zvykovým příležitostem tematika lásky, manželství a jarních nálad.

Rozdílnost historických podmínek, působících na vývoj jarních a letních zvyků, se promítla i v jejich zeměpisném rozšíření. Převážná většina jarních zvyků známých z českého území se aspoň v podobě reliktních nebo historických svědectví hlásí také v Polsku a na Slovensku. Jejich značný počet lze najít také na území ukrajinském a běloruském, v oblasti, která od 14.–15. století politicky a kulturně souvisela se středoevropskou sférou. Některé z těchto zvyků vystupují v nezměněné podobě a na celém

národním území (kraslice, hry s vejci, velikonoční mrskání a oblévání, májení domů o letnicích, pálení ohňů na sv. Jana), jiné jsou rozšířeny jen místně (rituální obchůzka polností, stavění májí, pouštění věnců na sv. Jana) nebo mají podobu značně zatemněnou či přetvořenou (kupalská figurína Mařeny; v polském folklóru mazovsko-podlašská Konopielka, jež je vegetativně magickou transpozicí symbolu královny). Existují ovšem i případy, kdy se celoevropský zvykový symbol, zaniklý v polském folklóru, hlásí neobyčejně ostře v setrvačnějším folklóru ukrajinském a běloruském, s zachováním velmi starobylých rysů (volyňská a běloruská obdoba západoevropské královny; poleský Kust, odpovídající německému Pfingstlovi) ⁷.

Mnohem slabší jsou spojitosti západoslovansko-velkoruské; omezují se na totožnost některých základních forem (kraslice, májení, pálení hranic) a na nejasné stopy starší celoslovanské tradice kultu zemřelých. Rozdíl mezi oběma zvykoslovnými typy jsou dobře patrné při srovnání konkrétní náplně zvyků s podobnou funkcí (loučení s zimou a uvítání jara) nebo při konfrontaci zvykových soustav významných kalendářních svátků (např. letnic).

Jaký ráz mají repertoáry *obřadných písní*, vzniklé z těchto různých základů?

Úvodem je třeba říci, že písní jarního cyklu, jež by svou podstatou a funkcí odpovídaly novější zúžené definici písně obřadné, se zachovalo ve folklórech severoslovanských národů méně, než se obvykle předpokládá. Přitom však u západních Slovanů, zejména u Čechů a Slováků, kde celý soubor jarních písní nebyl příliš široký, tvořily písně obřadného rázu jeho dominující složku; naproti tomu u Slovanů východních, kde do žánrů vesňanek, hajivek, písní chorovodových vnikl silný proud neobřadných lyrických a baladických prvků, snížil se podíl písní s obřadným jádrem na nepatrnou menšinu. Z tohoto stavu vyplývá předpoklad, že např. český folklór mohl pro vývojovou izolovanost útvaru obřadných písní zachovat jejich starobylou podobu lépe, než bouřlivě se vyvíjející folklór východoslovanský.

Při pokusu o historické řazení jarních obřadných písní se badatel ocitá v dosti nevýhodném postavení: na rozdíl od mnoha jiných obřadných útvarů poskytují texty jarních písní velmi málo opěrných bodů pro historickou identifikaci. Nejsprávnější bude proto vyjít při srovnávacím pohledu z případů, kdy stáří některých písní nebo jejich skupin je aspoň částečně doloženo přímými historickými doklady. Taková možnost se naskýtá ve folklóru českém. V 17. a 18. století bylo zachyceno několik popěvků vztahujících se ke dvěma jarním zvykům, které v té době v podstatě už ukončily svůj vývojový cyklus – k vynášení smrti a vnášení léta. Nejstarší z nich (*Již nesem smrt ze vsi, nové léto do vsi...*) pochází z Partliciova Hospodářského kalendáře z r. 1617. Srovnání těchto záznamů s písněmi zpívanými k oběma zvykům ještě v 19. a 20. století ukazuje, že se jejich texty za dobu tří sta let skoro nezměnily ⁸. Můžeme tedy z nepřilíši bohatého a stylisticky jednotného souboru takových písní vycházet při našich úvahách o tom, jak

mohla vypadat na západoslovenské pôdĕ obřadná píseň starší formace, jaké měla obsahové a formální vlastnosti.

Skoro všechny české a slovenské písně připoutané ke zvykům, jež nedoznaly od 16.–17. století větších významových změn (vynášení smrti, vnášení léta, pomlázka, s jistým omezením také jízda králů a chození s královnou), mají velmi podobnou stavbu. Jsou to krátké popěvky typu:

*Smrtná nedĕla,
kams klíče podĕla?
Dala jsem je, dala
svatému Jiří...*

jejichž obsah narůstá jednoduchým seřazováním stručně formulovaných motivů do rýmovaných dvojverší. Dvojverší mají obvykle rytmický půdorys 6+6 nebo 7+7, vyskytující se také u jihoslovenských písní kralických a lazarských, s drobnými odchylkami od rovnoslabičnosti. Po hudební stránce se tyto popěvky vyznačují malým tónovým rozpětím (od recitativu po tetrachord, vzácně kvintakord s pohybem melodie po sekundách) a jednoduchou stavbou hudební věty⁹. Některé nápěvy obsahují další příznaky starobylého původu (úvod na spodní sekundě, závěr na druhém stupni)¹⁰. Na Slovensku k tomuto typu patří také archaické popěvky svatojanské, jejichž hudebním základem je trichord¹¹. V polském folklóru se k této vrstvě řadí některé písně gaikové a sobótkové (svatojanské), jež mají zčásti stychickou (jednoveršovou) stavbu a nejsou rýmovány¹².

Podle textových vlastností se k této vrstvě řadí i popěvky, jejichž starobylost bývala dokazována archaickými rysy jazyka¹³; podobný ráz má také fragment polské písně při vynášení smrti, zaznamenaný v 16. století M. Bielským v jeho *Kronice*¹⁴. V českém a slovenském folklóru nenajdeme obřadnou píseň, svým hudebním rázem archaickou, jež by se po textové stránce vzdalovala tomuto modelu. To vše vede k nutnému závĕru, že právě stručný popĕvek s prostým obsahem a jednoduchou veršovou stavbou byl v západoslovenské tradici ve starších dobách základní formou obřadné písnĕ. Před ním mohl existovat jedinĕ typ improvizací písnĕ s volnou rytmickou stavbou, podobné ruským nebo ukrajinským pohřbním pláčům, jenž v dalším vývoji musel zaniknout.

Ve východoslovenských folklórech nacházíme při pozornĕjším pohledu výraznou analogii k tomuto stavu. Také zde má podobné rysy s formálními rozdíly vyplývajícími ze širších okolností (stychická stavba, nerýmovanost, někdy i nerovnoslabičnost), písnĕový repertoár některých archaických jarních a letních zvyků, které z různých příčin nepodlehly obecnému procesu významového přehodnocování kalendářních zvyků. V některých pohraničních velkoruských a běloruských oblastech je to např. zvláštní forma obřadu přivolávání jara¹⁵, u Bĕlorusů a Ukrajinců zanikající, kdysi velmi významný svátek jirský nebo letní svátek petrský, jenž kdysi uzavíral červnovĕ

období lidových veselíc. Ojedinele lze takové stručné, obsahově slabě vyvinuté písně s ambitem tercie, nejvýše kvarty, najít také v svatodušním a kupalském repertoáru. V dalším vývoji se melodický rozsah obřadných písní rozšiřoval až po tetrachord a pentakord s přidáním spodními tóny, v textu se objevovaly několikačleonné stychické řady umožňující bohatěji rozvinout obsah, rytmická stavba se stávala pravidelnější. Jednotícím znakem této starší vrstvy zůstávala však stychická (jednoveršová) stavba, v níž se rým objevoval jen jako náhodný produkt syntaktické kongruence veršových závěrů. Pozůstatky této starší vrstvy byly zachyceny na velmi širokém území; nenajdeme je však vůbec v prostředích, kde došlo k ostřejšímu potlačení řady starobylých zvyků a k soustředění písňového materiálu kolem nových zvykových příležitostí, například v Haliči ¹⁶.

Revoluční obrat ve vývoji východoslovenské písně způsobilo vítězství rýmu jako formotvorného činitele a vznik strofy. Názory o okolnostech nástupu rýmu ve východoslovenské písni se odedávna rozcházel. Důležité je, abychom přesně rozlišovali mezi rýmem jako jevem fakultativním, vyrůstajícím druhotně z půdy verzifikačního systému, jehož základem byla syntaktická symetrie, a rýmem jako vůdčím formantem verzifikační stavby. Různé okolnosti ukazují, že v této nové úloze se rým projevil v ukrajinské a běloruské písni výrazněji až během století sedmnáctého, ve velkoruském folklóru ještě později ¹⁷. Proces utvrzování tohoto nového, velmi působivého stylizačního prostředku probíhal samozřejmě různou rychlostí a s různým důrazem v rozličných žánrech; jde-li o žánry obřadné, u nichž můžeme předpokládat větší setrvačnost, prosazovala se tato změna jistě pomaleji a s většími obtížemi.

Situaci v otázce rýmu, spolu se základními znaky melodické stavby a chronologickými ukazateli v obsahu musíme zatím pokládat za nejspolehlivější měřítko historického stáří jakékoli východoslovenské písně. Je samozřejmé, že písně archaického formálního typu, postrádající rým a strofu, mohly zvláště v žánrech obřadných vznikat i později. Avšak kladný opak – přítomnost rýmu jako systémového znaku, svědčí přes všechny protikladné úkazy, odvozované nejčastěji ze zjednodušené interpretace různých prvků obsahu, prohlašovaných za mytologické nebo jinak starobylé ¹⁸, o tom, že taková píseň musí pocházet z novějších dob. Toto zjištění lze nejednou podepřít závěry plynoucími z rozboru hudební formy; také v obsahu rýmovaných obřadných písní objevíme při pozornějším pohledu prvky, jež se sotva shodují s předpokládaným psychologickým vztahem k obřadu a jeho symbolům ve starších dobách ¹⁹.

Nejvíce písní novějšího původu obsahuje repertoár zvyků v novějším úseku vývoje nejoblíbenějších, a tedy i nejsilněji prodchnutých prvků erotické hry – troického svátku u Rusů, rusalného a kupalského u Ukrajinců. Vedle značného počtu písní, které nemají žádnou přímou spojitost s podstatou zvyku, byly zde patrně ještě v 18. a 19. století k zesílení motivace zvyku vytvářeny písně popisující jeho průběh

nebo antropomorfizující jeho symboly. Hlásí se v nich intimní lyrické ovzduší novějšího folklóru, vyjádřené zdrobnělinami a podivným dotvářením souboru postav symbolizujících zvyk²⁰.

Naši teorii o vystřídání dvou stylistických vrstev v tradici východoslovanské obřadné písně potvrzuje skutečnost, že v případech existence dvou verzí obřadné písně má verze se staršími obsahovými znaky zpravidla formu nerýmovanou a astrofickou, ve verzi mladší se prosazuje rým²¹.

V západoslovanské oblasti tvorbu obřadných písní mladšího typu lze předpokládat ve větším měřítku jen v Polsku (písně gaikové a sobótkové) a v karpatské oblasti (zejména písně svatojanské). Texty takových písní se vyznačují silnější účastí lyrických nebo satirických prvků, jejich hudební forma se opírá o využití intervalového rozpětí od sexty po oktávu.

Zvláštní skupinu zde tvoří písně s velmi vyvinutým textem, bohatou strofou a složitou melodikou, adaptované pro potřeby obřadu někdy v 17.–18. století z populárních písní neobřadných; v českém folklóru k nim patří např. píseň *Vyletěl sokol na zelený bor*, zpívaná při obchůzce s královnou. Její přechod do kategorie písní obřadných byl usnadněn ztotožněním její ústřední postavy s centrálním symbolem slavnosti jarní královny: v polském folklóru takový původ má populární svatojanská píseň *Lipieńka*²².

Na závěr je třeba upozornit na to, že právě u obřadných popěveků starobylejšího typu se hlásí široké mezinárodní spojitosti, jejichž ráz ukazuje na poměrně dávné přenesení. Motivy, jež tvoří v českém folklóru důležitou součást symbolického komentáře k jarním zvykům (*jaro/nový líto, co jsi nám přineslo?; křesťanské svátky si předávají klíče od země, poslední, obvykle sv. Jiří, otvírá zem a vypouští zelenou trávu: smrtná neděle/velkonočka si umývá ruce a nohy u studánky; smrt odplouvá po vodě, léto přijíždí ve voze*), pravděpodobně odumřely v historicky méně pružném polském folklóru, žily však dále na protějších okrajích středoevropské zvykoslovné oblasti – u Ukrajinců a Bělorusů²³. Východoslovanské období těchto popěveků nelze hodnotit jako jejich varianty nebo verze: jde o obecné, avšak zcela nepochybné motivické shody, jež musely mít společné východisko. V prvních dvou případech mají ukrajinské a běloruské písně s těmito motivy nerýmovanou stychickou stavbu, řadí se tedy do starší vývojové vrstvy; třetí obdoba sa objevuje v souvislosti s novějším přednovoročním svátkem Malanky, jehož repertoár, ovlivněný z velmi zvláštních příčin souborem písní kupalských, obsahuje ještě další analogie s jarními písněmi karpatského okruhu²⁴. V každém případě je však výskyt těchto obdob dokladem existence širokého společenství obřadné symboliky, jejíž kořeny tkví někde ve středověku.

Obraz, jež jsme zde vytvořili, je velmi obecný a schematický. Problematika vývoje obřadných písní si žádá hlubšího historického propracování, jež by se vyhnu-

lo aprioristické rovnici obřadnost = starobylost. Je třeba dokázat, že po celou dobu historického trvání lidového zvyku mohly vznikat písně komentující jeho průběh a symboliku a že v případech významové aktualizace zvyku mohlo docházet ještě v době poměrně nedávné ke vzniku celých písňových cyklů vyjadřujících novou formu vztahu k obřadu. Nelze proto stáří dochovaných obřadných písní automaticky ztotožňovat se stářím zvyku, jak se to často dělá. V tvořivém proudu lidové slovesnosti nebyly ani obřadné písně kategorií ustrnulou a mrtvou; jejich neměnnost nebo proměnlivost v čase závisely na řadě poznatelných faktorů.

*

Z dosavadních zjištění vyplynulo, že písňový repertoár jarních obřadů ve starších dobách nebyl asi příliš široký a mnohotvárný; jeho bohatství u některých slovanských národů je výsledkem dlouhodobého vývoje, podporovaného stále trvajícím životem a významovou proměnlivostí některých jarních zvyků. V starších dobách poměrná jednoduchost rituální a symbolické složky jarních obřadů nedávala patrně mnoho příležitostí k vytvoření rozvětveného písňového doprovodu. Nemohla proto vzniknout ani bohatší stylistická tradice těchto písní; svou formou reprodukovaly nejčastěji elementární typ středověkého popěvku. I v oblasti obřadné písně však byly útvary, které patrně díky zvláštním okolnostem svého provozování nepoměrně dříve dospěly k poměrně náročné stylistické podobě. Jsou to blahopřejné velikonoční písně, rozšířené nejvíce v běloruském folklóru pod názvem *písní voločebných*. Písně podobného typu, svou stylistikou značně odlišné od krátkých obřadných popěvek, o nichž jsme mluvili dosud, se kromě toho v menším počtu objevují v repertoáru různých jiných jarních svátků na Bílé Rusi, Ukrajině a v Polsku. Nacházíme je mezi běloruskými písněmi jurjevskými a kupalskými²⁵, při polském gaiku (zvyku odpovídajícímu vnášení léta) a sobótce²⁶; k témuž stylistickému typu patří také lemkovské (západoukrajinské) písně carynné (zpívané při jarní obchůzce polí), jež živě připomínají podobné písně balkánské²⁷. A celý tento soubor má po stránce tematické a stylistické velmi bezprostřední souvislost, docházející až k totožnosti celých písňových struktur, se žánrem vánočních světských koled (koljadek). velmi bohatě vyvinutým v ukrajinském folklóru, avšak známým také na Bílé Rusi, v Polsku a českých zemích.

Zvykovým základem voločebných písní, v novější době odumírajícím, byla instituce *voločebniku*, poloprofesionálních kolednických družin, obcházejících o velikonočních domácnosti a vyjadřujících písněmi, určenými pro jednotlivé členy rodiny, přání zdaru a úspěchu pro celý rok. Ještě v 17. století byla tato instituce na Ukrajině patrně všeobecně rozšířena; významný polemista přelomu 16. a 17. století Ivan Vyšenskyj ji uvádí mezi nejhoršími pohanskými nešvary, které je nutno vymýtit. U karpatských Huculů se až do minulého století udržoval pro velikonoční pondělí název voločinnyj ponedilok,

ukazující na někdejší existenci zvyku. A v úzkém okruhu kolem haličského města Javorová se pod názvem *ryndzivky*, v severozápadní části ukrajinského území pod názvem *rohulky* zachovaly písně, svým obsahem a funkcí odpovídající voločebným. V některých velkoruských oblastech byla podobná instituce známa pod názvem *vjun*, *vjunec*, v Polsku pod názvem *dyngus*. V okolí Dobrzyňe v severním Polsku se pro odměnu za velikonoční blahopřání zachoval název *włóczebne* ²⁸.

Folkloristy odedávna udivovala a nutila k zamyšlení skutečnost, že se v širokém repertoáru koljadek, vztahujících se k zimnímu svátku, hlásí s takovou důrazností motivy, související spíše s jarním obdobím lidového kalendáře. Těsné příbuzenství mezi koljadkami a písněmi voločebnými vedly spolu s jinými okolnostmi k dohadu, že tento typ písní byl přenesen do repertoáru dvou největších křesťanských svátků druhotně; jeho původním místem v kalendáři mohl být starobylý březnový svátek nového roku, jenž zanikl v souboji s křesťanským velkým postem a jehož vzdálená stopa se hlásí dokonce v českém folklóru v březnovém oslovení nového líta.

Toto zjištění, vedle nápadných shod spojujících stylistiku koljadek a písní voločebných a celou starší tradici písní jihoslovanských, svědčí o značném stáří těchto útvarů. Jejich náročná, ve srovnání s běžným typem lyrické písně poněkud formalistická stavba opírající se o ustálené obrazy a stylistická schémata, obráží tvůrčí přístup profesionálního a poloprofesionálního prostředí nositelů, které rozvíjelo tuto tradici po dlouhá staletí přenášejíce ji ze země do země. Nedávno nalezené polské doklady podobných písní z první poloviny šestnáctého století ²⁹ ukazují, že v té době byl už jejich verzifikační a stylistický typ v podstatě ustálen, jejich tematická a estetická náplň se ovšem dále rozvíjela, pravděpodobně směrem k širšímu uplatnění erotických motivů a prvků vnějšího popisu vyjadřujících zálibu doby velkého civilizačního vzestupu ve vnější nádheře v kráse barev, tvarů a směrem k složitější vazbě těchto motivů do dlouhých umělých řad.

V tomto článku můžeme uvést pouze závěry z historického zhodnocení písní voločebných a příbuzných skupin, spjatých s jarním obdobím lidového kalendáře. V novějším stadiu svého vývoje na Bílé Rusi, dokumentovaném zejména Šejnovými sborníky, voločebné písně nabyly dosti zjednodušené podoby: píseň začíná obvykle obrazem putující kolednické družiny, která probouzí hospodáře. Hlavní část tvoří hypertroficky rozrostlý motiv: personifikované křesťanské svátky přicházejí k hospodáři na návštěvu. Avšak v jiných pramenech, vykrývajících skoro celé běloruské území a zasahujících na severu do velkoruského pomezí (Bezsonov, Federowski, Romanov, Šejn – Velikoruss), se hlásí široký soubor světských námětů, reprodukujících mnohdy až po drobné detaily obsah ukrajinských koljadek s tím rozdílem, že voločebná píseň v stavu z 19. století silněji zdůrazňuje erotické motivy a potlačuje ve srovnání s koljadkou motivy sociálního postavení, vojenského hrdinství, ukazující svým

obsahovým vybavením na starobylý původ. Kromě toho mají běloruské voločebné písně bohatší a přirozenější epickou osnovu, zatímco zvláště haličské koljady tuto osnovu rády ornamentalizují, přehlušují bohatě vyvinutým popisem, potlačují její přímou působivost cyklickým opakováním základního motivu, přenášejícím pozornost z děje samotného na úlohu a povahy jeho různých nositelů. Z většiny haličských textů zmizely prvky, souvisící s obrazností pohádek (motiv přenesení mládence nebo dívky na křídlech nebo zádech ptáka); je charakteristické, že se tyto nepochybně archaické motivy objevují paralelně v textech z Bílé Rusi a horských oblastí Haliče³⁰.

To vše se zdá ukazovat, že estetika běloruských velikonočních písní představuje z formálního hlediska typ vývojově poněkud ranější než estetika haličských koljadek. Jde o stadium, kdy dějová osnova je už modelována do určitých pevně stanovených schematických podob, neustupuje však ve struktuře písně vedoucí místo prvkům druhotné estetizující stylizace, která vyzdvihuje proti celku ozdobný detail. Rozbor reálií voločebných písní a vývojově pozdějších haličských ryndzivek dává možnost přibližného datování této vrstvy. Záliba v obrazech *zeleného vína, zametání zahrady, kopání záhonů, rajských ptáků, kult zlatých předmětů*, charakter reálií (*liščí šuba, tepaný pás, zlatý povoz, terem*) a sociálních charakteristik (vítaným nápadníkem je *popovič, měšťan, fojtův syn*) ukazuje na 16. a 17. století. Ještě starobylejší jsou patrně jednotlivé písně s velmi širokým areálem, objevující se v repertoáru několika jarních zvyků (*dívka víje věnec, vítr jej odnáší na řeku; dívka ztrácí prsten*). V takových mezinárodně rozšířených motivech se odhaluje možná starší, středověká tradice tohoto zajímavého žánru, v jehož mimořádné umělecké zralosti byl díky dlouhodobému působení profesionálních nositelů nejvýstižněji vyjádřen středověký estetický ideál.

*

Osobitě místo v jarním písňovém repertoáru zaujímají *písně chorovodového* typu, to je zpívané za doprovodu tanečních pohybů nebo i mimického napodobení některých prvků jejich obsahu. Písně tohoto typu je třeba odlišovat od pohybových her se zpívaným textem, i když se ve zvykové praxi oba útvary velmi často prolínají. Hry se zpívaným textem mají vyvinutější dramatickou ideu, jež se zračí jak v dialogické formě písně, tak i v širším použití pohybových prvků, znázorňujících písňový obsah.

V některých slovanských zemích zaujal útvar chorovodových písní, spojující kolektivní tanec se zpěvem, významné místo v jarním zvykosloví; stačí poukázat na srbocharvátské kolo a na velkoruskou tradici chorovodů. Méně rozšířena byla tato forma v ukrajinském folklóru; z toho však, že se její zbytky zachovaly zejména v konzervativnějších západních a severních oblastech v rámci žánru vesňanek a hajivek, a že v takových případech se vesměs setkáváme se starobylými nápěvy a texty, lze usuzovat, že tradice tohoto útvaru byla na Ukrajině zachycena ve stadiu zániku. O existenci širší

slovanské tradice písní chorovodového typu ve starších dobách svědčí i výskyt menší skupiny takových písní ve slovenském a moravském folklóru³¹.

Mezi pohybovými formami chorovodových písní v různých slovanských zemích jsou četné shody, zahrnující i některé komplikovanější prvky. Slovenský *káčerovy tanec* má obdobu v ukrajinském *křivém tanci*³², *preplietanie, tkanie plátna* se s podobnými názvy (*tkanie plotna, заплитання, плетення полотна, навивание, снование*) objevuje v Polsku a na Ukrajině³³; písně o *proplétání zlatem*, o nichž se zmiňuje polský spisovatel 16. století M. Rej, se hlásí až ve vzdálených končinách ruského území³⁴. V textovém komentáři chorovodových her najdeme motivy, jež patří k jejich pevnému vybavení jak na Moravě i Slovensku, tak i v různých částech Ukrajiny³⁵.

Starší folkloristika by jistě použila těchto dokladů k upevnění názorů o velmi starobylých, praslovanských kořenech těchto her, oslavovaných romantiky jako ideální typ slovanského tance. Je nepochybné, že chorovody mají velmi starý národopisný základ: můžeme však dokázat, že právě ty konkrétní choreografické formy, které známe, byly při své elementární povaze tradovány už od předhistorických dob.

Naším úkolem je ostatně především historické zhodnocení konkrétních písňových struktur, spjatých s těmito tanci. A po této stránce se větší část dochovaných ukrajinských a slovenských ukázek (*Кривий танець, Крокове колесо, Огірочки, Ide káčer po šašine*) jeví jako produkt pozdější doby, jako popěvky se strofickou formou a pravidelným rýmem, v jejichž obsahu se zračí estetické zájmy novějšího typu (*Огірочки*) nebo reálie a životní postoje, typické pro folklór 17.–18. století (motivы oblečení v slovenské písni)³⁶.

Zvláštním problémem je tradice ruských chorovodů. Jde-li v případě slovenském a ukrajinském o relikt s poměrně slabým písňovým fondem, tvoří ruské chorovody funkční komplex, který svým významem přerůstá všechny ostatní složky jarního folklóru. Kolektivní píseň doprovázená tancem, v němž se u Rusů zvlášť prosazuje mimicko-simulativní složka, se stala útočištěm mnoha textů nejrůznějšího původu. Zdá se, že tento materiál byl ve své nové sféře podrobován procesu stylistické nivelizace, jenž v něm vyzdvihoval, podobně jako tomu bylo v ukrajinských koljadjkách, prvky ornamentalizujícího popisu. Tato otázka si žádá podrobnějšího prozkoumání. Jedno je však nepochybné: velmi intenzivní vývoj chorovodových písní vyzdvihl v nich do popředí prvky novějšího původu. V textové složce chorovodů lze těžko vydělit nějakou osobitou archaickou vrstvu stylu nebo reálie, ukazující na hluboké stáří. Je v ní naopak velmi mnoho prvků prokazatelně novějších, vyjadřujících ty proměny v lidovém životě a myšlení, jež souvisely s celkovým kulturním přerodem Ruska v době po reformách Petra I. Hlásí se zejména v popisné složce obsahu, např. ve velmi důrazné a příznačné pozornosti k prvkům civilizačního pokroku – k módním detailům oblečení, k normám společenského chování a podobně³⁷.

*

Přecházíme k charakteristice historického postavení *pohybových her se zpívaným textem*. Tradiční folkloristika v nich často spatřovala útvar málem předhistorický, hledala v nich reflexy prastarých mýtů a prvobytných symbolů. Naší snahou bude ukázat, že také v této složce folklórního pokladu lze odhalit navrstvení různých historických epoch. Stojí za zdůraznění, že lidové hry, některými novějšími folkloristy nehistoricky podceňované jako útvar patřící dnes z velké části k dětskému folklóru, jsou k historickému studiu zvlášť způsobilé. Lidová hra má především větší schopnost územního šíření než např. obřadná píseň, svým smyslem a funkcí pevně spjatá s určitým zvykovým rámcem. Ve svém časovém a prostorovém vývoji se proměňuje podle určitých obecných, snadno sledovatelných zákonitostí. Úplná závislost na kolektivním provozování, snaha nositelů o zaohování jejího dějového obsahu, sepětí s pohybovou složkou brzdí do jisté míry vývoj jejích textových struktur; jako útvar s epickým jádrem obsahuje lidová hra zpravidla více historicky vázaných reálií než např. obřadná píseň. I v případech ostrého přehodnocení celkového významu hry, záměny jejího ústředního symbolu může důkladný variantní rozbor (zvláště za přítomnosti většího počtu variant) vést k poměrně spolehlivé rekonstrukci celé její vývojové dráhy. Ve starších dobách byly pohybové hry významným prvkem společenské zábavy, jíž se účastnily všechny generační vrstvy a sociální skupiny. Obrazily proto ve svém obsahu, často ovšem ve formě velmi zastřené, mnoho zajímavých stránek tehdejšího života, od stop domácích magických kultů až po symboliku sociálních vztahů, charakteristických pro vyspělé středověké a renesanční město a jiná příbuzná prostředí.

V našem přehledu si nebudeme všimát přesunů v kalendářním a funkčním zařazení některých her, jež zpravidla neovlivňují jejich významovou podstatu, a zhodnotíme historicky všechny hry, jež se v jakékoli severoslovanské zemi objevují ve svazku jarních zvyků.

Poměrně nejširší územní zásah, zahrnující vedle německých zemí v některých případech i území jihoslovanské, mají u Slovanů hry o pěstování rostlin (máku, lnu, prosa atd.), v nichž se kdysi předpokládal kultovně magický základ nebo hledala spojitost s typem primitivní pracovní písně. Bohužel právě tyto hry obsahují velmi málo historicky vázaných prvků. Pozornější pohled na ně ukazuje však, že genetickou jednotu textu mají jen formy na územích, spjatých dalšími vývojovými svazky v době historické (dvě různé verze hry na mák: česko-polsko-ukrajinská a ukrajinsko-ruská; výlučně východoslovenský výskyt hry *Proso*). Rozbor formálních vlastností vede pak k závěru, že hry, které mají aspoň trochu vyvinutější text, dovolující rozpoznání jeho historických rysů, se řadí k období poměrně novějšímu: jejich texty se rýmují a hudební forma nepatří k nejjednodušším³⁸.

Územně omezené redakce tvoří ovšem i jiné hry, rozšířené v Evropě už ve středověku: na vrata, mosty, královnu (dívku v kruhu). Je jasné, že konkrétní struktury

takových her se formovaly v historicky omezených místních ohniscích; proto bude nejlépe vyjít při pokusu o obecnou historickou charakteristiku z vymezení zeměpisného rozpětí jejich skupin a typů.

Z hlediska prostorových vztahů se celý komplex severoslovanských jarních her člení do tří dosti zřetelně ohraničených skupin, které mají, jak uvidíme, také osobité historické vlastnosti:

1. námětové typy a jednotlivé hry společné Čechům, Slovákům, Polákům. Ukrajincům, zčásti také Bělorusům;
2. námětové typy a hry společné východním Slovanům; některé z nich pronikají okrajově na území západoslovenské;
3. hry známé jednotlivým národům nebo jejich menším skupinám.

Je velmi příznačné, že každá z dvou prvních skupin soustředila hry významově odlišné. Hry středoevropského typu reprodukují převážně problematiku reálných společenských vztahů; v základě her východoslovenského typu leží starší magické a kultovní symboly vegetativního a erotického typu. Pokusíme se nyní konkretizovat tuto charakteristiku stručnými rozbory obsahu a vývojových osudů jednotlivých her.

Hry s motivem *přechodu vraty nebo mostem* patřily v lidové slovesnosti evropských národů k nejrozšířenějším; přímé doklady jejich existence sahají až do století čtrnáctého. Starší folkloristika spatřovala významový základ těchto her v kosmických nebo eschatologických mýtech nebo v symbolice manželského spojení. Ve své studii o těchto hrách ³⁹ jsem se snažil dokázat, že teorie o jejich mytologickém původu nemají dostatečné opodstatnění; také erotický prvek se v jejich významu prosazoval teprve později, snad pod vlivem symbolu *zdolání řeky = milostné spojení*, přibližuje tyto hry celkovému ladění novějšího jarního folklóru. Prvotným významovým východiskem těchto her, jasně dokumentovaným nejstaršími literárními zprávami o nich, byla sociální symbolika přechodu střeženým místem a povinnosti platit mýto nebo výkupné, motiv pro obrazovost středověkého člověka velmi přitažlivý. K starším dobám ukazují i některé obsahové prvky těchto her, napr. zdůrazňování kamene jako stavebního materiálu, či motiv «založení» brány mečem. Polská hra *Jaworowi ludzie*, do jejíhož textu pronikly i prvky pozdějšího původu, zobrazuje v případě správnosti naší rekonstrukce širší komplex středověkého městského opevnění: bránu s padacím mostem. V ukrajinské hře *Воротар* (Strážce brány) na výzvu k otevření brány strážce odpovídá archaickým *а хто воріт кличе?*, v novějších variantách pro nesrozumitelnost často komoleným. Hlavní postavou této západoukrajinské hry je bohatě stylizovaná postava *мезиного дитяти*, mladého chlapce, oblečeného do zlatohlavu, sedícího na zlatém trůně, hrajícího si, podobně jako jeden z hrdinů bulharské lazarské písně ⁴⁰, s jablkem; v některých variantách knížecí sluhové, dožadující se vstupu do opevnění, nabízejí starobylý dar – včely. Nevidíme dostatečné důvody pro to, abychom, následující příkladu některých starších folkloristů,

spojovali tuto hru s postavami a událostmi 13. století, jsme však přesvědčeni, že vznikla nejpozději na přelomu středověku a novověku. Její starobylost dosvědčuje i archaická hudební forma (obvykle tetrachord s úvodní spodní kvartou). Velmi prostou hudební formu mají také některé západoslovenské hry tohoto typu (*Zlatá brána, Mostek*).

Archaický nápěv, založený na trichordu nebo tetrachordu, mají také ukrajinské obměny hry na most (*Пустите нас*, ve východní Ukrajině *Король*); detaily svého obsahu (názyvy peněz) a rytmickou stavbou (tříčlenný verš typu 4+4+6 v *Пустите нас*) ukazují však na pozdější původ, pravděpodobně 17. století. Obtíže působí historické zařazení slovensko-maďarské hry *na královnu (Hoja dunda)*. Její text, skládající se z izolovaných veršů s opakovaným refrémem, se zdá ukazovat na starší původ. Pravděpodobně mladšími členy této tematické skupiny jsou východoukrajinská a ruská hra *Царевна*, v nichž se poprvé v hrách s tímto námětem hlásí erotický prvek jako základní, a ruská hra *Царев сын, королек*, jejíž sociální nomenklatura a realie jasně ukazují na působení západního vlivu. Vliv celkového ovzduší novějšího folklóru vnesl i do starších her této skupiny dodatečné erotické přízvuky: odměnou za povolení přechodů se stává nejkrásnější děvče⁴¹.

Další tři hry západní skupiny mají na rozdíl od her na vrata a mosty spojitost se zaniklými rituálními momenty. V případě hry *na Žalmana* odhalení významu hrdinova jména, převzatého ze středověké němčiny (*salman* = právní zástupce při důležitých jednáních, v tomto případě ženichův představitel při námluvách) umožnilo poměrně spolehlivé datování doby vzniku hry do Čech nebo jiné slovanské země bezprostředně ovlivněné německou feudální kulturou a do doby mezi stoletím třináctým a patnáctým až šestnáctým, kdy vznikla podle obsahových příznaků její dochovaná podoba. Po přechodu na území polské a zvláště ukrajinské tato hra někdy v 17. století zčásti změnila svůj význam: jediný motiv námluv bohatého rytíře byl podle místního vývojového schématu nahrazen sledem námluv, v nichž se střídají ženichové různého společenského postavení⁴². Hra *na Dunaj (Heličku)*, souvisící s podobnou hrou německou, vznikla pravděpodobně někde v oblasti dnešního Československa také na sklonku středověku nebo v 16. století jako součást celoevropsky rozšířeného svátku jarní královny a taneční oslava hlavní hrdinky této slavnosti, pro niž bylo zvoleno tehdy velmi populární jméno Eliška. Motiv umývání v řece má svůj základ v celoslovanské symbolice jarního obřadného umývání. Někdy v 16. století byla hra přenesena přes Polsko na Ukrajinu, kde z její inspirace vzniklo několik podobných her, zachovávajících v textových petrifikátech pozoruhodné spojitosti se svou československou předlohou. Také tato hra doznala ve svém textovém vývoji značných změn, a to, i na své mateřské půdě; její nápěvová struktura kolísá mezi tetrachordem (ukrajinský *Білоданчик*; některé varianty česko-slovenské hry) a harmonicky cítěným nápěvem v rozsahu oktávy (jiné varianty *Heličky*)⁴³.

Přímou spojitost se střeoevropskou zvykovou tradicí má, jak se zdá, také ukrajinská chorovodová píseň *o javoru (vezení stromu)*, v níž se v symbolických obrazech měsíců a hvězd spojují dvojice mláďenců a děvčat. Toto vyhlásování mileneckých párů ve stínu obřadného stromu připomíná střeoevropský zvyk jarního spojování mileneckých dvojic, známý v Německu pod názvem Mailehen jehož stopy se zachovaly nejen v českém, ale dokonce i v běloruském folklóru⁴⁴. Hudební forma této písně (jednoduchý tetrachord) ukazuje na její starší původ.

V soustavě ukrajinských hajivek a vesňanek se k této skupině přidružují ještě dvě písně symbolického typu – *o hrazení zahrady*, jímž se chrání *dívčí krása*, a *o hořící doubravě*⁴⁵. Význam obou souvisí se symbolikou, hlásící se také v četných západoslovenských písních 16. a 17. století. Motiv zahrady souvisí se středověkou a renesanční funkcí květinové zahrádky (*hortulus inclusus*) jako: romantického útočiště svobodné ženy a místa příprav ke svatbě; motiv záchrany milovaného člověka před požárem byl patrně už ve středověkém metaforickém slovníku symbolem nejvyšší věrnosti v lásce, a to i v tradici východoslovenské⁴⁶. Uvedené spojitosti jsou dílčím reflexem bohatých kulturních vztahů mezi zeměmi střeoevropské oblasti v době, kdy vývoj lidových her a příbuzných útvarů dosáhl svého vrcholu – ve století šestnáctém a sedmáctém. Kromě toho spojuje Ukrajinu se západoslovenskými zeměmi několik her s užším areálem, vzniklých podle našeho názoru v době pozdější. Náměty těchto her: volba mezi ženichy různého povolání (*Чорнушка*), hledání ženy na trhu (*Жона на торгу*), pobyt ve Lvově (*Янку ружовий*). První dvě byly známy také na polském území, třetí, nesoucí zjevné známky polského původu ve svém jazyce, nebyla sice zachycena v Polsku, ale pronikla i na východní Slovensko⁴⁷. Všechny tyto hry navazují svým celkovým rázem na tematiku střeoevropských her starší vrstvy: líčí příběhy lidského života, jejich oblíbeným dějištěm je město a vůbec kultivované prostředí, hrdiny – živí lidé své doby, barvitě charakterizovaní jako příslušníci určitých společenských skupin. Ve srovnání se svými předchůdci obsahují však více prvků žánrové drobnokresby, podbarvené jadrným humorem (*Жона на торгу*, *Янку ружовий*) a navíc i lyrismem (*Чорнушка*). Hry této skupiny mají rýmované texty a dosahují melodického rozpětí kvinty. Vznikly někdy ve století 17. nebo 18., v době, kdy se směr pohybu folklórních hodnot na území polského státu obrátil; jsou u nich důvody k předpokladu, že jejich mateřskou zemí byla Ukrajina.

Jinou významovou základnu mají relace, spojující na úseku lidových her tři východoslovenské národy. Také v základu některých z nich leží starší obřadné představy a formy, vyjadřují však osobitý ráz východoslovenské obřadné tradice. Hra *na Kostruba*, která se v západoukrajinském hajivkovém repertoáru vytvořením nového textu proměnila v bezstarostnou satiru na nemilovaného muže, má ve vzácných východoukrajinských dokladech, spjatých se zanikajícím ženským svátkem *rozyhr*, vážnější ráz

dvojsmyslného rituálního oplakávání mužského pohlaví, čímž koresponduje se starým ruským svátkem *Jarila*⁴⁸ Obdobná velkoruská hra souvisí zase složitým způsobem s rituálním úkonem *pohřbívání Kostromy*, který byl podle různých výkladů buď obřadnou formou zařikávání semene nebo erotickým svátkem, mohl však také souviset s motivem *pohřbívání rusalky*. Jehož reflexy, přenesené karpatskou cestou, vidíme ve dvou okrajových obdobích české *smrtky* – slezské *Krásné* a severomoravské *Mařené*⁴⁹.

Klíč k původnímu významu hry *Жучок* (Brouček, na východní Ukrajině a Pokutsku *Шум*) dává její pohybová forma. Malé dítě chodí po spojených rukou řetězce, jenž neustále narůstá kupředu přebíháním dvojic. Stejnou formou měl velkoruský magický obřad *колосок*, jehož úlohou bylo přivolávat úrodu. Východoukrajinský *шум*, vybavující představu šumícího obilí, je zřejmě odvozeninou tohoto symbolu. Avšak se ztrátou obřadné funkce byl písňový text, podobně jako v případě Kostruba, naplněn novými lyrickými motivy, převzatými většinou z populárních písní 17.–18. století, které neměly nic společného s původním významem hry⁵⁰.

Třetí z her tohoto typu – *Ящур*, velmi rozšířená také na Bílé Rusi, nesla ve svém původním významu, dochovaném dosti dobře všude mimo centrální západoukrajinskou oblast, silné prvky rituální erotiky (ještěř, louskající ořechy, unáší dívku); ve vývojovém kontextu haličských hajivek si na rozdíl od předešlých her většinou uchovávala svůj archaický trichordální nápěv, doznala však také radikálního obsahového přehodnocení: pod vlivem jarních milostných motivů, známých také ve slovenském folklóru a díky náhodné zvukové podobnosti jmen se *ještěř* přerodil v *kačera*; text písně byl ověšen novějšími erotickými motivy, nesouvisícími také v tomto případě s původním významem⁵¹.

Tyto tři případy výmluvně ukazují, jak intenzivně potlačoval další vývoj právě na východoslovenské půdě starobyloú symboliku domácího původu, vyrůstající z archaických forem animisticko-magického myšlení.

Široký, v tomto případě také západoslovenský symbolický základ mají četné ruské chorovodové písně o zajíčkovi a ukrajinská hra *Зайчук*⁵². Starý erotický symbol, jenž se hlásí už v ojedinělém zápise polské písně z 15. století⁵³, a také ve východoslovenských písních svatebních, se v jarním folklóru někdy dosti násilným způsobem zasažuje do různých cizorodých dějových osnov⁵⁴; hlavním dějovým prvkem písní a her s touto postavou je však motiv úniku z obklíčení.

Jen jedna hra, společná Ukrajincům a Rusům, se svým tematickým ráženi blíží hrám středoevropského typu. Je to hra *na ženicha (bohatého tchána)*, podávající ve sledu žánrových obrázků satirický portrét dobrodruha, ucházejícího se o nevěstu a týrajícího pak členy své nové rodiny⁵⁵. Reálie této hry ukazují ke století sedmnáctému; ukrajinská verze je lokalizována ve východopolském městě Lublinu. Je dosti pravděpodobné, že tato hra vznikla na Ukrajině a odtud díky své mimořádné popularitě přešla

spolu s bohatým repertoárem soudobých ukrajinských a běloruských písní do Ruska. Podobný ráz má humoristická simulační hra *Журавель* (*Воробей*), známá nejen v Rusku a na Ukrajině, ale i v Polsku ⁵⁶.

Ruský folklór, v němž se tak bohatě vyvinula forma chorovodu, je vcelku chudší na pohybové hry dramatického typu, obsahující písňový text. Jeho zvláštností jsou hry s ústřední postavou zvířete (jelen, holub, kachna, vrabec). V případě her s tematikou lidských vztahů vede cesta často na západ; hra *Игумен* (*Келейка*) je např. obdobou neobyčejně populární německé hry (*das Nonnen-spiel*) ⁵⁷; v jiných hrách se objevuje společenské názvosloví a reálie, odhalující tento vliv ⁵⁸. Zdá se, že širší expanze středoevropských herních motivů v ruském folklóru započala v 17. století, v době širokého pronikání západních civilizačních a kulturních vlivů do ruského života. Starší domácí tradice, z níž se zachovaly uvedené hry symbolického typu, a také hry o rostlinách a zvířatech, mohla být narušena prudkým vývojem žánru chorovodů tanečního typu.

Novější vrstvu pohybových her tvoří většinou hry s užším areálem, prozrazující se zejména mladší hudební formou, někdy také odlišnou verzifikační stavbou, reáliemi a psychologickým laděním. U západních Slovanů na pomezí této vrstvy stojí rýmované hry *na křepelku, na koukol, na mlýnské kolo, na konopky*, východním Slovanům neznámé ⁵⁹. Několik her novějšího typu vzniklo také v západní části Ukrajiny, zvláště v Haliči. Společným rysem haličských her novějšího původu (*Галя, Чому дід не женився, Огірочки, Перепілка, Вербовая дощечка*) je humoristické ovzduší, přecházející někdy do grotesky nebo i vulgárnosti, nebo i silnější účast lyrických prvků, vyjádřená mimo jiné četnými diminutivy. Jejich melodické rozpětí se rozšiřuje do oktávy, stupňuje se sklon k využití harmonických intervalů, slovní rytmus se důrazněji kryje s rytmem hudebním ⁶⁰. Některé z těchto her stačily proniknout i do běloruského folklóru ⁶¹, což by svědčilo o tom, že vznikly už ve století osmnáctém.

Pokusme se nyní ještě jednou stručně shrnout výsledky této kapitoly.

Nejstarší vrstva lidových her souvisí z velké části s rituálními momenty, které měly u západních a východních Slovanů odlišný ráz: na východě animistický a vegetativně magický, na západě (včetně některých západoukrajinských oblastí) vyjadřující symboliku společenských vztahů. Tuto vrstvu her charakterizuje ostrý, symetrický dialog, zahájený výzvou a skládající se ze stručných příkazů nebo otázek a odpovědi. Část měla stychickou stavbu, jiné (např. *Zalman*) nesymetrickou strofu. Jak východoslovanské tak i západoslovanské hry této vrstvy neznají rým v systémovém pojetí; jejich melodický obsah se obvykle uzavírá v hranicích tetrachordu. Zatímco si staré hry západoslovanské v dalším vývoji v podstatě udržely svůj původní obsah, jenž byl v některých případech pouze doplněn motivy nově situujícími dějiště nebo bohatěji vybavujícími jejich obraznost, doznaly hry východoslovanského typu, zakotvené v archaičtější myšlenkové vrstvě, někdy mezi 16. a 18. stoletím tak podstatného přehodnocení, že v některých případech vznikly

redakce se zcela samostatným významem, spjaté s dávnými hrami jen některými prvky dějové osnovy a hrdinovým jménem. V téže době se na východoslovanské území intenzivně šířily starší hry západoslovanské a byly na nové půdě také částečně přehodnoceny a přetvořeny. Slabší reflexy tohoto procesu zasáhly také území velkoruské.

V novější době, asi od 17. století, mnohem produktivnější ve vytváření her se zpívaným textem byla oblast východoslovanská. Vznikly zde po sobě dvě nové vrstvy těchto her: první vyjadřuje ovzduší civilizačních proměn 16.–17. století, libuje si v drsných žánrových obrázcích, prostoupených prvky humoru a satiry, intenzivně využívá různých prostředků k prokreslení bohatství smyslové stránky života; v hrách nejnovější vrstvy v souvislosti s vývojem nového názoru na lásku a nových forem jejího výrazu především stoupá význam erotických prvků. Snižuje se úloha dramatické kostry na úkor popisného živlu. Erotický význam se vnáší v té době i do některých her staršího původu.

Hry obou novějších vrstev jsou rýmované, melodie má rozsah kvinty, častěji sexty, některé nápěvy mají dokonce oktávové rozpětí s intenzivním využitím harmonických prvků. Hry mladších vrstev zpravidla nedosahují tak velkého územního rozšíření jako hry staršího původu a jejich texty a nápěvy nejsou tak diferencované.

*

Poslední složka jarního písňového repertoáru – lyrické písně, postrádající obřadný základ nebo spojitost s tanečním pohybem – byla zvláště vyvinutá u Ukrajinců a Bělorusů; menší počet takových kalendářně vázaných písní lze najít v ruském, polském a slovenském folklóru. Tendence k jejich připoutávání ke kalendářním příležitostem byla silnější jednak v prostředích konzervativních, poznamenaných všeobecným sklonem k začleňování písňového materiálu do pevných životních kontextů (členění písní podle ročních dob v poleské oblasti), jednak tam, kde se s novějším rozkvětem poloobřadných veselíc dospívající mládeže jevila potřeba obohacení jejich písňové složky. Šířka kalendářního připoutání písní neobřadného původu byla pak přímo závislá na síle a rázu této novější tradice. Na Ukrajině se splynutím takových písní s menším počtem písní obřadných a lidovými hrami zformovaly útvary vesňanek a hajivek.

Také v písních neobřadného typu lze komplexním rozbořením všech strukturních složek oddělit od sebe dvě základní vývojové vrstvy. Vůdčí kritérium bude (zejména v případě ukrajinském a běloruském) stejné jako u písní obřadných: spojení obsahových a stylistických znaků, vylučujících novější původ, s verzifikačním příznakem nerýmovanosti a astrofičnosti. Starší písně budou mít klidný epický ráz, budou vyjadřovat obsah v podobě prostého, popisnými detaily a subjektivními sentencemi nezátíženého sdělení. Bude v nich chybět aktivní lyrismus, projevující se větší účastí subjektu v písňovém obsahu, zdrobnělinami, přírodními paralelismy. Budou se v nich vyskytovat starobylé sociální a estetické symboly, příroda v nich bude pouze nehybným pozadím a

náznamem. Jejich krása bude krásou statických obrazů a figur, sestavovaných do větších celku podle principu stavebnice. V jejich verzifikačním typu bude vládnout nerýmovaná stychická forma, umožňující rozvíjení obsahu v otevřené symetrické řadě.

Písňe mladšího původu budou mít (až na kratší popěvky žertovné) vyvinutější text a nápěv. V textu se přihlásí osobitá sdílnost a vyrovnanost, zvýšené pochopení pro přírodu a vnitřní život člověka. Ve stavbě verše zvládnou rým a strofická forma. Nápěv se rozšíří ve svém rozpětí a přejde k harmonickému myšlení. Objeví se, zvláště v tvorbě 17. a 18. století, složitější formy písňového verše a strofy, ovlivněné soudobou písní umělého původu. Hranice mezi oběma typy bude probíhat v případě ukrajinském přibližně sedmáctým stoletím, v ostatních východoslovanských folklórech se přesune do doby pozdější.

Podíváme-li se na složení starší z charakterizovaných vrstev, zjistíme s překvapením, že ve sféře kalendářního folklóru našly útočiště četné starobylé písňe, v obecném písňovém repertoáru zaniklé: archaické balady o proměně dívky ve strom, o bratru, který chce zavraždit sestru, o utonutí milence při přeplování řeky, o svedení dívky kyjevským knížetem nebo cizincem-dobrodruhem, o tatarském zajetí⁶²; milostné písňe, rozvíjející starobylé erotické symboly: přechod přes lávku, hrazení zahrady, koulení prstene nebo drahokamu⁶³; písňe, jejichž stručný obsah je znásobován cyklickým opakováním se záměnou dějové postavy⁶⁴. Největší počet takových starých písni se zachoval v běloruském folklóru; řada jich má široké mezinárodní spojitosti, zahrnující i folklór ruský.

Některé písňe mladší vrstvy stojí jakoby na přechodu mezi dvěma verzifikačními systémy. Zvláštnosti jejich stavby dávají možnost nahlédnout do mechaniky stylistického převratu, k němuž došlo ve východoslovanské písni s nástupem rýmu. Je zarážející, že jejich průběžně rýmovaný text začíná nerýmovaným dvojverším⁶⁵. Není tu pozůstatek starší verzifikační faktury, která v případě úvodního dvojverší nebyla tak snadno nahraditelná bez narušení významového jádra celé písňe? V jiných případech studium variantního materiálu ukazuje, jak přechodu od nerýmované formě k rýmované odpovídají v novějších verzích významové úpravy, vyjadřující nový vkus a životní zájmy. Nové, historicky podložené interpretace si zaslouží i takové rysy písňové stavby, jako opakování písňových veršů, které v některých případech působí jako formální nevyhnutelnost, plynoucí z neschopnosti vpravit významový celek do rámce dvojverší. Jsou případy, jež se zdají ukazovat, že tento nesoulad mezi strofickou formou a stavbou myšlenky souvisí s přetrváváním starších kompozičních návyků, podle nichž se jednotky obsahu uzavíraly v hranicích verše a rozvíjely v podmínkách astrofického verše do vícečlenných tirád s lichým počtem členů. V komplexně pojatém historickém studiu lidových písni očekává badatele řada vděčných, dosud neodhalených možností.

K historické klasifikaci jarního písňového folklóru u východních západních Slovanů

¹ Příkladem prvního postoje je chrestomatie S. I. Vasilenka a V. M. Sidelnikova, *Ustnoje poetičeskoje tvorčestvo ruskogo národa* (Moskva, 1954), kde se směřují útvary, pocházející z různých dob, s odvoláním na vnější obsahové kritérium, a sborník *Ukrajinski narodni liryčni pini* (Kyjev, 1960), kde jsou všechny obřadné písně zařazeny do skupiny *písně nejstaršího původu*. Srov. také formulaci T. Popovové v její knize *Russkaja narodnaja muzyka*, vyp. pervyj, Moskva, 1957, 7. Opačný postoj představuje cenná studie N. P. Kolpakovové, *Russkaja narodnaja igrovaja pesňa*, sborník *Russkij folklór*, IV, 1959, 54–79.

² A. Melicherčík, *Slovenský folklór*, chrestomatia, Bratislava, 1959, 28, 66–69.

³ Do některých zvyků tohoto typu (jízda králů, královničky, patrně i vynášení smrti) byly vnášeny prvky vegetativní magie druhotně. Srov. můj článek *Vynášení smrti v historických proměnách*, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura, I, 1954, 125–142.

⁴ Melicherčík, cit. dílo, 28, 66.

⁵ Srov. můj článek *O problémech a metodě historického studia lidové písně*, *Československá rusistika*, 2, 1957, str. 197–206.

⁶ J. Kresánek, *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*, Bratislava, 1951, 77–78.

⁷ Podrobnější rozbor těchto vztahů jsem podal v článku *Česko-polské spojitosti v oblasti lidových zvyků*, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura, II, 1955, 75–97. Běloruské období středoevropské královny: Afa nasjev, *Poetičeskije vozzrnija slavjan na prirodu*, I, M., 1865, 441; Sobolevskij, *Materiály i issledovanija v oblasti slavjanskoj filologii i archeologii*, Sborník Otd. russ. jaz. i lit. AN, t. 88, č. 3, 267–268.

⁸ Zíbrt, *Veselé chvíle v životě lidu českého*, III, Praha, 1910, 15–17, 53.

⁹ K tomuto typu patří např. popěvky: *Mořena, Mořenu, kam jsi klíče děla; O Maria, o Maria, kdes tak dlouho byla; Lito, nový lito, co jsi nám přineslo; Smrt tiesem ze vsi; Smrt jede po vodě; Budte páni veselí; Svatý Petr hřímá; Hody. hody do provody; Naše králka bosá chodí* (Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*, vyd. z r. 1937, 56–57, 67; Sušil, *Moravské národní písně*, č. 840); *Svatý Petře puč nám. klíč; Zhořela nám fára vedle pivovára* (Zíbrt, *Veselé chvíle*, III, 61–63) a j. Starobylost některých popěveků dotvrzují jejich reálie.

¹⁰ Sušil, č. 838/2274, 840/2305, 2310, 2311, 2313.

¹¹ Kresánek, 89.

¹² Gloger, *Pieśni ludu*, č. 25; Kolberg, *Lud*, X, 196.

¹³ Erben, vyd. z r. 1937, 56 (tvary v rýmech: *nesemy, přichodie*); Kollár, *Národné spievanky*, I, vyd. z r. 1953, 38, 714 (Kollárova rekonstrukce archaického tvaru *za ny*).

¹⁴ *Smierc się wije po plotu / Szukający kłopotu*. Srov. článek A. Brücknera, *Archiv für slavische Philologie*, XIV, 1892, 175.

¹⁵ Sacharov, *Skazanija ruskogo naroda*, vyd. z r. 1885, II, 34; Šejn, *Velikoruss*, I/1, 337; Zelenin, *Russische (ostslavische) Volkskunde*, 363–364.

¹⁶ V ukrajinské Haliči vedla koncentrace repertoáru jarních písní kolem velikonoc a vznik žánru hajivek k záměně převážně většiny starších obřadných písní (kromě her staršího původu, jež byly významově přehodnoceny) krátkými rýmovanými popěvkami novějšího původu. Srov. bohatý soubor V. Hnatjuka *Hajivky* (Materijaly do ukrajinskoji etnologiji, XII, Lvov, 1909), na něž se budeme při dalším výkladu nejednou odvolávat.

¹⁷ Uvedené datování lze i pro oblast ukrajinsko-běloruskou podepřít řadou důkazů. Nerýmovanou stavbu si zachoval celý žánr koljadek, jehož stylistický řád se v 17. století už pevně utvrdil. Nerýmovanou nebo neúplně rýmovanou stavbu má dále nejstarší vrstva historických

písní a skupina balad o vztazích k Turkům, a také většina starších her se zpívaným textem, jejichž vznik lze podle obsahových příznaků a mezinárodních relací klást do doby před polovinou 17. století. Rým je naopak obvyklý v mladších formacích historických a obřadných písní (např. v novoročních ščedrivkách). Do písní koljadkového typu proniká sporadicky v kolednických (blahopřejných nebo žertovných) závěrech; ve starších hrách se objevuje nejčastěji v rámci putujících strof, vnesených do písňového textu dodatečně.

¹⁸ Jako příklad lze uvést představu o mytologickém původu jména *Kupallo*, která má svůj původ v barokní historiografii. Studium dokladů z 16. a 17. století ukázalo, že v té době mělo uvedené slovo výhradně apelativní význam: označovalo rituální koupání (sr. zjištění A. Sobolevského, Sbornik Otd. russ. jazyka i literatury AN, t. 88, č. 3, 260).

¹⁹ Jde zejména o případy intimizující personifikace obřadných představ (*Kupalocška, Kupalova dočka, Malanočka, divka Marynka, Jurjeva maty, Duňka, Vasylčuk* apod.). Bylo by násilné hledat stopy rituální funkce v písních typu: *Ой весна, весна да весняночка, / Де твоя дочка да паняночка* (Čubynskyj, Trudy, III, 113); *Наша Маринка купалочка / посеред моря купалась* (Kolesa, Ukr. usna slovesniť, 228)

²⁰ V ukrajinském folklóru k této skupině patří napr. písně: *Проведу русалочки до бору* (Čubynskyj, III, 188); *Проводили русалочки, проводили* (Čubynskyj, III, 190); *Ой біжить, біжить мала дівчина* (Čubynskyj, III, 190); *Утонула Мареночка, утонула* (Čubynskyj, III, 195). Všechny tyto písně jsou rýmované.

²¹ Píseň o otevírání jarní vegetace: starší typ – Čubynskyj, III, 31; mladší typ – Šejn, *Materialy*, I/1, 127. Píseň o darech, které přináší jaro: starší typ – Čubynskyj, III, 109; Romanov, *Materialy po etnografii Grodnenskoj gubernii*, I, 122; mladší haličský typ – Hnatjuk, *Hajivky*, 146.

²² G I oger, *Pieśni ludu*, 20; Bystroń, *Pieśni ludu polskiego*, 19.

²³ Píseň o jarních darech: Erben, vyd. z r. 1937, 56; Zíbrt, *Veselé chvíle*, III, 59, 70; Čubynskyj, III, 109; Sborník Otd. russ. jaz. i slov. AN, t. 94, 12; Romanov, *Materialy*, I, 122; Moszyński, *Polesie wschodnie*, 296; Šejn, *Materialy*, I/1, 126; Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, XVIII, 210; Šejn, *Velikoruss I/1*, 337.

Píseň o otevírání vegetace: Erben, 54; Sušil, č. 840; Zíbrt, *Veselé chvíle*, III, 49, 55, 59, 61, 63, 64, 72, 73, 75; Majak, 1843, XI, 11; Čubynskyj, III, 30; Zapiski Russ. geogr. občestva po otd. etnografii, V, 80; Šejn, *Beloruss. nar. pesni*, 95; Šejn, *Materialy*, I/1, 126–127; Bezsonov, *Belor. pesni*, 22–23; Romanov, *Beloruss. sborník*, 263, 267; Romanov, *Materialy*, I, 132, 134; Federowski, *Lud białoruski*, V, 695; Šejn, *Velikoruss, I/1*, 337, 338; Dobrovolskij, *Pesni Dmitr. ujezda*, 58; v ukrajinské koljadce: *Etnograf. zbirnyk*, XXXV, 208–214; reflex motivu v haličské hajivce: Hnatjuk, *Hajivky*, č. 171. Další varianty a odkazy na starší literaturu u Aničkova, *Veseňaja obrjadovaja pesňa na zapadě u slavjan*, I, 93.

Motiv jarního umývání: Erben, 56; Zíbrt, *Veselé chvíle*, III, 50, 51, 54, 59, 60, 62, 63, 70, 71, 73; Sušil, č. 840/2300, 2301; Pravda (Lvov), 1876, 69.

Motiv *smrt/jaro odplouvá po vodě, léto přijíždí ve voze*: Erben, 56; Zíbrt, *Veselé chvíle*, III, 49–51; Maksymovyč, *Sobranije sočinienij*, II, 469; Šejn, *Materialy*, I/1, 126.

²⁴ Dobšinský, *Prostonár. obyčaje*, 156; *Český lid*, XXIII, 243–244; Václavík, *Luhačovské Zálesí*, 362; *Osnova* (Petrohrad), 1861, XI, 66; Pravda (Lvov), 1876, 69–70; *Materialy do ukr. etnologiji*, VII, 197, 198.

²⁵ Bezsonov, *Belorusskije pesni*, 23, 31.

K historické klasifikaci jarního písňového folklóru u východní a západní Slovanů

- ²⁶ Gloger, *Pieśni ludu*, 12, 15; Kolberg, *Mazowsze*, II, č. 129.
- ²⁷ Holovackyj, *Narodnyje pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi*, II, 246. Srov. Karadžič, *Život i običaji naroda srpskoga*, Beč, 1867, 62.
- ²⁸ *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, II, 17.
- ²⁹ A. Rombowski, *Ludycje wiesne*, Wrocław, 1953.
- ³⁰ Šejn, *Belor. nar. pesni*, č. 152–154; Etnografičnyj zbirnyk, XXXVI, 23.
- ³¹ Dobšinský, *Prostonárodní obyčaje*, 154–156; *Český lid*, XXIII, 243 a d.; Jelínková, *Zpráva o průzkumu chorovodů na Slovensku*, Slovenský národopis, VIII, 1960, 641 až 651; Jelínková, *Kola, reje a taneční hry na Brněnsku a Oslavansku*, Brno, bez data.
- ³² Dobšinský, *Prostonárodní obyčaje*, 155; Čubynskij, III, 32; Hnatjuk, *Hajivky*, 115.
- ³³ Sušil, č. 834/2165–2166; Bartoš, *Naše děti*, 194; Dobšinský, 56; Metlynskyj, *Narodnyje južnor. pesni*, 295; Hnatjuk, *Hajivky*, 174 (č. 94); Pokrovskij, *Detskije igry*, 189.
- ³⁴ *Lud*, XX, 292; Šejn, *Velikoruss*, I/1, 320.
- ³⁵ Nazývání tanečního kruhu *Dunajem* nebo *rájem*; forma pobídky k volbě nejmilejší družky.
- ³⁶ Viz texty u Hnatjuka, *Hajivky*, č. 32, 45, 44 a Dobšinského, *Prostonár. obyčaje*, 156. Srov. výklad o hluboké primitivitě křivého tance u Hruševského, *Istorija ukrajinskoi literatury*, I, 100.
- ³⁷ V Šejnově materiálu (*Velikoruss*, 1, 53–127) Jsou to např. názvy části oblečení a jiných užitkových předmětů: *рубашка с немецким воротком, шелковые чулки, левантинский платочек, мерининовая шаль, ситиевая подушка, жилеточка атласная, бархатный диван, шпоры, бриллиантовые сережки, серебряные часы, кофейник, серебряное колечко у крыльца*; typičtí hrdinové: *офицеры, егеры, некруты*.
- ³⁸ Ukázky těchto her jsou shromážděny v knize S. P. Olva, *Hry a písně dětí slovanských*, Praha, 1928, 104–105, 143–148, 178–181; srov. také Hnatjuk, *Hajivky*, texty č. 6, 44, 163 a nápěvy č. 47, 62, 63, 64, 102, 103, 110, 117, 148–153, 176; Čubynskij, III, 58; Šejn, *Velikoruss*, I/1, 48. O historickém významu hry Proso viz článek A. Sobolevského: *K izučeniju russkich narodnych pesen* (*Živaja starina*, 1906, 147–150), ukazující, že forma hospodaření s půdou, kterou hra obráží, se udržovala v některých oblastech Ruska donedávna.
- ³⁹ *Hry na vrata a mosty v slovanském folklóru*, Slavia, XXVII, 1958, 1, 30–70.
- ⁴⁰ Bratja Miladinovci, *Bálgarski národní pesni*, č. 577.
- ⁴¹ V rámci hry Proso byla stopa hry na mosty zachycena až ve Vologodské gubernii (*Živaja starina*, 1903, 375). Cenné doplňky k problematice hry *Královna* přináší článek Z. Ujváryho *K otázce maďarských a slovenských hier na mosty*, Slavica, I (1961), Debrecen, 211–219.
- ⁴² Problematiku této hry řeší můj článek *Hra na Žalmana a jiné slovanské hry o namlouvání nevěsty*, *Časopis pro slovanské jazyky, literaturu a dějiny SSSR* (Československá rusistika), I, 1956, 261–294. Srov. odlišnou rusko-ukrajinskou realizaci tohoto námětu: Šejn, *Velikoruss*, I/1, č. 1058, 1222; Orlov, *Hry a písně*, 185–189; Gołębiowski, *Gry i zabawy*, 65; Majak, 1843, XI, 46; Sumcov, *Kultumyje pereživanija*, 148.
- ⁴³ Podrobnější charakteristiku této hry obsahuje můj článek *Hra na Dunaj (Heličku) a její východoslovanské obdoby*, Slovenský národopis, IX, 1961, 4, 610–627.
- ⁴⁴ Aničkov, *Vesenňaja obrjadovaja pesňa*, II, 184–186; Zíbrt, *Staročeské výroční obyčeje*, 287; Kolberg, *Lud*, XI, 42. Písně o javoru a vedení stromu: Čubynskij, III, 87, 130, 131, 216; Hnatjuk, *Hajivky*, č. 105; (tam také bibliografie dalších ukrajinských variant); Šejn, *Materialy*, I/1, 70, 71; Romanov, *Materialy*, I, 107; bez úvodního motivu: Šejn, *Belor.*

Обрядовий фольклор та народні ігри

nar. pesni, 52; Šejn, *Velikoruss*, I/1, č. 1252, 359. Srov. také jiné písně s podobnou stavbou a významem: Romanov, *Materialy*, I, 132; Holovackyj, II, 686; Čubynskij, III, 194; Hnatjuk, *Hajivky*, č. 106.

⁴⁵ Gloger, *Pieśni ludu*, 17; Kolberg, *Mazowsze*, V, č. 40; Wisła, VI, 232; Hnatjuk, *Hajivky*, č. 31; Čubynskij, III, 110; Hnatjuk, *Hajivky*, č. 27 (zde odkaz na další ukrajinské varianty); Šejn, *Belor. nar. pesni*, 165; Šejn, *Materialy*, I/1, 232, 193; Romanov, *Materialy*, I, 137, 141.

⁴⁶ Vývoje druhého z uvedených motivů se týká můj článek *Píseň o hořící lípce*, *Slovenský národopis*, VII, 1959, 3, 356–376.

⁴⁷ Hnatjuk, č. 17; Wójcicki, *Pieśni ludu Bialochrobotów*, 324; *Zbiór wiadomości do antrop. krajowej*, II, 56; IX, 194; *Lud*, VI, 169; *Materialy antropolog.-archeol.*, X, 86; Hnatjuk, č. 23; Kolberg, *Lud*, XI, 211; *Materialy antropolog.-archeol.*, XIII, 242; Hnatjuk, č. 14; Piasecki, *Zabawy i gry ruchowe*, 4; Posadzowa, *Gry ruchowe*, 23; Kromě toho žilo ve východoslovenském folklóru několik dalších her ukrajinského původu; ukrajinské formy her na mosty i vrata (*Slovenské spevy*, I, 231; Medvecká-Nemcová, *Dětské hry a tance z východného Slovenska*, 36, 55; *Vyletel vlák*, Budapest, 1955, 143; hra na ještěra (pod názvem *Jastrab*, *Slov. spevy*, I, 232; Medvecká-Nemcová, 59).

⁴⁸ Hnatjuk, č. 11; Maksymovyč, *Sobranie sočinenij*, II, 521; *Zbiór wiadomości do antr. kraj.*, III, 126; Šejn, *Velikoruss*, I/1, 49; Afanasjev, *Poet. vozzrenija*, III, 724–726; Veselovskij, *Razyskanija v obl. russ. duch. sticha*, V, 265.

⁴⁹ Materiál, týkající se těchto symbolů, je shrnut v Zibrtové práci *Veselé chvíle v životě lidu českého*, III, 57–58, 60–64, 70–75.

⁵⁰ Hnatjuk, č. 41; Čubynskij, III, 80, 164, 50–52; Snegirev, *Russ. prostonar. prazdniki*, III, 119; Tereščenko, *Byt russ. národa*, VI, 163; Šejn, *Velikoruss*, I/1, 358.

⁵¹ Hnatjuk, č. 13; *Kijevskaja starina*, XXXVII, 448; Hrinčenko, *Etnografičeskije materialy*, III, 102, 670; Kolberg, *Przemyskie*, 52; *Materialy do ukr. etnologiji*, XXI–XXII, 261; Bezsonov, *Belor. pesni*, 81; Šejn, *Belor. nar. pesni*, 57; Šejn, *Materialy*, I/1, 111 *Živaja starina*, 1893, 286; Snegirev, *Russ. prostonar. prazdniki*, II, 90; Tereščenko, *Byt russ. národa*, IV, 98, 290; Šejn, *Velikoruss*, I/1, 317; Možarovskij, *Svjat. igry Kazan. gub.*, 25.

⁵² Hnatjuk, č. 40; Šejn, *Velikoruss*, I/1, 62–67, 125, 320; *Živaja starina*, 1892, 156; 1903, 372; Pokrovskij, *Detskije igry*, 191. Starý rukopisný záznam: Peretc, *Istoriko-literaturnyje issledovanija i materialy*, I/2, 1900, 185.

⁵³ R. Jakobson, *Slezsko-polská cantilena inhonesta ze začátku XV. století*, *Národopisný věstník československý*, XXVII–XXVIII, 1934–1935, 56–84.

⁵⁴ Zajíc kupuje slad a vaří pivo (kontaminace s písní *Černečik*); zajíc na hostině u tří dívek.

⁵⁵ Hnatjuk, č. 20; Čubynskij, III, 86; *Zbiór wiadomości do antrop. krajowej*, V, 51; *Kijevskaja starina*, LXXXV, 16; Hrinčenko, *Etnogr. materialy*, III, 119; Bessaraba, *Materialy dlja etnografii Sedleckoj gub.*, 107; Šejn, *Beloruss. nar. pesni*, 49; Sacharov, *Pesni russ. národa*, II, 114, 260; Tereščenko, *Byt russ. národa*, IV, 117, 274; Šejn, *Velikoruss*, I/1, 313; Možarovskij, *Svjatoč. igry Kazan. gub.*, 73.

⁵⁶ Orlov, *Hry a písně*, 149; Tereščenko, *Byt russ. nar.*, IV, 281; *Živaja starina*, 1895, 96; 1910, 119; Možarovskij, *Svjat. igry Kazan. gub.*, 75; *Russ. nar. pesni*, M., 1957, 269.

⁵⁷ Rybnikov, *Pesni*, III, 443; Šejn, *Velikoruss*, I/1, 315, 316; Vasnecov, *Pesni severo-vostočnoj Rossiji*, č. 129.

K historické klasifikaci jarního písňového folklóru u východnícha západních Slovanů

⁵⁸ *Королек, королевна, пан; замочки немецкие* apod. Dokonce pozdní, nejpravděpodobněji barokní motiv pekla a ráje, andělů a čertů v závěru hry na vrata pronikl hluboko na ruské území (Pokrovskij, *Detskije igry*, 198–199). Srov. Orlov, *cit. dílo*, 162–163.

⁵⁹ Erben, 39; Sušil, č. 834/2169, 2171; Bartoš, *Naše děti*, 189, 193; Orlov, 97; Kolberg, *Poznańskie*, II, 326; Wisła, V, 560; Piasecki, 5; Posadzowa, 24, 30.

⁶⁰ Hnatjuk, *Hajivky*, č. 15, 24, 44, 46, 42.

⁶¹ Šejn, *Materialy*, I/1, 132 (Halja); Šejn, *Materialy*, I/1, 507; Tereščenko, *Byt russ. naroda*, IV, 289 (Staryj did); *Živaja starina*, 1898, 453 (Hruška). Další prvky hajivkového repertoáru v běloruském folklóru: Šejn, *Materialy*, I/1, č. 195: Romanov, *Materialy*, II, 75, 256.

⁶² Např.: Snegirev, *Russ. prostonar. prazdn.*, III, 142 (dívka se topí v řece); Hnatjuk, *Hajivky*, 245 (dívka skáče do moře); *Drevnosti*, Moskva, 1867, 98 (utonutí milého); Romanov, *Materialy*, I, 123 (dívka v tatarském zajeli); Čubynskij, III, 191, 213 (zavraždění sestry); Šejn, *Velikoruss*, I/1, 340 (svedení dívky kyjevským knížetem); Metlynskyj, 299; Čubynskij, III, 207; *Kjev. starina*, XCI, 82; *Zbiór wiadomości*, V, 53; VIII, 152; Šejn, *Belor. nar. pesni*, 71; Šejn, *Materialy*, I/1, 226; Šejn, *Velikoruss*, I/1, 363; Sobolevskij, *Velikoruss. nar. pesni*, I, 358 (píseň o Růži svedené potulným dobrodruhem). Poslední z uvedených písní souvisí s ukrajinskou hrou *Rožyna dočka* (Čubynskij, III, 100), jež má opět genetickou spojitost s českou hrou na *paní Růžovou* (*pannu Růži*) (Krolmus, *Staročeské pověsti*, II, 505; *Nár. pohádky, písně... spolku Slavia*, I/1, 36; II/4, 40; Erben, 63).

⁶³ Čubynskij, III, 209; *Zbiór wiadomości*, V, 35; Šejn, *Materialy*, I, 20, 162; Romanov, *Materialy*, I, 123; Federvowski, V, 701 (přechod přes lávku); Čubynskij, III, 141; Sacharov, *Pesni*, I, 80; (koulení prstene); *Ukr.-ruskyj archiv*, IX, 26 (výskyt tohoto motivu v zápisu z XVII. stol.).

⁶⁴ Čubynskij, III, 207; *Zbiór madomości*, VIII, 152; Šejn, *Belor. nar. pesni*, 71; Šejn, *Velikoruss*, I/1, 362; Hnatjuk, *Hajivky*, č. 30.

⁶⁵ Srov. písně: *Тума танчик водила* (Metlynskyj, 299); *He стій, дубе, при дорозі* (Metlynskyj, 301); *Грайте, грайте* (Čubynskij, III, 38); *Сонечко ісходить і грає* (Čubynskij, III, 174); *Зниділо дитятко, зниділо* (Čubynskij, III, 174) a hru *Чудо* (Hnatjuk, č. 4).

РЕЗЮМЕ

К ИСТОРИЧЕСКОЙ КЛАССИФИКАЦИИ ВЕСЕННЕГО ФОЛЬКЛОРА ВОСТОЧНЫХ И ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН

Историческое происхождение элементов календарного песенного репертуара, в частности обрядовых песен, не устанавливалось до сих пор во всей широте; исследователи неоднократно ограничивались утверждением, что «своими корнями они простираются в доисторическую эпоху». Древность этих песенных формаций во многих случаях переоценивалась в связи со склонностью отождествлять происхождение песни с происхождением обряда. Эта статья пытается показать, что репертуар весенних песен – это сложный конгломерат явлений разного происхождения, подвергавшихся общим закономерностям

фольклорного розвитку; також в цій області протекла еволюція, характер якою зависел от ряду конкретних історических факторів.

Указав на різні помилки в трактовці проблеми обрядової і календарної пісенності, стаття висуває як основне методическе вимога необхідність всестороннього вивчення пісенних структур на фоні їх побутових зв'язей. Це вивчення повинно включати також історический аналіз елементів музикальної форми; но из-за недостатка робіт, освіщаючих історическіє відносини між обома планами, обмежується використання даних музикального матеріала в цій статті к спостереженням загального характера.

Матеріал весняного календарного фольклору ми розглядаємо по загальним функціонально-жанровим групам, виділяючи в ньому типи пісень з обрядовою основою, величальних, хороводних, народних ігор з пісенним текстом і необрядових пісень, прикненихся к календарному циклу.

В розвитку весняної обрядності у північних слав'ян вирішальну роль зіграли два моменти: проникнення загальноєвропейських обрядових форм більш нового, некультового походження і зміна носіїв обряду. На заході старинний аграрно-магіческий шар поповнився численними обрядами недерев'яного походження; перетворення значної частини обрядів в дитячу гру замедлило процес пісенного творчества. У північних слав'ян більшість обрядів аграрно-магіческого типу знайшло сильну підтримку в багатій традиції весняних ігор старшої молодіжі і поповнилося новим пісенним матеріалом. Вплив північнослав'янських форм розповсюдилося на ті частини північнослав'янської території, які в XIV–XVIII вв. знаходились під загальним впливом північноєвропейської культури. Ці зв'язи знайшли своє відображення в наявності деяких загальних елементів в старих обрядових піснях.

Представлення о тому, якою характер могла мати обрядова пісня в давніє часи, дає чеський репертуар обрядів, о яких відомо, що уже з XVI–XVII вв. вони майже не змінювались. В деяких випадках історическіє свідчення документають незмінність тексту таких пісень з XVII в. Це короткі пісні, складаючіся з двустішиї в ритміческих розмірах 6+6 або 7+7; їх текст наростає простим приєднанням стиснутих, несложних мотивів. В північнослав'янському фольклорі знаходяться аналогії к цим пісням майже всіє в репертуарі особливо архаїчних обрядів, не піддаваних історическим змінам. Но в їх версифікації наявні особіє риси, властивіє давній традиції північнослав'янської пісні: стихіческе складення, відсутність рими, асилабізм. В українському матеріалі відсутність рими може вважатися

важным признаком относительной древности текста. Более новое происхождение рифмованных песен подтверждается анализом содержания и музыкальной формы. Большое количество таких песен младшего происхождения мы находим в составе обрядов, роль которых в народном быту повышалась в сравнительно недавнее время в связи с их переоценкой в духе эротической символики. В связи с тем еще в XVIII – нач. XIX вв. возникали целые песенные циклы, выражающие новую форму отношения к обряду. У западных славян обрядовых песен младшего слоя значительно меньше. Особую группу здесь составляют песни литературного происхождения.

В отличие от песен первой группы жанр величальных поздравительных песен развился уже очень рано к удивительному стилистическому богатству. Главным представителем этого жанра в весеннем цикле являются белорусские воловьи песни, тесно связанные с украинскими и западнославянскими колядками. Бытовой основой этих песен была в давние времена скоморошья традиция, охватывающая также южнославянские страны. Содержание и форма этих песен, насыщенных элементами старинного мировоззрения, созрели уже в XVI–XVII вв. к идеальному типу, в котором на первый план выступили элементы идеализации и орнаментального описания. Сравнительное изучение воловьих песен и галицийских колядок показывает, что в воловьих песнях сохранены следы более старого этапа в развитии этого жанра. Реалии воловьих песен указывают к XVI и XVII вв. как времени оформления большинства сюжетов.

Песни хороводного типа имеют также общую древнюю традицию, выражающуюся н. пр. в наличии общих элементов номенклатуры и хореографической формы. Но тексты песен этой группы относятся чаще к более новому времени. В богатом репертуаре русских хороводов сильная творческая активность их носителей внесла в тексты многочисленные элементы нового, прогрессивного быта.

Особенно интересной и исторически ценной частью весеннего фольклора являются народные игры с песенным текстом. Кроме нескольких игр вегетативного типа, которые при широком территориальном распространении содержат мало архаических элементов, выделяются в данном материале: 1. игры, общие западным славянам, украинцам и белорусам, 2. игры, общие всем восточным славянам, 3. игры, которые имеют более узкий ареал. В древнем слое народных игр обнаруживается в общем зависимость от ритуальных моментов, но в первой группе притом преобладают игры реалистически-бытового типа, отражающие различные явления реальной жизни, а также традицию средневековой социальной и эротической символики. Древние восточнославянские игры вырастают главным образом из магических культовых основ (Коструб,

Ящер, Жучок – Шум). Игры с культовой основой подвергались в своем дальнейшем развитии значительным преобразованиям. Игры третьей группы отличаются рифмованностью, более сложным музыкальным строем и появлением новых смысловых элементов, относящихся чаще всего к областям эротики и юмора. Более продуктивной в создании игр нового типа была восточнославянская область.

Календарные песни необрядового происхождения, не сопровождаемые танцем, были особенно распространены у украинцев и белоруссов. Также в этой группе можно на основании стилистических признаков и анализа содержания выделить два основных слоя; центральным критерием древности можно считать опять (в сопоставлении с рядом других смысловых и формальных признаков) отсутствие строфы и рифмы. Среди песен древнего слоя сохранилось много старинных баллад и песен с элементами древней символики. Непоследовательности в структуре некоторых песен связаны, может быть, с тем, что они создавались в эпоху, когда в восточнославянской песне осуществлялась смена двух версификационно-стилистических систем.

ZUSAMMENFASSUNG

ZUR HISTORISCHEN KLASSIFIKATION DER FRÜHLINGSLIEDERFOLKLORE BEI DEN OST- UND WESTSLAWEN

Der historische Ursprung von Elementen eines kalendarischen Liederrepertoires, besonders der zeremoniellen Lieder, wurde bisher in seiner ganzen Breite nicht festgelegt; die Forscher begnügten sich oft mit der Behauptung, dass «diese Lieder mit ihren Wurzeln bis in die prähistorischen Zeiten reichen». Die Altertümlichkeit dieser Liederformationen wurde in vielen Fällen überschätzt; dies hing mit der Tendenz, das Alter des Liedes mit dem Alter des Brauches zu identifizieren, zusammen. In diesem Artikel wollte der Verfasser darauf hinweisen, dass das Frühlinglieder-Reperloire ein kompliziertes Konglomerat von Erscheinungen verschiedenen Ursprungs bildet, die den allgemeinen Gesetzmässigkeiten einer folkloren Entwicklung unterworfen waren; auch auf diesem Abschnitt verlief eine Evolution, deren Form von einer ganzen Reihe konkreter historischer Geschehnisse abhängig war.

In der Einleitung des Artikels werden verschiedene Irrtümer, die beim Begreifen der Probleme des zeremoniellen und Kalenderliedes vorkommen, charakterisiert; als grundlegende methodische Anforderung wird die Notwendigkeit eines universalen Studiums der Liederstrukturen mit Rückblick auf deren gesellschaftliche Bedingtheit emporgehoben. Dieses Studium sollte auch eine historische Analyse der Elemente der musikalischen Form zusammenfassen; wegen mangelnder Arbeiten, die die histo-

rischen Beziehungen zwischen diesen beiden Komponenten beleuchten würden, wird in diesem Artikel das Ausnützen der Angaben des Musikmaterials nur auf die allgemeine Wahrnehmung beschränkt.

Das Material der kalendarischen Frühlingsfolklore wird nach den allgemeinen funktionalen Genre-Gruppen charakterisiert; es werden darin Liedertypen mit kultureller Grundlage, ferner feierliche Begrüssungslieder und Chortanzlieder, sowie volkstümliche Spiele mit gesungenem Text und nichtzeremonielle Lieder, die an den Kalenderzyklus gebunden sind, angeführt.

In der Entwicklung des Brauchsystems im Frühjahr spielten bei den Nordslawen zwei Umstände eine entscheidende Rolle: das Durchdringen der gesamteuropäischen Brauchformen eines neueren, nichtkulturellen Ursprungs und der Wechsel der Träger dieser Gewohnheiten. Bei den Westslawen wurde die alte agrar-magische Schicht volkstümlicher Gewohnheiten mit zahlreichen Gewohnheiten, die ihren Ursprung ausserhalb des Dorfes hatten, ergänzt. Die Umbildung eines bedeutenden Teiles der Gewohnheiten in ein Kinderspiel verlangsamte den Prozess der Liederschöpfung. Bei den Ostslawen fand der Grossteil der Gewohnheiten von agrar-magischem Typus eine starke Stütze in der reichen Tradition der Frühlingsspiele älterer Jugend und wurde mit neuem Liedermaterial ergänzt. Der Einfluss westslawischer Formen verbreitete sich auf jene Teile des ostslawischen Gebietes, die sich im XIV.–XVIII. Jahrhundert unter dem Gesamteinfluss der westeuropäischen Kultur befanden. Diese Zusammenhänge kamen durch das Vorhandensein einiger gesellschaftlicher Elemente in alten zeremoniellen Liedern zum Ausdruck.

Eine Vorstellung davon, was für eine Form das zeremonielle Lied in alten Zeiten haben konnte, bietet uns das tschechische Repertoire der Gewohnheiten, von denen bekannt ist, dass sie schon seit dem XVI.–XVII. Jahrhundert fast unverändert blieben. In manchen Fällen dokumentieren die historischen Belege die Unveränderlichkeit der Texte solcher Lieder seit dem XVII. Jahrhundert. Es sind dies kurze Lieder, die aus Doppelversen in rhythmischen Dimensionen 6+6 oder 7+7 Silben bestehen; deren Text erweiterte sich durch geradliniges Anreihen kurzer, einfacher Motive. Bei der ostslawischen Folklore kann man Analogien solcher Lieder vor allem im Repertoire besonders archaischer Zeremonien finden, die grösseren historischen Veränderungen nicht unterlagen. In deren Versifikation sind natürlich charakteristische Züge, die der altertümlichen Tradition des ostslawischen Liedes eigen sind: der stichische Bau, das Fehlen des Reimes, der Assylabismus. Im ukrainischen Material kann man das Fehlen des Reimes als ein wichtiges Zeichen relativer Altertümlichkeit des Textes betrachten. Der jüngere Ursprung gereimter Lieder wird durch eine Analyse des Inhalts und der Musikform bestätigt.

Eine bedeutende Anzahl von Liedern jüngeren Ursprungs finden wir in jenem System der Gewohnheiten, deren Rolle im Leben des Volkes in verhältnismässig jüngster

Zeit immer grösser wurde, was mit der Umwertung der Gewohnheiten im Geiste der erotischen Symbolik zusammenhängt. Im Rahmen dieses Prozesses entstanden noch im XVIII. und anfangs des XIX. Jahrhunderts ganze Liederzyklen, die eine neue Form der Beziehung zur Gewohnheit ausdrückten. Bei den Westslawen ist die Anzahl zereemonieller Lieder neuerer Schichte unverhältnismässig niedriger. Eine besondere Gruppe bilden hier die Lieder historischen Ursprungs.

Zum Unterschied von den Liedern der ersten Gruppe entwickelte sich eine Art feierlicher Begrüssungslieder zum bewundernswerten stilistischen Reichtum schon in der älteren Zeit. Den Hauptdarsteller dieses Genre in der Frühlingsfolklore bilden die weissrussischen Osternlieder (*volotschebnyje pesni*), die mit den ukrainischen und westslawischen weltlichen Weihnachtliedern (*koljadki*) eng verbunden sind. Eine gesellschaftliche Grundlage dieser Lieder war in fernen Zeiten die Sänger-Musiker-Schauspieler-Tradition (*Skomoroch-Tradition*), in der auch die jugoslawischen Länder mit inbegriffen sind. Der Inhalt und die Form dieser Lieder, die von Elementen archaischer Weltanschauung durchdrungen waren, reiften schon im XVI.–XVII. Jahrhundert zum idealen Typ heran, bei dem besonders die Elemente einer Idealisierung und ornamentaler Beschreibung in den Vordergrund gelangen. Der Vergleich der *volotschebnyje pesni* mit den galizischen *koljadki* zeigt, dass in den *volotschebnyje pesni* die Charakterzüge eines älteren Zeitraumes erhalten blieben. Die Realien der *volotschebnyje pesni* weisen auf das XVI. und XVII. Jahrhundert hin, als die Zeit einer Formierung des Grossteils der Themen.

Die Chortanzlieder haben auch eine gemeinsame alte Tradition, die z. B. in der Gegenwart durch analoge Benennungen und choreographische Formen zum Ausdruck kommt. Die Liedertexte dieser Gruppe beziehen sich jedoch öfters auf die neuere Zeit. Im reichen Repertoire der russischen Chortänze hat die starke schöpferische Aktivität ihrer Träger in die Texte zahlreiche Elemente der späten Zivilisationsschicht gebracht.

Einen besonders interessanten und historisch wertvollen Bestandteil der Frühlingsfolklore bilden die Volksspiele mit gesungenem Text. Ausser einigen Spielen mit vegetativen Themen, die in verschiedenen slawischen Ländern verbreitet sind, und deren Texte keine genügende Unterlage zur historischen Einreihung bieten, werden im Material aufgeteilt: 1. Spiele, die den Westslawen, Ukrainern und Weissrussen gemeinsam sind, 2. Spiele, die allen Ostslawen gemeinsam sind, 3. Spiele mit einem engeren Areal. In der älteren Schichte von Volksspielen meldet sich im allgemeinen ein Zusammenhang mit verschiedenen rituellen Momenten. Während jedoch in der ersten Gruppe Spiele mit gesellschaftlicher Thematik überhandnehmen, in der sich verschiedene typische Momente menschlicher Beziehungen und einer Überlieferung mittelalterlicher sozialer und erotischer Symbolik abspiegeln, sind die altertümlichen ostslawischen

Spiele überwiegend aus magisch-kultischen Grundlagen gebildet. Solche Spiele unterlagen in ihrer weiteren Entwicklung beträchtlichen Veränderungen in bezug auf deren Bedeutung. Die Spiele der dritten Gruppe zeichnen sich durch einen komplizierteren Musikbau und durch das Vorkommen neuer Bedeutungselemente aus, die sich am meisten auf die Erotik und den Humor beziehen. Produktiver bei der Spielschaffung neuerer Schichte zeigte sich das ostslawische Gebiet.

Kalenderlieder nichtzeremoniellen Ursprungs, bei denen eine choreographische Begleitung nicht üblich war, sind am meisten bei den Ukrainern und Weissrussen vorgekommen. Auch in dieser Gruppe kann man auf Grund stilistischer Anzeichen und inhaltlicher Analyse zwei grundlegende Entwicklungsschichten unterscheiden; als Hauptkriterium der Altertümlichkeit kann wiederum (im Zusammenhang mit einer ganzen Reihe weiterer Bedeutungs- und formaler Anzeichen) das Fehlen der Strophe und des Reimes betrachtet werden. Unter den Liedern der älteren Schichte blieben viele altertümliche Balladen und andere Lieder mit den Elementen einer alten Symbolik erhalten. Die Inkonsequenzen in der Struktur mancher Lieder hängen vielleicht damit zusammen, dass diese Lieder in jener Zeit entstanden sind, als eben in dem ostslawischen Lied das Wechseln zweier versifikatorisch-stilistischer Systeme verwirklicht wurde.

СТАРОВИННА КОЛЯДКА З ЛАБІРЩИНИ

Народна колядка (різдвяна величальна пісня переважно світського змісту) є з історичного й естетичного погляду одним із найбагатших і найцінніших жанрів українського фольклору. В ній збереглося не тільки багато цінних свідчень про старовинний побут і світогляд; ціла естетична система колядки, виразно стабілізована вже в XVI–XVII ст., репрезентує в найчистішій формі старший стильовий тип у розвитку народної пісні, заснований на послідовному використанні замкнутої системи засобів (символіка, постійні епітети, ритмічно-синтаксична конгруенція й паралелізм, композиційна трихотомія, модифіковані повтори, оздобний рефрен) ¹. Значна кількість записів колядок з української території дозволяє вивчати цей жанр уточненими методами. І все ж його вивчення – тільки в початках; після праць *Потебні*, *Яциуржинського*, *Коробки*, *Сосенка*, *Свенціцького*, *Карамана*, *Ф. Колесси*, що підходили до колядок завжди тільки з певної звуженої перспективи, немає продовження.

Крім частини новоколонізованої території на південному сході України, лемківська діалектна область по обох боках Карпат є на українській етнічній території єдиним місцем, де не записано народних колядок загальноукраїнського типу (з ритмічним розміром 5+5 та його модифікаціями). Крайніми пунктами в напрямі на захід, де занотовано такі колядки, є на північному боці Карпат *Дошно* й *Волтошова* біля *Риманова*, *Вислік Долішній* та *Горішній* ². На півдні Карпат такі пункти відповідно: *Габура*, *Калинів*, *Красний Брід*, *Вишині Чабини*, *Збудська Біла* й *Радвань* ³.

На захід від цієї лінії, що досить точно покривається, з певним відхиленням на захід, із лінією переходу рухомого наголосу в постійний, колядок цього типу, здається, не виявлено. Але записи в збірнику Я. Головацького (*Народные песни Галицкой и Угорской Руси*) документують присутність дуже багатого вогнища колядкової традиції безпосередньо далі на схід – у районі між ріками *Ославою* й *Солинкою*. Там, у селах *Кальниця*, *Суковате*, *Середне*, *Репедь*, *Ославиця* записано понад 50 естетично й історично цінних текстів, що їх Головацький опублікував переважно на початку II тома свого збірника ⁴. З тих же місць походять унікальні записи царинних пісень, що своєю естетикою також зв'язані з колядками й білоруськими волочесними піснями, і одночасно деякими мотивами нагадують південнослов'янські обрядові пісні весняного циклу. Це все дає підставу припускати, що давніше колядки українського типу були відомі у західній частині лемківської території, звідки витіснила їх пізніше хвиля релігійної колядки, подібно, як це трапилось у південній Польщі, де в часи, коли почалося

збирання фольклорних матеріалів, тільки місцями зберігалися світські колядки старинного типу. Старі колядки загинули, здається, разом зі своєю ритуальною основою – інституцією групового колядування дорослих, замість якого в лемків з'явився західний вертеп (бетлем) і ходження дітей зі звздою (зорею). Все ж цікаво, що границя старовинних колядок приблизно згідна з пучком мовних ізоглос, що відмежовують від себе бойківський і лемківський говори (наголос, м'яке закінчення 3-ої ос. множ. *-ть*, м'який суфікс *-ський*, закінчення *пот. plur. adj. молод'ї, стар'ї*, закінчення 3-ої ос. одн. мин. часу *ходив, мав*). Здається, що тими місцями проходила якась важлива етнографічно-побутова межа, яку дотеперішні дослідження народної культури ще не розкрили.

На території Східної Словаччини колядка десятискладового типу репрезентована (наскільки це можливо встановити на основі існуючих записів) невеликою кількістю сюжетів, записаних лише в декількох селах (крім названих, що в Лабірській долині, ще в *Пихнях* (вузький, розкладений текст), *Прислоні*, *Кальній Розтоці*, *Кленовій*, *Руській Воловій*, *Дубраві*, *Іновці*, тобто майже виключно вже на території укаючого діалекту. З перехідної смути між границею укаючого діалекту й Лабірцем (крім Пихнів) записів немає. Це наводить на здогад, що колядкова традиція в Лабірській долині може мати тісніший зв'язок з традицією Сяніччини, ніж з закарпатською традицією бойківською. Виявляється, що це справді так. Нам відомі тільки дві колядки, що пов'язують Лабірщину зі східною Снинщиною: *ластівка будить господаря, заповідаючи колядників* (Шмайда, 3, 6 – записи з *Прислона й Красного Броду*); *дівчина губить волів* (Іновець, УНП, I, 80; *Дубрава*, УНП, II, 225; запис з *Виш. Чабин* у авторовому архіві). Зрештою репертуари обох областей різні. Колядки східного району (*три небесні сили гостями в господаря* УНП, II, 223; *Гнатюк, Колядки, I, 171–172*; *троякий хосен у чашах* УНП, II, 224; *Шмайда, 3*; *Гнатюк, I, 182–187*; *бог читає святі книги, шукаючи постів*, Шмайда, 5; *Головацький, II, 7, 41*; *господар, оточений слугами, рахує добро*, УНП, II, 225; *Гнатюк, I, 14, 150*; *юнакові-переможцеві пропонують дарунки*, Шмайда, 10; *Головацький, II, 54*; *Гнатюк, II, 13, 42–58*; *югас трубить на три труби*, Шмайда, 11; *Головацький, II, 59*; *Гнатюк, II, 81–86*) виявляють дуже значні текстові розходження в порівнянні з галицькими. На цій території були записані й сюжети, яких немає в збірнику Гнатюка (*мати божа колише малого Христа*, Шмайда, 4; *дівчині купують дарунки*, Шмайда, 9; *три ангели пильнують дитину в колисці*, Шмайда, 12; *орендаря, успішного в торгівлі, кличе рабін на розмову*, Шмайда, 12). З усього видно, що репертуар цих сіл зв'язаний з окремою закарпатською традицією, що, на жаль, ще повністю недосліджена⁵.

Зате в записах з Лабірської долини знаходимо в кількох випадках дуже виразні текстові спільності з репертуаром сяніцької області в Галичині:

дев'ять синів віють збіжжя на пелевні: Колесса, Нар. пісні з Підкарпатської Русі (1938), 58; Шмайда, 8 (записи з Радвані й Красного Броду) – Головацький, II, 70 (запис із Кальниці);

Обрядовий фольклор та народні ігри

дев'ять дівчат шують у світлоньці хустки: Шмайда, 9 (Красний Брід) – Головацький, II, 71 (Кальниця); Верхратський, Про говор лемків, 378 (Туринсько);

дівчина губить волів і кличе родину на допомогу: неопублікований запис Ф. Віца з Виш. Чабин у авторовому архіві – Головацький, II, 75 (Репедь); пор. більш далекий текст із східної Снинщини в УНП, I, 80, 225.

хлопець просить Бога, щоб порівняв гори й долини, даючи тим можливість побачити милу: УНП, I, 79 (Габура); запис О. Сухого з Білої в авторовому архіві – Головацький, II, 79 (Середне).

Ці подібності знову підтверджують здогад, що Лабірська долина, якою проходив важливий торговельний шлях з Галичини й де навколо красnobрідського монастиря концентрувалось культурне життя широкого району обабіч Карпат, була воротами, якими проникали пісенні скарби з північного боку Карпат на південь. Не сумніваємось у тому, що докладніший аналіз інших формацій обрядової пісні (весільних, хрестильних, жнивварських, весняних пісень) доповнить це помічення новими елементами.

*

Між колядками лабірсько-лемківської групи звертає на себе увагу одна, записана в *Габурі й Збудській Білій*:

*Порівнай Боже гори-долини рівненько,
Жебы ся было до мого няньця, до моєї мамці видненько.*

*А ци ся видно, ци ся не видно – не дзбаю,
Я свого няньця, я свою мамцю по голосонці, по бесідонці познаю*

(Збудська Біла, зап. О. Сухий, 1951,
авторові передав того ж року Ф. Віцо).

Нотований текст із *Габури* (теж у записі О. Сухого) має на вступі доданий дворядковий мотив:

*Из-за горонькы два голубонькы гуркочут, ей, гуркочут,
На долиноньці дві зозуленькы лен берут.*

*Порівнай, Боже, гори-долины рівненько, ей, рівненько,
Жебы ся было до мого нянька, до мойой мамкы видненько.*

*А ци ся видно, ци ся не видно – не дзбаю, ей, не дзбаю,
Я свого няньця, я свою мамцю по голосоньку, по бесідоньці спознаю*

(Українські народні пісні Пряшівського краю, I, 79).

Дана колядка була відома на Закарпатті в районі від Лютої й Турянської долини аж по Свалявщину й Мукачівщину. Варіант з *Турянської Пасіки* своєю композиційною побудовою дуже близький до габурського. Він різниться від нього тільки заміною антропоморфного мотиву в другому рядку й вилишенням згадки про батька:

Старовинна колядка з Лабірищини

Ой на горонці два голубонці гуркають,
А на долині дві зозулечки кукають.
Зрунай, Богоньку, гори й долины руненько.
Чей бы мені ся до мої мамки видненько.
Ой хоть видненько, хоть невидненько – не дбаву,
Я свою мамку по голоскови спознаву

(Турянська Пасіка, від Івана Гоzi зап. Степан Чайківський;
з матеріалів І. Панькевича).

Дуже подібний (з заміною часів у першому двовірші) варіант із Ракова надрукував Ф. Колесса в «Народних піснях з Підкарпатської Руси» (Наук. зборник т-ва «Просвіта» в Ужгороді, т. 13–14, стор. 56/104. У варіанті з Лютої (Ф. Колесса, *Народні пісні з південного Підкарпаття*, Ужгород, 1923, стор. 50) бракує, подібно як у тексті з Білої, першого двовірша; мати замінена батьком (няньком).

В трохи іншому оформленні виступає наша пісня на Мукачівщині й Свалявщині. Тут її зміст повторюється кілька разів, прикладаючись до поодиноких членів родини: *мамі, ненька, сестры, брата, миленького* (Грибівці, від Олени Гузинець зап. Ю. Рідерман, з матеріалів Панькевича), чи *нянька, мамкы, сестры, братка, милы* (Голубинне, Линтур, *Угро-руссские коляды*, 34–35). Таким закінченням пісня набуває еротичного визвуку. Але її основний текст майже не відрізняється від вище наведених; і тут живуть поряд себе форма зі вступним дистихом:

*На горонці два голубонці гуркають,
А на долині дві зозулечки кувають
(Грибівці)*

і форма без нього (Голубинне).

Пісня була добре відома і в українській Галичині; два записи походять з місць порівняно близьких до лабірської долини. Текст із *Середнього* в Сянїччині (27 км у повітряній лінії від Габури) приносить зміну передусім у вступному двовірші:

*А на горойці два голубойкы ячмінь жнуть,
А в долинойці дві зазулейкы лен беруть.
Порівнай, Боже, гори-долины рівнейко,
Чей бы ся было до мого татця виднейко.
Ей ци виднейко, ци не виднейко – не дбаю,
Свого татцейка по голосойку, в темнім лісойку спізнаю.*

В дальших частинах співають таким же способом про *мамію, братцейка, сестройку, милого*

(Головацький, II, 79).

Обрядовий фольклор та народні ігри

В *Ходовичах* біля Стрия вступна строфа зазнає нової модифікації:

Ой попід гору дві зазуленьки ячмінь жнут,
А *трета Ганусі* понад береги льон бере

(Етнографічний збірник, XI, I5⁶).

В окремих строфах пісні тут теж вичерговують себе *батенько, матінка, браччик, сестричка, милий*. В цьому варіанті немає характерного поширення ритмічного розміру паристих віршів (або останнього вірша) на один п'ятискладовий сегмент, що його ми зустріли як в записах із Лабірщини, так і з Середнього.

З Галичини відомі ще два вузькі варіанти з *Дашави* на Івано-Франківщині та іншого невідомого місця (*Етнографічний збірник*, XXI, 44), що по-різному формують текст вступного двовірша:

Там на гороньці дві соколоньці ячмінь жнут,
На долиноньці дві *паняночки* льон беруть.

Там на горойці дві соколойці ячмінь жнут,
А на долині дві *ззулейки* льон берут.

Є ще текст з *Городниці* Гусятинського пов. на Поділлі, в якому пісня має циклічний характер, але вилішено в ній середню строфу з мотивом рівняння гір і долин:

Там на гороньці дві зазулоньці кувало,
Там *Марусенька* при долиноньці лен брала.
Ой чи ся видно, ой чи не видно – не дбаю,
Я свого батенька в *нічку темненьку* спізнаю,
В *темнім лісочку* по голосочку пізнаю.

Потім співають про *матінку, братчика, сестричку* й *милого*

(Гнатюк, Колядки, II, 251).

Іншим способом редуковано наш текст, включений у іншу пісню, в *Старяві* на Перемищині:

Там на гуройці дві дівчиноньці ічмінь жнут,
А в дуліноньці дві дівчиноньці лен бірут.
Зрімнай жи Божи гори з дулами рімнейку,
Жиби сі било *ду мої Касі* виднейку

(записала М. Пшепюрська 1929 р.).

У варіанті з *Львівщини* (*Колядки та щедрівки*, Київ, 1965, 318) вступ виглядає ще інакше:

Там на гіроньці дві *зозуленьці* в ячмені,
А *третя Талюня* під гіроньками льон бере.

Сюжет розвивається в циклі: братік – сестронька – милий.
Подібний початок був записаний далі на північ у Сокальському повіті.

За горою дві зозулі ковало,
А третя Касуня край дороги лен брала

(В. Sokalski, Powiat sokalski, 199).

Попробуємо зробити висновки з наведеного порівняння:

1. Пісня складена з трьох мотивічних основ; кожна займає одну строфу. Друга й третя основи пов'язані між собою логічно; перша ж не має з останніми видимого змістового зв'язку. Тому не можна дивуватись, що вона найчастіше випадає з тексту пісні. Але її присутність у більшості варіантів, що походять з різних віддалених місць від Поділля по Закарпаття й Пришівщину, показує, що цей мотив уже давно був пов'язаний з текстом пісні. Здається, що він належав до категорії мандрівних орнаментальних мотивів: паралельно знаходимо його в тексті іншої любовної колядки («Прийшов милейкий під воротейка, запукав», Kolberg, *Dziela wszystkie*, 35 (Przemyskie), 22–23; запис М. Пшепюрської зі Старяви, частину якого тут цитовано). Його корені можна шукати у алегоричній жнивній пісні, де він становить органічний вступ до сюжету (Головацький, IV, 205), його ж поява в нашій колядці зв'язана, мабуть, з прагненням обрамувати обнажений діалог епічним мотивом праці, звичайним для колядок.

2. Орнаментальний характер вступного двовірша сприяв його частішому перетворюванню. Вільно замінюються символічні постаті пташок-дівчат (*голубки, зозулі, соколи*). Дальший розвиток прямує то до яснішого розкриття антропоморфного значення образів (вар. з Городниці, Львівщини, Старяви, Дашави, Ходович), то до дослівної зооморфної інтерпретації тих же образів, вираженої дієсловами «кукають», «гуркають» у закарпатських варіантах. Варіант із Габури займає в цьому розвитку посереднє місце.

3. Основний семантичний масив пісні має, навпаки, дуже стабільний характер. Існують три основні різниці між варіантами:

- а) пісня може бути простою, або – частіше – циклічною,
- б) фінальним об'єктом її сюжету можуть бути *батько й мати* (варіанти з Лабірщини й Турянщини), але значно частіше це *милий* або (винятково) *мила*,
- в) звертає на себе увагу територіальне поширення ритмічної модифікації в паристих віршах (додавання слів «по бесідоньці», «в темнім лісочку» в Сянїччині й Гусятинщині), яке показує на те, що цей елемент мав свою історичну санкцію.

Якщо з текстового погляду лабірські варіанти стоять посередині між галицькими й закарпатськими, то аналіз мелодії габурського варіанту розкриває його спорідненість з варіантам з Ходович біля Стрия. Її мінорна основа є характерним для обрядових мелодій підвищенням IV ступеня (cis) різко

Обрядовий фольклор та народні ігри

відбиває від мелодики інших варіантів, записаних у Галичині Роздольським, а на Ужанщині Колесою. Порівняймо:

Дашава (Е 3, XXI, 44)

Люта (Колеса, Нар. пісні з півд. Підкарпаття, 50)

Габура (УКП 1, 79)

Ходовичі (Е 3, XI, 15)

*

Колядка є жанром зі строго визначеною структурою поетичного образу. Коли порівняємо нашу колядку з пересічним колядковим текстом, вразить нас її естетична неконформність. В колядках дівчині даний майже завжди епічний образок з її життя: змальовується її праця чи дозвілля, її зустрічі з рідними й женихами. Важливу роль грає в них величальний елемент, що реалізується широким описом краси дівчини, її одягу й поведінки. Героїня колядки появляється в колі тих, що подивляють її або допомагають їй. Діалог у дівочих колядках завжди зарамований лаконічним епічним малюнком.

В нашій колядці дівчина не виявляє ніякої активності; її змістом є лірична пряма мова, адресована риторично тому, кого співак вважає володарем над людською долею. Її метою не є об'єктивне вславлення дівчини, а вираз особистих почуттів. Проти колективізму й епічності типової колядки тут переважає індивідуалізований ліризм.

Старовинна колядка з Лабірицини

Від маси величальних колядок нашу пісню відрізняє також ритмічна форма. Проти формули 5+5+рефрен, що характеризує більшість колядок, тут знаходимо формулу 5+5+3 без рефрену. Дальшим «неколядковим» знаком цієї пісні є її послідовна римованість; зате архаїчна колядка побудована на принципі синтаксичного паралелізму рядків, що тільки принагідно виражається римою чи асонансом.

Особливо добре видний інтимно-ліричний характер нашої пісні тоді, коли відділимо від неї вступний орнаментальний двовірш. В такому вигляді, без цього двовірша, ми знаходимо нашу пісню в польському популярному друкуві 1615–1620 років «*Nowe pieśni dworskie*». У транспозиції на український правопис вона виглядає так:

*Да зрувнай Боже гори-долини рувнейко,
Да щоби-сь мені до моєї Касі виднейко.
Положу лавку через муравку до неї,
Лавка широка, река глибока до неї.*

*Да бодай ті гори-долини пропали,
Що міні Касині оченьки порвали.
Да хотяй увижу, [хоть не увижу,] не дбаю,
Коли я [свого та] миленького по голосі [по]знаю.*

*Чи я ді тобі не говорила, Матею:
Наклади мені на очі землі жменею*

(K. Badecki, *Polska liryka mieszczańska*, Lwów, 1936, 187).

Механічне й бездумне причеплення останнього двовірша, що не має ніякого зв'язку з рештою тексту, свідчить, здається, про те, що в час надрукування наша пісня була вже добре відомою: такі «вдосконалення» появляються найчастіше в текстах пісень з великим поширенням. Про тривання її популярності свідчить факт, що на кінці того ж століття її ще раз передруковано в збірнику «*Piekna u wesola uciecha*» (Badecki, op. cit., 329). Але сила її мотивів найкраще виявила себе в тому, що їх внесено як складовий елемент у тексти інших сучасних пісень. Ще в кінці XVII ст. ті самі чотири вірші, що стануть основою пізніше записаної колядки, появляються з певними змінами в складі іншої пісні пісенникового репертуару:

*Oy rozwiaw sie moy czerewiczek na nozie,
Oy zażurył sie moy milenki w dorozie.
Oy zawieźu ja moy czerowiczek na nozie,
Rozweselic sie moy milenki w dorozie.
Oy posłuż bo ia szesc koniczenkow, siodmy woz,
A osmoho wozniczenka, szczop prywios.
Rownay ze Boże hory, doliny rownienko,*

*Pryniesi Boże koho ia lublu borzdienko.
Oy choc y rano, choc y nie ranenko, nie dbaiu,
Ia swoho hołubonka po hołosenku poznaiu*

(Возняк, Матеріали до історії української пісні і вірші,
I, Львів, 1913, 33).

Елементи тієї ж пісні використано у XVIII ст. при створюванні тексту «двірської» пісні про те, як слуга добровільно зрікається своєї дівчини в користь свого пана, що також любить її. В записі, поміщеному в збірнику *Головацького* (I, 291), ця пісня починається:

*Порівнай, Боже, гори і долини рівненько,
Щоби ся було до дівчиноньки видненько.
Ой ци видненько, ци не видненько – не дбаю,
Кого я люблю – по голосоньку спізнаю.
Поставлю я кладку через муравку з дуброви,
Бо у дівчини чорні очонька і брови.*

В порівнянні з текстом поч. XVII ст. тут тільки замінено власне ім'я дівчини і модифіковано в сентиментальному стилі зміст останнього двовірша, що в первісній пісні стояв на іншому місці. Дуже подібний текст має варіант у збірнику Чубинського (*Труды*, V, 1067). Наведених шість рядків майже без зміни появляється в тексті пісні «Дівчина душа не хоче книша» в закарпатському збірнику У. Гряделевича з поч. XIX ст. (ЗНТШ, LXXXVIII, 153).

Вступний мотив нашої пісні (з модифікованим розгорненням, що його знаходимо вперше в пісні кінця XVII ст., опублікованій Возняком) дуже поширився в польському фольклорі. Тут він появляється як своєрідна лірична інвокація, поставлена на початку або на третьому місці тексту, в декількох споріднених піснях, що змальовують тугу дівчини за неprisутнім коханцем. З первісної пісні відпала гармонійна пуанта (*навіть голос милої заспокоює тугу*); замінено ролі ліричних героїв (висловлюється дівчина про хлопця). Дальший зміст розгортаються у вільно пов'язуваних строфах, що можуть замінюватись іншими:

*Porównaj Boże góry z dolami,
Niech będzie równiosieńko.
Przyprowadź, Panie, moje kochanie
W niedzielę raniusienko.*

*Ach, czy w niedzielę, czy nie w niedzielę,
Nie dbam, choć konika strudzi,
Bo moje serce strapione wielce,
Najnieszcześniejsza ja z ludzi.*

Старовинна колядка з Лабірицини

Aj, niema sianka, tylko owsianka
Na tém szerokiém polu:
Przyprowadź, Boże, kogo ja kocham,
Na wronym koniu.

Jedzie Jasieńko, jedzie nadobny
Przez zieloną dąbrowę.
Rozpuścił cugle, rozpuścił złote
Konikowi na głowę.

Nie ...iakci mi žal tych złotych cugli,
Com je opuścił;
Bardziej cię mnie žal, dziewczyno,
Com ciebie opuścił.

I ta lilia w ogródeczku, co przedtém bujała,
Teraz nie buja,
I ta dziewczyna, co przedtém hulała,
Teraz nie hula

(K. Wójcicki, *Pieśni ludu Białochrobatów*, I, 158;
північне Мазовше).

Перші дві строфи повторюються з невеликими змінами в іншому записі з Мазовша (Kolberg, *Dzieła wszystkie*, 25, стор. 40), з Добржинської області (**Zbiór wiadomości do antropologii krajowej**, II, 49), Шлеська (Bystroń, **Pieśni ludowe z polskiego Śląska**, I, 256). В інших варіантах збережена тільки перша строфа, що переходить на третє місце пісенного тексту (початок пісні: «Wyjechał w pole, krzyknął na konie», Kolberg, op. cit., 26, 236 та «Oj, jedzie, jedzie Jasień nadobny», Kolberg, op. cit., 2, 26), або втримується на початку (Kozłowski, *Lud*, Warszawa, 1869, 79).

Без змін входила перша строфа і в тексти новіші, лаконізовані, з яких випав уже й слід мотиву «не дбаю»:

Porównaj, Boże, góry s dołami,
by było równiósieńko,
przyprawdź Panie moje kochanie
w niedziele raniusieńko.

Kiedy przyjedzie, niech z konia zsiędzie,
a niechże mnie nie budzi,
bo moje serce strapione wielce
od tych pogańskich ludzi.

Chleba pozycę, soli pozycę,
Zawse-ć je oddać musę,

skarzał mnie Pan Bóg złym przyjacielem,
ja z nim biedować muszę

(O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, 28 (Mazowsze, V), 191).

В іншій, південнопольській пісні з Ропчицького повіту, географічно найближчій до української території, появляється, хоч і в перетвореній формі, втрачений у попередніх піснях мотив пізнання милої по голосу:

Urównej Boże moje podwórze,
zeby byuo równusieńko,
przyrowadź Panie moje kochanie
w poniedziauek raniusieńko.

Rozleciauy się siwe gouębie
uoj po rosie, po rosie,
po cemżeś poznau Józio Teklusie –
uoj po guosie, po guosie.

Rozleciauy się siwe gouębie
uoj po dębie, po dębie,
po cemżeś poznau Józio Teklusie –
uoj po gębie, po gębie

(Zbjór wiadomości do antropologii krajowej, XIV, 43).

Варто зазначити, що в одному з записів (від Нового Двора та Закрочима в Мазовії, Kolberg, *Dzieła wszystkie* 25, стор. 40) польська пісня зберегла, здається, старинні риси мелодії, що зв'язують її з мелодією, відомою на Лабірщині.

Якщо на українській території первісна лірична пісня стала колядкою, то цитовані польські пісні входять у склад весільного репертуару. У функції весільної пісні, з доповненнями іншого характеру, наш сюжет появляється в Пружанському повіті на білорусько-українському мовному пограниччі:

Равняй, Божа, горы-даліны равненька,
Прінясі, Божа, майго Ясенька раненька.
Хоць раненька, хоць ні раненька – ня дбаю,
Я свайга мілага па галасочку пазнаю.
Ні па галасочку, то па станочку,
А ні па станочку, то па белым лічаньку,
Па каню вараненькім, па сядлу залаценькім

(Романов, Материалы по этнографии Гродненской губернии, II, 13).

Сам мотив рівняння гір і долин став у пісенній традиції настільки популярним, що в різних перетворених формах появлявся і в інших польських та українських піснях:

Старовинна колядка з Лабірицини

A równajcie się, góry, padoły, równajcie,
A zjeżdżajcie się me przyjacioli, zjeżdżajcie

(Gloger, Pieśni ludu, 79; Kolberg, op. cit., 18, ć. 93).

Зровняй, Боже, гори з долиною,
Злучи мене з тою дівчиною

(Zbjór wiadomości do antropologii krajowej, VII, 181).

Рімнай, Боже, рімнай верхы з долінамі,
Зрімнай, Боже, зрімнай пышну челядз з нами

(Орябина, Етнографічний збірник, IX, 75).

Кебы ша зривналі горы з долінамі,
Жебы я віділа Пряшев мальований

(там же).

З'являється в інших піснях і кінцевий мотив нашої пісні:

А я свого миленького і по шагу познаю

(кобзарська пісня, Киевская старина, 77, стор. 311).

Пасла Мариня вороне стадце,
В тім гаю, я Марусеньку по голосу пізнаю (рефрен)

(збірка Ходаковського, Гнатюк, Колядки, II, 220 7).

Багатий матеріал про мандрівку пісенної теми, що його пощастило в даному випадку зібрати, приводить до наступних висновків:

1. Колядка, відома на Лабірицині, зв'язана своїм текстом тісно з еротичною піснею початку XVII ст., набагато тісніше, ніж польські й українські необрядові пісні з тими ж мотивами, що створювались у XVII та XVIII ст., і тісніше, ніж аналогічна білоруська пісня.

2. В колядковому тексті редуковано склад мотивів до тих, що найбільш необхідно зв'язані з собою. В деяких випадках додано орнаментальний вступ про працю на полі або спів птахів, що своїми епічно-трудовами мотивами можливо наближував нашу пісню в свідомості пізніших виконавців до колядкового стилю.

3. Поважною смисловою інновацією в колядковій версії є перетворення пісні чисто еротичної, спрямованої до жінки, в пісню родинну, де називаються часто поряд з милим, а іноді й без нього інші члени родини.

Ми звертали увагу на особливість ритмічно-композиційної побудови нашої пісні в порівнянні з типовим виглядом колядки.

В західноукраїнській області жили поряд себе два різні ритмічні типи колядок:
а) 5+5 з коротким рефреном (*Гей дай Боже; Ой раненько; Ой лелія; Святий вечір*),

Обрядовий фольклор та народні ігри

б) 5+5+3, в якому остання ритмічна група, інтонаційно зв'язана з попередніми, була частиною рефрену, що простягався на цілий наступний вірш, виповнений музичною респонсією:

*Ой в ліску, в ліску, на жовтім піску. (Зелена,
Зелена яблїнь червоні ябка зродила.)*

Перший тип майже виключний у східних українських Карпатах (Гуцульщина, східне Закарпаття), другий тип найбільш поширений і найбагатший в західній частині української Галичини, на території на захід від Львова, що має свій особливий музичний стиль і свої відмінності в пісенному репертуарі. Цей трьохчленний тип представляє, здається, зріліший етап розвитку колядки, як це показує і збільшення мелодичного амбіту в колядках з такими рефренами (секста, секста зі спідньою секундою або квартою, септима).

До цього типу стоїть близько ритмічна форма нашої пісні. З музикального боку йдеться про зовсім подібну двочленну й шестиколінну структуру, що охоплює два текстові рядки. Але інше в нашій пісні розміщення мовного матеріалу; вона не має рефрену, словесний зміст розгортається у ній без затримок, тоді коли в звичайній колядці того ж ритмічного типу чотири ритмічні коліна (одне з непаристого вірша й цілий паристий вірш) виділяються на оздобний рефрен, що часто не має безпосереднього зв'язку з рештою тексту й дозволяє виконувати пісню хором. Ця різниця показує, що за своїм походженням наша пісня – сольна і що вона і з формального боку не вкладається без решти в рамки колядкової традиції.

Пісні трьохколінної побудови характерні для певної стадії розвитку пісенного стилю. Кінцеве трьохскладове коліно з одним довгим тоном вносить у них елемент ритмічної різномірності й мелодичного збагачення, що допомагає краще виразити ліричний настрій. Цим розміром складено ряд обрядових і необрядових пісень, що своєю ліричною атмосферою вказують на новіше походження. Сюди належать, наприклад, колядки:

Ой вже зацвили вишні-черешні від сонця (надвірна дівчині; Головацький, II, 143; Чубинський, III, 319; Гнатюк, Колядки, I, 11; II, 117; ЗНТШ СХІV, 134; Lud, IV, 89; Етнографічний збірник, 39–40, № 346 β).

Ой добрий вечір, гречная панно, до тебе і под. (Етнографічний збірник, 21, № 152; Гнатюк, Колядки, I, 9–10).

Пішла дівчина в Дунай по воду, я за ньов (Етнографічний збірник, 39–40, № 346 α; Гнатюк, Колядки, II, 157).

Аналогічні естетичні компоненти має розмір 4+4+3 у весільних та весняних піснях; згадаймо хоч би пісні: *Ой зацвили фіялоньки, зацвили; Залетили білі гуси понад сад; Кому ж ти ся, Мариньонько, кланяєш; Мої милі огірочки вже цвितут*, чи польську пісню «Jabłoneczka» (*A wiernie ja pani Bogu służyła*). Варто вказати, що всі оті пісні, на відміну від більшості українських обрядових пісень,

мають повно розвинуту систему рим. Це насуває здогад, що пісні цієї групи сформувалися найраніше протягом XVII ст., а то й пізніше. Якщо ж узяти під увагу, що зразки необрядових пісень тієї ж ритмічної форми, не виключаючи нашого випадку, відомі вже з ранішого часу, то залишається зробити висновок, що естетичні здобутки тогочасної необрядової пісні були перенесені до сфери обрядових пісень, щоб збагатити її. Інтересно, що всі оті пісні мають еротичний характер; деякі з них співалися як надвірні колядки, тобто в тій частині обряду, до якої взагалі вільніше проникали різні неконформні елементи. Дослідження нашої пісні підтверджує думку П. Карамана (*Obrzęd koledzowania u Słowian i u Rutenów*, 91), що «любовні сцени в колядках взагалі пізніші» і що «в пізніші часи в кожного народу створювалися нові колядково-еротичні теми» (там же, 69). Саме ж збереження нашої колядки в лабірській області у вигляді, найбільш близькому до тексту з початку XVII ст., свідчить про: 1. давність деяких пісенних форм у цьому районі й потребу вивчати їх, 2. живий зв'язок цього району з сянисько-добромильським центром народної пісенності, що через специфічні соціально-побутові умови (густе, незаторкнене міграціями заселення; віддаленість від центрів новішого продуктивного розвитку) відіграв поважну роль у збереженні різних традиційних елементів пісенної культури до часу, коли вона стала об'єктом наукового вивчення.

¹ Замітки про стилістичний тип колядки – в моїй статті: *Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně*, «Slavia», 29, 1960, 1, стор. 92 – 93. Пор. ще працю Ф. Колесси: *Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті*, «Науковий збірник т-ва “Просвіта” в Ужгороді», т. 10, стор. 121–148 та книгу П. Карамана (Caraman): *Obrzęd koledzowania u Słowian i u Rutenów*, Kraków, 1933.

² Головацький, II, 81; Верхратський, *Про говор галицьких лемків*, 285–286; Ф. Колесса, *Народні пісні з галицької Лемківщини* («Етнографічний збірник», т. 39–40), 356; J. Falkowski – W. Pasznycki, *Na pograniczu lemkowski-bojkowskim*, Lwów, 1935, 95–98.

³ *Українські народні пісні Пряшівського краю*, I, 79; М. Шмайда, *Колядки*, «Нове життя», 1964, № 50, додаток.

⁴ Автором записів був, імовірно, польський етнограф і поет В. Поль.

⁵ Автор цієї статті готує до друку зведене видання закарпатських колядок за матеріалами, зібраними І. Панькевичем.

⁶ Паралельно існувала в Ходовичах форма, подібна до тієї, що в збірнику Головацького.

⁷ В інших варіантах цієї пісні появляється рефрен: *Під бором, бором, під зелененьким явором*.

ZUSAMMENFASSUNG

Orest Zilynskyj : **Altes Weihnachtslied (Koliadka) aus der Laborec-Gegend**

Das mundartliche und volkskundliche Gebiet der Lemken ist auf dem Gebiete des ukrainischen Ethnikums der einzige Ort, wo die Tradition des Weihnachtsliedes im Volksmund nicht gewahrt wurde. Die Grenzpunkte des Gebietes, auf welchen diese Weihnachtslieder verbreitet sind, liegen in Habura, Zb. Belá und V. Čabiny im Tal des Laborecflusses. Hier wurde ein kurzes lyrisches Weihnachtslied aufgezeichnet «Mache, o Gott, die Berge und Täler gleich». Dieses Lied wurde in der Karpathoukraine, in verschiedenen Teilen des ukrainischen Galiziens, nicht zuletzt im Grenzstreifen zwischen der Westukraine und Weissruthenien bekannt. Seine Motive wurden im ukrainischen und polnischen Folklor zum Ausgangspunkt für die Komposition anderer Lieder. Im polnischen Volksdruck «Nowe pieśni dworskie» aus den J. 1615–1620 erscheint dieses Lied als populäres nicht rituelles Lied. Sein Übergang in die Reihe der religiösen Lieder rief Veränderungen in ihrem Inhalt und in ihrer Form hervor. Die Entdeckung ihres nicht rituellen Ursprungs führt zu Schlussfolgerungen über die Verbindung zwischen den spät entstandenen westukrainischen Weihnachtsliedern und der Tradition der lyrischen, nicht rituellen Lieder. Letztere beeinflussten das Weihnachtslied, indem sie die erotische Thematik und neue Prinzipie des Strophenbaues hineintrugen.

SUMMARY

Orest Zilynskyj: **An Old Carol from the Laborec Region**

The dialect and ethnographic region of Lemky is the only place of the Ukrainian ethnic territory where the tradition of the folk carol has not been recorded. The outer points of that part of the Ukrainian territory in which such a literary formation can be found are Habura, Zbudská Belá and Vyšné Čabiny in the Laborec valley. The old lyrical carol «God, Level the Mountains and Valleys», which had been written down for many times in the Carpatho-Ukraine, in various parts of the Ukrainian Galicia and even on the border of the West Ukraine and Byelorussia, was, among others, taken down here, too. Its motifs became the starting points for the composition of other Ukrainian and Polish folk songs. It appeared as a non-ceremonial folk song in the Polish popular print «Nowe pieśni dworskie» («The New Court Songs») from the years 1615–1620. Its transition to the category of ceremonial songs brought about certain changes in its contents and form. The discovery of the non-ceremonial origin of the song leads to the conclusion that there are certain mutual connections to be seen between the earlier layer of the West-Ukrainian carols on the one hand and the tradition of the lyrical non-ceremonial song on the other hand. The latter had a special influence on the carol by introducing into it especially erotic themes and new principles of strophic composition.

Translation by Ludmila Hřebíčková

PROMĚNLIVOST LIDOVÝCH DRAMATICKÝCH HER

Folklórní dílo se šíří za hranice doby a prostředí svého vzniku tím, že se přizpůsobuje, mění část své kvality. V jeho struktuře se rozvíjí skrytý boj o zachování významové soudržnosti, ohrožované tlakem nových životních obsahů a proměnami ve stavbě jazyka. Míra stability folklórních struktur a jejich přizpůsobivosti vůči vlivu širších životních a uměleckých kontextů je závislá na různých činitelích: na poměru jejich významu k životní realitě, na pevnosti jejich vnitřní stavby, na přítomnosti skrytých, strukturálních možností, na jejich funkčním začlenění a úloze jejich nositelů. Lidové dramatické hry (zobrazující hry s uzavřeným syžetem) jako útvar vzniklý z kolektivních zálib a závislý více než ostatní folklórní žánry na kolektivním provozování, podléhaly ve svém vývoji v menší míře tlaku individuálních úprav, strukturální proměny měly v nich objektivnější a povlovnější průběh, jejich obsah a forma se vyvíjely s relativně větší setrvačností. V tomto směru působila i závislost textu na rytmu dramatického děje a pohybové formy, a také začleněnost některých her do ustálených zvykových kontextů, jež vedla k ochraně převzatého textu před novotami. Setrvačností některých her napomáhala i sama forma textu, v mnoha případech značně přehledná a jednoduchá.

U většiny her usiluje lidové povědomí o zachování základních obrysů syžetu, do nichž se záměrně nebo nezáměrně vkládají «výměnné» prvky obsahu a stylizace, přivolané nejrůznějšími podněty. Na rozdíl od tvůrců hry, příslušníků epochy, z jejíhož ducha hra a herní píseň vyrostla, uplatňují pozdější interpreti svou tvůrčí snahu nejčastěji v detailech: vnášejí do hry nové reálie, dobové složky popisné, doplňující nebo alternující prvky dějové. V některých případech dochází pak k samoúčelné přebujelosti detailů na úkor celistvého významu, vznikají svérázné nádory na těle herní písně, nebádající k revizi běžné folkloristické poučky o «vybrušování», jímž se prý písňový text ve svém postupném vývoji zpravidla zdokonaluje.

V některých případech mají významové proměny v lidové dramatické hře širší ráz. Narůstáním dílčích sémantických posunů dochází až k zatemnění jejího centrálního obrazu, k nové interpretaci jejího významu, někdy i k záměně hlavního hrdiny. I tehdy však bývají často zachovány základní dějové obrysy. Děj je v lidových dramatických hrách nositelem vývojové stability, složkou nejodolnější. Předpokladem jeho zachování je ovšem jeho srozumitelnost, přítomnost jednoduché dramatické ideje, vyjadřující obecně platný životní obsah a dominující nad dobovou podmíněností různých obsahových detailů. Obecná platnost a významnost dějové osnovy, univerzálnost zobraze-

ného příběhu dává záruku, že hra bude zachována bez ohledu na anachroničnost jejich detailů, bez ohledu na to, že její průběh v tom konkrétním provedení, které získala při svém vzniku, se stal netypický, a fantazie interpretů nebyla schopna vzniklý rozpor odstranit. Tak se oblast lidových her stává zčásti archívem příběhů a událostí, které během staletí ztratily mnoho ze své někdejší významové členitosti a výraznosti.

Uvedeme několik příkladů. Děj východoslovenské hry *Proso*, zachycující spor dvou skupin o úrodu prosa, se stal už dávno atypický, vyprchala z něho zcela jeho původní symbolika ¹⁾. Avšak základní logika děje si uchovala svou srozumitelnost; proto se text hry udržel ve velmi dobrém stavu. V ukrajinské formě hry na mosty (Пустите нас) přestala být její dějová osnova – přechod vojenské družiny přes střežené místo – po- citována jako sociálně závažný jev, hodný uměleckého zobrazení; proto byla zkomolená nebo nahrazena jinými slovy, jež tuto skutečnost signalizují (на вой войовати – дівороювати, в гай рожу рвати; в угорськую землю – в райськую землю) a došlo k dalším závažným změnám v ostatním obsahu a k nové erotické interpretaci jejího významu. Avšak základní motiv příběhu – přechod přes most – zůstal zachován beze změny. Ve hře *Воротар* šlo o vstup do městských hradeb; v chápání pozdějších receptorů je to průchod branou vůbec. V souvislosti s tím se mužský strážce brány mohl přeměnit ve ворітничку, ženskou postavu, odpovídající realitě hry a bližší chápání jejich dívčích nositelek. Východoslovenské hry na *ještěra* a *Kostruba-Kostromu*, které mají rituálně magické východisko, velmi podstatně změnilы svůj význam, vystřídaly své nositele a funkci ve zvykoslovném systému; a přece se v celém jejich vývoji udržel soubor základních prvků dramatického děje, umožňující i zachování určitých textových celků a tím i rekonstrukci vztahů mezi různými formami těchto her. Opačné případy jsou mnohem vzácnější; patří k nim např. vývoj dějové formy s původně magickým motivem klásku neseného na pole v syžety s úplně novým obsahem ²⁾.

Předpokladem a zárukou zachování některých her se ovšem stalo – bez ohledu na zachování původní dějové osnovy – jejich významové přehodnocení, vyjádřené nastolením nového herního cíle, nového finálního motivu. V novějším vývojovém období je to nejčastěji motiv erotický, nejbližší tužbám a životním zájmům převážně dívčích nositelů některých her, zvláště na území východoslovenském (u západních Slovanů většina dramatických her přešla do dětského folklóru). Děj hry směřuje v takových případech nezávisle na svém východisku k nově začleněnému motivu volby družky nebo milého (typický příklad: hry na bránu i mosty, avšak i některé hry se zvířecími náměty). V jiných případech, zvláště tam, kde se hra dostala do dětského prostředí, končí nově motivem dovednostním, sportovním (chytání hráče; spojování do párů, založené na dovednostním výkonu místo klidné, symbolickým účelem hry motivované volby). O podobných případech promluvíme podrobněji v další části tohoto článku.

Lze rozlišit dva základní druhy změn ve struktuře lidové dramatické hry. Jsou to změny obsahu sdělení a změny, vyplývající ze zvýšené pozornosti k formě. Oba druhy změn se hlásí už ve vývoji pohybové formy některých her. Vztah mezi textem a pohybovou formou je v lidových zobrazujících hrách v podstatě motivovaný a stabilní; v jednotlivých případech dochází ovšem k záměně pohybové formy, vyvolané buď přáním přizpůsobit ji proměňujícímu se obsahu nebo «zkrášlit» hru novou, bohatší formou bez ohledu na sepětí původní formy s jejím významem. Příklad úprav prvního typu vidíme v ukrajinském a moravském *Žalmanovi*: proti celoevropské tradici podobných her byla zde místy opuštěna schematická forma «dvě řady pohybující se střídavě proti sobě», symbolizující velmi obecně každé vyjednávání, a tím i námluvy, ve prospěch konkretizující dramatické podoby «skupina námluvčích se shlukuje kolem nevěsty a jejího příbuzenstva». V moravské verzi hry na královnu (*Hoja dunda*) byla pod vlivem slovesného symbolu přechodu přes most tato pravděpodobně starší forma dvouřadová nahrazena formou «přechod řetěze pod zdviženýma rukama řady». Na Zakarpatsku se hra *Гоя дундя* uzavírá podle logiky obsahu prorážením protější rady. Pouze jeden hráč proráží řadu ve hře *Na divokou husu* v některých místech na Moravě. V ruské hře na námluvy *Бояре* se ženich připojuje ke skupině nevěsty. V záznamu hry *na jestřába* ze Zvolenské stolice (B. Němcová) kuřata pobíhají volně a pak tvoří kolo, uprostřed kterého sedí jestřáb. (Běžná forma: kuřata, schovaná za matku, se drží kolem pasu a tvoří řetěz.) Jde zde většinou o dramatickou konkretizaci pohybové formy, o záměnu poloornamentálních pohybových schémat starších her formami lépe přiléhajícími ke slovesnému obsahu.

Mnohem častější jsou však změny opačného rázu, úpravy, směřující k obohacení pohybové formy bez ohledu na její vztah k textovému významu. Tak ve hře *Vlk a husy* se v Polsku objevuje efektnější, pohybově bohatší forma hry *na jestřába – havrana* (skupina hrajících se drží kolem pasu). V ruské hře *Carevič hledá nevěstu* se vedle nejlogičtější formy (kruh, uvnitř kruhu carevna, vně kruhu carevič) hlásí další (carevič, stojící uvnitř nebo vně kruhu, neprochází kruhem a volí si nevěstu z kruhu; carevič stojí mezi dvěma řadami). V haličské erotické hře *Na kačera* se vynořují druhotné, dramatický nemotivované formy (trojice stojící proti řadě; děvčata přebíhají v párech s šátky, spojenými nad hlavami stojící řady). Hra *Hoja dunda* má u východoslovenských Ukrajinců proti původnímu strohému půdorysu (dvě řady postupují střídavě proti sobě) různé obohacené formy: proplétání; chod dvojic, spojených za vnitřní ruce, s obcházením tří sedících dětí a vytvářením brány nad každým (záznamy Z. Jelínkové). V Kojetíně na Moravě byla zachycena hra *Na Řimbabu*, která za zcela vnějšího využití symbolu Hřimbaby adaptuje obsah hry na bránu k oblíbenější kruhové formě (fond ÚEF v Brně).

V tomto vývoji hraje velkou úlohu skutečnost, že určité pohybové formy, kdysi významově motivované, i když tato motivace měla nezřídka velmi obecný ráz, nabyly

postupně povahy ornamentálních prvků, pocíťovaných jako esteticky účinné a obohacující. Patří k nim např. motiv průchodu branou, vnášený do pohybové formy různých her, v nichž původně nebyl (*Proso, Bojaři*) a vyvolávající nejednou obdobné úpravy v textu. Podobným způsobem se do dramatických her vnáší i typické prvky dovednostní (útěk hlavního hrdiny, běžecká soutěž při spojování párů).

V některých případech nelze spolehlivě určit, zda forma nebo prvek, spadající do kategorie obecných, patřily k starobylé koncepci hry nebo ne. Motiv nošení dítěte na spojených rukou se objevuje nejen ve východoslovanských hrách *Колосок* a *Жучок*, kde má přímé významové opodstatnění, ale i v některých variantách západoukrajinské hry *Воротар* a obyčejně nedramatické hajivky *Діброва*. V prvním případě není těžké najít pro něj významnou motivaci (nesení knížecího dítěte, o němž je zmínka v textu); není však, soudě podle analogie jiných her, vůbec jisté, zda v historicky rané formě hry se tento motiv vyskytoval. V druhém případě jde o prvek čistě vnější, postrádající jakéhokoli významového zdůvodnění.

Nepoměrně mnohotvárnější je paleta textových změn. Z psychologického hlediska může jít buď o změny automatické nebo záměrné. Automatické změny vznikají zapomenutím nebo nepochopením slova či obrazu, které může mít trojí příčinu: a) zánik jevu nebo pojmenování, b) neznámost jevu nebo pojmenování v prostředí, do něhož byla hra přenesena, c) zapomenutí významově nepodstatného prvku. Záměrné změny vyplývají nejčastěji ze snahy o: a) odstranění nesrozumitelných prvků, b) obsahovou aktualizaci, c) stylistické přiblížení textu vkusu daného prostředí nebo epochy.

Je obtížné určit hranici mezi oběma typy změn; lze pouze konstatovat, že automatické změny obvykle hůře zapadají do textové struktury a vedou častěji k jejím deformacím. Z hlediska fenomenologického je ostatně rozdíl mezi vědomými a nevědomými zásahy do textu bezvýznamný.

Větší praktický význam má rozlišování mezi změnami příznačnými a ne-příznačnými. Příznačné změny zasahují podstatnějším způsobem do významu a estetické tvářnosti hry, mají obvykle objektivnější ráz a obecnější, neindividuální rozšíření.

Podle rozsahu a stupně porušení struktury rozlišujeme změny: a) místní, b) ovlivňující kompozici, c) ovlivňující celkový význam.

Změny místní

Jde především o *d e f o r m a c e*, vzniklé nepochopením představy, někdy i zánikem jejího symbolického významu. Jen na první pohled se může jevit jako paradoxní, že nejvíce takových změn bylo zachyceno v prostředích se zvlášť živou tradicí dramatických her a příbuzných útvarů, např. na Ukrajině. Souvisí to jak s nenáročným vztahem k textu, jenž se vždy spíše vyskytne v širším okruhu nositelů, tak i s nepoměrně větším

počtem záznamů, provedených za nejrůznějších okolností. Uvedeme několik typů takových změn.

V některých případech se nesrozumitelné slovo nebo slovní spojení nahrazuje jiným, velmi často zvukově podobným. Tak ve hře Пустіте нас было nahrazeno spojení на вой воювати spojením у гай рожу рвати, významová nejasnost spojení талярами заложимо vedla k vytvoření variant: талярами помостимо; шньондзамп посиплемо; та й на рами положимо; по пуд гязі положимо.

V jiné herní písni sousloví на війну nabylo podobu на вино (Hnatjuk 177). Ve hře *Proso* se nesrozumitelný refrén ой див-ладо vyvinul k podobě: Ой ми в поле виїдем, ой ми з ладом (v pořádku) виїдем (Maksymovč). Český *Zalman*, opírající se o historické apelatium *salman*, má zvláště v novějších variantách nejrůznější podoby: *Žalvan*, *Pardion*, *Šalomoun*, *Salvan*, *Šarlan* (dvě poslední znění – ze záznamů ÚEF v Brně). Tři dvory s devíti špýchary se mění v *špláchory*, *špláchry* (Kojetínsko), *prápory* (Nezamyslice).

Zvláště mnoho zásahu tohoto druhu lze najít v textu pravděpodobně nejstarší západoukrajinské hry Воротар. Hrdinovo jméno se mění v володар, голодар; ze znění:воротарю, воротарейку vzniká znění s osobním jménem: Ой Дарко, Дарко. V archaickém obratu а хто воріт клпче se objevuje přebytečná předložka з (з воріт), měnící význam obrazu. Мізине дитя (nejmenší dítě) se mění pro nesrozumitelnost archaického adjektiva в ми земній діти. Podobně se ruský ящер, олень mění v rostavy s lidskými jmény Яша, Уля. Zvláštní skupinu tvoří případy, kdy k záměně došlo pro nepochopení symbolického významu představy. Tak se v západoukrajinské hře na kačera mění *hrachovinový věnec*, symbol pohlavní bezuzdnosti, v *hrachový věchet* (pod vlivem zvukové podobnosti вінку-віхтю); золоте зернятко ve hře Воротар bývá nahrazováno obrazu золоте ягнятчко, дзелене зернятко.

V novějších formách hry *na paní Růžovou*, které už postrádají symbolického významu výchozí verze (hledání královny květin), se různě proměňuje hrdinčino jméno: *paní Ružičková*, *paní Rézinka*, *paní Růzla*, *paní Hrozenková*.

Ve hře na zlatou bránu se místo symbolického verše *zlatým mečem podepřená* objevují jiné: *dvěma klíči podepřená* (Rosicko), *čtyřmi koňmi podepřená* (Uh. Hradiště), *pod zámečkem podepřená* (Brno-Husovice, vesměs záznamy z archívu ÚEF v Brně).

V mnoha případech se lidová fantazie spokojuje s nesrozumitelnými zkomoleními: ой див-ладо se proměňuje v галилейом či ой лед-ледом; на вой воювати v дівороювати; по шелягу (дівка) v пошельову, пошельога, ошалюва (všechny příklady z Hnatjuka); воротар в городай (jihozápad areálu), бородай, бородай (severovýchod), молодар, голодар (sever); ой ти воротареньку в ой ти проводироньку (haličské Podolí). Je zajímavé, že takové změny působí v textu setrvačně dále a vedou někdy až ke vzniku nových motivů a verzí. Tak se z obrazu ой лед-ледом виорем auto-

maticky rozvíjí nesmyslná odprověď: А вам леду не стане (Hnatjuk): na základě úvodu Ой городе, городаю / городейку vzniká nová verze hry Воротаp se začátkem: А чиї ж то воротойка до мойого городойка.

Z případů, kdy k deformaci dochází při přenesení hry do prostředí, kde nebyl dotyčný jev znám, lze uvést znění А мы росу (místo: просо) сеяли в новгородскé а archangelské oblasti (Živaja starina 1916, 33; Iгры narodov XX); nahrazování jména олень jinými (Лень в тулскých, Улий, Уля в симбирскých variantách), slova бip (bor) ve středohaličské verzi písně Діброва slovem двip (dvoř). Sem patří i znění: Ходи в петлю (místo: в пекло), ходи в рай в рускých textech hry на андэлы а чэрти, занесенé ze západu (*peklo* v ruštině = ад).

Další typ místních změn tvoří případy, které nelze vysvětlit а zdůvodnit žádným významovým tlakem, kde rozptyl znění vzniká mimovolně а bez zvláštního významového záměru, někdy в souvislosti se změnou rytmické stavby písně. Jako příklad lze uvést paralelní znění začátku ukrajinské hry Жона на торзи:

Хто видав, хто чував / Мою жону на торзи?
 Ой ходжу я по торгу / Свої жони не виджу.
 Чи бували на торгу, / Чи видали мой жону?
 Чи не видалисте, чи не слухалисте / Мої жони на торгу?

Patří sem také dosti časté záměny stejnorodých, obsahově а stylisticky neprotikladných reálií а dějových sloves, tvořící mnohdy územní seskupení. V haličské hře Білоданчик, období české *Heličky*, je to např. opozice charakteristik dívky: ve variantách ze severní části Haliče se objevují jako příznaky krásy коса-роса а чорні брови, ve variantách jižních – біле личко. Územně se seskupují i různá pojmenování zvolené družky: товаришка – посестриченка – челядочка.

V českých hrách je příkladem takového rozptylu různé znění hrdinčina jména ve hře на strojící se dívku: *Helena, Helička, Herlička, Héliška, Eliška, Kra-tochvilka* а nověji i *Růženka. Zlá husa* lita в moravské hře nejen *do Uher*, а někdy i *do Prahy* (Uh. Hradiště); zde jde možná už о projev aktualizace. V moravské hře на námluvy *Jedou páni*, převzaté pravděpodobně z německého folklóru, se s neomezenou volností střídají místní jména (z *Persy, z Penzy, z Prahy, z Nymburka, z Frýdlantu, z Juliánu, z Triande* – záznamy archívu ÚEF v Brně). Ve hře *на мák* se střídají ornamentální obrazy oslovovaného ptáka: *čížek, holoubek, vrabec, slavík*.

Historicky zajímavější jsou případy, kdy záměna obrazu byla vyvolána pravděpodobně snahou а к т у а л и з о в а т, «vylepšit» obsah. Pozoruhodnou skupinu takových úprav tvoří «nové realistické obrazy», sblížující úroveň herního děje до roviny všedních postřehů а zkušeností novějších nositelů. Tak se в polské období hry на zlatou bránu objevuje motiv *stodola zamknuta* (Zbiór wiadomości до antropologii krajowej IX, 23); в české hře z Opavska analogicky: *komora zamknuta, mečem podemknuta*

(Vyhlídal, Naše Slezsko, 249). V některých českých textech se místo *zlaté brány* objevuje *branka*. Eliška některých moravských variant jde *na jahody*, *na muziku* místo *na hody*; vynořuje, se zde na Slovensku a u jiných národů neznámé spojení motivů: *sedni na stoličku, vypij gořaličku*. V textu hry *na mostek* se přidává dvojverší: *moja dcera je dost hodná, dyž napeče chleba do dňa* (Tovačov). V textu hry na královnu se objevují *tři fůry kamení*, ukradené v rychtářově dvoře, v ukrajinské hře na mosty – místo peněžní zálohy za přechod – *kůly* (кіле, дилі) na opravu nebo stavbu nových mostů.

Dvojverší

Нема короля дома,
Поїхав до Львова

dostává podobu:

Нема пана дома,
Поїхав по дрова

(Sejkovskij, Byt podoljan).

nebo ještě důrazněji intimizující:

Нема короля дома,
Ані королихи,
Ані сина Павла,
Ні дочки Ганни.
– Де ж вони, де ж вони?
– Поїхали торгом,
Торгом торгувати,
Солі купувати,
Брата женити,
Сестру женити

(Iгры narodov SSSR 58).

V ruské verzi této hry král poехал в город пряники закупать (Sejn, Velikoruss I, 46).

Symbolické zlaté zernáčtočko se zákonitě mění v zrníčko zelené, makové; kačer nesedí jako erotický symbol mužské panovačnosti na vymezeném místě, nýbrž pluje po řece. Sem patří i charakteristika zámožnosti ženichů podle «gruntů» (ovesný, ječnný, žitný, pšeničný nebo cikánský, žebrácký, kantorský, popsý, panský, královský) nebo námluvy různých řemeslníků v polsko-ukrajinské verzi *Žalmana*, i nahrazování zvířecích postav (vlka, jestřába) v moravských a ukrajinských verzích příslušných her lidskými postavami (hotař, stařeček, otčim, matka, dívka, travaři). Některé změny mají «adresní» zaměření. Dvojverší *Нема пана дома* ро-

kračije v některých haličských variantách: Крамницю відмикати nebo Паненки замикати.

Jako příklad snížení významové roviny textu lze uvést i jeden ze známých závěrů hry na zlatou bránu: *Ať je to ten nebo ten, praštíme ho koštětem* (v další skupině moravských variant neutrálně: *musí býti zachycen*), nebo přidaný závěr hry *Husa zlá* z Uherského Hradiště: *Ty sopláňu, já poletím přes tvoju bránu* (archív ÚEF v Brně). V jedné variantě moravské hry na námluvy (*Jeli tudy páni*) se mluví o holce, která bude po svatbě *pásti kozé, jísti škubánke, spávat na peci* (Ketekovice u Rosic, archív ÚEF v Brně).

Oppačnou tendencí je «druhotná estetizace», vnášení do textu zkrášlujících, do jisté míry samoúčelných prvků. Tak se ve východoukrajinské variantě hry na proso objevuje místo А ми поле виорем znění: Орел поле ізорав (Maksymovyč), navazující na četné lyrické písně s iniciálním motivem orla v Kyjevské oblasti. Z podobných pohnutek se místo zajíčka v textu her objevuje slavík. Jindy lidová fantazie různým způsobem vylepšuje charakteristiky hrdinčina zevnějšku. Také její jméno bývá ozdobováno přirovnáními a metaforami: *Eliška panenka jako vlašťověnka* (Lesnice, Uherský Brod), *červená bílá růžičko* (obecně rozšířeno), *cukrová naše perličko* (Ochoz u Brna). Novější záznamy hry na Elišku jsou vůbec příkladem usilovného, někdy i nevkusného vyzdobování textu přidanými obrazy: *ona je v Dunaji jako v krásném háji* (Lesnice); *ona je v údolí jako ve svém dolí* (Uh. Brod); *třebas tu na kraji, už je Petr v ráji* (Uh. Brod); *vyber si to kvítko, které se ti líbí* (Vítova u Gottwaldova), dokonce: *pohlad svůj podolek jako masný vdolek* (Velehrad).

Alternace některých obrazů vyjadřuje rozdílnost životních ideálů a vkusu. Nejsilněji se tyto rozdíly zračí v popisech oblečení. Typický je z toho hlediska rozdíl mezi východními a západními variantami západoukrajinské hry Воротаp.

V podolských variantách hrdina в сріблі та й золоті горит a má na sobě charakteristické červené holínky. V textech z oblasti severovýchodně od Lvova vystupuje ve skromném patriarchálním oblečení těchto míst: в біленькій плахтиночці, з берегами хустиночці. Mění se však i soubor a hierarchie postav v závislosti na ideově-psychologickém postoji nositelského prostředí: v kozáckých oblastech východní Ukrajiny jarní hry s oblibou tradují obraz krále; v novějších podkarpatských variantách souboj nápadníků v obou hrách na námluvy vyhrává zemědělec; v textech ze středohaličských oblastí, nejsilněji ovlivňovaných novější městskou kulturou, se šíří varianty s obrazy výsměšných nápadníků včetně zloděje, nebo se při volbě naráží na komické osobní nedostatky nápadníků.

Změny kompozičního rázu

V lidových dramatických hrách dochází jak k vynechávání, tak i k přidávání, rozšiřování a zaměňování podstatnějších stavebních prvků, a to dějových motivů, dialogických úseků a popisných částí. Jsou hry, které «dýchají»; jejich text se rozšiřuje a

zužuje fluktuaci stejnorodých článků. Poměrně vzácněji vypadávají z přehledné herní struktury významnější prvky syžetu; takové zkrácení (např. vynechání motivu smrti Kostruba a závěrečného výsměšného kupletu v jihohaličských variantách stejnojmenné ukrajinské hry) vede obvykle k změně celkového významu. Mnohem častěji text obrůstá přidanými prvky. Vnášejí se heterogenní dějové motivy, rozmnožuje se řada motivů stejnorodých (dějových úkonů vedoucích k určitému závěru), text se obohacuje popisnými, lyrickými a humoristickými prvky, přidávají se úvodní a závěrečné kuplety a refrény. To jsou čtyři základní formy kompozičních úprav v herním textu.

Několik příkladů. Dodatečně vnesenými dějovými prvky je ve hře na mák motiv vytřásání, ve hře na ještěra motiv pomsty na násilníkovy, v polské verzi hry na Žalmana motiv pronásledování budoucí tchyně psy, v rusko-ukrajinské hře na careviče-nápadníka motiv polibku, ve hře na královnu otázka o počestnosti děvčete, ve hře *Бояре* řada stejnorodých úkonů, ověřujících ženichovu zámožnost. K rozšíření stejnorodých úkonů, zpomalujících a prodlužujících herní děj, dochází v každé druhé hře: může to být další výčet fází obdělávání rostliny, rozšířený počet příkazů v simulačních hrách se zvířecími a lidskými postavami, rozmnožená série nápadníků ve hrách na námluvy, počtu dárků v západoukrajinské erotické hře *Гаяля*, pracovních pokynů v satiricko žertovné hře *Старий дід*, nabídek výkupného ve hře *Жона на торзи* atd. Zdá se, že použitím augmentací narůstaly zejména texty ukrajinských a ruských her.

V mnoha hrách se text sekundárně obohacoval nedějovými složkami popisnými a lyrizujícími: kompozici hry na mák doplňuje lyrická apostrofa ke ptáku, v hrách na len a mák se objevují okrajové motivy erotické. Lyrizaci je podrobován dokonce text některých her o dravcích (hra na vlka ve smolenské oblasti, *Dobrovolskij*, *Smolenskij etnografičeskij* sborník). Souvisí to s všeobecným tlakem novější písňové stylistiky na oblast zobrazujících her.

Zvláštní formou lyrického přeladování herních struktur je přidávání lyrických kupletů nebo veršů v úvodu a závěru hry. Nejmarkantnější je tato snaha v západoukrajinské formě hry *Кострыб*, v jejímž textu se objevily mj. prvky orgiastických svatebních písní. Ale i v řadě dalších her se setkáme s náladovými úvody a závěry, rámuujícími vlastní děj. Z českých her má nejvíce takových doplňků hra na Elišku; uvedeme jeden z nich, který svým obsahem vůbec nesouvisí s obsahem vlastní písně:

Zežulka z lesa vylítla, kuku,
u samých jesliček slitla, kuku,
vzdava čest a propěvuje,
pana svého vychvaluje

(Martinov u Ostravy, archiv ÚEF v Brně).

Jiná novější varianta téže hry končí takto:

Helo, Helo, Heličko,
ty má krásná růžičko,
podej mi svou ručičku,
ať najdu svou hvězdičku
vysoko na nebičku
pro mou milou družičku

(Hulín, archiv ÚEF v Brně).

Ve variantě *Zlaté brány* z Fryštáku se po slovech *hlava mu sejde* pozornost písně nečekaně obrací ke vzhledu brány, která je charakterizována těmito slovy: *vyšivala ji má panenka zeleným hedvábem pod zeleným hájem* (archív ÚEF v Brně).

Zvláště v haličském dívčím folklóru si lidová fantazie při takovém rozšiřování obsahu písně vypomáhá volně putujícími strofami, přivěšovanými k různým textům:

З калинового лугу
Вибирай собі другу.

Ти мій милій Тимку,
Вибери си Химку,
З яков схоч, я з тов скоч.

Ти, Настю, не барися,
Шукай собі товариша,
З ким хоч, з тим поберися.

Що хлоп, то хлоп, світ змандрує,
Черевички ззує.

Золотий перстінець на палец,
Прошу тя, панно, у танец.

K širší alternaci řady kompozičních prvků dochází v několika hrách. V různých územních formách ukrajinského *Kostruba* se např. objevují různé dějové řady: práce – smrt, námluvy – smrt, kupování dárků (vlastní nebo cizí milé) – smrt. Ve hře na kačera se text rozvíjí oblastně ve třech směrech: píseň radí namluvit si sirotka; píseň radí odvést nevěstu do cizí země; píseň chválí dívčinu krásu. V česko-západomoravské verzi hry na Elišku se místo jednoduchého herního symbolu Dunaje (ráje), zakotveného v obřadném pozadí hry, objevil žánrový obrázek hrdinčiny návštěvy na hodech či jarmaku.

Změny, zasahující významové jádro a smysl celé hry

Vnášením dějových prvků, které mají v syžetu klíčový význam, může dojít k posunu v chápání smyslu celé hry. Takový účinek má velmi často dosazení závěrů, které mohou být pocítovány jako erotické, do her, které svým celkovým obsahem patří do jiných

významových oblastí, nebo významové přeladění jiných závěrů v tomto duchu. Pod vlivem celkové atmosféry jarního folklóru a specifických zálib a tužeb jeho novějších dívčích nositelek (u východních Slovanů) se takové závěry, jako např. předání děvčete, začaly pocítovat jako erotické v některých hrách na vrata a mosty, ve hrách na proso a na krále. Motiv volby dívky se objevil v četných zvířecích simulačních hrách: ve hře na lišku, na kozla (v její východoukrajinské verzi, kde se kozel objímá s «pannou»), ve hře na zajíčka (srov. závěr: Пливи, зайку, по Дунайку, Бери собі панну з крайку, Hnatjuk, 122).

Jinou tendencí novějšího vývoje je naplňování herních textů humoristickými prvky, měnicími celkové ladění hry. Fantazie novějších upravovatelů se ráda vyžívá v groteskních nápadech, ironii a výsměchu, v zasazování obhroublého výraziva. Hra Самотній (Hnatjuk 93 – 95), zobrazující v některých variantách osamělého člověka, očekávajícího příjezd nové milé, nabyta vnesením komické figury jeřába a snižující konkretizací dialogu výsměšného rázu. V lyrické hře na dívku, která nemá vhodné oblečení k tanci (Галя, Hnatjuk 59–60), se původní citové ladění znehodnocuje dívčím prohlášením, že nemá ani košili, nebo že jí její osobní věci odnesl zloděj. V dalších západoukrajinských hrách se objevují výsměšná jídla (Свахи), výsměšné odměny za prokázanou službu (husa s housaty, bečka koudele ve hře na mosty: nečistá zvířata – čáp, žába, kuň, vrána ve hře Жона на торзі; сто золотих червоних – камінців купка ve hře Янку ружовий), výsměšná zaměstnání nápadníků (Чорнушка), znehodnocující vsuvky v popisech a charakteristikách (В сріблі, в злоті. По коліна в болоті, В червонім чоботі. Hra Воротап). Někdy ovládne parodický záměr celý text: stačí buď záměna hrdinova pojmenování (Царів син, горобець, Ігры народов SSSR 183), nebo se parodicky upravuje celý děj (Тонуть в наперстке, Ігры народов SSSR 227). Humorizaci podlehly i některé varianty tak vážné hry jako Явір, která svým východiskem souvisí se zvykem májového léna (srov. např. Hnatjuk, 184).

Snaha vyjádřit v herním syžetu vlastní hodnocení životních vztahů vedla k přestavbě celého syžetu ukrajinsko-běloruské chorovodové hry Діброва a ukrajinské dramatické hry Свашки. První z nich vypravuje v archaičtějším běloruských variantách o tom, jak odlišně dívka jedná, má-li zachránit před požárem matku nebo tchyni, nemilovaného a milého. V haličských variantách se objevuje novější, žertovně zabarvený protiklad obětavých, počestných děvčat a neochotných licoměrných chlapců, vyplývající z ducha dívčího jarního folklóru. Obsahem hry Свашки je hádka mezi matkami nevěsty a ženicha. Srovnáním variant lze dokázat, že obvinění z nevychovanosti bylo původně namířeno proti nevěstě; dívčí nositelky hry obrátily toto obvinění v převážné většině variant dosti neústrojně proti mladému muži.

K drastickým změnám herního významu, k přestavbě celého námětu dochází nejčastěji v souvislosti s nepochopením nebo záměrným přehodnocením centrální-

ho obrazu hry. Těmto změnám jsou vydány napospas především hry, které ovládá ústřední symbolická představa, dominující nad dějem a jednoznačně podmiňující jeho smysl. Proto jich byla ušetřena většina her s rostlinnými a zvířecími náměty, vyjadřujících «přímou» skutečnost bez symbolického pozadí. Setkáme se s nimi naopak v převážné většině her s prokazatelnými rituálními kořeny a vztahy k rituální symbolice.

Lze rozlišit tři základní formy proměn, zasahujících význam centrální představy:

1. Při zachování centrální představy i s jejím pojmenováním se úplně nebo částečně přehodnocuje její význam. V některých případech si pojmenování uchovává sémantickou motivaci, jindy se stává pouhým vlastním jménem bez vnitřního významu. První varianta je reprezentována hrou Котрыб-Котрома, jež se z magické rituální hry animisticko-vegetativního typu za přispění nového etymologického výkladu slova měnila v erotickou hru rituální, v dětskou zábavu s dovednostními prvky a motivem vzkríšení a v dívčí erotickou hru s převahou lyrických motivů. Druhou variantu představuje hra na Žalmana, v níž apelativní pojmenování hlavního hrdiny nabylo po zániku tohoto významu povahy osobního jména (srov. svrchu citovanou autorovu studii).

2. Při zachování textového jádra se opouští centrální symbol včetně jeho pojmenování a nahrazuje se takovým, který by lépe vyhovoval vědomí nositelů bez ohledu na svou neúplnou motivovanost. Často si lidová fantazie zvolí pojmenování podle vnější, zvukové podobnosti. Tak symbolickou postavu *ještěra*, unášejícího děvčata, jejíž epická genealogie byla zapomenuta, nahradila v progresivním folklóru ukrajinské Haliče realističtější představa *kačera*: postavu *paní Růže* nahradila personifikace *hřimbaby*. Při změně jména ústřední postavy dochází velmi často k významným posunům v ději nebo i k celkové přestavbě slovesného syžetu se zachováním dějové kostry: ve verzích s paní Růží, Hřimbabou, hospodyní, vojtem se mění soubor dalších postav (květiny, léčivé byliny, zelenina, dcery odváděné na svatbu, husy, které chodí do škody) a celý vnější obsah obrazného děje. Po záměně obrazu *ještěra* obrazem *jelena* na ruské půdě byly dějové prvky nově zinterpretovány a rozvinuty: předávání dívčích šátků (v archaických variantách věnců), symbolizující erotickou závislost a ztrátu panenství, se nyní interpretuje jako projev péče, snahy uchránit zvíře před zimou.

3. Výměna centrálního symbolu ovlivňuje význam hry tak podstatně, že dochází při zachování základní herní ideje k úplné přestavbě textu. Ve většině haličských variant hry na *ještěra-kačera* se po dosazení obrazu *kačera* uvolnila vnitřní významová motivace natolik, že vznikly tři oblastní verze s odlišným obsahem, spojené jen úvodními motivy (výzva *kačerova*, sedícím na určitém místě, aby si zvolil nejhezčí děvče). Hra *Колосок* ztratila ve verzi *Шум* svůj symbolický význam (magické přivolávání úrody) a doslala nový písňový text; v západní Ukrajině byl pak do stejné pohybové formy vinter-

pretován další význam, čímž vznikla nová hra Жучок. Ve všech takových případech je hlavním nositelem vývojové kontinuity pohybová forma, vyjadřující určitou základní dramatickou ideu, do níž může být vkládán různý konkrétní obsah.

V mentalitě lidového nositele-reproduktora je zakotven neobyčejně silný sklon ke kontaminaci obsahových prvků heterogenních, avšak pocítovaných jako významově příbuzné a schopné esteticky obohatit strukturu. Jde buď o spojování celých příbuzných her k prodloužení herního děje a vystupňování jeho účinku, nebo o zasazování jednotlivých dějových částí, postav, motivů z jiných her. Díky podobnosti dramatické ideje se v ukrajinském folklóru spojují hry Пустите нас a Воротаp; Пустите нас a Гоя дюддя; první z uvedených spojení proniklo dokonce do východoslovenského folklóru (Medvecká-Nemcová, Dětské hry z východného Slovenska). Ke hře na proso se přivěšují motivy hry na krále (Čubynskyj, Trudy, III, 67), ke hře na krále naopak motiv hledání bohatého tchána, vypůjčený z hry na ženicha-dobrodruha (Etnografčeskoje obozrenije, LX). Ve hře na jelena se objevují prvky hry na Kostromu (Iгры народов СССР, str. XX) nebo her Утеня a Колосок (Orlov, Hry a písne dětí slovan-ských, 124). Text hry Чадо (Hnatjuk, 23) vzniká využitím motivů her Жона на торзи a Воротаp. V hrách na obklíčené zvíře se místo motivu úniku objevuje herní motiv volby druhu nebo napodobení lidských pohybů; motiv obklíčení uzavírá naopak jednotlivé varianty lyrické napodobivé hry Перепілка (Čubynskyj, Trudy, III, 65). Jiné varianty hry na křepelku reprodukují dějový sled hry na Kostruba (Hnatjuk, 133) nebo zajíčka (Ivanov, Iгры крестјанских дѣтѣй Чарковской губернии Купјанского уезда, Charkov, 1890, 70). Křížením západoslovanské hry, oslavující mladou dívku, a východoslovenských her na kačera vznikla haličská hra Білоданчик (viz svrchu citovanou autorovu práci *Hra na Dunaj (Heličku) a její východoslovanské obdoby*). Tato hra se opět kříží s hrou na zajíčka (srov. obrazy: Скоком-боком обернися, гребінчиком розчешися). V běloruských variantách hry na careviče, vstupujícího do města, se objevují prvky hry na námluvy (Бояре). K podobné kontaminaci představ dochází dokonce v obřadných úkonech. Tak byl v pomezí oblasti mezi východními a západními Slovany, na Podlaší a Mazovsku do obřadné hry na kozu, přivolávající hojnost a úrodu, vnesen středoevropský obraz jarní královny. Obě formy mají skoro stejný písňový text: Где коза ходит, там жито родит – *Gdzie królewna chodzi, tam żytko rodzi*.

Je zajímavé a příznačné, že větší část významových úprav a přesunu, charakterizovaných v tomto článku, pochází z materiálu východoslovanského, kde tradice zobrazujících her byla nepoměrně bohatší a živější než u Slovanů západních. Svědčí to o tom, že vývojový pohyb ve folklórních strukturách je přímo úměrný živosti a bohatství folklórní tradice. Hodnota vývoje lidové slovesnosti je vyjádřena z podstatné části přetvářením děl, vzniklých v minulosti.

¹ Základní texty této a ostatních východoslovenských her lze najít ve sbornících: *Igry narodov SSSR*; Moskva-Leningrad, 1933; P. V. Šejn, *Velikoruss v svoich pesnjach, obrjadach, obyčajach, verovanijach, skazkach, legendách*, t. I, Peterburg, 1898; *Ihry ta pisni. Vesnjano-litnja poezija trudovoho roku*, Kyjev, 1963; V. H n a t j u k, *Hajivky* (Materiály do ukrajínskoji etnoložiji XII), Lvov, 1909; E. A. P o k r o v s k i j, *Detskije igry, preimuščestvenno russkije*, Moskva, 1887. Nejbohatší soubor her ostatních slovanských národů: S. P. O r l o v, *Hry a písně děti slovanských*, Praha, 1928. Nejvýznamnější soubor českých her: F. B a r t o š, *Naše děti*, různá vydání.

² O významových a textových proměnách vybraných slovanských her viz autorovy články: *Hra na Žalmana a jiné hry o namlouvání nevěsty*. Časopis pro slovanské jazyky, literaturu a dějiny SSSR (Československá rusistika), 1, 1956, 2, str. 261–294; *Hry na vrata a mosty v slovanském folklóru*, Slavia, 27, 1958, 1, str. 30–70; *Jarní hra na Dunaj (Heličku) a její východoslovenské obdoby*, Slovenský národopis, 9, 1961, 4, str. 610–627; *K historické klasifikaci jarního písňového folklóru u východních a západních Slovanů*, Slovenský národopis, 11, 1963, 2–3, str. 259–285.

ИЗМЕНЧИВОСТЬ НАРОДНЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ИГР

Фольклорное произведение выходит за границы времени своего возникновения, по-разному изменяя черты своего первоначального качества. Внутри его структуры развертывается скрытая борьба за сохранение цельности его значения, испытывающего давление нового жизненного содержания и изменений состояния языка. Народные игры, возникшие на коллективных началах, и больше чем другие фольклорные жанры зависящие от коллективного исполнения, нелегко поддавались в своем развитии разным влияниям: их содержание и форма изменялись медленнее.

Но есть случаи более глубокого изменения структуры народных игр, прежде всего изобразительных; такого рода примеры приводятся автором. В общем можно различить два основных вида структурных изменений:

- 1) изменения содержания игры,
- 2) изменения ее формы.

Изменения игровой формы заключаются в замене движений, выражающих смысл игрового действия, движениями орнаментального типа, или, наоборот, в большей драматизации игровой формы.

Многообразным являются изменения текста. С психологической точки зрения здесь различаются изменения автоматические, обусловленные исчезновением явления или названия, его неизвестностью в чужой среде или забытием незначительного элемента; или его изменения преднамеренные, проявляющиеся чаще всего в устранении непонятых слов, в актуализации содержания и в стилистическом сближении текста с вкусом данной среды или эпохи. По воздействию на структуру текста выделяются:

- 1) местные изменения,
- 2) изменения, влияющие на композицию игр,
- 3) изменения общего смысла игры.

Местные изменения заключаются прежде всего в деформациях, возникших в результате непонимания или исчезновения первоначальной идеи или символического значения игры. Большое количество таких изменений встречается в областях с живой фольклорной традицией, так как текст передавался здесь массой исполнителей. К изменениям этого рода принадлежат:

- 1) механическая замена непонятого слова другим,
- 2) сохранение слов искаженных до неузнаваемости,
- 3) деформации, возникшие в связи с изменением ритма игровой песни,
- 4) разнообразие в названиях героев,
- 5) стремление к актуализации содержания,
- 6) «вторичная» эстетизация игры под влиянием народной лирики. Изменения композиционного характера заключаются в следующем:

- 1) в сюжет включаются новые драматические элементы,
- 2) сюжет обогащается недраматическими элементами, как напр., описаниями или лирическими отступлениями,
- 3) прибавляются лирические куплеты или стихи в начале и в заключении игры.

Последней группой являются изменения идейной основы игры. Сюда принадлежат:

- 1) вторичная эротизация игровых сюжетов,
- 2) внедрение юмористических элементов,
- 3) стремление к выражению индивидуальных взглядов на жизнь.

В некоторых играх можно наблюдать коренную перестройку всего сюжета, вследствие которой изменяется и основная идея игры. Таким изменениям обычно не подвергаются произведения, темы которых отражают «непосредственную» действительность (игры о растениях и зверях). Изменения, затрагивающие значение центрального образа и идеи игры, принимают обычно следующие формы:

- 1) центральный образ и его название сохраняются, но переоценивается их значение,
- 2) при сохранении текстового ядра центральный символ заменяется другим, лучше отвечающим представлениям и потребностям современных и исполнителей,
- 3) замена первоначального символа приводит к существенной перестройке текста.

Обрядовий фольклор та народні ігри

Все приведенные наблюдения автор дополняет рядом примеров, в которых сравнивается состояние игр на Украине, Польше и Чехословакии. Интересно, что большинство изменений в игровых структурах появляется на восточнославянской территории, где традиция изобразительных игр была несравненно богаче. Это явление свидетельствует о том, что развитие фольклорных жанров и структур прямо пропорционально богатству фольклорной традиции.

HISTORICKÝ VÝVOJ DRAMATICKÝCH LIDOVÝCH HER U ZÁPADNÍCH A VÝCHODNÍCH SLOVANŮ

Ve folklórní tradici zaujímají osobité místo lidové zobrazující (dramatické) hry se zpívaným nebo mluveným textem. Jako útvar vzniklý z kolektivních zálib a závislý na kolektivním provozování, odolávaly většinou velmi dobře tlaku individuálních proměn a uchovaly ve svém obsahu a formě mnohá zajímavá svědectví o starších formách vědomí, společenských vztahů, hmotné kultury, sociálních institucí. Na tento význam lidových zobrazujících her upozorňovali už vědci minulého století (v západní Evropě zejména E. Tylor, u Slovanů A. Potebnja, A. Veselovskij, Č. Zíbrt a jiní). Je nutno rozlišovat hry obřadné, symbolicky znázorňující a komentující obřad a jeho ideu, dějově otevřené, **s volně proměnlivým dramatickým rytmem, a hry ve vlastním smyslu slova, provozované jako zábava** (u západních Slovanů v novějších dobách převážně dětská), vyznačující se uzavřenými syžety a relativně pevným dramatickým spádem. Zde se pozornost přenáší z vnějšího účelu na průběh hry samé. Zatímco v obřadu bylo důležité vystižení **smyslového jádra, vztahujícího se k obřadné představě**, zde na první plán vystupuje estetická organizace projevu, exponující tendenci k dějové uzavřenosti, vnitřní uspořádanosti, pevnému rytmu, k silnějšímu zdůraznění formálního průběhu. Vzniká potřeba zpevnování herní struktury průběžným dialogem nebo monologickým komentářem, nejčastěji písněmi, radícími se do pevného sledu. V tomto článku se zabýváme problematikou této druhé skupiny lidových zobrazujících her.

Ctižádostí některých starších posuzovatelů slovanských lidových her bylo «vytvořit obraz jednotnosti slovanské tvorby», v němž «nepatrné rozdíly ustupují před společnými rysy»¹. Ze stejných pozic se zdůrazňovala i «velká podobnost» mezi ukrajinskými a ruskými herními písněmi². Rozšířena byla i představa o jejich historické jednotnosti a monogenezi, živěná návykem pohlížet na starší lidové hry jako na přežitek jednotného obřadového nebo zvykového systému. Dílčí postřehy o archaických rysech a celoslovanském příbuzenství některých her vedly ku generalizující představě, že východisko nebo i těžiště celého žánru, alespoň v některých slovanských zemích, můžeme hledat v dobách předhistorických³.

Dlouhodobé soustavné studium celého komplexu slovanských lidových her s **textem**, jehož výsledky byly částečně publikovány⁴, nás přivedlo k závěru, že tyto názory zkreslují historickou skutečnost. Už klasifikace prozkoumaných her podle jejich rozšíření, doprovázená pokusem o vysvětlení šířky jejich areálu, svědčí o mnohem čle-

nitějších a komplikovanějších vztazích. Zobrazující hry se v severoslovanské oblasti seskupují do několika územních okruhů:

- 1) hry, spojující všechny západní a východní Slovany,
- 2) hry výlučně západoslovanské,
- 3) hry, spojující západní Slovany s Ukrajinci a Bělorusy,
- 4) hry výlučně ukrajinsko-běloruské,
- 5) hry, spojující Ukrajince a Bělorusy s Rusy,
- 6) hry výlučně ruské (velkoruské).

Hry každého okruhu mají své typologické zvláštnosti ⁵.

V prvním, nejširším okruhu jsou seskupeny především prozaické hry o dravcích, šířící se bez narušení základních prvků syžetu na velké vzdálenosti: «jestřáb (havran, orel, vlk) a jeho oběti», «vlk hájí svou louku před vetřelci», «vlk ohrožuje zvířata v okamžiku, kdy jsou volána domů». V jiných skupinách zvířecích her (typ «napodobení pohybů», «únik z obklíčení») mají podobnosti jen obecný ráz, týkají se základních obrysů děje a jednotlivých obrazů. Ve skupině her o pěstování rostlin, považovaných tradičně za velmi starobylé a celoslovanské, má společné syžetové obrisy pouze česko-polsko-západoukrajinská a rusko-bělorusko-východoukrajinská verze hry na mák. Společné východisko mají nepochybně také různé formy hry na trhání rostliny (*paní Růžová, Hřimbaba, Wójt, Pietruszka, Peďьka* atd.). Širokým areálem, jednotným obsahem a formou upozorňuje na sebe také dovednostní hra s motivem hledání prstene v kole sedících hráčů (*Zlatý prsten, Zlatá koule, Makovec, Pierścionek, Obrączka*) ⁶, v jejímž skrovném textu se zachovaly archaické mezinárodně rozšířené prvky ⁷, a hra *Andělé – čerti, peklo – ráj*, přivěšovaná obvykle jako dějové vystupňování na závěr jiných her.

Hlavní těžiště podobností celoslovanského rázu je v základních prvcích herního pohybu a jejich symbolických významech. Podobně jako na celém zkoumaném území byla v té či jiné podobě známa chorovodová forma a symbol «pletení plotu», «proplétání zlatem», kryly se zde i pohybové symboly vrat (brány), volby partnera z kruhu, vyjednávání. Jde ovšem o jevy velmi obecné povahy, známé i jinde v Evropě. Svým rozsahem a povahou odpovídají tyto shody prokazatelným spojitostem v rituální a magické symbolice kachního páru, zajíce, hada, lávky, koulení prstene, věnce, růže, záchrany z požáru. Jediným málo proměnlivým textovým prvkem, přecházejícím ze syžetu do syžetu a známým ve všech severoslovanských oblastech, je kuplet o nepřítomnosti pána (krále), o jeho odjezdu z domu za nějakou záležitostí. Tento popěvek, který má svou analogii v německém herním folklóru ⁸, se vnořuje i v ruských variantách hry *Король*.

Výrazně homogenní charakter má skupina her výlučně západoslovanských. Jsou to převážně jednoduché dětské hry kruhového typu, založené na napodobování pohybů

lidské ústřední postavy (*Měl jest Adam sedm synů; Ojciec Wirgiliusz*) nebo ještě častěji i na motivu volby druhá (český a polský *Koukol, Křepelička, Konôpky, Zajíček, v své jamce, Šáteček*). Specificky české hry na barvy, na hasrmana jsou pouze textovými obměnami her s širším areálem.

Nepoměrně širší a historicky významnější je skupina her, spojujících západní Slovanů s Ukrajinci a Bělorusy a obrážejících jejich historickou blízkost v dobách pro vývoj lidových her zvláště důležitých. Jde vesměs o hry vyrůstající z půdy středověkých zvykoslovných realit. K této skupině patří několik her na námluvy a volbu ženicha, vyjadřujících právní a zvykovou praxi na tomto území (*Žalman*; hry, v nichž si ženicha volí sama dívka), dále hry s ústřední postavou strojící se dívky (*Eliška-Hélička, Dunaj, Білоданчик, Гелочка*) a s motivy přechodu bránou a mostem. Hry prvních dvou skupin mají převážně texty se zřetelnou mezinárodní filiací; středoevropské hry na bránu a na mosty spojuje (proti ruské hře, v níž se vyskytuje motiv přechodu bránou) především zdůraznění samého aktu přechodu střeženým místem a jeho důsledků.

Jednotlivé hry tohoto cyklu (*Jaworowi ludzie; Ksieni; Vdávající se vdova*) byly známy jen na území bývalého polského státu. Kromě toho je pro tuto trojjazyčnou oblast charakteristický výskyt několika dalších her, ukazujících svým obsahem a stylizací k šlechtickému prostředí (**hra na černého berana; hry s personifikací růže nebo růžového věnce**)⁹; je zajímavé, že právě některé z nich pronikaly na Slovensko, zejména východní.

Zaslouží si pozornosti skutečnost, že některé hry třetího okruhu, spojující české a slovenské země s Ukrajinou, byly na polském území méně rozšířeny (*Žalman*) nebo nebyly vůbec doloženy (*Eliška*). Pravděpodobně byly překryty v polském folklóru novějšími útvary.

Ukrajinu a východní Slovensko spojují specifické formy hry na bránu (*Воротар*) a mosty (*Пустите нас*) a hra na ještěra¹⁰. Výlučné ukrajinsko-běloruské společenství se jeví spíše v novějších hrách s milostnými a žertovnými náměty (*Галля; Чому дід не женився*)¹¹.

Velmi rozsáhlá je skupina her, spojujících Ukrajince a Bělorusy s Rusy. Výlučně východoslovanské hry můžeme najít ve všech prozkoumaných tematických okruzích: mezi hrami o zemědělské práci (*Proso, Len, Hruška*, východní verze hry *na mák*), simulačními hrami se zvířecími postavami (ruské a ukrajinské hry na vrahce a na zajíce), hrami na zvířata, stěžující si na různé bolesti (ukrajinská *Перепилка*, pronikající do Ruska; ruský *Воробушек*), na obklíčené zvíře (zajíce). Jsou zde dva společné typy her na námluvy (*Бояре-Царевна; Царев сын*), bohatě se vyvíjející hry *na Kostromu-Kostruba, ještěra-jelena-kačera*, chorovodová hra s motivem spojování párů, žertovné hry o *ženichovi-dobrodruhovi* a o *vaření piva*. Společný původ nezapře ani herní motiv, realizovaný v symbolické řadě *klásek – šum – brouček*. U několika her (*Король*,

Перепілка, Грушка, jedna z forem hry *na zajíčka*), doložených na ruském území v menším rozsahu, lze předpokládat ukrajinský původ. Tyto hry se šířily nejen do po-
mezních ruských oblastí, ale pronikaly mnohdy až na Sibiř (*Перепелушка*).

Výlučně ruským majetkem jsou pouze hry, vyjadřující specifické rysy ruské menta-
lity a životních poměrů: o dobývání pokladu v obleženém městě, o svedení děvčete, o
zkoušce síly a nezávislosti mezi chlapcem a dívkou, některé hry o milostných a rodin-
ných vztazích a několik her s žánrovými obrázky z mnišského života (o mnichu, který
vařil pivo; *Игумен; Келейка*).

V hrách, jejichž text se stěhuje do jiného kulturního prostředí, dochází velmi často
k podstatným vývojovým změnám. Syžet hry *na Žalmana* byl v Polsku a na Ukrajině
podstatně přehodnocen; ve hře, oslavující *mladou strojící se dívku*, jejímž pravděpo-
dobným východiskem byl obřad jarní královny, se po přechodu na Ukrajinu zachovaly
místa stopy hrdičina západoslovanského jména (*Гелочка* apod.), avšak nejrozšířenější
verze této hry na Ukrajině vznikla kontaminací s **podobnou hrou, založenou na tradič-**
ním zvířecím symbolu. Ve hře *na jestřába* nasadili její polští provozovatelé nový soubor
účastníků děje, zcela jistě pod vlivem her na vlka a husy, v Polsku zvláště oblíbených.
Ještě častěji pronikají do převzatých her jednotlivé motivy a vžitě kompoziční postupy,
charakterizující domácí folklór (např. zobrazování etap růstu rostliny a jejího třesení ve
východoslovanských formách hry *na pani Růžovou*).

Jsou ovšem i případy, že se na vzdálených místech prosazují v herních strukturách
obdobné tendence bez jakéhokoli ovlivňování. Vývojově produktivní folklór Moravy a
Ukrajiny sblízuje napr. **nápadný sklon k antropomorfizaci rostlinných a zvířecích po-**
stav a symbolů (postavy dcer a nově vytvořený děj ve hře «trhání rostliny»; stařeček,
hotař, travaři v moravských formách her *na jestřába* a *na vlka*; lidská matka, otčím, děti
v obdobných hrách ukrajinských a běloruských). V obou oblastech se do textu zobra-
zujících her s oblibou vnášejí lyrické prvky. Toto obsahové sblížování je podmíněno
jistě omezeností vývojového obzoru folklóru, společenstvím základních nabízejících
se možností.

Po zeměpisném seřazení textových forem lze v některých případech dospět k **před-**
stavě o pravděpodobném pohybu hry a chronologii těchto forem, aniž by bylo nutné
hledat oporu v historických vlastnostech struktury. Ve hře *na jestřába* je takovým uka-
zatelem například diferenciací pojmenování hlavního hrdiny. Nacházíme-li postavu
jestřába nejen v německých, jihoslovanských, českých a slovenských textech, ale i ve va-
riantním materiálu z Polesí a centrálních oblastí Ruska, můžeme předpokládat, že jde o
formu starší než polská forma s figurou vlka. O ukrajinském typu s obrazem havrana,
objevujícím se i v severovýchodním Polsku a ve východní části evropského Ruska, se
dá předpokládat, že stál vývojově mezi nimi. Vývoj centrálního obrazu této hry lze (za
předpokladu o západní provenienci námětu) vyjádřit takto:

Nejstarší typ s obrazem jestřába postupoval z Čech a Slovenska přes Polsko, Bělorusko a Ukrajinu, kde se už nezachoval, do Ruska; reliktové je doložen na Polesí. Pod vlivem jiné příbuzné hry v Polsku vznikl a na Bílou Rus postupoval typ s obrazem vlka. Z Ukrajiny do severovýchodního Polska a východní části evropského Ruska zasáhl typ s obrazem havrana.

Předpoklad o historické prioritě forem s obrazem ještěra nad haličskými formami s kačerem se potvrzuje skutečností, že formy s ještěrem, v podrobnostech někdy značně odlišné, se rozkládají na Ukrajině na periferiích herního areálu. Ze dvou základních forem chorovodové hry *Javor* pokrývá jedna (s motivem vedení stromu vesnicí) území západoběloruské, severo- a východoukrajinské; jiná, se začátkem *Ой ніхто там не був, Де ся явір розвивав*, byla zachycena jednak v Haliči, jednak na bělorusko-ruském pomezí, v místech, kde lze bezpečně vyloučit možnost přímého přenesení ze západní Ukrajiny. Je možný jediný závěr: jde o formu starší, kterou v ostatních oblastech Ukrajiny a Bílé Rusi překryla později forma esteticky obohacená. Existují další zajímavé spojitosti haličsko-východoběloruské a ruské. Jen v těch oblastech se zachoval herní obraz lnu, jinde potlačený konkurujícím obrazem máku. V obou oblastech se v hrách imitačního typu objevuje zvířecí postava vrabce, a vedle ní i archaický obraz jeřába, zatímco ve východní Ukrajině tuto úlohu převzal obraz kozla, vypůjčený z rituální novoroční hry, postupně zintimizované, zbavené rituálních momentů. Svědectvím relativního stáří her *Галя* a *Ой ти старий діду*, běžných v ukrajinské Haliči a nedoložených ve většině ukrajinských krajů, jsou jejich ojedinělé a přetvořené doklady z východního Běloruska. Spojitost ukrajinských forem hry *Царев сын* s formami centrálně ruskými, nikoli s materiálem z území u ukrajinských etnických hranic, kolonizovaného teprve v XVIII. století (Voroněžská), napovídá, že jde o mezinárodní spojitost staršího data.

Ukazatelem relativního stáří hry je zpravidla šířka území, na němž se vyskytují její třebaš ojedinělé doklady. Zejména na území ukrajinském lze díky větší zahuštěnosti záznamů dobře sledovat souvztažnost mezi šířkou herního areálu a jejím pravděpodobným stářím, jak je dedukujeme z obsahových a formálních příznaků. Nejširší ucelený areál mají hry se středověkou genealogií: *Воротар*, *Пустите нас*, různé formy hry na *strojící se dívku*, na *Kostruba*, na *ještěra*. Značnou územní expanzivnost prokazují také starší hry žánrového typu: na *ženicha-dobrodruha*, na *ženu na trhu*, na *starého dědu*. Další skupina má uzavřenější haličsko-chelmsko-středovolyňsko-východopodolsko-bukovinskou lokalizaci, jejíž ohraničení lze vysvětlit různými historickými okolnostmi (těsné kulturní svazky Cheľmska, střední Volyně a Bukoviny s Haliči, směr kolonizace východního Podolí po tureckých válkách druhé pol. XVII. století, obrážející se také v jazykových shodách). Jsou to hry: *Свахи*, *Галя*, *Хлопець не хоче йти до дівчини*, *Чорнушка* – na rozdíl od předchozích obvykle nediferencované do oblastních typů, převážně rýmované, volné od jakýchkoli historických rysů v obsahu. Podobný zásah

má západní forma hry *na mák* (s úvodním obrazem ptáka) a hra *na broučka*. Živými obchodními styky mezi haličským Pokutskem a východní Ukrajinou (obchod solí a dobytkem) se vysvětlují textové obdoby v hrách *na Kostruba* a *na broučka-šuma*.

Hojnost textových záznamů z ukrajinského území dává podklad k zjištění, že v některých případech textové typy her pokrývají ucelené území. Územně vázané typy mají například hry: *Козел* (haličský a východoukrajinský), *Чому дід не женився* (pravobřežný se západohaličským podtypem a levobřežný), *Явір* (haličsko-východopodolský a severo- a východoukrajinský). Územně vázané typy textu lze určit i ve hře *na ještěra-kačera*, i ve hře *na zajíčka*. Ve hře *Жона на торзі* jsou územně vázány nejen čtyři různé formy začátku, ale i řada dalších textových příznaků.

V některých případech, díky neobyčejně bohatému sběratelskému přínosu z Haliče a přilehlých oblastí, lze územní vázanost textové variability zachytit kartograficky.

Ve starobylé hře *Воротар* lze rozlišit pět typů textu. Typ 1, historicky nejstarší, je charakterizován přítomností rozsáhlého dialogu s archaickými obrazy knížecích sluhů a jarých včel. Byl zachycen v severní části ukrajinské Haliče a na západní Volyni, na území, ohraničeném místy: Volodymyr Volynskyj – **Belz** – **Lvov** – **Mykolajiv** – **Тернопил** – Husjatyn – Proskuriv – Novhorod Volynskyj, na Polesí kolem Pinska a u Bílé Cerkve na Kyjevsku. V druhém typu, **zaujímajícím uzavřenou oblast jižně od typu prvního** (západní hranice: Halyč – Kaluš – Vyžnycja, východní – řeka Zbruč) je dialog značně zkrácen; na úvodní výzvu k otevření vrat se odpovídá dvojverším: *Що ж то ми за пан іде, Що ж то ми за дар везе*. Další typ se hlásí na území západně a severozápadně od Lvova, jiný na Podkarpatsku (v oblasti Sambora, Drohobyče a Stryje), poslední na Podlasí v okolí Bělska. Každý z těchto typů má osobitou rytmickou stavbu, jiný průběh dialogu, jiné popisné obrazy.

Další haličská hra *Білоданчик*, obdoba české *Héličky*, má dva základní textové typy. V popise hrdinčina zevnějšku klade severní typ do čela příznaků krásy *rusé copy* a *černé obočí*; vzácněji se v tomto typu objevuje prvek oblékání (střevíčky). V jižním typu na prvním místě stojí skoro vždy *bílé líčko*; rusé (žluté) copy se hlásí jen v některých variantách a teprve na druhém nebo třetím místě. Všude (kromě variant ze západního Podkarpatska a Bukoviny) je bohatěji rozpracován popis oblečení. Družka, kterou si má hrdinka zvolit, se jmenuje na severu převážně *товаришка*, na jihu – *по-сестриченька* nebo *челядочка*. Rozdíl mezi severním a jižním typem se obráží také v kupletech, které bývají místy k základnímu textu přivěšovány. Hranice mezi severním a jižním typem probíhá 10–15 km na sever od řeky Dněstru, pouze severovýchodně od Stryje překračuje Dněstr v jižním směru. Kartograficky lze zachytit v této hře také zásah jednotlivých textových prvků.

Výraznou územní diferenciaci lze zjistit také u textových obměn ukrajinské hry *na Kostruba*. Na okrajích areálu (Sokalsko, východní Podolí, Pokutsko) se hlásí dějová ver-

ze «práce na poli – smrt», na západě (Javoriv, Peremyšljany, Zoločiv) verze «námluvy – smrt», ve středu areálu (západní Podolí po Smotryč, Bukovina) verze «kupování šatů – smrt» (jihovýchodní část tohoto území zaujímá obměna «kupování šatů jiné dívce»). Na jiné mapě lze vyznačit typy emocionálního ladění textu: výsměšné motivy se hlásí jen na území severně od Dněstru a v okolí Bolechova na Podkarpatsku, naproti tomu Stanislavsko, Pokutsko a oblast Mohyleva Podolského znají lyrický závěr; výsměšné motivy zde chybí.

Shrnutí výsledků, získaných orientačním kartografováním haličských her, ukazuje, že se haličské území člení z hlediska herních tradic ve čtyři oblasti: západní, prostírající se na západ a severozápad od Lvova, východní s **těžištěm na haličském Podolí a pokračováním** na Podolí východním, podkarpatskou, zahrnující území od Sambora po Bukovinu, a karpatskou, v níž zobrazující hry nebyly doloženy. Západní oblast se vyznačuje menším počtem doložených her; jejich texty jsou stylisticky střídmější a vcelku starobylejší; vyskytují se zde specifické obrazné prvky a stylistické formy. Východní oblast má ve svém bohatém repertoáru těsnější spojitost s ostatní Ukrajinou; hlavním znakem herních textů je zde bohatší vybavení dekorativními popisnými prvky. Oblast podkarpatská, členící se v podoblast pokutsko-stanislavskou a sambirsko-drohobyckou, některé hry, běžné v jiných oblastech, vůbec nezná (*Зайчик, Галя, Чому дід не женився*); **některé hry chorovodového typu** (*Вербовая дощечка, Жучок*) jsou zde naopak vyvinuty silněji. Velmi důležité rozmezí textových příznaků se rýsuje v pásu podél Dněstru a severněji od této řeky: zde se diferencují formy her *Білоданчик, Костродуб, Жона на торзі, Свахи*.

Je zajímavé, že toto členění koresponduje s **členěním téhož území podle rázu hudebního folklóru a typů lidových tanců**, jak je provedli F. Kolessa a M. Humenjuk¹². Čára oddělující západní a podkarpatskou skupinu našeho dělení od skupiny východní zcela odpovídá Humenjukově hranici karpatsko-podkarpatského tanečního typu. Hranice karpatského typu hudebního folklóru se zhruba kryje s **hranicí nepřítomnosti zobrazujících her** v karpatské oblasti. Hranice na Dněstru odpovídá kromě toho hranici typů lidového kroje podle Holovackého¹³. Území, na němž je rozšířena archaická hra *Вопомар* se zhruba kryje s areálem volyňského antropologického typu, zasahujícího až k Brestu a Pinsku.

* * *

Charakteristika historických vztahů uvnitř shromážděného materiálu je možná také na základě rozboru kulturně historicky příznačných prvků v herních strukturách. Část her obsahuje dosti hojný počet takových prvků. Zastavíme se zde u **typických dobových reálií**, vyskytujících se v textech slovanských lidových her.

Dosti časté jsou v herních textech popisy oblečení, obřezující zvláštnosti historického kroje. Zelený pas, zlatý retázek, perlový věnec, do nichž se obléká hrdinka hry na

Elišku, vyjadřují módní formy XV. až první poloviny XVII. století; nejasný příkaz «podepři si bočky na zlaté vidličky» lze interpretovat jako návod k tuhé španělské módě, která vládla v Evropě od druhé poloviny XVI. do třicátých let XVII. století. Pro texty několika dalších her je příznačná záliba ve skvělých ozdobách – **zlatu, perlách a drahokamech**. Malý hrdina hry **Воротар** je oblečen do «zlaté košile», «**в сріблі-золоті горит**», proto je také metaforicky pojmenován **золоте зерняточко**. Ještěr sedí v zlatém křesle. Tyto prvky, které zcela postrádáme ve velké skupině her s milostnými a rodinnými náměty, jsou dalším argumentem pro datování syžetů s těmito vlastnostmi dobou po XVII. století, kdy v ženské módě pominula přehnaná záliba v zlatě, kdy z ní zmizel i perlový věnec, a do popředí vystoupily tmavší, zastřenější barvy.

V jiných ukrajinských hrách se objevují další oblekové motivy, do jisté míry charakterizující svět jejich někdejších nositelů. Nejednou se v nich mluví o liščí šubě (**Вербовая дощечка**), zelené šubě (**Шум**), o županu, o kovovém pásu, o červených holínkách s dlouhými špičkami (**з носами**). V komentáři k hajivce **Шум** tvrdí ukrajinský národopisec A. Svydnyckyj, že v jeho době, začátkem druhé poloviny minulého století, bylo možno takové kroje, zejména zelené šuby, spatřit už jen u starých měšťanů a šlechticů.

Novější herní texty jsou poznamenány invazí krojových obrazů, vyjadřujících stav blízký tomu, jak jej zachytil v XIX. století národopis. Růst úlohy těchto obrazů je v herních strukturách jevem progresivním, vyjadřujícím přesun pozornosti od dějových prvků k naivní lyričnosti.

Bohatým zdrojem poznatků o historické provenienci některých her jsou názvy peněz. Kuplet o rozdílné ceně chlapců a děvčat, zasazený do ukrajinské hry *na len*, uvádí k určení jejich hodnoty **шеляг, таляр, грош, денежку**; hra **Побут у Львові** – sto červených zlatých, levů nebo tolarů; další hry – toлары, dukáty, mince zvané **сороківець**. Tyto názvy ukazují na dobu mezi začátkem XVI. a druhou polovinou XVIII. století: červený zlatý se v Polsku objevil r. 1504, tolar – r. 1518, červený lev – r. 1575, **шеляги** (szelagi) se začaly razit v druhé polovině téhož století, za Stefana Báthoryho¹⁴.

Podkladem k historickému řazení mohou být i zmínky o opevněných místech: **города турецькі, замки німецькі** v ukrajinských a ruských textech hry na zajíčka se asociují s událostmi druhé poloviny XVII. století; otázka **чи високі ганки до моєї коханки** ve hře **Жона на торзі** vybavuje představu opevněného dvora nebo zámku těch dob. Výrazný dobový kolorit má někdy i sociální charakteristika hrdinů, zvláště v hrách na námluvy, kde se s přesuny sociálních ideálů měnila i osoba žádoucího nápadníka. Dokumentem doby, kdy se ještě společensky dařilo toulavým dobrodruhům, a zámožní měšťané udržovali naturální hospodářství, je rusko-ukrajinská hra na ženicha-dobrodruha (**Борис, Люблин**), v níž se díky příkazům vrtošivého hrdiny seznamujeme s okruhem vybraných domácích prací té doby (vaření kořalky, pečení chleba, sedláni koně, vyšívání šátku atd.). Je-li místem pomyslného děje Lublin, vymezuje se tím doba

pravděpodobného vzniku ukrajinské verze osmdesátými lety šestnáctého století, kdy se toto polské město stalo cílem četných ukrajinských návštěvníků po zřízení vrchního soudního tribunálu pro «ruské země»¹⁵. Termínem ad quem je konec XVIII. století, doba rozpadu polského státu. Dobové rysy lze vypátrat i v ruských hrách s milostným a rodinným obsahem (*Дунай* aj.) a v námětech z mníšského života. **Oporu pro historické zařazení her** poskytuje i sociální titulatura (v starších ukrajinských hrách *боярин, пан, королевич*; v novějších, ovlivněných polskou šlechtickou kulturou – *кавалір, вашець*). Podklad k historické atribuci může dát dokonce motiv koulení prstene – je to způsob věštění budoucnosti, zvláště rozšířený v XVI. a XVII. století.

K historické atribuci textů lze použít také čistě jazykových úkazů (historických variant běžných pojmenování, morfologických a hláskoslovných petrifikátů). Tyto příznaky se ovšem vyskytují v textech spíše ojediněle. Ukazatelem s širší platností je způsob stavby slovesné výpovědi, jemuž odpovídá přiměřená versifikační forma. Na základě analogie s jinými písňovými žánry lze předpokládat, že se veršová stavba herních písní vyvíjela v podstatě v řadě: verš stichický, v němž přiřazování syntakticky podobných a uzavřených několikaslabičných celků odpovídalo opakování jednovětného nápěvu (nebo volně utvářený recitativní proslov, z něhož se mohl vyvinout asymetrický nápěv vícečlenný) – verš distichický s nápěvovými strofami a + b – víceveršový nerýmovaný nebo rýmovaný kuplet se složitější melodickou stavbou. Nejčastější je v lidových hrách (na rozdíl od běžných lidových písní novější vrstvy) typ stichický a typ s nepravidelnou stavbou strofy. K první kategorii patří např. tyto západoukrajinské hry: *Воротар, Пустіте нас, Явір, Просо, Перепілка, Жона на торзі, Старий дід, Качур*. Složitou nepravidelnou formu mají hry: *Зельман, Білоданчик, Грушка, Заєнько, Чорнушка, Сам ходжу*, někdy i *Пустіте нас*. Nápěvy s kupletní formou mají vesměs hry, kvalifikující se podle obsahu do skupiny mladších: *Жучок, Галя*, nová haličská verze hry *na Kostruba*, většina her výlučně západoslovanských.

Jistou pomůckou pro historické studium by se mohl stát i soustavný rozbor rytmičských schémat a vnitřní rytmičské stavby herních textů a jejich vztahů k rytmicí hudební. V haličském herním repertoáru se nejčastěji setkáme s hrami se střídavou nebo nepravidelnou rytmičskou stavbou (*Зельман, Воротар, Білоданчик, Зайчик, Мак, Сам ходжу*) a s texty o rovnoslabičných schématech 4+4, 4+4+4, 4+3+3 a 5+5, vzácně 6+6 (*Жучок*, haličský *Коструб, Чадо, Жона на торзі, Просо, Люблин, Явір, Галя, Пустіте нас, Качур, Старий дід*, jeden z typů hry *Чорнушка*). Značný podíl textů s asymetrickým rytmičským půdorysem a omezenost používaných rovnoslabičných rozměrů svědčí o samostatnosti herní tradice.

Jen u několika her starší vrstvy (*Ящур, Просо, Заюшка, Борис, Люблин*) se vyskytují refrény; někdy, např. ve hře *Просо* jde vlastně o spojem refrénového sousloví s opakovanou částí předchozího verše (*А мы просо сеяли, Ой дид-лядо сеяли*). Blahopřejný

refrén *гей нам, гей нам; гей наши, наши*, objevující se v některých variantách hry na ještěra (Bezsonov, Dovnar-Zapolskij), spojuje tuto hru se starými běloruskými a polskými obřadnými písněmi a baladami; souvisí s ním patrně i úvodní zvolání vyvolávae při české a moravské jízdě králů: *hylom, hylom*¹⁶. Část variant hry na proso a hry na ženiča-dobrodruha dává přednost refrénům s dekorativními přírodními motivy (*Зеленая рутонька, жовтий цвіт; Тихо вода по каменю, Тихо йде*), vyjadřujícími písňový vkus druhé poloviny XVII. a XVIII. století.

V ukrajinském a běloruském folklóru můžeme mluvit o ještě dalším, dosti důležitém ukazateli – rýmu. Předpokládáme, že rým nebyl na území východoslovanském ve starších dobách vžitým versifikačním prostředkem ve smyslu systémovém a prosazoval se zde s různou intenzitou a rychlostí teprve od století sedmnáctého (u Rusů od počátku století osmnáctého)¹⁷. Je velmi příznačné, že velmi značná část východoslovanských zobrazujících her má texty nerýmované. Na Ukrajině patří k této skupině hry: *Зельман, Воротар, Люблин, Сам ходжу, Перепілка, Квочка, Грушка, Просо*. Velmi zajímavý typ tvoří hry s textem rýmovaným jen částečně; lze předpokládat, že tato nevyhraněnost souvisí s jejich vznikem právě v době přechodu na nový versifikační systém, nebo s tím, že rýmy byly vnášeny do jejich textů sekundárně. Jde o hry: *Пустіте нас, Білоданчик* (rýmován začátek a pouze v některých variantách další prvky textu), *Зайчик, Явір* (rýmováno pouze úvodní dvojverší), *Чадо* (začátek naopak nerýmován), *Побут у Львов* (rýmována část textu). Úplnou rýmovou soustavu mají v Haliči jednak hry s evidentně mladším textem, vzniklé přetvořením her starších (*Коструб, Качур, Жучок*), jednak hry s převahou humoristických a milostných prvků, odlišující se od starších her viditelně svou tematikou a stylistickým ovzduším (*Чорнушка, Галя, Жона на торзі, Свахи*).

Důkladnějšího rozboru, zaměřeného na sledování historických souvztažností s textem, si žádá i hudební forma zobrazujících her, zejména nářevová struktura. V některých případech přibuzenství nářevových forem potvrzuje dříve vyslovenou teorii o migraci hry¹⁸. Historickým mezníkem ve vývoji lidových nářevů bylo vítězství harmonického hudebního myšlení, připadající ve většině severoslovanských zemí na dobu od druhé poloviny XVII. století. Většina zobrazujících her z ukrajinského území má nářevy spadající do staršího vývojového typu: terciové rozpětí má např. hra *Король*, část variant her *Пустіте нас, Зельман, Ящур-Качур*. Na tetrachordu jsou založeny nářevy her: *Воротар, Білоданчик, Пустіте нас, Явір, Жона на торзі, Жучок*, na kvintakordu: *Просо, Люблин, Чорнушка, Груша* a severní varianty hry *на strojící se dívku*. Mezi oběma posledními skupinami kolísá variantní materiál her *Зельман, Мак, Горобчик*. Nářevy jasně vyhraněného harmonického typu mají hry *Шум, Галя, Старий дід, Перепілка* a část variant her *Коструб, Жучок, Жона на торзі, Мак, Козел*. Širší melodické rozpětí mají nářevy některých západoslovanských her dětských, východním Slovanům nezná-

Historický vývoj dramatických lidových her u západních a východních Slovanů

mých (*Zajíček v své jamce, Sel Petr proso, Skacze ptaszek po ulicy, Měl jest Adam, Ojciec Wirgiliusz, Šáteček*). Pečlivější prozkoumání hudební formy herních písní jistě přispěje k definitivnímu řešení otázky periodizace.

Pokusili jsme se seřadit nejznámější západoukrajňnské hry podle dvou vybraných příznaků – **formy veršových závěrů a typu nápěvu do přehledné tabulky, která vyznačuje směr formálního vývoje zobrazujících her na západoukrajňnském území.**

	trichord	tetrachord	přesahující hranici tetrachordu	
text nerýmovaný	Зельман		Просо	Грушка
	Ящур	Воротар	Люблин	
text částečně rýmovaný		Пустіте нас Білоданчик	Ой ти старий діду	
		Явір		
text rýmovaný	Качур		Жона на торзі Чорнушка Коструб	Свахи Жучок Галя

Předěl vyznačený silnější čarou odpovídá zhruba hranici mezi dvěma typy obsahových kvalit. V první skupině jsou (až na hry *Люблин* a *Качур*) hry s převahou jednoduchého stylizovaného pohybu a s vážným obsahem; v druhé skupině se soustřeďují hry s převahou konkretizujících pantomimických prvků (vyjma hru *Жучок*), vyjadřující citové stavy a vztahy.

* * *

Ve folkloristice dosud bojují mezi sebou dva směry. Jeden z nich se kloní k myšlence, že starobylé projevy lidového slovesného umění vyrostly z touhy a snahy vyjádřit soubor obecných idejí lidského života, základní postoje člověka ke skutečnosti. Druhý směr odvozuje rané projevy básnického ztvárňování z bezprostřední zkušenosti, z konkrétního prožívání jevů obklopujících člověka. Rozpor mezi oběma směry, který započal už na úsvitě národopisného bádání, trvá v podstatě dále; při pohledu na starší jevy lidové kultury stále ještě podléháme svodu působivých dedukcí z nejistých premis.

Provedený rozbor nejzajímavější části slovanského herního materiálu nás přesvědčuje, že obraz života a představ o něm, zachycený v lidových hrách, je hodně fragmentární. Tato neúplnost zcela jistě není dána jen tím, že některé prvky tohoto obrazu

zanikly. Historické prozkoumání dochovaných námětů dokazuje jejich tematickou a ideovou polygenezi. Odhaluje však zároveň zajímavou skutečnost, že se tyto náměty shlukují v omezeném počtu významových okruhů, jejichž atraktivnost trvá po celý vývoj. Uvedeme nejdůležitější: napodobení charakteristických pohybů a rysů chování, napodobení pracovních postupů a růstu rostlin, překonávání překážek, ohrožení dravcem, erotická volba a námluvy, charakteristika vybraných povahových rysů. Nelze samozřejmě mluvit o stadiálnosti těchto významových okruhů, jak to činili v minulosti někteří badatelé: vyvíjely se po celá staletí vedle sebe.

Ve starších dobách byly zobrazující hry významným prvkem rituálního dění, a později společenské zábavy, jíž se účastnily všechny generační vrstvy a sociální skupiny. Proto nehledě k fragmentárnosti záběru obrazily ve svém obsahu, často ovšem ve formě velmi zastřené, nejednu zajímavou stránku života dávných dob, od stop magických představ a kultovních úkonů až po symboliku sociálních vztahů, charakteristických pro středověké a renesanční město a příbuzná prostředí.

Slovanské lidové hry nemáme možnost sledovat příliš daleko do hloubi dějin; jejich nejstarší historické souvislosti sahají přibližně do století čtrnáctého až šestnáctého, do časů, z nichž se zachovaly o lidovém veselí tohoto typu první historické zprávy (stížnosti na tance a hry v památkách XIV.–XV. stol.) a které mnozí badatelé lidové slovesnosti považují za její zlaté období.

Nejstarší vrstva dochovaných slovanských her souvisí z velké části s rituálními a zvykovými momenty. Už zde se rýsuje rozdíl mezi hrami středoevropskými a východoslovanskými. V základě starších her východoslovanských (*Котрома – Котрыб, Ящер, Столб, Колосок*, možná i *Просо а Горюдуб*) leží magické a kultovní symboly vegetativního, manického a erotického typu. Hry středoevropského okruhu (*Žalman, Dunaj, Eliška-Hélička, Paní Růže*) navazují převážně na oslavné zvyky nekultovního rázu, týkající se lidských vztahů (námluvy prostřednictvím zplnomocněného zástupce, slavnost jarní královny). Jiné hry, známé v obou oblastech, avšak šířící se pravděpodobně východním směrem (např. hry *na vrata а mosty*) reflektují typické jevy současného všedního života. Také u jiných starých her s velkým mezinárodním rozšířením (*na dravce а jejich oběti; na obklíčení*) nelze prokázat nějaké rituální východisko. Neznáme je ani u her se zemědělskou а pracovní tematikou, jejichž texty а nápěvy jsou národně rozrůzněny а obsahují navíc známky novějšího původu.

Hry nejstarší vrstvy charakterizuje buď úsečný, symetrický dialog, zahájený výzvou а skládající se ze stručných příkazů а odpovědí, nebo stejně symetrická enumerace dějových úkonů v monologickém textu. Mají stichickou stavbu nebo asymetrickou strofu. Jak východoslovanské, tak i některé západoslovanské hry této skupiny (*Žalman*) neznají rým v systémovém pojetí, jejich melodický obsah obvykle nepřesahuje hranici tetrachordu.

Zatímco si staré hry západoslovanské v dalším vývoji v podstatě udržely svůj původní obsah, jenž byl někdy pouze doplněn motivy nově situujícími děj nebo obohacujícími jeho obraznost, doznamy hry východoslovanské, zakotvené v archaičtější myšlenkové vrstvě, někdy mezi XVI. a XVIII. stoletím podstatného přehodnocení. V některých případech (*Кострыб, Шум-Жушок, Качур*) vznikly redakce, spjaté s dávnými hrami jen některými prvky dějové osnovy, popř. hrdinovým jménem. Asi od XVI. století se na východoslovanské, především ukrajinské a běloruské území intenzívně šířily starší hry západoslovanské (*Žalman*, hra *na strojící se dívku* aj.) a byly na nové půdě také částečně přetvořeny. Slabší reflexy tohoto procesu zasáhly i území ruské, kde se na prahu novověku vytvořila vlastní tradice her se společenskými náměty (*Бояре, Царев сын*). Do této přechodné vrstvy patří svými formálními znaky i západoslovanské a ukrajinské formy hry *na mosty*, hra *na javor*, většina her *o obdělávání rostlin* a pantomimických her s napodobováním pohybů.

Staré hry zobrazovaly s oblibou události a vztahy obecně sociální povahy. Novější hry, které mají zpravidla užší areál, se zaměřují především na vztahy intimní a rodinné; v popředí je zde individualita a její konflikt s okolím. Produktivnější ve vytváření her se zpívaným textem se stala v té době oblast východoslovanská. Vznikly zde po sobě dvě vrstvy těchto her. První vyjadřuje ovzduší civilizačních proměn XVI. a XVII. století. Oblíbeným dějištěm jejich příběhů je město a vůbec kultivované prostředí; hrdiny jsou živí lidé své doby, barvitě charakterizovaní jako příslušníci určitých společenských skupin (stavovských, pracovních). Najdeme zde více prvků žánrové drobnokresby, podbarvené jadrným humorem a satirou, nebo i lyrismem, zatímco ve starších hrách vládne střídavá objektivnost. Hry této skupiny mají většinou rýmovaný text a vyspělejší nápěvovou strukturu. Patří sem náměty: *dívka si volí muže; hledání ženy na trhu; ženich násilník; osamělý vdovec*; možná i ruské hry ze života mnichů a mnišek.

V hrách nejnovější vrstvy stoupá význam erotických prvků, vyjadřovaných lyrickými prostředky (*Галя, Жушок*, nové verze her *na Kostruba a ještěra*). Dalším znakem této vrstvy je vystupňování humoristického ovzduší až ke grotesce a obhroublosti (*Смапуї дід*). Některé z těchto her stačily proniknout z Ukrajiny do běloruského prostředí, což by svědčilo o tom, že vznikly nejpozději v osmnáctém století.

V novější době byl vývoj lidových zobrazujících her ovlivněn dvěma faktory: změnou nositelů a vlivem příbuzných folklórních útvarů. V českých zemích a částečně i v Polsku a na Slovensku přechod zobrazujících her do rukou dětí vedl jednak k omezení jejich počtu, jednak ke stagnaci jejich struktur. U východních Slovanů se tyto hry staly majetkem dorůstající mládeže a pevnou součástí kalendářních svátků a polorituálních zábav, což přispělo k dobrému zachování jejich tradice a k jejich dalšímu dotváření v duchu novějšího lyrického folklóru.

Specifickým rysem tohoto nositelského stadia je zastírání hranice mezi žánry dramatických her a chorovodů. Hry se stávají neoddělitelnou složkou zvykových celků, v nichž byl chorovodový typ obvykle v převaze. V souvislosti s tím se v chorovodovém typu vyvíjí tendence k dramatizaci (pantomimě), v herních strukturách se jeví naopak sklon k **potlačování dějové osnovy ve prospěch prvků popisných a k nahrazování dialogu písňovým monologem.**

V nejnovějším vývojovém stadiu lze pozorovat deformace, vznikající další ztrátou pochopení pro celkový význam, úpornou snahou o dílčí významové aktualizace, připoutáváním cizorodého písňového materiálu, využíváním herního námětu jako příležitosti k rozvinutí pásma volně spojených písňových motivů. Texty her se dodatečně estetizují nebo jsou do nich naopak vnášeny prvky prozaické životní reality. Tlaku novějšího vkusu odpovídá i vznik parodických verzí.

Taková je pŕltisíciletá cesta lidových zobrazujících her, stále živých a proměnlivých modelů toho, co je v lidském životě důležité a trvalé.

¹ S. P. Orlov, *Hry a písně dětí slovanských*, Praha, 1928, 22–23.

² M. M. Pliseckij, *Vzaimosvjazi ruskogo i ukrainskogo geroičeskogo eposa*, Moskva, 1963, 25.

³ Po V. S. Krolmusovi (*Staročeské pověsti, zpěvy, hry, obyčeje...*, 1845–1851), N. I. Kostomarovovi (*Istoričeskoe značenie južnoruskogo pesennogo tvorčestva*, 1872), A. N. Veselovském (*Z lekcij po istorii eposa*, 1884; *Tri glavy iz istoričeskoi poetiki*, 1894) a jiných tento názor opakovali novější badatelé: E. Piasecki (*Zabawy i gry ruchowe dzieci i młodzieży*, 1919, str. VIII) a S. P. Orlov (*Hry a písně dětí slovanských*, úvod).

⁴ O. Zilynskyj, *Hra na žalmana a jiné hry o namlouvání nevěsty*, Československá rusistika, 1, 1956, 2, 261–294; *Hry na vrata a mosty v slovanském folklóru*, Slavia, 27, 1950, 1, 30–70; *Jarní hra na Dunaj (Heličku) a její východoslovanské obdoby*, Slovenský národopis, 9, 1961, 4, 610–627; *K historické klasifikaci jarního písňového folklóru u východních a západních Slovanů*, Slovenský národopis, 11, 1963, 2–3, 259–285; *Kostroma – Kostrub*, Russkij folklor, 12, 1968.

⁵ Hlavní sborníky, v nichž lze najít texty západo- a východoslovanských her uvedených v tomto článku: S. P. Orlov, *Hry a písně dětí slovanských*, Praha, 1928; K. J. Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla* (různá vydání); F. Sušil, *Moravské národní písně* (různá vydání); F. Bartoš, *Naše děti* (4 vydání); F. Svobodová-Goldmannová, *Říkadla a hry slováckých dětí*, Gottwaldov, 1957 (zde rozsáhlé bibliografické odkazy, sestavené O. Hrabalovou); P. Dobšinský, *Prostonárodné obyčaje, povery a hry slovenské*, Martin, 1880; E. Medvecká – M. Nemcová, *Detské hry z východného Slovenska*, Bratislava, 1956; E. Piasecki, *Zabawy i gry ruchowe dzieci i młodzieży*, 1. vyd., Kyjev, 1916, 2. vyd., Lvov, 1919; V. Hnatjuk, *Hajivky*, Lvov, 1909 (Materiály do ukrajinškoji etnolohiji, XII); *Ihry ta pisni. Vesnjano-litnja poezija trudovoho roku*, Kyjev, 1963; P. V. Šejn, *Velikoruss v svoich pesnjach, obrjadach, verovanijach, skazkach, legendach*, t. I, Peterburg, 1898; E. A. Pokrovskij, *Detskije igry, preimuščestvenno ruskije*, Moskva, 1887; E. A. Pokrovskij, *Ruskije detskije podvižnyje igry*, Moskva, 1892; *Igry narodov SSSR*, Moskva – Leningrad, 1933.

⁶ Orlov, cit. dílo, 310–315.

Historický vývoj dramatických lidových her u západních a východních Slovanů

⁷ Srov. českou participiální konstrukci: *přes moře jdoucí, sítě pletoucí* (Erben, vyd. z r. 1938, 53) a ruské: *Через поле идущи, русу косу плетущи, шелком прививающи, златом приплетаютчи* (Šejn, *Velikoruss*, I, 320; Pokrovskij, *Detskije igry*, 189).

⁸ Srov. dialog ve hře *Hexentanz* (F. M. Böhm e, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, Leipzig, 1897, 544, č. 347): *Wo ist der Herr? – Nicht zu Hause. – Wann kommt er wieder? – Morgen um zehn Uhr.*

⁹ Piasecki, cit. dílo, 4; Orlov, cit. dílo, 116; Hnatjuk, cit. dílo, 57–58.

¹⁰ Srov. odkaz 47 v autorově článku: *K historické klasifikaci jarního písňového folklóru u východních a západních Slovanů*, *Slovenský národopis*, 11, 1963, 2–3, str. 276.

¹¹ Hnatjuk, cit. dílo, 59–60, 87–97.

¹² Přehled tohoto členění uvádí práce V. D. Djačenka, *Antropolohičnyj sklad ukrajinskoho narodu*, Kyjev, 1965, 113–115. Zde uvedena i mapa.

¹³ Ja. Holovackyj, *O narodnoj odežde i ubranstve rusinov ili russkich v Galičine i severovostočnoj Vengrii*, Peterburg, 1877, 31–32.

¹⁴ O běžných mincích v tehdejšímu Polsku a na Ukrajině: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, IV, 4–9; V. Šuhajevskij, *Moneta i hrošova ličba na Ukrajinі v XVIII st.*, *Naukovyj zbirnyk UVAN u SŠA*, New York, 1952, 131–158.

¹⁵ Popularita tohoto města se obrazila i v jiných písních, vzniklých pravděpodobně v téže době: ve velikonoční blahopřejné písni-ryndzivce z Haliče (Hnatjuk, 229) a v milostné písni ze zpěvníkového repertoáru *Челом бью панове любляне* (V. Peretc, *Istoriko-literaturnyje issledovanija i materialy*, I, Peterburg, 1900, 192).

¹⁶ O tom v autorově článku: *O názvu jarních písní v ukrajinské Haliči*, *Československá rusistika*, I, 1956, 3, str. 407–408.

¹⁷ Základní důkazy uvedeny v autorově článku: *K historické klasifikaci jarního písňového folklóru u východních a západních Slovanů* na str. 265–266.

¹⁸ Příklad: příbuzenství mezi polským a východoukrajinským nápěvem hry na žalmana (Piasecki, cit. dílo, 10; K. Kvitka, *Ukrajinski narodni melodiji*, Kyjev, 1922, č. 32). Ještě cennější je v tomto smyslu zjištění, že nápěv ukrajinské verze hry na strojící se dívku (*Ой гилля гилочка*), kterou považujeme za odvozenou formu podobné hry západoslovenské (*na Dunaj, Helička*), má znaky vlastní nápěvům polských mazurek (*Ukrajinski narodni tanci*, Kyjev, 1962, 13).

ZUSAMMENFASSUNG

HISTORISCHE ENTWICKLUNG DARSTELLENDER VOLKSSPIELE BEI DEN WEST-UND OSTSLAVEN

Darstellungsspiele mit gesungenem oder gesprochenem Text nehmen einen besonderen Platz in der Folkloretadition ein. Als Gebilde, welches kollektivem Interesse entspringt und vom kollektiven Betreiben abhängig ist, haben sie verhältnismässig gut dem Druck individueller Veränderungen widerstanden und manche Zeugnisse über ältere Lebens- und Denkensformen erhalten. Es war der Ehrgeiz älterer Forscher, in ihnen uralte vorhistorische Ausgangspunkte zu suchen und mit ihrer Hilfe die historische Einheit und Monogenese slavischer Volkskultur nachzuweisen. Gründliches Studium

des Materials zeigt, dass diese Ansichten die wirkliche Sachlage in beträchtlicher Weise entstellen. Das Repertoire der darstellenden Volksspiele, die im nördlichen Teil des Slaveengebietes bekannt waren, kann man nach ihrer Verbreitung und geographischer Lage des Vorkommens in sechs territoriale Bereiche einteilen, von denen jeder seine eigenen typologischen Besonderheiten besitzt. Im gesamt slavischen Bereich haben sich vor allem Spiele mit Prosatext über Raubtiere und Raubvögel erhalten, die sich auf grosse Entfernungen verbreiten, ohne sich wesentlich zu ändern. In anderen Spielen mit Tiergestalten, sowie in den Spielen vom Pflanzenanbau und -Pflücken, die man traditionell für sehr alt gehalten hat, haben die Zusammenhänge einen eher allgemeinen Charakter. Der Hauptschwerpunkt der Zusammenhänge von gemeinslavischer Geltung besteht in den Grundelementen der Spielbewegung und ihren symbolischen Bedeutungen, die sich teilweise auf rituelle und magische Symbolik des Mittelalters beziehen.

Ausschliesslich westslavische Verbreitung haben meistens einfache Kinderspiele, die auf der Nachahmung der Bewegungen einer zentralen Menschenfigur oder auf dem Motiv der Wahl einer Spielgefährtin beruhen. Grössere historische Bedeutung besitzt eine Gruppe von Spielen, die den Westslaven, Ukrainern und Weissruthenen gemeinsam ist. Diese Spiele (über die Brautwerbung, über den Brücken- und Torendurchgang, über ein sich schmückendes Mädchen) entwachsen sämtlich dem Boden mittelalterlicher Gebräuche; eines von den Spielen über die Brautwerbung (Žalman) spiegelt z. B. einen alten Rechtsbrauch ab, das Spiel über das sich zierende Mädchen (Helička, Dunaj) – die Feier der Frühlingskönigin. Manche Spiele dieses Kreises wurden nur auf dem Gebiete des ehemaligen polnischen Feudalstaates bekannt; hier sind auch weitere Spiele von ausgesprochen adeliger Prägung entstanden. Andererseits sind aus dem polnischen Folklore einige Spiele verschwunden, die sowie Tschechen und Slowaken, als auch Ukrainern und Weissruthenen gut bekannt waren. Ausschliesslich ukrainisch-weissruthenische Verbreitung hat eine Gruppe von Spielen mit erotischen und Familienthemen.

Sehr umfangreiche Gruppe von Spielen verbindet drei ostslavische Völkerschaften. Es sind Spiele über die Landarbeit, über das Verhalten der Tiere, über Brautwerbung und verschiedene Familien- und Gesellschaftsereignisse. Ausschliesslich russische Spiele (über die Eroberung der Schätze in der belagerten Stadt, die Verführung des Mädchens, die Probe der Kraft und der Unabhängigkeit, Liebes- und Familienverhältnisse, Mönchensleben) drücken spezifische Züge des russischen Charakters und Lebensverhältnisse aus.

In den Spielen, die ins andere Kulturgebiet übergegangen sind, kam es zu wesentlichen Entwicklungsveränderungen. Es haben sich aber manchmal an geographisch entfernten Orten, ohne jegliche Beeinflussung, ähnliche Tendenzen durchgesetzt (z. B. Neigung zur Vermenschlichung der Tiere- und Pflanzenvorstellungen).

In einzelnen Fällen kann man mittels einer Zusammenstellung der Gebiets- und Nationaltypen zu Schlussfolgerungen über die wahrscheinliche Bewegung des Spieles und

die Chronologie seiner Formen gelangen. Eine besondere Bedeutung fällt dem Gesetz übereinstimmender peripherischer Varianten zu: diese Varianten stellen in der Regel eine ältere Form des Textes vor. Den Beweis über das relative Alter des Spieles gibt im slavischen Falle meistens schon die Ausdehnung des Gebietes, auf welchem das Spiel wenigstens in vereinzeltten Aufzeichnungen vorkommt. In manchen Fällen kann man verschiedene Merkmale der Textvariabilität kartographisch erfassen; es zeigt sich dabei, dass diese Variabilität mit der Verbreitung der Musik- und Tanztypen korrespondiert.

Die historische Zugehörigkeit der Spiele kann man auch mit Hilfe historischer Identifizierung verschiedener Elemente ihrer Struktur bestimmen. Es können historisch gebundene Realien (Benennungen der Kleidung, des Geldes, soziale Titulatur und Charakteristiken), sprachliche Zeichen (morphologische und phonetische Petriflkate, die Art des Aufbaues der Aussage), Versform (der Gegensatz zwischen Einzel- oder Doppelvers- und Kuplettformen) sein. In ukrainischen und weissruthenischen Spielen ist in dieser Frage auch das Vorkommen des Reimes massgebend. Die Entwicklungsstufen der musikalischen Form der Spiele korrespondieren oft mit historischen Formen des Versbaues. Im Aufsatz wurde ein Versuch, eine Reihe westukrainischer Spiele nach der Form der Verskadenzen und nach den Melodietypen historisch einzureihen, vorgenommen.

Das Bild des Lebens und der Lebensvorstellungen, welches die Volksspiele anbieten, ist recht fragmentarisch. Die Themen gruppieren sich in der begrenzter Anzahl der Bedeutungskreise. Dessen ungeachtet haben die Darstellungsspiele, in älteren Zeiten ein wichtiges Element des rituellen Geschehens, an dem alle Generationsschichten und soziale Gruppen teilgenommen haben, manche interessante Zeichen der historischen Wirklichkeit erhalten – von den Spuren magischer Vorstellungen und Kulthandlungen (besonders bei den Ostslaven) über die Symbolik sozialer Beziehungen, die dem Mittelalter und Renaissance eigen waren bis zu neueren individualisierten Formen der Lebensverhältnisse. Die ältesten historischen Zusammenhänge erhaltener Volksspiele weisen auf das 14.–16. Jahrhundert. Einige ostslavische Volksspiele, in älterer Denkschicht verankert, wurden zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert unter dem Einfluss analoger westslawischer Spiele bedeutsam umgewertet. Neuere Entwicklung der Volksspiele wurde vom Wechsel der sozialen Träger und vom Einfluss verwandter Folkloregebilden, besonders Chorreigen beeinflusst. Als Folge des Verlustes des Verständnisses für die Grundidee des Spieles und der Bemühungen seinen Inhalt zu aktualisieren entstanden in manchen Texten verschiedene Verzerrungen. Charakteristisch für die neuere Entwicklung ist auch das Entstehen parodischer Fassungen.

ИЗ ИСТОРИИ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ НАРОДНЫХ ИГР (КОСТРОМА-КОСТРУБ)

Народные игры с драматическими сюжетами принадлежат к самым интересным фольклорным жанрам с точки зрения их исторической ценности. Созданные из потребностей и в процессе коллективного исполнения, народные игры подчинялись в своем развитии в меньшей мере давлению индивидуального вкуса и случайностям индивидуальной памяти; структурные изменения имели в них более объективный и постепенный характер. Поэтому в них сохранилось немало культурно-исторических реликтов, на которые обращали внимание уже выдающиеся этнографы и фольклористы прошлого века. В частности, у восточных славян, где многие драматические игры до последнего времени удерживались в среде старшей молодежи и не претворились в детское развлечение, относительно хорошо сохранились некоторые архаические сюжеты и другие смысловые элементы; с другой стороны, драматические игры в этой среде интенсивно преобразовывались, обогащаясь элементами более поздних форм народного сознания. Благодаря этому в истории отдельных народных игр отражены различные степени развития народной мысли и вкуса.

Раскрытие закономерностей этого развития может способствовать дальнейшей разработке методов исторического изучения фольклора. Предпосылкой успеха является тщательное изучение и оценка всего доступного вариантного материала в его структурной сущности и в его взаимосвязях с общефольклорным, этнографическим и культурно-историческим контекстом, сопровождаемые оценкой достижений исследовательской традиции.

Ниже предлагается опыт анализа одной игры, известной в восточнославянском фольклоре.

1

В западной части Украины (в Галиции, на Буковине и восточной части Подолии) к популярнейшим играм деревенских девушек принадлежала игра о Кострубе.

Одна из девушек вступала внутрь круга; между ней и девушками, образующими круг, развертывался диалог:

- Помагай біг вам!
- Дай боже здоровля!
- Чи не виділи-сте де мого Коструба?

Одна из девушек отвечала: Пішов в старости.

Из истории восточнославянских народных игр (Кострома-Коструб)

Все пели:

Бідна моя головонько,
Нещаслива годинокко!
Що я собі наробила,
Що-м Коструба не злюбила.
Приїдь, приїдь, Кострубоньку,
Станем разом до слюбоньку
Рано, рано, поранейку,
На білому камінейку.

Потом вся сцена многократно повторялась; спрашиваемые девушки поочередно отвечали:

- Поїхав по квітку.
- Поїхав по напій.
- Слабий.
- Вже вмер.
- Вже повезли на цвинтар.

Затем все пели:

Слава тобі, божий цару,
Що мій Коструб на цвинтару!
Лежи, лежи, як колода,
Я молода, як ягода.
Я молода, як ягода,
Ай мене для тебе шкода!
Лежи, лежи, щоби-с не встав,
Бо до мене енчий пристав.
Ноженьками задоптала,
Рученьками заплескала! ¹

При обилии вариантов (только из Галиции известно около 35 печатных вариантов) и значительном территориальном распространении игры (сплошное появление в галицко-волынской пограничной области, в Подолии, северной части Покутья, отдельные записи западнее Львова и вокруг Ивано-Франковска) конкретное содержание игры значительно дифференцировалось как в композиции, так и в оформлении отдельных мотивов. В младших вариантах диалог иногда начинался пасхальным приветствием («Христос воскрес») или (в некоторых окраинных записях) мотивами, заимствованными из других игр («А дзін добрий, голубочко», «Чи були-сте на торзі?», «А були-сте, кумо, в місті?»). Иногда в начало текста выдвигался лирический куплет («Бідна ж моя головонька»), а вопросы и ответы, касающиеся Коструба, занимали второе место; в иных, по большей части поздних вариантах, диалогическая часть вовсе

отсутствует². Изменяется в деталях также содержание лирического куплета, особенно его второй части, рассказывающей о браке с Кострубом. Появляется даже пародическая версия:

Стану з тобою до шлюбоньку
На травнику – билиску
І в подертім сірачиску³.

Также в заключительном куплете, выражающем радость по случаю смерти Коструба, заменяется порядок мотивов; некоторые из них расширяются или подавляются.

Кроме этих различий, возникших механическим видоизменением или вследствие усиления, направленного к стилистическому обогащению текста, ансамбль западноукраинских вариантов содержит альтернативы, глубже затрагивающие общий смысл игры. Именно эти отличия укладываются в четкие территориальные группировки, свидетельствующие о существовании нескольких самостоятельных линий развития текста. К ним принадлежит прежде всего различное освещение событий, предшествующих смерти Коструба: а) Коструб заболевает (причина и обстоятельства не приводятся) и умирает (форма, распространенная на севере и юге игрового ареала); б) Коструб заболевает при работе в поле или в лесу (восточная Подолия); в) Коструб едет в город покупать подарки (обычно для соперницы своей девушки) и заболевает (вся западная Подолия, Буковина, область Стрия); г) Коструб едет свататься к другой девушке и заболевает (только в области к северо-востоку от Львова); д) Коструб сватает другую, женится на ней, но жена скоро умирает; его прежняя милая радуется, надеясь, что ныне она сможет соединиться с Кострубом (эта форма распространена вокруг Львова)⁴.

В южной части галицкой Подолии, отчасти также в Покутье и Буковине развились формы, полностью выпускающие мотивы смерти Коструба и заключительный сатирический куплет. Эти формы, по своему характеру близкие к лирическим песням, оканчиваются предложением о свадьбе:

Бідна ж моя головочко,
Нещіслива годиночко!
Що ж я таке учинила –
Кострубонька не злюбила.
Приїдь, приїдь, Кострубонько,
Стану з тобов до шлюбоньку
А в неділю преранічко
При хорошім сніданічку⁵.

Из истории восточнославянских народных игр (Кострома-Коструб)

Несмотря на приведенные различия, значение западноукраинской игры можно считать более или менее единым. Игра изображает непостоянство девичьего нрава. Девушка печалится о расхождении с милым, причиной которого была она сама; но как только она узнает о его смерти, она злорадно торжествует. Важной чертой данной игры является факт, что мотив смерти Коструба выражен в ней только в диалоге, в форме сообщения. Внимание здесь переносится на выражение внутренних переживаний его милой в связи с меняющимися известиями.

Эта форма, богатая в текстовом и игровом отношении, устремленная к постижению внутренних состояний человека, была совсем неизвестной в восточной части Украины. Здесь игра «Коструб» появлялась в других бытовых и ритуальных контекстах. В то время как на западе она была составной частью пасхальных увеселений (гаивок), сведения из бассейна Днепра связывают ее с так называемыми розыграми, праздником замужних женщин, состоявшимся в первый понедельник петривки, т. е. после троицына дня. Направляясь в корчму, женщины пели следующую песню о Кострубе:

Помер, помер Кострубонько,
Сивий, милий голубонько.
Зосталася хатка,
Іще й сіножатка,
І ставок, і млинок,
І вишневенький садок.
Що у ставок купатися,
А у млинок проспатися.
А у садок погуляти,
Кострубонька поминати ⁶.

Приведенный песенный текст – несомненно более нового происхождения. В нем затемнено старое фабулярное ядро, из которого осталось только известие о смерти Коструба. Остальной текст был заимствован из популярной песни XVIII в. «Ой під вишнею, та під черешнею». Но в комментарии к этой записи Максимович упоминает, что «в старину в этот день хоронили соломенную куклу мужского пола, голосили над нею разные причитания».

Мотив пародического оплакивания усопшего мужа более четко выражен в варианте из северных краин бывш. Херсонской губ.:

Помер, помер Кострубонько,
Помер, помер голубонько!
Чи я ему не вгодила?
І по місті ходила,

І намисто продавала,
І тютюн купувала,
І тютюн не дороже –
По два гроша найдороже.
А він тютюн покурив
І міні голову обрив.
Тепер пить буду,
І гулять буду,
Смерть прийде –
Помирать буду.
Під забором стояла,
На козаків моргала,
Весело пісню співала:
Чир-вір, бом-бом,
Чудо-рай, чудо-рай ⁷.

Еще одна, в игровом отношении богатая форма «Коструба», в которой в первый раз встречаемся с изображением пробуждения из мертвых, существовала в первые десятилетия прошлого века около Переяслава. В начале весны здесь девушки устраивали особую пляску, в которой одна, находящаяся внутри круга, представляла мертвого Кострубонька, а ее подруги пели, кружась вокруг нее, следующую гротескную песенку:

Помер, помер наш Кострубонько,
Помер, помер наш голубонько.
Кобило ж наша білобокая,
Не впади з моста,
Не вмочи хвоста!

Девушка, представляющая Кострубонька, наконец вскакивала, а ее подруги пели:

Ожив, ожив наш Кострубонько,
Ожив, ожив наш голубонько ⁸.

Заслуживает внимания, что В. Г. Кравченко записал в восточной Волини (вероятно, в Житомирской обл.) форму «Коструба», в которой текстовые элементы западноукраинской версии сочетаются с актом насмешливых похорон Коструба и его внезапного пробуждения ⁹.

В русской детской игре «Кострома» нетрудно обнаружить ряд очевидных сходств как с галицкой игрой (серия известий о местопребывании и течении болезни героя), так и с записью Максимовича. Громадное количество записей русской детской «Костромы» относится к областям, прилегающим к украинской

Из истории восточнославянских народных игр (Кострома-Коструб)

территории, в частности к бывшей Курской губ. Но сведения об этой игре имеются также из области Брянска, Воронежа, Москвы, Владимира, Горького, Казани, Костромы, из Поморья и русских казачьих станиц на Северном Кавказе ¹⁰.

Тексты игры довольно дифференцированы, но в них есть некоторые общие черты. В качестве первого примера мы приведем самый пространный, вероятно, младшего происхождения текст.

Девочки выбирают по жеребью двух: одну в бабушку или няньку, а другую в большую Кострому. Нянька садится на пол, а Кострома ложится к ней на колени. Остальные, взявшись за руки, ходят вокруг них и поют:

Костромушка, Кострома,
Сударыня ты моя!
Состарила ты меня
Своим умом-разумом
Своею походкою,
Скорою поговоркою.

После этого куплета начинается диалог:

– Тук, тук у ворот!
– Кто там?
– Кузьма Криворот.
– Зачем?
– Кострома дома?
– Нету-ти, в город уехала.

Хоровод опять ходит с той же песней вокруг няньки. Потом, как в западно-украинской игре, повторяется весь диалог; меняется только последний ответ:

– Обедает.
– При смерти.
– За попами послали.
– Под образами лежит.
– Обмывает.
– Унесли на погост.

Кострому хоронят, и все ложатся спать недалеко от нее. Через некоторое время («ночью») Кострома встает и, ударя несколько раз каждого из спящих, приговаривает: «Пеките блины, поминайте Кострому». Спавшие вскакивают и рассказывают друг другу свой сон. Потом идут на место погребения Костромы. Кострома вскакивает и ловит остальных играющих ¹¹.

В некоторых вариантах в игре принимают участие другие индивидуализированные фигуры: Кострома и ее мать, кума или сын. Характерным элементом большинства вариантов является мотив угощения у Костромы:

Костромушка, Кострома,
Ты жива ль, наша кума?
Как у нашей у кумы
На кануне на свиче
Ели кашу с молоком
И пышечку с творогом.
Здорова ль, кума?

Также здесь мать Костромы отвечает лаконичными фразами:

- Здорова!
- В поле ходила – ножку сломала.
- В погреб ходила – захромала.
- К вечерне ходила – захворала.
- Под святыми лежит.
- К обедне понесли.
- Хоронить стали.

После известия о похоронах Костромы хоровод рвется, дети сбегаются друг к другу и волочат лежачую Кострому по земле. Кострома оживает и ловит своих преследователей ¹².

В текстах из области Брянска нет вводного куплета; игра начинается, как в большинстве записей из Галиции, обменом приветов между «кумой» (одной де-вушкой из хоровода) и «матерью Костромы»:

- Здорово, кума!
- Здоровенько.
- Жива твоя Кострома?
- Да жива. На речку ходила, пальчик отбила, заболела. Сама пряду, некогда за ней смотреть ¹³.

Иной сродный вариант изображает Кострому за прядением. Следует описание болезни Костромы. Игра заключается или погребением Костромы (без мотива неожиданного воскресения) или тем, что Кострома после предсмертной исповеди поднимается и начинает плясать под пение эротической песни ¹⁴.

Особые элементы появляются в вариантах из района Муром:

Костромушка, Кострома,
Лебедушка, лебеда,
Белая, румяная!
У Костромушки, Костромы
Блины с творогом,
Кисель с молоком,
Каша масляная,
Теща ласковая.

Из истории восточнославянских народных игр (Кострома-Коструб)

Диалог здесь сокращен. Девочки из хоровода спрашивают: Жива ль Кострома? Кострома дважды отвечает: – Жива. В третий раз, после извещения о ее смерти, девочки начинают тащить ее за руки и ноги, бросают и убегают с криком «Зелены глаза!». Мертвая Кострома вскакивает и ловит убегающих ¹⁵.

В северокавказских вариантах текст становится еще проще: он приобретает чисто формальный характер. Вопрос: «Кострома, Костромушка, спишь ли ты или так лежишь?». Кострома отвечает:

Я не сплю, не лежу,
На улицу не хожу
И в ладоши не бью.

После повторного вопроса: «Жива ли Костромушка?» – следует ответ: «Умерла». Далее игра развивается, как в муромской версии ¹⁶.

Подобное же построение, с пропуском вводного куплета и с развернутым описанием трудовых актов, имеет один из вариантов украинского «Кострубонька» из бывшей Херсонской губ. Герой, сидящий или стоящий посреди хоровода, копает палочкой землю (орет), прогребает ее пальцами (боронует), изображает посев, косьбу, вязанье, свозку, молотьбу, помол. Потом он умирает, дети плачут, ловят мальчика за ноги и оттаскивают куда-нибудь в канаву ¹⁷.

Весь комплекс необрядовых игр, связанных с Кострубом и Костромой, состоит, как видно, из нескольких свободно изменяемых и различным образом комбинируемых частей: из вопроса о герое или героине, из лирического куплета, который может иметь различное содержание, из перечня поступков и описания состояния героя, работ, которые он делает, рассказа об его пировании и развитии болезни. Игра заключается или известием о смерти и радостной реакцией на этот факт, или прямым изображением смерти, или изображением смерти и внезапного возвращения к жизни. Все три формы заключения появляются как в русских, так и в украинских материалах. Но общий смысл игры осциллирует от чисто эротического, согласованного с общим характером весеннего фольклора (в западной, отчасти и в восточной Украине), к форме, подчеркивающей мотив страха перед внезапным оживлением умершего (большинство русских детских вариантов). Посредине стоят формы, оканчивающиеся похоронами Коструба-Костромы (Брянск, восточная Украина).

Не может быть сомнения, что исходной точкой детских и девичьих игр, связанных с Костромой и Кострубом, были обрядовые действия, связанные с этими именами. Согласно Сахарову ¹⁸, Снегиреву ¹⁹ и Афанасьеву ²⁰, девушки в бывшей Симбирской и Пензенской губерниях избирали из своей среды одну, которая должна была представлять Кострому. Они приступали к ней с поклонами, клали

ее на доску или в корыто и с песнями относили к реке. Здесь ее купали, причем одна из участвующих стучала в обруч из лыка, как в барабан. Подобную форму записал в северно-западной и западной частях Муромского уезда Шейн²¹. В других частях Муромского уезда²², в Уфимской и Воронежской губерниях²³ Кострому представляла соломенная кукла, одетая в девичью одежду. Участники торжества, среди которых были и взрослые, также клали ее в корыто и с причитаниями удалялись к реке или к болоту, где Кострому бросали в воду. По одному сообщению, при этом пелась песня:

Костромушка, Кострома,
Куда твоя голова?
К бесу, к лесу,
В омут головой²⁴.

Афанасьев сообщает, что две группы участников игры имитировали сражение за куклу: побежденные закрывали руками лицо и оплакивали потерю²⁵. В одной деревне куклу Костромы характеризовали как молодого мужчину; первой ступала в похоронном шествии его «жена», избранная среди участниц торжества, и причитывала: «Батюшка Костромушка, на кого ты меня покинул, закрылись твои ясны оченьки». После того как Кострому бросили в воду, он начинал плясать, приговаривая: «Пойди, душа, прямо-таки в рай, таки в рай!»²⁶.

На Украине были найдены только последние следы ритуального акта с подобным составом. В первый понедельник после троицы (в России похороны Костромы происходили обычно на день раньше) женщины хоронили соломенную куклу мужского пола (Кострубонька) и пели над ним похоронные песни²⁷. В девичьей игре, происходившей в начале весны, Кострубонько оживал к превеликой радости девушек²⁸. Неожиданным является сведение из архива чешского этнографа Ф. Ржегоржа, подтверждающее присутствие обрядовой формы игры «Коструб» также в украинской Галиции (в селе Озерянка у Зборова). В пасхальный вторник, записывает Ржегорж, «забавляются как в предыдущие дни, а вечером того дня хоронят Коструба как символ зимы. Парни изготавливают куклу Коструба и обносят ее, смеясь во весь голос, несколько раз вокруг церкви. Потом копают яму – могилу и закапывают туда с притворной скорбью. Парни ловят девушек и молодых женщин, тащат их к могиле, принуждая вставать на колени, бить поклоны, молиться за Кострубоньку и оплакивать его смерть». Следующая фраза записи подтверждает, что здесь сохранились остатки более древней традиции данного символа, не связанной с новой лирической игрой о Кострубе: «Об этом Кострубе и об этих похоронах пелись когда-то соответствующие песни; ныне они вышли из обихода, молодое поколение уже забыло их, оно не находит никого, от кого могло бы научиться им»²⁹. Мы встретились, очевидно, с

реликтом формы, известной в восточной Украине и связанной первоначально с праздником розыгр, исчезнувшим в западной Украине.

2

О смысле и происхождении обрядовых игр о Костроме и Кострубе делались различные предположения. М. Максимович видел в пробуждающемся Кострубе украинских девичьих игр олицетворение весны³⁰, Костомаров – даже мифическое существо³¹. П. В. Шейн сближал погребение Костромы с обрядом «проводов весны» и видел в обоих обрядах ритуальное прощание с весной³². Для Н. Ф. Сумцова это были либо персонификация весеннего или летнего солнца, либо (в других случаях) похороны ненавистной зимы³³. В более новое время к этой интерпретации склонялся Ф. Колесса, сличая фигуру Коструба с западнославянским, известным также на Украине, символом Марены³⁴. Русский обряд Костромы некоторые исследователи последнего времени связывают с символикой весеннего воскресения природы³⁵, проводов весны³⁶ или даже похорон лета³⁷. Взгляд, согласно которому праздник Костромы выражал прощание с уходящим временем года и имел очистительную функцию, пытался обосновать еще ранее Е. В. Аничков указанием на подобные обряды у разных европейских народов. Немецкий этнолог Маннгардт объяснял утопление Костромы в рамках своей системы вегетативных культов как заклинание дождя³⁸; в дальнейшем он связал эту фигуру с обрядом летнего солнцестояния, объясняя ее приключения как погребение духа растительности, который должен затем возродиться в новом, обогащенном виде³⁹.

К подобным заключениям пришел другим путем, исходя из теории Фрезера, А. Веселовский. Уже А. Афанасьев обращал внимание на сходство между символикой Коструба и древнегреческим культом Адониса, видя в этих сходствах рефлексы солярного мифа⁴⁰. Веселовский сближал не только Коструба, но и Ярила и Купала с другими культурами умирающего и пробуждающегося бога, ища в этих обрядах плач над смертью природы и радость по поводу ее весеннего возрождения; в народной вере все эти фигуры символизировали, по его мнению, семя, способное дать новую жизнь⁴¹.

Эти взгляды позднее развил Е. В. Аничков, отвергнув только их мифологическую сторону. Погребение Коструба он объяснял как заклинание семени и плода и относил его к магическим обрядам, обеспечивающим будущий урожай⁴². К этому толкованию присоединился и Д. Зеленин⁴³, в последнее время обряд Костромы и Ярилы объяснял подобным образом В. Я. Пропп⁴⁴ – как символ «погружения хлебного злака», воплощающего вегетативную силу. Купало, Кострома и другие подобные фигуры не являются, по мнению Проппа, богами в соб-

ственном смысле этого слова; это только персонификации растительной силы, неразвитые божества. Шагом назад от этих уточняющих взглядов надо считать формулировки Н. П. Гринковой⁴⁵ и В. И. Чичерова⁴⁶, связывающие названные фигуры с представлением об умирающем и воскресающем боге растительности.

Существуют еще другие объяснения этих символов. Чешский этнограф А. Вацлавик отрицал мнение, будто утопление Кострубонька связано с обеспечиванием урожая, и относил эту фигуру к символу «діда» – отца рода⁴⁷. Подобный взгляд высказывали и П. В. Владимиров⁴⁸ и В. Петров⁴⁹. Кострому и Коструба эти ученые считали элементом более архаической прослойки купальского праздника, связанной с почитанием рода и общением с его мертвыми членами. Наконец, надо припомнить, что Д. Зеленин в одной из своих статей объяснял имя «Кострома» на основании некоторых костромских песен как «историческое имя упившейся на пиру вином веселой девицы, вошедшее в народные сказания»⁵⁰.

Как видно, в научной традиции до сих пор чередовались попытки объяснить фигуру Костромы и Коструба как календарно-космический, вегетативно-эротический и манистический символ, причем обе фигуры неоднократно отождествлялись с другими обрядовыми фигурами того же календарного отрезка – Ярилом и Купалой. На исследователей несомненно повлияло то обстоятельство, что в долгом развитии всех названных обрядовых явлений переплелись их атрибуты. Будет полезным обратить внимание по крайней мере на три факта, предостерегающих от некритического включения символа Костромы в комплекс представлений об оплодотворяющей вегетативной силе. В отличие от символов Ярила и Коструба, Кострома представлялась всегда (за исключением одного случая, отмеченного Шейном)⁵¹ как женское существо, но без подчеркивания половых и эротических признаков. Обряд заканчивался всегда тем, что девушку или куклу, представляющую Кострому, бросали на землю или в реку, никогда не имитируя похорон, как это бывало иногда в обряде Ярила⁵². Обрядовая форма погребения Костромы не включает в себе, в отличие от детской игры, мотива воскресения. Если принять во внимание факт, что в обряде Костромы значительно чаще, чем в обряде Ярила, появляется кукла (в обряде Ярила на первом плане стоял элемент необузданного веселья, выраженный поведением живого актера), надо признать недостаток сведений о погребении куклы Костромы в землю доказательством, что выбрасывание куклы за селом или бросание ее в воду, напоминающее западнославянское вынесение Смерти, имело в данном обряде специфическую функцию, не сходную с вегетативно-магическим смыслом обрядов типа адоний. Дело здесь не в символике плодovitости, а в символике изгнания, освобождения от чего-то нежелательного.

Уже Е. В. Аничков⁵³, Зеленин⁵⁴, Нидерле⁵⁵ и Н. П. Гринкова⁵⁶ обращали внимание на поразительное сходство между конкретными формами обрядов проводов весны, прощания с русалкой, погребения кукушки и похорон Костромы. В то время как в Белоруссии и в западной части русской территории (Калужская обл.) русалку представляла живая девушка, которую в конце русального периода ритуально уводили от человеческих жилищ⁵⁷, в области, находившейся ближе к местам появления похорон Костромы, в Рязанском Спаске, похороны русалки имели характер, подобный обряду Костромы. В первый понедельник петрова поста (как на Украине) из деревни выносили соломенную куклу, представлявшую русалку. Участники обряда разыгрывали сражение между группами защитников и врагов русалки, кончавшееся разрыванием куклы⁵⁸. Согласно другим показаниям из бывшей Рязанской губ., куклу русалки несли из деревни к реке, изображая пародийные похороны, в которых свечи заменялись стеблями конопли, и бросали ее в воду⁵⁹. Контаминированная форма обряда жила в Тульской обл.: здесь сперва ловили в поле живую «русалку», похожую своей внешностью на центральноевропейскую королеву, куст, тополь, Лялю, а потом делали чучело из соломы и тряпок, несли его с песнями и пляской к реке и бросали в воду⁶⁰. Подобный характер имели проводы весны в бывшей Саратовской губ.⁶¹

Показательно, что во всех этих обрядах принимали участие исключительно или преимущественно женщины, и что обряд похорон Костромы совершался почти всегда в дни около троицы, во время «русального заговенья», ритуального прощания с русалками. Чучело Костромы, как уже было сказано, никогда не хоронили в землю: его топили в воде или выбрасывали за деревней⁶². Таким образом, кукла возвращалась в стихию, наиболее свойственную русалкам в народных верованиях⁶³, или попадала в положение, подобное тому, которое в древних народных обычаях принадлежало заложным мертвецам, людям, умершим ненатуральной смертью или недостойным христианского погребения, – предмету суеверий, из которых, по справедливому предположению Д. Зеленина, сформировалось восточнославянское представление о русалках⁶⁴. С этими суевериями связан, может быть, и мотив несения Костромы в корыте или на доске (вместо имитации гроба): заложных мертвецов из страха перед мщением земли откладывали без гроба на отдаленных местах, прикрывая разными предметами. Одна из записей Шейна говорит о том, что корыто с Костромой относили с обрядовым воплем под березу⁶⁵; связь березы с культом русалок общеизвестна. Представлением о «нечистом мертвце» можно объяснить и упор на пародирование христианского погребения, играющее в описываемом обряде такую важную роль; в обрядах Ярила и Коструба встречается обычно

только ритуальный плач. Заслуживает внимания и то, что некоторые варианты детской игры наделяют Кострому, называемую «кумой», эпитетом «зеленые глаза», что напоминает облик русалок; большинство записей представляет Кострому находившейся до своей смерти на собственном похоронном пиршестве (кануне), где подают типичные для этого случая блюда (блины, кисель). Страх участников перед возвращающейся к жизни Костромой заставляет вспомнить верования о нечистых мертвецах.

Имя «Кострома» этимологически связано со словами: костерь, костеря, костра, кострика, кострица, имеющими значение «жесткая кожица и деревянистые волокна льна и конопли», «сорная трава»⁶⁶. Трудно объяснить, почему народное сознание употребило к выражению значения «хлебный злак», которое находит в обряде Костромы В. Я. Пропп, название с антагонистическим значением. Другое значение связано, напротив, с прядением, любимой работой русалок⁶⁷; интересно, что в нескольких территориально отдаленных вариантах также игровая Кострома занимается прядением⁶⁸.

Совокупность всех этих признаков (женский пол или половая неопределенность чучела Костормы, форма ее погребения, женский характер обряда, элементы, напоминающие верования о русалках в текстах детской игры «Кострома», лингвистические данные) позволяет предполагать, что символика русской Костромы была связана скорее всего с суеверным представлением о русалке, как оно создалось в русском фольклоре, а погребение Костромы было очистительным обрядом прощания с русалкой. Точнее – здесь мы наталкиваемся, по видимому, на сферу тех анимистических представлений, предшествовавших на русской почве имени и культу русалок (водяные духи, мавки и др.), существование которых предполагали Нидерле⁶⁹, Зеленин⁷⁰ и другие ученые, – представлений, в которых нельзя исключить связь с растительными культами. К концепции этого культа не принадлежал элемент воскресения; поэтому мы не находим его в большинстве ритуальных действий с Костромой. Кажется, что он связался с этим символом уже после изменения обряда в необрядную драматическую игру, может быть, под влиянием верований об оживающих мертвецах.

Украинский Коструб своим названием и чертами несомненно связан с русской Костромой, подобно тому, как связаны друг с другом необрядовые игры, возникшие на их основании. Но в значении украинского обряда есть элементы, сближающие Коструба с фигурой южнорусского Ярила и с областью эротической и вегетативной магии. Обрядовые формы игры о Кострубе дошли к нам в полном разложении; поэтому нельзя установить, имеем ли мы в этом случае дело с очень старой традицией оргиастического обряда, в северной России неизвестного или потерянного, к которому первоначально принадлежало и имя

Коструба, или этот обряд создан путем преобразования обряда Костромы – нечистой мертвой под влиянием других верований.

Мы указывали, что мотив воскресения Костромы не принадлежит к наиболее устойчивым признакам этой фигуры в ее ритуальной редакции и появляется значительно чаще в более позднем игровом слое. Нет оснований видеть в этом мотиве только продолжение ритуальной символики. С равным правом можно объяснить распространение этого мотива стремлением к обогащению текста интенсивной драматической развязкой, приближающей несложный ритуальный сюжет к структуре многих драматических и спортивных игр, основанных на мотиве неожиданной угрозы. Сам мотив внезапного оживания мертвеца очень част в играх и танцах европейских народов. Уходя своими корнями к анимистической вере в возможность повторного возвращения души к физической экзистенции, этот мотив преобразился в своем дальнейшем развитии в популярный элемент народных увеселений. В разных областях Германии в конце средневековья была очень известной общественная игра под названием «пляска смерти» («Der Totentanz»), истоки которой находятся на немецко-славянской почве Силезии в начале XV в. Один из играющих представлял мертвого, все играющие женщины (или мужчины, если мертвого играла женщина) целовали его. Вдруг мертвый пробуждался и начинал плясать ⁷¹. Отражение этой игры, в которой мертвец пробуждался после поцелуя любящей девушки, нашел Маннгардт во второй половине прошлого века в юго-западных частях Германии ⁷². В чешском фольклоре была известна пляска «Umrlec» («Мертвец») ⁷³.

Более резко выражали этот мотив славянские народные игры: чешская «Na umrlého žida» ⁷⁴, словацкая «Na žida» ⁷⁵, сербские – «На мрца» и «На мртвог турчина» ⁷⁶ и исходные украинские игры. Один из играющих лежит здесь на земле, представляя умершего; остальные скачут вокруг него, поют насмешливые песни и дергают его за руки и ноги. Вдруг мертвый вскакивает и хватается остальных играющих. Пародийная имитация похорон с мотивом внезапного возвращения к жизни появляется и в русском фольклоре святочного и масленичного периодов ⁷⁷. Их смысловой основой была, по-видимому, вера в магическую мощь ритуального веселья, документированная, например, в карпатских играх при мертвецe ⁷⁸.

На основании всех выше приведенных фактов можно создать следующую предположительную картину развития представлений о Костроме-Кострубе в восточнославянской народной среде.

Вначале стояло ритуальное погребение культового символа, представляющего, по всей вероятности, существо, подобное русалке. Эта стадия сохранилась в русском обряде Костромы, где чучело, представляющее Кострому, топили или бросали в поле, далеко от селения, после исполнения пародийных похорон, за-

меняющих действительное погребение, в котором русалке когда-то отказали. Параллельно или как продукт контаминации существовала форма, в которой к изображению похорон присоединялось воскресение культового символа, выражающего, может быть, идею вегетативного круговорота. Эта форма воплотилась в украинский обряд Коструба. Он приобретал все более эротическую окраску, обрастал сатирическими и неприличными песнями, заимствованными, между прочим, из оргиастической части свадебного ритуала, и стал, наконец, элементом эротического праздника замужних женщин, происходившего в первый понедельник после троицы. Сам Коструб преобразился в этом контексте в жанровую фигуру нелюбимого мужа, преследуемого глумлением и насмешками даже после смерти. В этой форме игры мотив воскресения обыкновенно отсутствует; игра заключается, наоборот, словами, выражающими окончательность освобождения жены от своего мужа.

Параллельно или несколько позже возникла форма, конструирующая вокруг личности Коструба эпический сюжет, отражающийся в диалоге рядом известий о том, что делал Коструб и каким образом он заболел перед своей смертью.

Последним этапом и апогеем украинского развития является западноукраинская девичья игра. История смерти Коструба, развивающаяся только в словесных образах, становится здесь предлогом к разработке чисто лирических мотивов ревности и тоски. Коструб – нелюбимый муж превращается в молодого поклонника, вся игра – в картинку девичьего непостоянства. Эта форма связана с исходным ритуальным символом уже только именем героя и мотивом его смерти, который в части вариантов тоже отпадает.

В русском фольклоре шло развитие данного образа другим путем. Магический обряд с очистительным значением здесь преобразился прямо в необрядовую игру с двумя центральными моментами: смертью и неожиданным воскресением героя, дополненным игровой пуантой «мертвый преследует живых». Эротический элемент в этой версии полностью отсутствует. Это различие связано, наверное, как со специфичностью обрядовых корней игры на русской почве, так и с переходом игры к детям. Но можно предполагать, что когда-то, вероятно не позже XVIII в., у русских и украинцев существовала какая-то более простая, без лирической обработки и неэротическая форма игры, которая представляла заболевание и смерть Коструба-Костромы. Только таким образом можно объяснить удивительное сходство диалогов, касающихся судьбы героя, в западноукраинской девичьей и русской детской игре. Примером такой переходной, более архаической формы, сохраняющей некоторые черты древнего обрядового действия (драматическое изображение смерти, плач, пародийные похороны), можно гипотетически считать южноукраинский вариант Ястребова.

Из истории восточнославянских народных игр (Кострома-Коструб)

¹ В. М. Гнатюк, *Гайвки*, «Матеріали до українсько-руської етнології», т. XII, 1909 (в дальнейшем – Гнатюк), стр. 43 (окрестности Каминки Струмиловой).

² Z. Pauli, *Pieśni ludu ruskiego w Galicji*, Lwów, 1839, str. 21; «Живая старина», 1902, стр. 87.

³ *Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким*, чч. I–III, М., 1878 (в дальнейшем – Головацкий), ч. III, отд. 2, стр. 167.

⁴ Главные варианты типа б: К. Шейковский, *Быт подолян*, т. I., вып. 1., Киев, 1859, стр. 23–27; *Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским*, т. III, СПб., 1872 (в дальнейшем – Чубинский), стр. 77–78; С. Венгрженевский, *Языческий обычай в Брацлавщине «гонити шуляка»*, «Киевская старина», т. L, 1895, стр. 320–321; типа в: Головацкий, ч. II, стр. 696; «Этнографічний збірник», т. XI, Львів, 1902, стр. 23–24; Гнатюк, стр. 45–46; *Великодні пісні*, «Киевская старина», т. XXXV, 1904, стр. 15–16; типа г: Головацкий, ч. II, стр. 185–187; Гнатюк, стр. 45; типа д: Гнатюк, стр. 44–45.

⁵ Запись Турчмановича 1925 г. из Сновидова Бучацкого р-на. См. также: В. Каминский, *Материалы для характеристики малорусских говоров Подольской губернии*, «Живая старина», 1902, вып. I, стр. 96.

⁶ М. Максимович, *Собрание сочинений*, т. II, Киев, 1874 (в дальнейшем – Максимович), стр. 521; *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, т. III, Kraków, 1879, str. 126.

⁷ И. В. Бессараба, *Материалы для этнографии Херсонской губернии*, «Сборник ОРЯС АН», т. XCIV, № 4, СПб., 1916, стр. 149–150.

⁸ Максимович, стр. 522.

⁹ Архив Института искусствознания, этнографии и фольклора АН УССР в Киеве, ф. 15/189.

¹⁰ Русские варианты: И. Сахаров, *Сказания русского народа*, т. II, кн. 7, СПб., 1849, стр. 90–91; *Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном*, т. I, вып. 1, СПб., 1898 (в дальнейшем – Шейн, *Великорусс*), стр. 49–50, 370–371; Е. А. Покровский, *Детские игры, преимущественно русские (в связи с историей, этнографией, педагогией и гигиеной)*, М., 1887, стр. 197–198; *Из народных игр* (сообщ. А. Шингарев), «Этнографическое обозрение», 1900, № 1, стр. 154–155; Вл. Резанов, *Три песни-игры, записанные в Обо-янском уезде Курской губернии*, «Этнографическое обозрение», 1904, № 1, стр. 119–120; Н. С. Арсеньев, *Плач по умирающему боге*, «Этнографическое обозрение», 1912, № 1–2, стр. 9, 16–17; А. Л. Мелков, *Некоторые детские игры в Курской губернии*, «Этнографическое обозрение», 1914, № 3–4, стр. 181–182; Г. К. Завойко, *Колыбельные и детские песни и детские игры у крестьян Владимирской губернии*, «Этнографическое обозрение», 1915, № 1–2, стр. 131–132; А. Листопадов, *Песни донских казаков*, IV, под общ. ред. Г. Сердюченко, Музгиз, М., 1953, № 175; *Игры народов СССР. Сборник материалов, составленный В. Н. Всеволодским-Гернгросс, В. С. Ковалевой и Е. И. Степановой*, М.–Л., 1933, стр. 309–312; Л. В. Кулаковский, «*Кострома*» (*Брянский хороводный спектакль*), «Советская этнография», 1946, № 1.

¹¹ Шейн, *Великорусс*, стр. 49–50 (Курская губ.). Аналогичный вариант из той же губернии: «Этнографическое обозрение», 1904, № 1, стр. 119–120.

¹² «Этнографическое обозрение», 1900, № 1, стр. 154 (Воронежский уезд).

¹³ Л. В. Кулаковский, «*Кострома*», стр. 175.

Обрядовий фольклор та народні ігри

- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Шейн, *Великорусс*, стр. 370–371.
- ¹⁶ Е. А. Покровский, *Детские игры*, стр. 197.
- ¹⁷ В. Ястребов, *Материалы для этнографии Новороссийского края*, Одесса, 1894, стр. 33–36.
- ¹⁸ И. Сахаров, *Сказания русского народа*, стр. 90.
- ¹⁹ И. Снегирев, *Русские простонародные праздники и суеверные обряды*, вып. I, М., 1837, стр. 183–184.
- ²⁰ А. Афанасьев, *Поэтические воззрения славян на природу*, тт. 1–3., М., 1865–1869 (в дальнейшем – Афанасьев), т. 3, стр. 725.
- ²¹ Шейн, *Великорусс*, стр. 370.
- ²² Афанасьев, т. 3, стр. 725; Шейн, *Великорусс*, стр. 367–370.
- ²³ Н. П. Гринкова, *Обряд «вождение русалки» в селе Б. Верейка Воронежской области*, «Советская этнография», 1947, № 1, стр. 178.
- ²⁴ Шейн, *Великорусс*, стр. 370.
- ²⁵ Афанасьев, т. 3, стр. 725.
- ²⁶ Шейн, *Великорусс*, стр. 370. Ср. окончание цитированной на стр. 201 украинской игры из Херсонской губ.
- ²⁷ Максимович, стр. 521.
- ²⁸ Там же, стр. 522.
- ²⁹ Эта запись хранится среди необработанных материалов Ржегоржа в Литературном архиве Музея чешской литературы в Праге.
- ³⁰ Максимович, стр. 523.
- ³¹ Н. И. Костомаров, *Собрание сочинений*, кн. 8, Спб., 1906, стр. 935.
- ³² Шейн, *Великорусс*, стр. 367.
- ³³ Н. Ф. Сумцов, *Культурные переживания*, Киев, 1890, стр. 151–152.
- ³⁴ Ф. Колесса, *Українська усна словесність*, Львів, 1938, стр. 53, 63.
- ³⁵ О. И. Капица, *Детский фольклор*, Л., 1928, стр. 206.
- ³⁶ М. М. Плисецкий, *Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса*, Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 29.
- ³⁷ Н. Бачинская, *Русские хороводы и хороводные песни*, М.–Л., 1951, стр. 73.
- ³⁸ W. Mannhardt, *Wald- und Feldkulte*, Berlin, 1875, Bd. I, S. 417; Bd. II, S. 264–265.
- ³⁹ Там же, Bd. II, S. 359, 416.
- ⁴⁰ Афанасьев, т. 3, стр. 762.
- ⁴¹ А. Веселовский, *Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности*, «Журнал Министерства народного просвещения», 1894, февраль, стр. 298 и сл.; ср.: А. И. Соболевский, *Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии*, «Сборник ОРЯС АН», т. LXXXVIII, № 3, СПб., 1910, стр. 265. См. также: А. Н. Веселовский, *Историческая поэтика*, Л., 1940, стр. 220–222; Н. С. Арсеньев, *Плач по умирающему боге*, «Этнографическое обозрение», 1912, № 1–2.
- ⁴² Е. В. Аничков, *Весенняя обрядовая поэзия на западе и у славян*, т. I. СПб., 1903, стр. 339–348.
- ⁴³ D. Zelenin, *Russische (ostslavische) Volkskunde*, Berlin–Leipzig, 1927, S. 373.
- ⁴⁴ В. Я. Пропп, *Русские аграрные праздники (опыт историко-этнографического исследования)*, Изд. ЛГУ, 1963, стр. 86–103.

Из истории восточнославянских народных игр (Кострома-Коструб)

- ⁴⁵ Н. П. Гринкова, *Обряд «вождения русалки»*, стр. 182.
- ⁴⁶ В. И. Чичеров, 1) Русское народное творчество, Изд. МГУ, 1959, стр. 377–378; 2) *Календарная поэзия и обряд*. В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. Под. общ. ред. П. Г. Богатырева, Учпедгиз, М., 1954, стр. 169.
- ⁴⁷ A. Vaclavík, *Výroční obyčej a lidové umění*, Praha, 1939, str. 188–189.
- ⁴⁸ П. В. Владимиров, *Введение в историю русской словесности*, Киев, 1896, стр. 102.
- ⁴⁹ В. Петров, *З української обрядової поезії народнокалендарного циклу*, I–II, 1944, стр. 12–14.
- ⁵⁰ Дм. Зеленин, *К вопросу о русалках*, «Живая старина», 1911, вып. III–IV, СПб., 1912, стр. 417.
- ⁵¹ Шейн, *Великорусс*, стр. 370.
- ⁵² Афанасьев, т. 1, стр. 442; т. 3, стр. 727.
- ⁵³ Е. В. Аничков, *Весенняя обрядовая поэзия*, стр. 290.
- ⁵⁴ D. Zelenin, *Russische (ostslavische) Volkskunde*, S. 392.
- ⁵⁵ L. Niederle, *Život starých Slovanů*, Praha, 1916, str. 257–258.
- ⁵⁶ Н. П. Гринкова, *Обряд «вождения русалки»*, стр. 180.
- ⁵⁷ *Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном*, т. I, ч. 1. Спб., 1887, стр. 199.
- ⁵⁸ Афанасьев, т. 3, стр. 150.
- ⁵⁹ Шейн, *Великорусс*, стр. 367.
- ⁶⁰ Афанасьев, т. 3, стр. 150.
- ⁶¹ Там же, стр. 726.
- ⁶² Так же в детской игре «Кострома» девочки хватили Кострому за руки и ноги и несли за деревню, на пашню, оставляя ее там (Шейн, *Великорусс*, стр. 371).
- ⁶³ В украинском фольклоре существовало представление, что на троицу русалки выходили из рек; праздник «русалчин великдень» состоялся, по возможности, недалеко от воды (Чубинский, т. III, стр. 186). Венец, на котором качалась русалка, бросали в воду [D. Zelenin, *Russische (ostslavische) Volkskunde*, S. 368]. В Черниговской обл. в течение обряда «проводы дремы» бросали в воду несколько украшенных березок (Максимович, стр. 523). Ср. также: Афанасьев, т. 3, стр. 150.
- ⁶⁴ D. Zelenin, *Russische (ostslavische) Volkskunde*, S. 393.
- ⁶⁵ Шейн, *Великорусс*, стр. 370 (Муромский уезд).
- ⁶⁶ В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. II, стр. 175; Афанасьев, т. 3, стр. 726; «Советская этнография», 1946, вып. 1, стр. 184.
- ⁶⁷ Афанасьев, т. 3, стр. 150.
- ⁶⁸ *Игры народов СССР*, стр. 309; Л. В. Кулаковский, «Кострома», стр. 163 и сл.
- ⁶⁹ L. Niederle, *Život starých Slovanů*, str. 64.
- ⁷⁰ D. Zelenin, *Russische (ostslavische) Volkskunde*, s. 392.
- ⁷¹ M. Von Boehn, *Der Tanz*, Berlin, 1925, S. 75–76.
- ⁷² W. Mannhardt, *Wald- und Fedkulte*, Bd. I, S. 434–435.
- ⁷³ Č. Zibrt, *Jak se kdy v Čechach tancovalo*, Praha, 1895. str. 196; A. Waldau, *Böhmische Nationaltänze*, Bd. II. Prag, 1860, S. 23–24.
- ⁷⁴ K. J. Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*, Praha, 1937, str. 79; F. Bartoš, *Naše děti*, 4 vyd, Praha, 1949, str. 205.

Обрядовий фольклор та народні ігри

⁷⁵ P. Dobšinský, *Prostonárodní obyčaje*, Martin, 1880, str. 150.

⁷⁶ В. Врчевић, *Српске народне игре*, Београд, 1868, №№ 25, 64.

⁷⁷ В. И. Чичеров, *Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX веков*, изд. АН СССР, М., 1957, стр. 202; В. Я. Пропп, *Русские аграрные праздники*, стр. 68. Обряд оживления козла был известен и в северо-восточной Польше.

⁷⁸ D. Zelenin, *Russische (ostslavische) Volkskunde*, S. 331; Вовк, *Студії з української етнографії та антропології*, стр. 208; P. Bogatyrev, *Les jex dans les rites funebres en Russie Subcarpatique*, «Le monde slave», 1926, № 11.

KAPITOLY Z DĚJIN VÝCHODOSLOVANSKÝCH LIDOVÝCH HER

Sloup

Ruská hra *в столб* měla tento průběh: Hrající se pohybují v kruhu; jeden chlapec (vzácněji dívka) stojí v kruhu v úloze «sloupa». Zpívá se píseň:

Круг столба я хожу.
Да круг дубового гуляю.
Да чем я столба буду дарить?
Да чем молодого наградить?
Подарю я столба животом,
Да животом, красной девицей-душой,
Да что по имени-то Ирьюей-госпожой,
Да по отечеству Никандровой-душой

(Pesni Pečory 299).

Pojmenovaná dívka se přidává ke sloupu. Hra pokračuje stejným způsobem, až všechna děvčata přejdou k němu. V některých variantách se k této základní části přidávají další prvky. Macecha (poslední z vyvolaných děvčat) obchází kolem a žádá sloupa s předstíranou uctivostí, aby jí vrátil milovanou dceru. Vyvolaná dívka přejde po sloupově polibku k maceše. Když tímto způsobem macecha přetáhne k sobě všechna děvčata, vrhají se společně na sloupa a vytlačují ho z jeho místa (*Igry narodov SSSR*, 225 – Permsko). V jiných variantách se hra proměňuje ve vybírání fantů; jsou k ní připojovány další epizodické motivy (polibek jako výkupné atd., *Igry narodov SSSR*, s. 226).

Na pohled je symbolika této hry neobvyklá a nesrozumitelná. Lze ji však bez obtíží vysvětlit po konfrontaci s východoslovanským svatebním rituálem. V některých oblastech Bílé Rusi bylo součástí lidové svatby tzv. *столбовое действие*, patřící podle názoru M. N. Nikoľského (*Proischoždenije i istorija belorusskoj svadebnoj obrjadnosti*, s. 145) k nejstarším prvkům staroruské svatby a kdysi známé také u Velkorusů. Zakládalo se na tom, že vedle sloupu podpírajícího tradiční pec se odehrávalo několik klíčových rituálních úkonů, mimo jiné obřad *злучэння маладых* po příjezdu ženicha do nevěstina domu, jímž se v lidovém rituálu zpečetoval jejich svazek (Nikoľskij, s. 147). V písních tohoto rituálu byl sv. Kuzma, patron kovářů, vyzýván, aby skoval dohromady ženicha a nevěstu (Nikoľskij, s. 152); vykonavatel rituálu (svat) přiváděl novomanžely k sobě a přikazoval jim, aby se pevně objali. Toto objetí bylo provázáno písněmi o propletení chmele s tyčkou a spletení stromů; v minulosti existovala patrně i forma svazování rukou novomanželů šátkem nebo družbovým pá-

sem, či svazování vlasů (Nikoľskij, s. 161, 165–167). Na půdě herní fantazie sloup, symbolizující v lidové svatbě přítomnost rodových předků a hrající úlohu rituálního katalyzátora, se proměnil v symbol budoucího muže, s nímž se dívka spojuje.

Požár v přírodě

Motiv požáru v přírodě se dosti často objevuje v lidových písních, především v baladách a písních svatebních i jarních. Mimo případy, kdy tvoří součást psychologického paralelismu a označuje stesk, zármutek, má dva základní významy: 1. požárem (obvyčejně požárem stromu) je ohrožován člověk (nejčastěji mladá žena), 2. sám člověk vzněcuje nebo hasí takový požár. První význam převládá v baladách, kde se únosci nebo lupiči zbavují ženy přivázáním ke stromu a podpálením¹. Písně druhého typu líčí dívku zapalující routu, les nebo hasící požár v přírodě². Už motivy první skupiny mají hyperbolický a symbolický nádech: nešlo přece o běžný zjev i ve sféře zločinu; obraz hořící oběti symbolizoval v baladě nejvyšší míru nelidskosti a utrpení. Písně druhého typu souvisí vesměs s erotickými symboly ohněm zničené routy, představující ve folklórní obraznosti panenství, ztraceného věnce či prstene; objevuje se v nich i motiv citového a mravního hodnocení různých příslušníků rodiny nebo členů různých pohlavně-generačních skupin. Tak např. v ukrajinsko-běloruské chorovodné písni *Діброва (Ішли дівоньки через бір)* dívka nebo skupina děvčat prochází borem. Od jejich širokých barevných šatů se vzněcují stromy; je třeba uhasit vzniklý požár. Zde se ukazuje míra upřímnosti a poctivosti různých pomocníků: zatímco děvčata nosí vodu v pohárech, mládenci se spokojují s řešety. V starší formě písně, dochované bohatěji na Bílé Rusi, má tento nápad lepší motivaci: nádoba na hašení ohně je volena podle toho, kdo má být zachráněn. Pro matku nebo milého nosí mladá žena vodu v pohárech, pro tchyni v čepci, pro tchána nebo nemilovaného muže – v řešetech³.

Vrcholem symbolického využití motivu ohrožení člověka ohněm je široce známá polobaladická píseň *Hořela lipka (sosna)*, jíž jsem před časem věnoval zvláštní rozbor⁴. Pod hořícím stromem sedí mladá žena, obvyčejně svobodná, padající jiskry ji pálí. V nejstarší verzi, doložené v Polsku, pomoc v této tragické situaci nabízejí dva muži: starý a mladý nápadník, z nichž každý ji chce zahalit do svého pláště. Dívka odmítá pomoc od starého a přijímá ji od mládence, který se jí líbí. Tento umělý syžet vznikl nepochybně pod vlivem metaforického zobrazení lásky jako požáru, známého v evropské básnické tradici už od středověku; zahalování ženy cípem šatu zaznamenal v ruské svatbě XVI. století Angličan Fletcher (rus. překlad: *O gosudarstvu russkom*, London, 1867, s. 247). V starší verzi zdůrazňovala píseň úlohu muže jako ochránce bezbranné ženy a právo ženy volit si svobodně tohoto ochránce; v dalším vývoji do popředí vystoupil motiv mravního ohrožení, které přináší láska.

Motiv hořícího stromu se dvojitým způsobem promítl i do oblasti zobrazujících her.

V ukrajinské hře *Горюдуб* (*Горюпень*) hrající stojí v párech za sebou. Osamělý hráč přistupuje k prvnímu páru a říká: *Горю, горю дуб* (hořím jako dub). Pár se táže: *Чого ж ти гориш?* (= po čem hoříš, po čem toužíš?) – *Красної пані. – А якої? – Тебе молодої.* V tom okamžiku oba členové dvojice přebíhají na jiné místo; osamělý hráč se snaží chytit jednoho z přebíhajících. Jindy dívky stojí v kruhu; po ukončení dialogu dívka, kterou mládenec oslovil, vyběhává z kruhu, mládenec ji chytá (*Tereščenko*, IV, s. 28, 316; *Maksymovyč, Sobranije sočinenij*, II, s. 510, *Čubyns'kyj*, III, s. 101, 93; *Igry narodov SSSR*, s. 384).

Podobná hra byla známá i na Bílé Rusi a v Rusku (*Zapiski Imp. russ. geogr. obščestva po otd. etnografii*, IV, s. 279; *Igry narodov SSSR*, s. 385). V Rusku měla tento text:

- Горю, горю пень.
- Чего ты горишь?
- Девку хочу.
- Какую?
- Хотя тебя молодую

(*Igry narodov SSSR*, LIV).

Nebo:

- Горе мне!
 - Чего тебе надо?
 - Девку надо.
 - Какую?
- Následuje jméno

(*Igry narodov SSSR*, 226 – okolí Ludy).

Nebo po modernizaci syžetu:

- Воркую.
- О ком?
- О голубке.
- О какой?

(*Igry narodov SSSR*, 227 – Saratovská obl.).

Na ruské půdě hra nabývá někdy kurtoázních znaků (poklony, líbání, sr. *Zapiski Imp. russ. geogr. obščestva*, IV, 279). Avšak častěji se kloní ke kategorii her dovednostních, založených na podobném pohybovém schématu (ukrajinské hry *Гроб*, *Čubyns'kyj*, III, 89; *Хрещик*, *Čubyns'kyj*, III, 82; ruské hry *В разлуку*, *Živaja starina*, 1902, 194; *Igry narodov SSSR*, 383; *В пары*, *Igry narodov SSSR*, 384; běloruská *Горельшши*, *Romanov, Belorusskij sbornik*, VIII–IX, 569).

Text této hry, v němž už A. Potebnja (*Objasnenija malorusskich i srodných narodnych pesen*, I, 176–177) zjistil několik syntaktických archaismů, svědčících o jeho stře-

Обрядовий фольклор та народні ігри

dověkém původu, ukazuje na to, že ve své původní intenci vyjadřovala pomocí symbolu hořícího stromu myšlenku milostné žádosti a erotického spojení. Podle Sacharova (*Skazanija ruskogo naroda*, I, 180–182) byla v Rusku ještě v XIX. století uznávanou příležitostí k navazování milostného vztahu.

V jiné ruské hře motiv požáru znázorňoval ve shodě s sémantikou lidových písní představu smrtelného ohrožení a záchrany, očekávané od milujícího člověka.

Jedno z děvčat usedá na špalík, keř nebo kámen, ostatní hrající stojí v různých vzdálenostech od děvčete. Sedící mluví:

Горю, горю на камушке,
Кто меня любит, тот и выручит!

Mládenec, který ji má rád, přistoupí k ní, políbí ji a posadí se nebo postaví na její místo

(Tereščenko, *Byt ruskogo naroda*, IV, 28) ⁵.

V dětském repertoáru se do popředí opět vyzdvihuje prvek dovednostní: «hořící» dívku vystřídává kamarádka, která doběhla k jejímu místu jako první.

V některých případech se text hry *Я горю, горю на камешке* rozvíjí širší písňové formy, vytvářené kontaminací různorodých motivů (např.: *Ах да ходит пан, пан за горами, Да за ним девушек толпами... Да одной девушки в толпе нету... Да знать-то ей недосужно...*).

Parodickou parafrází uvedené hry je hra «Тонуть» ze Saratovské oblasti:

– Тону.
– Где?
– В наперстке!
– На сколько сажень глубины?
– На три.
– Кто тебя может вытащить?
– Марья Николаевна.

Pojmenovaná dívka vytahuje tonoucího za uši a líbá tolikrát, na kolik sáhů byl ponořen

(*Igry narodov SSS*, 227).

Podobný průběh jako hry s námětem «záchrana díky lásce» má i ruská hra *Дрема*, zobrazující probuzení láskou:

Hrající utvoří kruh, v jehož středu sedl na židli *дрема* (ztělesnění dřímoty, dřímající dívka). Píseň vyzývá tuto postavu, symbolizující neprobuzené city, aby se vzchopila a zvolila si druhá:

Будет, дремя, тебе спать и дремать,
Пора, дремя, тебе пару выбирать.
Бири, дремя, кого хочется тебе,
Сажай, дремя, возле себя на стулу,
Целуй, дремя, сколько хочется тебе

(Pokrovskij, Detskije igrы, 196; Igrы narodov SSSR, 223–224) ⁶.

Společným dějovým cílem této a všech předchozích her je, bez ohledu na různost obsahu, milostná volba, symbolizovaná obvykle polibkem nebo objetím. Společnost herního cíle je vyjádřena ve všech hrách podobnou pohybovou skladbou. Rozličný obsah zobrazení je pouhou uměleckou kulisou, napomáhající dosažení tohoto cíle.

V dalším vývoji se v hrách této skupiny objevoval silnější podíl prvků dovednostních: k prvku volby se přidával prvek stíhání spoluhráčů a přehlušoval významnost samé volby. Názvy her tohoto pohybového typu (*Горелки*, *Столб*) přecházely do pojmenování her dovednostních s jiným textem a někdy i jinorodou pohybovou formou, jež měly paralelně i jiné názvy. Tak např. forma, založená na zachycování unikajícího spoluhráče, přebíhajícího z páru do páru, nesla na Ukrajině jméno *хрещик*, ale v Archangelské oblasti se jmenovala *столбы* (*Igrы narodov SSSR*, 308). Celkový název *горелки* měla v býv. Astrachaňské gubernii forma «stáčení kruhu do spirály»; základní figura této hry se jmenovala *столб* (*Igrы narodov SSSR*, 382–383). Svědčí to o někdejší velké popularitě dramatických her s těmito jmény, která později vyhasla se zatemněním nebo emocionálním oslabením jejich významů.

Je zajímavé, že se areál her charakterizovaných v této kapitole omezuje převážně na východoslovanskou oblast ⁷. Souvisí to zřejmě s menším podílem erotické a matrimoniální funkce v hrách západoslovanských.

Májové léno

Motiv závazné erotické volby se u východních Slovanů objevuje i v písních chorodového typu. Jedna z nich má tak zajímavé zvykoslovné souvislosti mezinárodního rázu, že si zaslouží prozkoumání a výkladu v tomto celku bez ohledu na svou žánrovou odlišnost.

V různých částech Haliče a na východním Podolí se při jarních zábavách zpívala tato píseň:

Ой ніхто там не бував,
Де сі явір розвивав,
Гоя, гоя, яворуку дзелененький!
Ой було ж там, було
Три місяці ясних.

Три паробовки красних.
Єден найкращий – молодий Михась,
А другий найкращий – молодий Андрійко,
А третій найкращий – молодші Федуньо.

Ой ніхто там не бував,
Де сі явір розвивав,
Гоя, гоя, яворику дзелененький!
Ой було там три зореньки ясних,
Три дівочки красних.
Ой єдна найкраща – молода Парасі,
А друга найкраща – молода Марійка,
А трета найкраща – молода Настуні.

Молодий Михасю, бери си Парасю,
Молодий Андрійку, бери си Марійку,
Молодий Федуню, бери си Настуню

(Snovydiv, okr. Bučač) ⁸.

Závěrečný motiv sdružování do párů býval v některých variantách doplňován různými humoristickými a lyrickými motivy podružného významu (o různých pracích, čekajících budoucí manžely; o mravních vlastnostech a zájmech jednotlivých párů; o dárkách, které si nadělují), přibližujícími píseň k intimnímu a věcnému ovzduší novějšího folklóru. Jinak je text písně obdivuhodně jednotný, zřejmě díky jednoduchému a schematickému půdorysu: vyměňují se většinou jen jména hrdinů a počet uvedených párů. Největší odchylky od uvedeného textu nacházíme ve východopodolských variantách.

V jiných částech Ukrajiny (Chelmsko, Podlaší, Volyň, Kyjevsko, Černihovsko, a také východní Podolí) měla píseň o sdružování párů jiný úvodní motiv. Nejbohatší varianta ze severozápadního okraje ukrajinského území, z Brestska, zní:

Через наше сельце
Везено деревце,
Калина, малина, ягода червона!
З того деревця
Церкув будують,
Калина...
Церкув будують,
Місяці малюють.
Витесали, вималювали
Три молодці красних,
Три місяці ясних.
Перший місяць ясний –
Ригорко прекрасний.

Другий місяць ясний –
Олесько прекрасний.
Третій місяць ясний –
Самусько прекрасний.

Následuje, podobně jako v haličské verzi, druhá symetrická část; v kostele jsou malovány hvězdičky (зуроньки), představující děvčata

(Romanov, *Materialy po etnografii Grodnenskoj gubernii*, I, 107) ⁹.

V uvedeném textu chybí závěrečný pokyn ke spojení párů; najdeme ho však v různých podobách v některých dalších variantách, např.:

А Ганусю взяти,
Іванові дати

(Živaja starina, 1902, 88 – Jampolsko).

Velmi podobný text se udržoval ve střední Ukrajině, na Bilocerktivsku (*Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, V, 28). Měl lyrizovaný refrén:

Стій, калинонько, стій,
Далеко чути дзвін.

Další obsah byl převeden ze symbolické roviny do naturální:

А в тиї церковці
Чотири віконці.
А в тим віконці
Милий Степанко,
А коло нього
Горпина його...

V jiných variantách této verze stojí v postaveném kostele tri korouhvičky; na nich jsou vymalovány tři měsíčky a tři hvězdičky (*Čubyns'kyj*, Trudy, III, 215 – Baltsko, Hajsynsko), nebo jsou v kostele tři svíčky a tři zvony (*Živaja starina*, 1902, 88 – Jampiľsko). Jinde podléhá naše píseň vlivu koljadkového schématu: úvodní motiv se vynechává, děj začíná sdělením o stavbě kostela (Sacharov, *Pesni russkogo naroda*, III, 461; Tereščenko, *Byt russkogo naroda*, V, 84). I zde je nejstabilnější částí výčet «měsíců» a «hvězdiček» s konkrétními jmény; jen v jedné variantě z Kyjevská se tento motiv proměňuje v ozdobný refrén, a děj písně se ubírá jiným směrem: z přivezeného stromu dělají komoru, a v ní postel, na níž vyspávají a zpívají své písně děvčata.

Dobře se naše píseň zachovala na Bílé Rusi, a to v její východní části, vzdálené stovky kilometrů od oblasti, kde byla zachycena většina záznamů ukrajinských. V bychovském újezdu (jižně od Mahilova) píseň opakuje kupodivu kompoziční schéma haličské; jen úvod je jiný, stručnější:

А над нашим сялом
Стояли, свяцили месички чатыры:
Первый месичка – малады Василька,
Другой месичка – малады Паўлючок,
Треци месичка – малады Захарка,
Четверты месичка – малады Иванька.

Над нашим сялом, над слободою
Стояли, свяцили зорычки чатыры:
Первая зорка – молода Таццьинка,
Другая зорка – молодая Дарычка,
Тречия зорка – молодая Мар'юшка,
Чатвѣртая зорка – молодая Хоўрочка.

Таццянка зорка – Васильку жонка,
Дарычка зорка – Паўлючку жонка,
Мар'юшка зорка – Захарку жонка,
Хоўричка зорка – Иваньку жонка

(Šejn, Belorusskije narodnyje pesni, 52) ¹⁰.

Ještě dále k severu, v okolí Orše, byla pak zachycena jako kolední píseň forma, skoro beze změn opakující znění haličské:

Ай ніхто там ні бываў,
Гдзе зялёны ягор зацвѣтаў.
Ягор, ягор, ягорички,
Ягорички зіяняньки!

Только бувало чатыри заранка:
Перва заранка – молода Ганнулька,
Друга заранка – молода Гапулька,
Трещца заранка – молода Хоўричка,
Чацьверта заранка – молода Аўдулька.

А ніхто там ні бываў,
Гдзе зялены ягор зацвѣтаў.
Только бувало чатыре месѣнцы:
Первы месѣнчик – малады Иванька,
Други месѣнчик – малады Якимка,
Трещци месѣнчик – малады Ляксеяка,
Чацьверты месѣнчик – малады Василька.

А Гaннулькa кветкa – ўсe Івaнькoвa дзeўкa.
А Гaпулькa кветкa – ўсe Якимкi дзeўкa.
А Хоўричкa кветкa – ўсe Ляксeя дзeўкa.
А Аўдулькa кветкa – ўсe Василькi дзeўкa

(Šejn, Materialy, I/1, 70).

O пohyбoвe фoрмe, дoпpoвaзeжiцi тyтo пoзoрyхoднe рoзшiрeнy пiсeнь, мaмe мaлo свeдeцтвi (нa вoчoднiм Пoдoлi сe пoдoбaлa «крiвeмy тaнцi»); aвшaк в жeднoм пpи-пaдe пohyбoвa фoрмa сe здa пooдхaлoвaт пpавдeпoдoбнy фyнкцi пiснe: нa пoчaткy стoйi члaпцi стpaнoу, зпiвaйi жe дeвчaтa; пaк сe пoдлe пpикaзy пiснe твopи двoйцe (*Materialy antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne*, XIII, 156 – Berežansko).

Вoчoдoслoвaнcькi фoлклoр знa жeштe дaлшi пiсeнь, кдe был пoдoбнymi пpocтpeдкy вy-жaдpeн мoтив спoжoвaнi дo пaрy. В жiхoзaпaднi Бiлe Рyси нa св. Жiрi чoрoвoд склaдaжiцi сe з млaдeжe oбoжiгo пoхлaвi чoдил пo вeсницi тaм a зпeт a зпiвaл нa тaхлy, смyтнy нaпeв пiсeнь:

Дa хaдзилa пaвa нa бaлoци,
Уляру рaнa, пa бaлoци!
Дa сoбирaлa пaвa тpocцьякo,
Уляру рaнa, тpocцьякo!
Дa искaлa пaвa гняздзякo...
Дa изняслa пaвa тpи ячкa...
Дa вьсядялa пaвa тpы пaнeнкi...
Дa аднa пaнeнкa дa Мap'янкa...

В тeкстy дoчaзeлo пoстyпнe нa вшeчнa зyчaстнeнa дeвчaтa. Пaк сe зпiвaлa пiсeнь oд зaчaткy, жeнжe нынi пaвцe вьсeдaвaлa члaпцe. Пiсeнь кoнчилa oзнaмeнiм, кoмy мa пpипaднoт ктeрy члaпeц.

Дa нaшaяй дa Мap'янкi,
Уляру рaнa, Мap'янкi –
Дa Стeпaнкy,
Уляру рaнa, Стeпaнкy

(Рoмaнoв, Materialy po etnografii Grodnenskoj gub., I, 32).

Oбдoбoу тeтo пiснe жe хaлiцькa хaйвкa Квoчкa (Квoчнa) a жeй кyпaлcькa пaрaлeлa нa Volyni:

Сидiлa квoчкa кoлo сaдoчкa.
Милaя, мoя, милaя,
Ти в мeнe мислaми дyx винялa!
Вивeлa квoчкa чeтвeрo кyрятoк:
Пepшe кyрiтoнькo – вiтiв Вaсилeйкo,

Друге курітонько – тетин Йвасунейко,
Трете курітонько – стріїв Грицунейко,
Четверте курітонько – сусідів Федонько...

(Hnatjuk, Hajivky, 183 – Bobrecko) ¹¹.

Refrén ukazuje jasne na milostný základ písně, avšak ve své nynější podobě se obsah omezuje už jen na charakteristiku chlapců, přičemž jen menší část variant (Hnatjuk, Hajivky, 183; Čubynskyj, *Trudy*, III, 194) má vážný ráz; jiné varianty tento obsah parodizují, proměňují píseň v nástroj individuální satiry:

А в Федуненька золота рука,
А в Михасенька великі патла,
А в Івасенька великі зуби.
Золота рука то кісто місит,
Великі патла хату замітають,
Великі зуби патики рубають

(Hnatjuk, Hajivky, 184) ¹².

Podobně byla ve východním Bělorusku s použitím cizorodých motivů (převzatých z písně o třech dcerách a z balady *Тройзілля*) parodizována i píseň o třech měsících:

Три місяці ясных, три молодіцы красных,
Добра ноч, моя мила, добра ноч!
Первы месиц – молоды Іванька,
Други же месиц – молоды Пітрачок,
А трецци месиц – молоды Ликсандра.
А Іванька пошоў цару служиць,
А Пітрачок пошоў попу служиць,
А Ликсандрычка пошоў старчиху водзиць.
Цареўна лижала – сахару бажала,
Попоўна лижала – проскурок бажала,
А старчиха лпжала – сахароў бажала.
А Іванька кажиць: хоць коника збуду,
Хоць коника збуду, сахару добуду.
А Пітрачок кажиць: хоць книжак збуду,
Хоць книжачик збуду, проскурок добуду.
А Ликсандрычка кажиць: хоць костылек збуду,
Хоць костылек збуду, сахароў добуду

(Šejn, Materialy, I/I, 70).

Funkčně rozložené formy písně o měsících a hvězdách se hlásí především na území, které bylo do sedmdesátých let XVII. století součástí ruského státu. V taneční svatební písni z Orlovské gub. se k specificky ruskému námětu «pletí lnu» přivěšuje oslava jediného milostného páru:

...Одна девка не полола,
Белых ручушек не колола.
На с молодцем простояла,
На немножечко простояла.
А всего же на три месяца,
На три месяца, на три светлые:
Первый месяц светлый, светлый –
Василь, Василь Митриевич...

Tak je pojmenován i druhý a třetí měsíc.

А всего три зорюшки, три ясныя:
Первая зорюшка ясная, ясная –
Марфа, Марфа Григорьевна...

(Živaja starina, 1905, 128).

V Kurské oblasti byl motiv tří měsíců a tří hvězd zasazen také do písně s jiným začátkem. I zde chybí závěrečná část, naplňující účel ukrajinsko-běloruské písně – spojování pojmenovaných do párů:

Село, село все Жигаевка,
Хорошо, хорошо поселилося,
Под одну крышу понакрылося.
Под одну крышу, под кленовую.
Взошло там три месяца,
Три ясные, распрекрасные:
Первый-то месяц – Иванушка,
Другой-то месяц – Михайлушка,
А третий-то месяц – Александрюшка.

Paralelní část písně je věnována «třem hvězdám»

(Russkij filologičeskij vestnik, 1880, t. III, 128).

V dalších ruských záznamech symboliku kosmických těles nahrazuje symbolika ptáků nebo rostlin. V textu z Fatěžského okresu býv. Kurské gubernie je takový motiv zasazen do textového rámce hry o dobývání města:

Ой выду я, выду я
На широкую улицу,
Стану я, стану я
Под Царь-город каменный,
Скину я, скину я
С руки перстень золотой,
Вдарю я, вдарю я
Золотым кольцом об стену.

Ой разобью, разобью
Царев город каменный,
Ой выпущу, выпущу
Три щеголя молодых.
Ой щеголек, щеголек,
Щеголенок Васильюшка,
Беленький, хорошенький
Василий Иванович.

Podobným spôsobom se píseň opakuje pro dva další mládence. Po dalším opakování úvodu se zpívá:

Ой выпущу, выпущу
Три щеголки молодых.
Щеголка, щеголка –
Щеголка Парасковьюшка,
Белая, хорошая
Парасковья Андреевна.

Píseň se opakuje pro další dvě děvčata a pokračuje:

Хорошо деревцо –
Васильюшка женится,
Берет себе девушку,
Берет себе красную –
Прасковью Андреевну.

Stejným způsobem se uvádějí dva ostatní páry

(Š e j n, Velikoruss, I/1, 311).

Daleko na severu, ve Vologodské gubernii, byla zapsána chorovodová závěrečná (*разборная*) píseň, rozvíjející motiv páření v rámci starobylé erotické písňě o ohrazování řeky nebo zahrady a chytání ptáků:

Затыню, затыню речку быструю,
Загоню, загоню голубя с голубушкой.
Голуб-то у нас – свет Иванушка,
Сизый-то у нас – свет Ильич с Фомина.
Голубушка при нем – Поликсенушка,
Сизая при нем – свет Викторовна.
Свидятся они – все поклонятся.
Сойдутся они – поцелуются

(Š e j n, Velikoruss, I/1, 121) ¹³.

Lyrická píseň o vinné révě a jahůdce z ukrajinských kolonií v býv. Astrachaňské gubernii končila pojmenováním řady chlapců a děvčat rostlinnými jmény:

Виноград мой світ –
(jméno chlapce)
А ягодка –
(jméno dívky).

V jiné variantě:

Первий дубочок –
(jméno chlapce)
Первая верба –
(jméno dívky)

(Pokrovskij, Detskije igry, 191).

Použití obrazů měsíců a hvězd k tomuto významovému účelu sahalo kdysi na Ukrajině daleko na východ; svědčí o tom torzovité znění, zachycené v okolí Charkova v rámci chorovodu *водити козла* o masopustu:

А над нашим садком
Три місяця рядком.
Первий місяць ясний –
(jméno chlapce, představujícího kozla)
Хали рожа, мали рожа,
Сизим крилом.
Червоним пером,
Золотими перцями.

Pak kozla hraje jiný mládenec, text se opakuje

(Žizň i tvorčestvo krestjan Char'kovskoj gub., I, 116) ¹⁴.

Velké územní rozšíření párového vyvolávání mužských a dívčích jmen, ozdobných metaforami, stylistika a rytmická stavba písní s tímto prvkem, existence parodických a jiných transformovaných verzí, výskyt obrazu Dunaje a archaických refrénů (např. *hej nam hej*) v některých variantách svědčí o jejich starém původu. Podle svých stylistických znaků (syntaktický paralelismus, nerýmovanost, ozdobné refrény, jednoduchá a konstantní symbolika) představují písně o třech měsících a hvězdách, o pávici či kvočně a jejich dětech zbytek archaické, v jarním folklóru slabě zachované stylové formace koljadkového typu. Zatímco ve vánočním cyklu se tento typ dobře zachoval díky trvajícím převaze tradičních rituálních forem, z jarního folklóru jej vytlačila nevázaná lyrická píseň novějšího původu. Jde-li však o písně starobylé, je třeba si položit otázku, zda jejich někdejší velká rozšířenost nesouvisela s nějakou, v pozdějších dobách zapomenutou zvykoslovnou tradicí.

Nestálost jejich zvykoslovného zařazení v repertoáru XIX. století (zpívaly se jako písně velikonoční, obecně jarní, kupalské a vánoční) svědčí o tom, že v minulosti pat-

řily ke zvyku dnes už zapomenutému. Šlo patrně o instituci, známou v Německu pod názvem *Mailehen*, *Mailiehen*, na západoslovanské půdě doloženou ve velmi zatemněné podobě jen pro Čechy¹⁵. Je paradoxní, že ve výraznější reliktové podobě byla podchycena až na ukrajinsko-běloruském pomezí, v oblasti Slonimu¹⁶.

Na začátku májových veselí bývala svobodná děvčata na zvláštních shromážděných přidělována (podle volby mládence, přítomných, losem nebo i peněžní licitací) jednotlivým chlapcům, kteří je pak po celé jaro a léto doprovázeli k tanci a jiným zábavám. Tato volba, jejíž první historické doklady sahají do XIV. století, měla ve většině případů ráz veřejného vyvolávání párů: když bylo podle seznamu vyhlášeno chlapcovo jméno, shromáždění volalo: *Wer soll seine Liebste sein?* Májový hrabě odpovídal jménem přidělené dívky. V jiných případech chlapec uváděl jméno dívky, shromáždění odpovíдало jménem chlapce a připojovalo popěvek o jejich budoucím manželském spojení¹⁷.

V slovanském folklóru minulého století se zachovaly v jednodušší formě zvyky, připomínající tuto zajímavou erotickou hru. U haličských Lemků se u svatojanského ohně (*cobitka*) zpívala tato píseň:

На розтоці, на потоці
Два голубы воду пийот,
Почали сой гуторити,
Кого мают враз злучити.
Єст там Ганця, красна дівка,
Смерецкого красний Ваньо,
Треба тото враз злучити,
И на бога поручити.
И на бога, и на люди,
Жебы Ваньо Ганцю любив.

Podobným způsobem byly jmenovány další páry, které pak skákaly společně přes oheň

(Verchratskyj, Pro hovor halyckych lemktiv, 320)¹⁸.

Jiná forma vyvolávání, v níž se určovaly kvality každé z děvčat, patřila k sobotkovému obřadu v polském Sandomiersku:

O biały Janie,
przyjezdźaj do mnie!
Jeźli się chces ożenić,
ja ci zonkę naraje,
mój biały Janie!

Jest tam u Wicków
nadobna Marysia.

Ma wianeczek z ruty,
nikt cnoty u nij nie kupi, mój biały Janie...

(Kolberg, Lud, II, 114)¹⁹.

Je pravděpodobné, že se i píseň o javorovi, měsících a hvězdách a jiné podobné písně poutaly k nějakému podobnému zvyku. S jeho povahou souvisí i motiv vedení stromu v jedné z ukrajinských verzí. Vztyčování májového stromu souviselo ve středoevropských zemích velmi těsně s erotickým významem májových veselí. Kolem centrální máje se konaly tance; menším májovým stromkem ozdoboval každý mládenec dům vyvolené dívky; darování máje znamenalo manželskou nabídku²⁰. U východních Slovanů má použití stromu v době svatodušních svátků jiný, agrárně magický základ; doklady o výskytu májového stromu s funkcí podobnou středoevropské v národopisné literatuře nemáme. Existuje jen starší svědectví Ł. Gołębiowského²¹, že se v okolí Pinska na Polesí ustavoval zelený strom na dobu jarních chorovodů.

Obtíže působí na první pohled skutečnost, že stromem, v jehož stínu se odehrává akt spojování milostných párů, je javor, známý v ukrajinském a běloruském lyrickém a baladickém folklóru spíše jako strom přivolávající smutek a neštěstí. Avšak už Kostomarov²² se pozastavil nad tím, že v západoukrajinských obřadních písních, zejména v koljadjkách, které jistě obražejí starší epochu obrazného myšlení, javor je symbolem hojnosti a nádhery, podobně jako v písních západoslovanských. To by ospravedlňovalo i jeho výskyt v daném kontextu. Zánik souvislosti se zvykovým základem vedl ovšem k tomu, že přivázení javora do vesnice, korespondující s podobným aktem, známým v západní Evropě, se motivuje novým, prozaickým způsobem: stromu má být použito ke stavbě kostela, v němž lidové fantazie umístila symbolické měsíce a hvězdy. Došlo zde ke zkřížení vesnjankových a koljadjkových motivů.

Někteří badatelé (Aničkov) kladli rovnítko mezi středoevropským zvykem májové volby a motivem volby družky v ruských chorovodech. Je zde však podstatný rozdíl: *Mailehen* je závaznou zvykovou institucí, vytvářející pevnou soustavu milostných dvojic, což se zračí i ve formě našich písní; volba druha v chorovodech má ryze příležitostnou, situační povahu. V májové volbě jde o kolektivní schválení a vyhlášení celé skupiny párů, kdežto v chorovodech jde o volbu ryze individuální. Svým smyslem je středoevropskému zvyku u východních Slovanů nejbližší běloruská zimní hra *Женитьба Цяроушкі*.

Roztroušené doklady písňových formulí, obražejících podstatu středoevropského zvyku, na východoslovanském území lze nejspíše vysvětlit pronikáním uvedených zvykových forem ze západu.

Základní literatura:

Základní prameny: Čubinskij P.: *Trudy etnografičesko-statističeskoj ekspedicii v zapadno-russkij kraj*, t. III, Spb., 1872; Hnatjuk V.: *Hajivky* (Materialy do ukra-

jins'koji etnologiji XX), Lvov, 1909; *Igry narodov SSSR*, sborník materialov, Moskva–Leningrad, 1933; Maksimovič M.: *Sobranije sočinenij*, t. II, Kyjev, 1874; *Pesni Pečory*, Moskva–Leningrad, 1963; Pokrovskij P. A.: *Detskije igry, preimuščestvenno russkije*, Moskva, 1887; Romanov E. R.: *Belorusskij sbornik*, vyp. VIII–IX, Vilna, 1912; Romanov E. R.: *Materialy po etnografii Grodnenskoj gubernii*, vyp. I., Vilna, 1911; Sacharov I.: *Pesni russkogo naroda*, t. I–II, Spb., 1838; Sacharov I.: *Skazanija russkogo naroda*, t. II, Spb., 1885; Šejn P. V.: *Belorusskije narodnyje pesni*, Spb., 1874; Šejn P. V.: *Materialy dlja izučenija byta i jazyka russkogo naselenija severo-zapadnogo kraja*, t. I, č. 1, Spb., 1887; Šejn P. V.: *Velikoruss v svoich pesnjach, obrjadach, obyčajach, verovanijach, skazkach, legendach*, t. I, Spb., 1898; Tereščenko A.: *Byt russkogo naroda*, č. IV, Spb., 1848; Verchrats'kyj I.: *Pro hovor halyc'kych lemktiv*, Lvov, 1902; *Žizň i tvorčestvo krestjan Char'kovskoj gubernii*, pod red. V. V. Ivanova, t. I, Charkov, 1898. – V citacích běloruských textů je ponechán původní pravopis.

¹ K. Kvitka, *Ukrajins'ki pisni pro divčynu, ščo pomandruvala z zvodytelem*, Etnohrafičnyj vistnyk, 2, 1926, 78–107; O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, Warszawa, 1857, č. 12.

² Zapalování routy: Hnatjuk, *Hajivky*, 96; srov. F. Sušil, *Moravské národní písně*, vyd. 4, Praha, 1951, č. 789/1832. Zapálení lesa: V. G. Varencov, *Sbornik pesen Samarskogo kraja*, Peterburg, 1862, 43; *Živaja starina*, 8 (1898), 389; 13 (1903), 472.

³ Hlavní texty: K. Šejkovskij, *Byt podoljan*, sv. I/I, Kyjev, 1859, 15; Čubinskij, *op. cit.*, III, 36, 80; J. Golovackij, *Narodnyje pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi*, II, 179, 183; IV, 160; *Pravda*, 2, Lvov, 1868, 204; O. Kolberg, *Pokucie*, I, Kraków, 1881, 122, 175; *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, XI/3 (1887), 169; *Lud*, 6 (1900), 163; Hnatjuk, *op. cit.*, 96–101; Šejn, *Materialy*, 1/1, 193. Píseň, která v dalším vývoji ztratila svou významovou přehlednost a srozumitelnost, se často rozvíjí do bezobsažných konglomerátů různých motivů, spojuje s jinou jarní písní *Вербовая дощечка* apod. Pokus o mytologický výklad této písně jako reflexu slunečního kultu podnikl N. I. Kostomarov (*Sobranije sočinenij*, kn. 8, t. XXI, Peterburg, 1905, 473).

⁴ *Píseň o hořící lípce*, Slovenský národopis, 7 (1959), 2, 356–376.

⁵ Poněkud širší text se zdůrazněním projevu erotické náklonnosti: *Igry narodov SSSR*, 191 (Saratovsko).

⁶ Podobně: *Pesni Pečory*, 299. Srov. ukrajinskou hru *Друма (Тума)*. S jiným (rodinným) obsahem (vztah mladé ženy k členům nové rodiny): *Ihry ta pisni*, Kyjev, 1963, 119–121.

⁷ Výskyt hry *Stojím na horúcom kameni* u J. Siváka, *Hry našich detí*, Lipt. Mikuláš, 1922, 55 nelze považovat za spolehlivý doklad o existenci této hry v lidovém prostředí na Slovensku.

⁸ Další varianty: *Rusalka dnistrovaja*, Budín, 1837, 43; Žegota Pauli, *Pieśni ludu ruskiego w Galicji*, I, Lwów, 1839, 23; K. Šejkovskij, *Byt podoljan*, 1/1, Kyjev, 1859, 15; *Osnova* Peterburg, 1861, XI–XII, s. 44; I. Haľka, *Narodnyji zvyčaji i obrjady z okolyc nad Zbručem*, I, Lvov, 1860, 103; Čubinskij, *op. cit.*, III, 87; J. Golovackij, *Narodnyje pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi*, II, Moskva, 1878, 682; IV, Moskva, 1878, 169, 176; *Zorja* (Lvov), 1880, 122; *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, 8 (1884), 151; *Pravda* (Lvov), 1893, 376; 1895, 54; B. Sokalski, *Powiat sokalski pod względem geograficznym, etnograficznym, historycznym i ekonomicznym*, Lwów,

1899, 224; Hnatjuk, *op. cit.*, 178–181; *Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne* 13, 1914, 156; K. Kvitka, *Ukrajins'ki narodni melodiji*, Kyjiv, 1922, č. 31; *Z al'bomiv zbyračiv narodnych piseň*, Kyjiv, 1963.

⁹ Podobný, zkrácený text: Čubinskij, *op. cit.*, III, 131 (Berdyčevsko), 215 (Baltsko). Viz ještě var. u Kvitky, *Ukrajins'ki narodni melodiji*, Kyjiv, 1922, č. 611 a dvě varianty z býv. Sedlecké gub.: *Sbornik Otdelenija ruskogo jazyka i slovesnosti AN*, 85, № 7, s. 110; *Živaja starina*, 11 (1902), 444. Parodická verze: Čubinskij, *Trudy*, III, s. 216.

¹⁰ Velmi podobně: V. N. Dobrovoľskij, *Smolenskij etnografičeskij sbornik*, IV, Moskva, 1903, 103.

¹¹ I. Haľka, *Narodni zvyčaji i obrjady z okolyc nad Zbručem*, I, Lvov, 1860, 107; J. Golovackij, *Narodnyje pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi*, II, Moskva, 1878, 685; Čubinskij, *Trudy*, III, 194; *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, 11, 1887, 53.

¹² Podobně J. Golovackij, *Narodnyje pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi*, II, 686.

¹³ Srov. Čubinskij, *Trudy*, III, 110; Hnatjuk, *Hajivky*, 105–110; O. Kolberg, *Mazowsze*, V, Kraków, 1890, č. 40.

¹⁴ Dodatečně jsme zjistili další formy, vycházející z tohoto schématu: *Как у нас во кругу да на мпу молодца* (A. M. Listopadov, *Pesni donskich kazakov*, IV, Moskva, 1953, 328; bez symbolických prvků); smolenské texty s úvodním motivem stromku letícího nad vsí (!) nebo břevna ležícího v síni (V. N. Dobrovoľskij, *Smolenskij etnografičeskij sbornik*, IV, 125). Oba texty svým začátkem souvisejí se severoukrajinskou verzí; v další části se v nich rozvíjí motiv sociální volby (mezi paní, carevnou, princeznou a popovnou, nebo mezi «děvčetem», «panenkou», carevnou a dcerou žebráka). Tímto prvkem souvisejí uvedené texty s parodizovanou variantou u Šejna, *Materiały*, I/1, s. 70.

¹⁵ Č. Zíbrt, *Veselé chvíle v životě lidu českého*, Praha, 1950, 286–297, 306–313; J. Lippert, *Deutsche Festbräuche*, Praha, 1884, 128.

¹⁶ E. R. Romanov, *Materiały po etnografii Grodnenskoj gubernii*, I, Vilna, 1911, 132–133.

¹⁷ Kolberg, *Heidnische Altertümer in Oberhessen*, Marburg, 1881, 22–23; další údaje: G. Buschan, *Das deutsche Volk in Sitte und Brauch*, Stuttgart, 1922; E. V. Aničkov, *Vesennjaja obrjadovaja poezija na zapade i u slavjan*, II, Peterburg, 1905, 184–185.

¹⁸ Další var.: Golovackij, *Narodnyje pesni*, II, 529; I. Verchrats'kyj, *Pro hovor halyckych lemkiv*, Lviv, 1902, s. 346; J. Falkowski – V. Pasznycki, *Na pograniczu lemko-wsko-bojkowskim*, Lwów, 1935, 85.

¹⁹ Srov. také vyvolávání dívčích vlastností v českých májových zvycích: Č. Zíbrt, *Vesele chvíle v životě lidu českého*, Praha, 1950, 294–295.

²⁰ G. Buschan, *Das deutsche Volk in Sitte und Brauch*, 332; J. Lippert, *Deutsche Festbräuche*, Praha, 1884, s. 125–126, 128; Č. Zíbrt, *Staročeské výroční obyčaje*, Praha, 1889, 102–103; E. V. Aničkov, *Vesennjaja obrjadovaja poezija na zapade i u slavjan*, II, Peterburg, 1905, 134–136 (shrnutí historických zpráv).

²¹ Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów*, Warszawa, 1831, s. 185.

²² N. I. Kostomarov, *Sobranije sočinenij*, kn. 8, Peterburg, 1905, s. 591–593.

DAS OSTSLAWISCHE VOLKSTÜMLICHE SPIEL «DRACHE-ENTERICH»

Im ukrainischen Teil Galiziens erfreute sich das Spiel «Kačurik» (Enterich) in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts großer Beliebtheit. Es wurde in mehr als zwölf Aufzeichnungen veröffentlicht, die überwiegend aus der Region nördlich des Dnestr Flusses stammen; sporadisch wurde es auch in Ost-Podolien, in der Bukowina und im östlichen Teil der Karpato-Ukraine aufgezeichnet. Die Chronologie der Aufzeichnungen beweist überzeugend das ständige Steigen seiner Popularität: während es im Großteil der älteren Publikationen von Frühlingsspielen überhaupt nicht vorkommt, sehen wir in Hnatjuk's Sammelband ¹ schon neun Varianten verzeichnet und im Manuskriptenmaterial, das überwiegend aus der Periode nach dem ersten Weltkrieg stammt und das dem Autor zur Verfügung stand, ist dieses Spiel mit noch mehreren Aufzeichnungen vertreten ².

Die Bewegungsform dieses Spieles ist verschiedenartig. In den meisten Fällen wird von Mädchen ein Kreis gebildet, wobei der Kreis an einer Stelle steht oder die Mädchen bewegen sich im Tanzschritt; in der Mitte des Kreises steht oder bewegt sich ein Mädchen (manchmal auch ein Junge); diese Mittelfigur stellt den Enterich dar. Anderswo, stehen die Mädchen in gerader Reihe, ihnen gegenüber stellen sich zwei oder drei Mädchen, die sich bei den Händen halten (Sambir).

In der aus Pavliv bei Radechiv in Nordgalizien stammenden Manuskript-Aufzeichnung (sie befindet sich in der Sammlung des Autors), wird das Spiel vom folgenden Text begleitet:

Ой не ходи, качуреньку, в горохлянім вінку,
Вибирай си, парубочку, щонайкращу дівку.
Не казала мені мати дівок вибирати,
Но казала мені мати сирітоньку брати.
Бо богацька дівчинонька не хоче робити,
Навішала кораликів, щоб єї любити.
Навішала кораленьків повнесеньку шию:
Люби, люби ти, Стефане, або ти, Василю.
Бо богацька дівчинонька в холодку лежала,
А бідная дівчинонька сім кіп на день жала.
Бо богацька дівчинонька корову пропила,
А бідная дівчинонька собі заробила.
Бо богацька дівчинонька йде з коршмоньки, плаче,
А бідная дівчинонька йде з роботи – скаче.

Das ostslawische volkstümliche Spiel «Drache-Enterich»

Nach dem Aufsagen dieses Verses wählt die in der Mitte stehende Person eines der Mädchen aus dem Kreise, dreht sich mit ihm einige Male herum und wechselt nachher den Platz mit ihr. Dann geht das Spiel in dieser Weise weiter. Anderswo tanzt der «Enterich» abwechselnd mit verschiedenen Mädchen des Kreises.

Die soziale Tendenz des Inhalts des Verses, in einigen Varianten gesteigert dadurch, dass es die Tochter des Dorfrichters ist, die der Kritik ausgesetzt wird, ferner der «Kolomyjka»-Rhythmus des Liedes, die überschwengliche Entfaltung der Grundidee in einer Reihe bildlicher Antithesen, ja sogar das direkte Ausleihen einiger Doppelverse aus dem Repertoire der Kolomyjka³ – all dies zeugt davon, dass der Text des Verses jüngeren Datums ist. Charakteristisch ist auch die Tatsache, dass die Gestalt des Enterichs, der doch eigentlich die Hauptgestalt des Spieles sein soll, lediglich in der Einleitung des Liedes als ein ganz äußeres ornamentales Motiv erscheint; in den weiteren Teilen des Liedes wird er überhaupt nicht mehr erwähnt.

Neben, der oben angeführten Version, die hauptsächlich in der Gegend östlich und nordöstlich von Lvov verbreitet ist, hatte die «hajivka» (Frühlingslied) über den Enterich noch drei andere Textformen, die Neigung zu einer regionalen Gruppierung zeigen. Im südlichen Teil des Areals (Sambir-, Rudky-, Lvov-, Berežanyegend) wurde im Lied die Schönheit des auserwählten Mädchens gelobt, mancherorts jedoch mit der Bemerkung, dass Arbeitsamkeit noch mehr bedeutet. Im nordwestlichen Teil Galiziens wird der Enterich vom Mädchenkreis aufgefordert, das von ihm auserwählte Mädchen in ein fremdes Land mitzunehmen:

Плине качур, плине качур в гороховім вінку,
Вибирай си, качурику, щонайкращу дівку.
Тая файна, тая файна, тая непогана, –
Варварина Настуненька як намальована

(Zoločivka, Bezirk Berežany);

Вибери си тую, котру найкращую,
Заведи їй, заведи їй в сторону чужую

(Hubynok, Bezirk Rava Ruská).

In Ost-Podolien, im Bezirk Ušyca, endet das Vierversen-Lied wie folgt:

Не буду я вибрати, бо ся бою пана,
Не бій же ся, качурино, я сама віддана

(Mychalivka, Bezirk Ušyca, 1880, 1892)⁴.

Das Motiv der Wahl des Lebensgefährten bot reiche Möglichkeiten für weitere freie Gestaltungen des Textes; am häufigsten wurde das Lied durch Motive bereichert, die aus anderen Frühlings- und nichtritualen Liebesliedern übernommen wurden. In anderen

Varianten beschränkte sich der Text wiederum nur auf den einleitenden Doppelpers. Dies alles weist auf die große Labilität und Schwankungen hin, von welchen der Text in der neueren Zeit beherrscht wurde. Doch in einem jeden Fall endete das Spiel mit der Wahl einer Gefährtin.

Es ist interessant, dass in einigen Varianten die Titelrolle des Spiels eine Änderung erfährt. In einer neueren Variante aus der Ravagegend wird anstatt des Enterichs von einem Ahornbaum gesungen, wahrscheinlich unter dem Einfluss eines anderen Frühlingsspiels; noch häufiger erscheint jedoch anstatt «kačur» (des Enterichs) das ihm lautlich ähnliche Wort «jaščur» (Drache):

Сидит ящур, сидит ящур в гороховім вінку,
Виберай си, ящиройку, щонайкращу дівку

(Kolberg, Przemyskie 42).

Es muss betont werden, dass sich die Varianten mit dem Drachen ausschließlich in den geographischen Peripherien des Spiels gruppieren: in Ravagegend (handschriftliche Aufzeichnung T. Staško's aus Machniv, in der Sammlung des Autors), in Przemysłgegend (Kolberg), Sambirgegend (handschriftliche Aufzeichnung M. Janiv's aus Strilbyči aus dem Jahre 1909 – in der Sammlung des Autors), in Huzulien der Karpato-Ukraine (Materialy do ukrajinskoji etnologii XXI–XXII, Nr. 1, 261). Die letzte Variante, die aus Jasiña stammt, bereichert das Bild des Drachen mit einem weiteren markanten Detail und verändert in einer unerwarteten Weise den Teil des Textes, der ein imaginäres Geschehnis ausdrückt:

Сидит ящур, сидит ящур в гороховім вінку,
Горох поїдає, винце попиває.
Прийди, прийди, дідьку,
Хапли собі дівку

(Materialy do ukrajinskoji etnologiji XXI–XXII, Nr. 1, 261).

Dem rauhen Charakter des Textes entspricht die unterschiedliche Bewegungsform: es entfällt das Tanzelement, das vom Drachem angeschlagene Mädchen muss sofort in den Mittelpunkt des Kreises gehen. In anderen Varianten zieht das den Drachen (den Enterich) repräsentierende Paar das Opfer gewaltsam aus der Reihe zu sich ⁵.

Ähnliche inhaltmäßige und formale Charakterzüge hatte das Spiel auch in Weißrussland.

Hier war es meistens ein Bestandteil der Spiele in der Zeit des Weihnachtsfestes. Am Fußboden oder auf einer Bank inmitten der Stube saß ein junger Mann, der stellte den Drachen dar. Um ihn herum versammelten sich die Mädchen, wobei sie einander bei der Hand hielten. Der Mädchenchor sang:

Das ostslawische volkstümliche Spiel «Drache-Enterich»

Сядзиць, сядзиць ящур
В арэховум кусьци,
Арешки луциць.
Вочкамі плющиць.
Парошы точиць,
Жанитца хочиць.
Бяри сабе, ящур.
Бяри сабе дзеўку.
Ой, за белу руку.
За мязяны палиц,
За залаты персьцинь,
Ладу, ладу!

(Romanov, Belorusskij sbornik VIII, 125).

oder

Сядзиць ящер
У зылатъм кресле,
У 'ряховым кусьце,
Арешачки луце.
Гей нам, гей нам!

«Жаницися хочу».
Вазьми сабе панну.
Катораю хочеш.
Катораю любиш.
Гей нам, гей нам!

Чы у таночку.
Чы у вяночку.
Чы за белу ручку.
Чы за хусточку

(Bezsonov. Belorusskije pesni 81).

In einer hochentwickelten Variante aus der Gegend von Minsk (Živaja starina, 1893, 286) antwortete der Drache:

Ой, люблю я Коську, гей наш, наш!
Што ў русуой касицы,
У залатуой прасьцицы,
У шаўковум паясочку,
У руцьвяном вяночку.

Das beim Namen genannte Mädchen trat an den Drachen heran und gab ihm irgendein kleines Ding. Laut anderen Aufzeichnungen riss der Drache die Kopftücher

der Mädchen herab und weigerte sich sie den Mädchen zurückzugeben. Nach Beendigung der Wahl setzte sich der Junge, der den Drachen spielte, zur Wand; die Mädchen standen in der Reihe an der Wand gegenüber, sie ergriffen die Hand der Nebenstehenden und näherten sich dem Drachen mit folgendem Lied:

Ящер, мой паночек
Отдай мой вяночек!
Па бару хадзила,
Ручки-ножки знабила,
И вяночка ни знайшла

(Bezsonov, Belorusskije pesni 81).

In einigen Varianten folgte nachher das Auskaufen der Kränze oder Tücher.

Ein Teil der russischen Varianten weist darauf hin, dass dieses Spiel in der Vergangenheit eine ernste rituale Mission erfüllte: es bot Gelegenheit zu einer Liebeswahl, ähnlich wie in Weißrussland die sog. «žaničba Cjaroški». Laut Tereščenko, der dieses Spiel in drei Versionen aufzeichnete, wobei in der einen Version anstatt des Drachens eine männliche Figur mit einem lautlich ähnlichen Namen «Jaša» (vergl. – Jaščur) auftritt, haben sich mancherorts an diesem Spiel ausschließlich junge Leute beteiligt, die auf der Suche nach einem Bräutigam, bzw. Braut waren. Einer der jungen Leute (manchmal ein kleiner Bube) setzte sich auf eine Bank oder auf den Fußboden; um ihn herum gingen paarweise die Jungen und die Mädchen und sprachen:

Сиди, сиди, Яша, в ракитовом кусте, грызи, грызи, Яша, ореховые зерна, лови, лови себе, Яша, кого тебе надо, лови девку за русую косу, лови красную за алую ленту.

Die Eltern haben das Spiel aufmerksam verfolgt, da sie wissen wollten, welches Mädchen ihr Sohn auswählte und freuten sich, wenn es ein ihnen passendes Mädchen war. «Jaša» fing die von ihm Auserwählte, die übrigen jungen Leute lachten ihn aus:

Выбрал себе Яша рябую кукушку, выбрал себе Яша черную кошку.

Nach ihm betrat ein anderer junger Mann seinen Platz und das Spiel ging weiter (Tereščenko, *Byt russkogo naroda* IV, 98). Auf den rituellen Charakter des Spiels und an seine Verbundenheit mit festlichen Motiven weist auch der Refrain «ladu, ladu» hin, der in einigen russischen und weißrussischen Varianten vorkommt⁶. Auf den glückwunsch-ritualen Charakter weist auch der Refrain «hej, nam, nam» («hej, uns, uns») und ähnl. in anderen weißrussischen Varianten hin⁷. Laut Federowski⁸ wurde im Bezirk Lida dieses Spiel nur einmal im Jahr gespielt; die Bedeutung, die ihm vom Volke zugeschrieben wurde, legt Fedorowski so aus, dass es sich um einen sehr alten Brauch handeln dürfte. Die Drachen-Gestalt im Spiel betrachtete Fedorowski als eine mythische Figur, die den Verführer dazu inspiriert, die Mädchenehre anzugreifen.

Das ostslawische volkstümliche Spiel «Drache-Enterich»

In den meisten weißrussischen und russischen Aufzeichnungen wird allerdings schon die rituale Seriosität vermisst; im Spiel überwiegen Reigen- oder Geschicklichkeits-Elemente. In einer der russischen Varianten (Tereščenko, *Byt russkogo naroda* IV, 290) wird der Drache von einem kleinen Buben dargestellt, welcher nacheinander den Namen eines Mädchen ruft, welches dann den Reigen verlässt, dem Buben sein Kopftuch übergibt und sich ruhig zu ihm hinsetzt. So geht das Spiel weiter, bis alle Mädchen zum Drachen gekommen sind. In der Aufzeichnung von O. Kapica aus dem ehemaligen Gouvernement von Tver nehmen am Spiel überwiegend Mädchen teil, der Jaša sitzt mit verbundenen Augen und nach dem Ausrufen sucht er seine Auserwählte⁹. Im Tichviner Distrikt bietet das vom Drachen gewählte Mädchen ihm ein von einem Feuer aus Birkenzweigen erwärmtes Bad an; sobald der Drache sich mit dem Bad einverstanden erklärt, wird ihm eine Tracht Prügel verabreicht, zu welchem Zweck zusammengedrehte Tücher verwendet werden¹⁰. In der weißrussischen Variante aus der Gegend von Sebež fordert der Drache die Mädchen zum Tanz auf. Das Mädchen, das dieser Aufforderung nachkommt, erhält ein Geschenk und einen Kuss¹¹. Anderswo wiederum überwiegt im Spiel eindeutig die Bewegungskomponente und das Element der Geschicklichkeit. Nach Beendigung der Melodie, die nur den ersten Vierzeiler und die Aufforderung: «lovi, lovi, jaščer, devku černobrovku» («fange, fange, Drache, Schwarzäugiges Mädchen») enthält, begann sich der Kreis der Spielenden schnell in eine Richtung zu drehen und der Drache versuchte einem der sich drehenden zu ergreifen. Die Ergriffene wurde dann zum Drachen¹².

In den russischen und weißrussischen Gebieten wurde auch der Test der Lieder über den Drachen bedeutenden Veränderungen unterworfen. Die Haselnußstade, der motivierteste Ort des Aufenthalts des Drachens, wurde durch einen goldenen Stuhl ersetzt, manchmal wurde die Haselnußstade wegen des Reimes mit Grün- oder Weißkraut («kapusta») ergänzt. In einer Variante aus der Gegend von Minsk wird die Bitte des Mädchens um die Rückgabe des Kranzes poetisch gestaltet:

Ой ящару, паночку,
Прашу аддаць вяночку
Красныя Марыські,
Што в русоў казіцы,
У залаценькой прасьціцы,
У шаўковым пясочку,
Да ў руцьвянуом вяночку.
Да яна нуочанку ня спала,
Да вяночык завівала,
Па край мори хадзіла,
Да красачкі зьбірала,

Да у садочку саджала,
Прыгарщами паливала:
Расьцеця, красачки, тонкия, високи,
На лисьцяйка широки,
На карення – глыбоки

(Živaja starina, 1893, 286) ¹³.

In einer Variante aus dem Gebiet von Mahilov endet das Lied hingegen mit einem groben Spott:

Я твоим вянком
Жар заграбаў
И печ замятаў,
Верх затыкаў
И сраку падцираў

(Šejn, Materialy I/1, 111) ¹⁴.

In den russischen Varianten fehlt das Motiv der Übergabe des Kranzes oder des Tuches; in einigen Varianten wird das Motiv des Ursprungs der Haselnuß und der Wahl zwischen einer jungen und einer alten Frau ausgearbeitet:

Сидит, сидит яшшер на золоте стуле,
Щиплет, шишлет яшшер орехи калены,
Да с Москвы привезены,
Бабам разарины, девкам раздарены.
Яшшер, здорово, государь, здорово!
Хочешь ли ты жениться?

– Хочу.

Бери старую старуху.

– Не надо.

Молодую молодицу.

– Давай!

Ко обедне поезжай
Да любую выбирай!

(Čornaja sloboda, Olonecgegend) ¹⁵.

In den ostukrainischen Varianten sehen wir eine eigenartige Entwicklung der Spielform. Die Bewegungsform ist hier einheitlich: der Drache geht im Kreis herum, während des Singens nimmt er von den Köpfen der singenden Mädchen die Tücher und bindet sie um den Hals. Nachher springt er schnell aus dem Kreis, wobei er von den Spielteilnehmern verfolgt wird, die ihre Tücher zurücknehmen.

Das Lied hat sich hier schon jeglicher Seriosität und der symbolischen Elemente der weißrussischen und russischen Varianten entledigt; in den Vordergrund

Das ostslawische volkstümliche Spiel «Drache-Enterich»

tritt das spaßhafte Motiv der Rache an den Gewalttäter. Die Logik des Textes ist widersprüchlich:

Сиди, сиди ящур, в горохв'янім місці,
Май собі жінку, як перепілку.
Як спіймем – обдерем,
Завтра по ранку викопаєм ямку,
Пирогів напечем і ящура спом'янем

(Kijevskaja starina XXXVII, 448 – Kyjevgegend) ¹⁶.

In dieser Form, jedoch mit einem noch kürzeren Text, wurde das Spiel auch im entfernteren Kubangebiet aufgezeichnet, wohin es durch die ukrainische Kolonisation getragen wurde ¹⁷.

Der Zerfall der epischen Struktur öffnete auf dem ostukrainischen Gebiet den Weg einem intensiven Eindringen nebensächlicher lyrischer Motive, mittels welcher die Phantasie des Volkes dem Text eine neuere Bereicherung zuführen wollte. Diese neuen Elemente überdecken noch mehr seine ursprüngliche Bedeutung:

Сиди, сиди ящуре,
Та ладо мое,
Май собі дівчину,
Леbedo мое.
Чиє добро, чия вишенька
Та черешенька?
У шинок піду,
На меду проп'ю,
А на рибці ззім;
Та не дам топтать,
Та не дам ламать:
Сама витопчу,
Сама виламню
Та своїм танком
Та малесеньким,
Коротесеньким
Проведу

(Hrinčenko, Etnografičeskije materialy III, 670 – Ostergegend) ¹⁸.

In einer anderen Variante wird die innere Logik des Spiels völlig auseinandergerissen: unmittelbar nach den Drohungen folgt eine Aufforderung zur Liebeswerbung:

Сякий-такий ящер,
Не соромайся!
Котрій панні

Поклонися:
Чи старій, чи малій,
Чи малесенькій,
Чи мені, панні
Молодесенькій

(Hrinčenko, Etnografičeskije materialy III, 670 – Ostergegend)¹⁹.

Schon die Uneinheitlichkeit der Bewegungsform, insbesondere ihrer Entwerrung (der Drache wählt das Mädchen allein, nimmt die Kopftücher freiwillig, oder mit Gewalt) und die Uneinheitlichkeit des Spielziels (konkrete Liebeswahl, die formelle Äußerung der erotischen Beziehung schlechthin, das Pfänderspiel oder Fangspiel), und auch die Labilität der kalendarischen Bindung weist – nebst den textlichen Unterschieden – daraufhin, dass bei den neuen Trägern keine Klarheit in Bezug auf die Bedeutung des Geschehens und der Bilder bestand. Damit hängt zusammen die Umänderung des Spiels in ein Spiel mit einem anderen zentralen Symbol in Galizien. Es steht außer Zweifel, dass es sich hier um ein erotisches Spiel handelt. Hierfür zeugt nicht nur die Logik seiner Handlung (Ergatterung des Kranzes oder des Tuches) und die Hinzufügung eines erotischen Refrains, sondern auch eine ganze Reihe von Nebenmotiven: die Platzierung des Helden in der Haselnußstaude, die Erwähnung von Haselnüssen als seiner Liebesspeise, der Kranz aus Erbsenstengeln am Kopf des Drachens. Sobotka²⁰ führt ein Lied aus Bayern an, in welchem das Haselnüsseknacken, das in den weißrussischen Texten vorkommt, als Symbol der Defloration gilt. In der Ukraine und Bulgarien war es ein Hochzeitsbrauch, dass die Neuvermählten mit Haselnüssen bestreut wurden. Es gibt einen Aberglauben, wonach es in einem Jahr mit reicher Haselnußernte viel illegitime Kinder geben wird²¹. In Weißrussland wurde bei dem erotischen rituellen Spiel «Žaničba Cjaroški» ein Lied über Mädchen gesungen, welche beim Haselnußklauben vom Wolf bedrängt wurden²².

In der Westukraine wird der Haselstrauch, in dem der Verführer auflauert, durch das Motiv des Erbsenstengelkranzes ersetzt; anstatt des Haselnußknackens steht das Essen von Erbsen und das Weintrinken. Auch diese Motive sind in einer rituellen Symbolik verankert. Im alten Polen erschien der mit Erbsenstengeln umwobene Mann parallel mit Bacchus am Ende des Karnevals als Symbol des Prassens und der sexuellen Ausschweifung²³. In Russland wurde die schwangere Frau als eine bezeichnet «die Erfahrung mit der Erbse gemacht hat»²⁴. Die ukrainische Redensart «skočyty v horoch» («in Erbse springen») symbolisiert den Geschlechtsakt. Die Bestreuung der Neuvermählten mit Haselnüssen sollte ihnen Fruchtbarkeit bringen. Ein Kranz aus Erbsenstengeln, der als Geschenk von einer

Das ostslawische volkstümliche Spiel «Drache-Enterich»

Reise mitgebracht wurde, bedeutet im ukrainischen Hochzeitslied einen baldigen Kindersegen:

Положу я кладку вербову,
Час нам, дівоньки, додому.
А ти, Югасю, тут застань,
Приде Петрусьо, ручку дасть.
Привезе веночка з лілії,
То тобі, Югасю, г неділи.
.....
Привезе веночка з гороху,
Коб привела хлопця до року

(Živaja starina, 1909, 444).

In einem sehr weitverbreiteten polnischen Hochzeitslied, welches nach der ersten Nacht der Vermählung gesungen wird, wenn der Jungfernkranz der Braut abgenommen und ihr die Haube aufgesetzt wird, bedeutet der Kranz aus Erbsenstengeln den ausgesprochenen Verlust, der Jungfernschaft:

Nasza młoda czepca nie ma,
w grochowiny łeb owija²⁵.

Auf Grund dieser Zusammenhänge kann nur gesagt werden, dass die älteste Bedeutungs-Intention des Spiels darin bestand, den Verführer zu verbildlichen, der seinem Opfer auflauert und ihm den Jungfernkranz raubt. Dieses drastische Motiv wurde in den Dienst des praktischen Zieles des Spiels gestellt, d. h. der Wahl der Geliebten oder der Braut²⁶.

Nun fragen wir, worin liegen die Bedeutung und die Wurzeln des Bildes des Drachens?

In neueren lexikographischen Quellen wird für das Wort «jaščur, jaščer, jaščar» in ostslawischen Sprachen vor allem die Bedeutung «Eidechse, Salamander» angeführt. Jedoch schon bei Dał²⁷ wird die Bedeutung mit «allgemeine Benennung für Kriechtiere, Amphibien» angegeben. Auch in der älteren polnischen Sprache hatte das Wort eine weitere Bedeutung: mit diesem Wort wurden generell schlechte, giftige, auf der Erde kriechende Tiere (Gewürm) bezeichnet; im übertragenen Sinne²⁸ hatte das Wort eine sehr reiche und frequentierte Bedeutung. Für die Überblendung der Bedeutung dieses Wortes mit dem Wort «smok» (Drache) zeugt die Doublette «jaszczurczy mech – smoczy mech» (Linde, ibidem). Es ist nicht notwendig, weitere Beweise in diesem Zusammenhang anzuführen: gerade in der geheimnisvollen, gepanzerten äußeren Erscheinung und der Lebensweise der echsenartigen Amphibien hat die Phantasie des mittelalterlichen Menschen den Prototyp des Märchenbildes des Drachen gefunden. Die Entführung und Vergewaltigung von Mädchen gehörten zu seinen Haupt-Lebenszielen; aus der

ostslawischen Tradition kann als Beispiel das Märchen von Kyril (Nikita) Kožemjaka und vom Pokotyhorošok²⁹, ferner die Byline über Volch Vseslavič angeführt werden.

Der Text des Drachenspiels bietet auch einige konkretere Unterlagen für die Identifizierung des Bildes der Eidechse mit dem Bild des Drachen. In einer Variante aus Časniki in Nord-Weißrussland, von wo Šejn wertvolle archaische Aufzeichnungen gesammelt hatte, beginnt das Lied wie folgt:

Ляцеў ящер,
Ладу, ладу!
Сеў сярод города,
Ладу, ляду!
У гараховом вянку,
Ён гарошек точиць,
Жаницьца хочець

(Šejn, Belorusskije narodnyje pesni, 57).

Das Motiv des fliegenden Drachen ist uns nicht nur aus der älteren russischen Tradition (die Legende von Peter und Fevronia), sondern auch aus der weißrussischen Folklore bekannt³⁰. Die märchen- und aberglaubenhafte Tradition findet Bestätigung auch in der Bestimmung des Aufenthaltsortes des Drachen. In weißrussischen Überlieferungen halten sich diese Kreaturen in Palmweide- oder Schneeballsträuchern auf³¹; warum es in unserem Fall ein Haselnußstrauch ist, wurde schon vorher erörtert. Aber auch das ungewöhnliche und anscheinend rein dekorative Hereinsetzen des Drachen in einen goldenen Stuhl³² hängt mit der Sphäre des Drachen-Aberglaubens zusammen; der goldene Stuhl erscheint in den Märchen als der Ruheort der großen Schlange, des Schlangenkönigs, der sich in der späteren Entwicklung in den Drachen verwandelt³³. Schlangen und Drachen halten sich mit Vorliebe in der Nähe von Gold auf, sie bewachen die Fundorte der unterirdischen Schätze; daher die deutsche Benennung des Drachen «Lindwurm» (glänzender Wurm)³⁴.

Im Drachenspiel wird dieses alte Märchenmotiv zum Ausdruck des Motivs der Bedrohung der Mädchenehre durch wilde animalische Kräfte benützt. Dieses Motiv war sicherlich auch schon darum suggestiv, weil es sich auf der Ebene des biologischen Erotikums einiger Frühlings- und Winterriten befand. Seine Wurzeln müssen nicht – so wie dies Federowski getan hat – bis zurück in der Sphäre mythologischer Vorstellungen gesucht werden.

In der russischen Folklore steht dem Drachenspiel mit seinem Text und Bewegungsform das Spiel «Oleň» (Leň, Ťuleň, Aleňa, Ulej, Ul'a) nahe. Im Sammelband «Igry narodov SSSR» (Moskva-Leningrad 1933) wird dieses Spiel anhand seiner äußeren Charakteristiken in die Gruppe «Betreuung der Tiere» eingereiht. Die spielerische Entfaltung (dem «Hirsch», der inmitten des Kreises sitzt oder steht, werden Teile der

Das ostslawische volkstümliche Spiel «Drache-Enterich»

Kleidung übergeben), hat hier eine andere Motivation: der Hirsch soll vor der Kälte geschützt werden. Auch der Text des Liedes verrät diese Änderung:

Сидит Уля под кусточком.
Под орешничком.
– Что тепло ли тебе, Уля?
Студено ли тебе, Уля?
– Мне не так тепло,
Мне не так студено.
Приоденьте меня.
Приокутайте меня.
Со старой бабы онучку.
С молоденца полотенце.
С красной девицы венки.
Со (имя) поясок

(Živaja starina 1891, IV, 219 – Kazaňgegend)³⁵.

Der textliche Zusammenhang mit dem Drachenspiel ist in dieser Variante offensichtlich. Anderswo wird das Einleitungsbild meistens verdunkelt:

Сидит олень под коренем, под дубовым; Как под кустиком, под ракитовым что сидел тут олень, что сидел молодой...

oder es entfällt gänzlich. Das Motiv der Übergabe des Kranzes oder des Tuches wird formalisiert: alte Frauen, junge Männer, Mädchen, kleine Kinder bringen dem Hirsch typische Bestandteile ihrer Kleidung. Die Spielhandlung hängt nicht mehr mit dem Liedertext zusammen, in den Vordergrund gelangen Geschicklichkeitselemente (der Hirsch fängt Personen aus dem Kreis; er versucht zu erraten, von wem er berührt wurde; die Mädchen werden von den Burschen von der Bank weggedrängt). In zahlreichen Varianten erscheint jedoch als sprechender Beweis der inneren Verbindung der beiden Spiele der Kranz der Mädchen, der das Tier vor der Kälte schützen soll. In der Variante aus dem Kursker Gouvernement³⁶ und aus der Gegend von Smolensk³⁷ erscheint auch das Motiv der Heirat; im ersten Fall wurde vor dem Dialog über die Heirat ein rituelles Couplet über eine reiche Ernte eingesetzt, die sich an den Orten, über die der Held des Spiels gegangen war, ergeben sollte. In einer alten Aufzeichnung von Kirejewski, die unter den Hochzeitsliedern eingereiht ist, wird der Hirsch aufgefordert, sich eine Geliebte zu wählen³⁸. In einer Aufzeichnung aus dem Gouvernement von Vologda werden alle mitspielenden Jungen in der Reihe von den Mädchen mit Tüchern geschmückt³⁹.

Am nächsten zum Drachenspiel steht die älteste Aufzeichnung Snegirev's, in welcher nach dem Einleitungsteil der folgende Text zu lesen ist:

Чей, чей это венки толочу, волочу,
Толочу, волочу по подлавичью, по залавичью?
Я не дам венка топтать, я не дам волочить!

Сама вискачу, сама выпляшу
Я своим станком, я коротеньким...

(Snegirev, Russkije prostonarodnyje prazdniki II, 95) ⁴⁰.

Einen weiteren, entfernten und auf das einleitende Bild beschränkten Reflex des Drachenspiels finden wir in der Ostslowakei und zwar sowohl in der ukrainischen als auch in der slowakischen Folklore. In dem slowakischen Teil des Zempliner Gebietes wurde ein Reigenspiel, genannt «na jastraba» (Habicht) aufgezeichnet, das jedoch nicht Gemeinsames mit dem bekannten Spiel über den Raubvogel und seine Opfer hat.

Junge Leute beiderlei Geschlechts bilden einen Kreis, ein Junge und ein Mädchen stellen sich in die Mitte, der Kreis und die Paare drehen sich rund herum und singen ein Einleitungslied über die Wahl des Gefährten. Nachher wählt sich der Junge ein Mädchen aus dem Kreis und das Mädchen einen Jungen, sie tanzen miteinander und der Kreis dreht sich rund herum, wobei das folgende Lied gesungen wird:

Sedzi jastrab, sedzi jastrab
v ružovym vencu, jako pri mladencu,
a dzivčatka, nebožatka kolo neho trecu.
Hoj že, k tancu bež,
vyber sebe kotru chceš

(Slovenske spevy I, 232).

Hier kam es zu einer einfachen Kontamination des Drachenspiels (Enterichspiels) in ihrer galizischen Version, mit welcher das slowakische Spiel auch mit seiner Melodie verbunden ist, mit einem anderen polnisch-ukrainischen Spiel über die Rose im Myrtenkranz ⁴¹. Für den Schlussteil des slowakischen kontaminierten Liedes finden wir eine Analogie in der galizischen Variante eines aus Javoriv stammenden Enterichspiels:

Гороховий вінойку,
Вибирай си дівойку.
Та з котрою сам схочеш,
То си з нею підскочиш

(Hnatjuk, Hajivky, 56).

Mit anderen Bildern nähert sich dem galizischen Spiel ein jüngerer Text, der unter ostslowakischen Ukrainern aufgezeichnet wurde:

Сідит пані, сідит пані в граховим венцу,
Вывіят ся, вывіят ся яко младенцу.
А ты бреш яко пес, выбер собі хтору хцеш,
Наша біла лелія

(Z ukrajinskoho fol'kloru schidnoji Slovaččyny 8 – Li-
vovská Huta).

Das ostslawische volkstümliche Spiel «Drache-Enterich»

Somit wurde das Material erschöpft, das uns gezeigt hat, welch' großen Veränderungen eine nicht allzu sehr komplizierte Spielstruktur unterliegen kann, wenn in der weiteren Entwicklung die Bedeutung seines zentralen Symbols verdunkelt wird. Das russische Spiel von dem durch menschliche Wohltätigkeit geschützten Hirsch, das westukrainische Enterichspiel, in welchem der Enterich seine Geliebte wählt, sind lediglich deduzierte Formen aus dem alten Spiel von dem Gewalttäter und seinen wehrlosen Opfern. Im russischen Fall wurde die Bedeutung der Geschehnis-Symbole durch die menschliche Phantasie neu gedeutet und neu motiviert; in der galizischen Version ist der frühere Geschehnis-Inhalt teilweise oder gänzlich verschwunden; der neue, verständliche Name der zentralen Gestalt, der zur Erhaltung der Sujet-Überreste notwendig ist, erscheint lediglich dank der zufälligen Klangähnlichkeit zweier Wörter, sichtlich zufolge der ehemaligen Popularität des Enterich-Bildes in den Frühlingsliedern dieser Region. Doch gerade dies ermöglichte das Wiederaufleben des schon im Absterben befindlichen Spiels, und eben dadurch kamen neue lyrische Elemente in das Spiel, die dem Geist der neueren Folklore entsprachen, denn ihr ist der symbolische Ausdruck fremd geworden. Eine mäßigere, nur teilweise Umwertung erfuhr das alte Spiel in der Ostukraine: die archaische Vorstellung ist erhalten geblieben, doch wurde sie ins Lächerliche umgewertet durch ehe Einführung des Motivs des schändlichen Todes des Drachens aus der Hand der Frauen und Mädchen, die er verfolgte. Unabhängig davon wurde das Spiel mit einer ganzen Reihe hänselnder lyrischer Motive bereichert, die so charakteristisch für die ostukrainische Mädchen-Folklore sind. Der Stand des ukrainischen Materials weist darauf hin, dass das Spiel auf diesem Gebiet während einer langen Zeit autochton war.

Seine ältere Form ist ohne Zweifel bei den Russen und Weißrussen erhalten geblieben (auf dem ukrainischen Gebiet stellt seine einzige Spur die karpato-ukrainische Variante dar). Hier ist seine alte symbolische Grundlage erhalten geblieben, die das aus Märchen und Aberglauben zum Ausdruck der Idee der erotischen Leidenschaft und Wollust übernommene Motiv ausnützt. In den verschiedenen Phasen der Entwicklung war dieses Motiv der Ausgangspunkt von Tendenzen zur Umformung der Bewegung und des Textes, die das Spiel auch hier der ornamentalen Form des Reigens näherbringen und seinen Text mit dem Geist des neueren Geschmacks bereichern sollten.

Die Tatsache, dass unser Spiel bei allen drei ostslawischen Völkern auf einem sehr weiten Gebiete bekannt war, ferner die reichhaltigen Variationen seines Textes und seiner Bewegungsform, die Tiefe der Unterschiede zwischen den einzelnen Text-Typen, die Archaizität seiner symbolischen Grundlage und die einfache trichordale Struktur der meisten Melodien weist auf ein bedeutsames Alter des «Drachen» hin. Anhand von Analogien anderer folkloristischer Phänomene mit anderen Erscheinungen kann man dahin schlussfolgern, dass das Spiel nicht später als im XVII. Jahrhundert, wahrscheinlich aber noch früher entstanden war.

Übersetzt von W. Heller

¹ V. Hnatjuk, *Hajivky*, L'viv, 1909 (Materialy do ukrajinskoj etnologiji XII).

² Westukrainische Varianten: Zorja halycka jako album, L'viv, 1860, 518; I. Haľka, *Narodnyji zvyčaji i obrjady z okolyc nad Zbručem*, I, L'viv, 1860, 113; Ja. Holovackyj, *Narodnyje pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi*, II, Moskva, 1878, 689; O. Kolberg, *Przemyskie*, Kraków, 1891, 37, 42; Lud VI, 162; Etnohrafičnyj zbirnyk XXI, 49; Hnatjuk, *Hajivky*, 55–57 (9 variant); Materialy do ukrajinskoj etnologiji XXI–XXII, Nr. 1, 261; Naša kul'tura (Warszawa), 1937, 494.

³ V. Hnatjuk, *Kolomyjky II* (Etnohrafičnyj zbirnyk XVIII), Nr. 4810 – 12.

⁴ Archiv des Instituts für Kunstwissenschaft, Folkloristik und Ethnographie AN USSR in Kiew, Sign. 28-3/68.

⁵ Hnatjuk, *Hajivky*, 55.

⁶ I. Snegirev, *Russkije prostonarodnyje prazdniki i sujevernyje obrjady*, II, Moskva, 1838, 90–91; P. V. Šejn, *Velikoruss v svojich piešnach, obrjadach, obyčajach, vierovanijach, skazkach, legendach*, I, Spb., 1898, 317; P. V. Šejn, *Bieloruskije narodnyje piesni*, Spb., 1874, 57.

⁷ Siehe Artikel des Verfassers: O názvu jarních písní v ukrajinské Haliči, *Československá rusistika* 1 (1956), 3, 406–407.

⁸ M. Federowski, *Lud bialoruski*, I, Kraków, 1897, 107, 271.

⁹ Archiv des Instituts russischer Literatur der Akademie der Wissenschaften der Sowjet-Union (Puškinskij dom) in Leningrad.

¹⁰ Archiv der Russischen geographischen Gesellschaft (Russkoje, geografičeskoje obščestvo) in Leningrad, Sign. XXIV, 30, Aufzeichnung aus dem Jahre 1853.

¹¹ P. V. Šejn, *Bieloruskije narodnyje piesni*, 57.

¹² A. Tereščenko, *Byt russkogo naroda*, IV, Spb., 1848, 292.

¹³ P. Bezsonov, *Bieloruskije piesni*, Moskva, 1871, 81; *Živaja starina* 1893, 286; Archiv der RGG (RGO) in Leningrad, Sign. XXV, 40, S. 131 (Gouvernement von Olonec – ungefähr aus dem Jahre 1870).

¹⁴ Ähnlich: E. R. Romanov, *Bieloruskij sbornik*, VIII–IX, Vilna, 1912, 125. Weiters: A. V. Bogdanovič, *Perezitki drevnego mirosozercanija u bielorussov*, Grodno 1895, 93; *Igy narodov SSSR*, Moskva-Leningrad, 1933, 229–230.

¹⁵ Archiv der RGG in Leningrad, Sign. XXV, 40, S. 131.

¹⁶ Im allgemeinen ähnlich: Hrinčenko, *Etnografičeskije materialy*, III, Černihiv, 1899, 102 (Die Gegend von Mykolajiv in der südlichen Ukraine).

¹⁷ E. A. Pokrovskij, *Detskije igry, preimuščestvenno russkije*, Moskva, 1887, 192; *Sbornik materialov dľa opisanija miestnostej i plemion Kavkaza*, V, Tiflis, 1886, 196.

¹⁸ Eine direkte Variante der Verse 7–17 enthält die russische Aufzeichnung aus dem Dorf Chmelevskoje im Gouvernement Vologda (Archiv des Instituts russischer Literatur der Akademie der Wissenschaften der Sowjet-Union in Leningrad, Sign. 162-2-14). Bezüglich der Verse 10–17 vgl. noch das russische Reigen «Nikolščina» (Tereščenko, *Byt russkogo naroda*, IV, 202).

¹⁹ Andere ostukrainische Varianten: Kijevskaja starina XXXVII (1892), 448; Pokrovskij, *Detskije igry*, 191; V. M. Miloradovič, *Narodnyje obrjady i pesni Lubenskogo ujezda Poltavskoj gubernii*, Charkov, 1897, 53; handschriftliche Aufzeichnung aus dem Distrikt Nižyn im Archiv des Institutes der Kunstwissenschaft, Folkloristik und Ethnographie der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften der Sowjet-Union in Kiew, Sign. 28-3/301.

²⁰ P. Sobotka, *Rostlinstvo a jeho význam v národních písních slovanských*, Praha, 1879, 178.

²¹ P. Sobotka, *op.cit.*, 178–181.

²² P. V. Šejn, *Materialy dlja izučenija byta i jazyka russkogo naselenija severo-zapadnogo kraja*, I/I, Spb., 1887, 105.

²³ Lud XX, 169.

²⁴ P. Sobotka, *op. cit.*, 299.

²⁵ Wisła XVII, 307; Zbiór wiadomości do antropologii krajowej IV, 125, 141, 220; VIII, 83.

²⁶ Das Motiv der Brautwahl fand im Spiel Potebnja (Objasnenija malorusskich i srodných piesen I, Varšava, 1883, 27) und Karskij (Bielorussy III, Moskva, 1916, 129). Nur die Autoren des Sammelbandes «Igry narodov SSSR» (SS. XVII, XLII–XLIII) waren der Meinung, dass es sich um ein ursprüngliches Jagdspiel handelt, ein Spiel um ein Tier, und dass dieses Spiel sich in der späteren Entwicklung in ein erotisches Spiel umwandelte.

²⁷ Tolkovyj slovař russkogo jazyka IV, 683.

²⁸ S. Linde, *Słownik języka polskiego* I, 244.

²⁹ A. N. Afanasjev, *Narodnyje russije skazki*, Moskva, 1957, I. Nr. 133–134; P. Kuliš, *Zapiski o Južnoj Rusi* II, Spb. 1857, 27–30; M. Voznjak, *Ukrajnški narodni kazky* II, Kyjev, 1947, 62–71; vgl. noch: Afanasjev, *op. cit.*, I, Nr. 148. Vgl. weiteres: N. P. Andrejev, *Ukazatel' skazočnych sjužetov po sisteme Aarne*, Leningrad, 1929, Nr. 300 A; J. Bolte-J. Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, I, Leipzig, 1913, 347–351.

³⁰ Šejn, *Materiály*, III, 343; Federowski, *Lud białoruski*, I, 111, 126, 130.

³¹ «На моры, на кияни, на вострыви на Буяни стаить дуб. Под тым дубым стаить ракитыў куст, под тым кустом ляжить бел каминь алатырь; на том камни ляжить рунец; под тым рунцом ляжить змея Скарпея». «Ишло тры Марыи и тры Дарыи калінавым мастом, а пад тым мастом расьцець калінавыи куст, ў тым кусьце сядзиць гад». (Karskij, Bielorusy, III, 76).

³² Bezsonov, *Bieloruskije piesni*, 81; Živaja starina, 1893, 286.

³³ J. Polívka, *Súpis slovenských rozprávok*, V, Martin, 1931, 182–183 (Text Božena Němcová's: Vom Schafhirten und dem Drachen). Siehe noch: V. Šucevyč, *Huculščyna*, V, 100 (Nr. 63); Živaja starina, X, 209 u. a.

³⁴ Hoops, *Reallexikon der deutschen Altertumskunde*, I, 485–486.

³⁵ Nur von der Mädchenkleidung spricht die Variante aus dem Grenzgebiet der Gegend von Nižnij Novgorod und Kostroma aus dem Jahre 1851 (Archiv der Russ. geogr. Gesellschaft in Leningrad, Sign. XXIII 131).

³⁶ Šejn, *Velikoruss*, I, 51.

³⁷ *Zapiski Imp. russkogo geografičeskogo obščestva po otdeleniju etnografii*, XXVII, 150.

³⁸ *Piesni sobrannyje P. V. Kirejevskim*, Novaja serija, Vyp. I, Moskva, 1911, 220, Nr. 795.

³⁹ Archiv der RGG in Leningrad, Sign. VII 56; Aufzeichnung aus dem Jahre, 1877.

⁴⁰ Vgl. Šejn, *Velikoruss*, I, 82. Andere Varianten des Hirsch-Spiels: Snegirev, *Russkije prostonarodnyje prazdniki i sujevernyje obrjady*, II, 90; Pokrovskij, *Detskije igry, preimuščestvenno russkije*, 195; Živaja starina, 1891, III, 216; S. P. Orlov, *Hry a písňe dět slovanských*, Praha, 1928, 124; *Igry narodov SSSB*, 65–70; K. Moszyński, *Polesie wschodnie*, Warszawa, 1928, 234. Vgl. mit der Symbolik des Hirsches im serbischen lazarischen Lied, das einem Junggesellen gesungen wird: Jastrebov, *Obyčaji i piesni tureckich serbov*, 110. Denselben Inhalt hat der Text mit dem Enterich als Hauptgestalt bei I. Sacharov, *Piesni russkogo naroda*, II, Spb., 1838, 65. Gewisse Züge des Drachen- und Hirsch-Spiels können auch im russischen Spiel «Voložanin» (Tereščenko, *Byt russkogo naroda*, IV, 288) entdeckt werden.

⁴¹ E. Piasecki, *Zabawy i gry ruchowe*, Lviv, 1919, 4.

RESUMÉ

VÝCHODOSLOVANSKÁ HRA NA JEŠTĚRA-KAČERA

V ukrajinské části Haliče a přilehlých oblastech byla velmi rozšířena velikonoční hra mládeže *Kačer*; měla čtyři různé textové verze, spjaté motivem volby nejvhodnější ženy. Tíhla k chorovodovému typu; texty měly převážně lyrický ráz. V textech z okrajových oblastí západní Ukrajiny (Zakarpatsko, západ ukrajinské Haliče) se místo kačera objevoval zvukově příbuzný ящур (v dnešním ukrajinském jazykovém povedomí nejbližšm slovu ящірка = ještěrka). Zároveň se vynořovaly dramatické motivy uhození jedné z dívek, obklopujících ještěra, a násilného přetahování.

Na Bílé Rusi analogická hra, připoutaná k době vánočních svátků, zobrazovala svým textem ještěra sedícího v ořechovém houští nebo ve zlatém křesle. Ještěr strhával z děvčat šátky a zdráhal se je vrátit; následoval výkup pochycených předmětů. V ruském folkóru hra na ještěra, vyskytující se také pod odvozeným jménem Яша, bývala kdysi rituální příležitostí k milostné volbě. Avšak i ve většině ruských a běloruských variant, při zachování archaického jména hrdiny, nabyly převahy prvky chorovodové a dovednostní, v textech se objevily četné změny. Ve východoukrajinských variantách, vcelku bližších tradici běloruské a ruské, do popředí vystoupil žertovný motiv pomsty na násilníkovi.

Různost textových a pohybových forem hry ukazuje, že jejím novějším nositelům už nebyl jasný význam jejího děje a obrazů. Umístování hrdiny v ořechovém houští, věnčení jeho hlavy hrachovinami (v haličských textech) ukazuje nepochybně, že šlo o hru erotickou, zobrazující výbojnost pohlavního pudu. Jejím smyslem bylo zobrazení svůdce, číhajícího na své oběti a obírajícího je o panenský věnec. Starší jazykové doklady, zejména z Polska, a textové detaily některých variant umožňují ztotožnění herního ještěra s představou draka, k jehož hlavním životním úlohám patřily únosy a znásilňování děvčat. K vyjádření motivu ohrožení dívčí ctnosti využila hra, vzniklá pravděpodobně v pozdním středověku (ukazuje na to její archaická hudební forma), starého pohádkového motivu. Novější vývoj hry nejenže zatemnil tuto symboliku, nýbrž, v západoukrajinském případě, zcela odstránil pojmenování, jež pozbylo motivace, a nahradil je pojmenováním zvukově příbuzným.

Vzdálený reflex hry na ještěra v její západoukrajinské podobě se objevuje na východním Slovensku, a to jak u Ukrajinců, tak i u Slováků (hra na jastraba). Iniciální motiv východoslovanské hry se zde smísil s prvky jiných her.

SKOMOROŠI A TRADICE LIDOVÝCH HER A BALAD

Ve východní části Ukrajiny, na území mezi řekou Slučí a ukrajinskými koloniemi na Voroněžsku byla v malém počtu záznamů zapsána jarní chorovodová píseň, vypravující o nebezpečí, které hrozí dívce jménem Růže u tance od osoby se záhadným jménem *Tůma*:

Тума танчок волила.
Що виведе, та й стане,
На дівочок погляне:
Чи всі дівочки в таночку?
Лиш Роженьки немає.
Мати Рожу чесала,
А чешучи навчала:
– Доню моя, Роженько!
Як ти підеш в таночок,
Не становись край Туми.
Тума зведе з розума,
На ніженьку наступить,
Червоний чобіт покаля,
За рученьку іздавить,
Золотий перстень іздійметь

(Metlyn skyj, Narodnyje juznoruss. pesni, 299 – Hadjačsko ¹).

Osobě pojmenované *Tuma* připisuje převážná většina textů z území východně od Dněpru ženské pohlaví. V novějších zápisech z této části Ukrajiny se na tomto místě objevují obecná určení *dívka*, *vdova*. Míží z nich zároveň i metaforické jméno *Růže*; na druhé straně je text obohacován volnými přírodními úvodami a lyrickými motivy, typickými pro novější jarní folklór (volba mezi milým a nemilovaným; nepřející matka).

Dobře zachovaly starší formu písně texty z území západně od Dněpru. Zde je jejím hrdinou muž jménem *Dunaj*; matka jej líčí dceři jako lstivého, nebezpečného svůdce:

Бо той Дунай зрадливий:
За рученьку стискає
Срібний перстень здіймає

(Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, V, 53 – Bilocerkevsko).

V jednom textu je Dunaj nevítaným dotěrným námluvčím:

Підеш доню, у танчик
То не ставай край Дунаю,
Бо Дунай за рученьку хватає,
Золотий перстень здіймає,
За нелюба питає

(Kijevskaja starina, 1904, IV, 15 – Vinnycko).

Mimo tyto rozdíly je text písně na Ukrajině poměrně jednotný; jeho jádrem je matčino varování; v písni převládá lyrický živel. Běloruské varianty pocházejí až ze severovýchodu země a mají odlišný charakter. Důraz se zde přenáší na «to, co se skutečně přihodilo», čímž píseň přechází do sféry balady. Začátek textu je poznamenán pripoutáním ke kupalskému (svatojanskému) svátku.

Купала, Купала.
Гдзе ты перебувала?
Ў Кузьмы на дварочку
Ўсі дзеўкі ў таночку.
Маці дзеўкі чешыць,
Чешыць, навучаіць:
– Дочушка, Рожушка
Ня стой з Кузьмом попlech,
Кузьма цябе здразіць.
Рожа ні ўвызнала,
З Кузьмом попlech стала.
Схопіў Кузьма Рожу,
Кінуў на белую ложу.
Кузьма лісты пішыць
До Рожыной маці:
– Ня ждзі, маці, Рожу ў вяночку,
Ды ждзі, маці, Рожу ў платочку
Об зялёным свяці
І з малым, дзіцяці
І з белінькім сыром,
і з маленькім сыном

(Še in, Materialy dlja izučenija byta i jazyka russkogo naselenija severo-zapadnogo kraja, I, 225 – Vitebsko).

Jiná běloruská varianta z téže oblasti po symetrickém přírodním úvodu (apostrofa k růži u cesty, ohrožované pocestnými) přináší další baladický motiv: svůdce se strojí do dívčích šatů.

Червоная Рожа
Біленька, прыгожа.

Ня стой к Кузьме близка!
Кузьма шельма, абманец,
Кузьма шельма увабраўся
У жаноцкая плацця.
– Што ж то за падружка,
Што ж то за сяструшка:
Ножку маю топчыць,
Ручку маю цісніць?

(Šejn, op. cit., I, 226).

Ve variantě z Čašniků v Lepelském okrese (jižně od Polocka) se objevuje opět nový epický motiv. V úvodu písně Kuzma vaří pivo; teprve potom zve dívky k zábavě. Matka dívky, která také zde nese jméno Růže, ji varuje písemně:

Пішыць Рожына маць:
– Рожутко, дзіцятка!
Ня стой с Кузьмой близка
І ня кланяйся нізка.
Рожа Кузьму ня узнала
Да к Кузьме стала блізка
І укланілася нізка.
Пішыць Кузьма к яё маці:
– Ждзі мяне, маці,
З малым дзіцяцем
Із маладым зяцем

(Šejn, Belorusskije narodnyje pesni, 71).

Velmi rozsáhlý text, naplněný opět jinými baladickými motivy, měla naše píseň na ruské půdě, v Serpuchovském okrese jižně od Moskvy:

Ой лели ли, лели ли!
Сватался Ивашка за красную Рожу
Рожушки не отдали, Ивашке отказали.
Пошел Ивашка к попам-духовничкам,
Попам-духовничкам, дьячкам-церковничкам:
– Дьячки-церковнички, звоните к обеденке!
Попы-духовнички, служите обедню!
Дьячки зазвонили, попы заслужили.
Все люди сошлись – одной Рожи нету,
Одной Рожи нету и Рожиной матери.
Пошел Ивашка к скотничкам-волынщикам:
– И скотнички-волынщики, выходите на улицу.
На улицу играть на широкую!
Усе люди сошлись, одной Рожи нет.
Одной Рожи нет, ни Рожиной матушки.

Нарядился Ивашка к самой к Роже.
– Сестрица Роженька, пойдем на улицу,
На улицу играть на широкую!
Стала наша Роженька собираться, умываться,
Гладкую голову гладить, русую косу плесть.
Рожу мать учила, Рожу научала:
– Роженька, Рожушка, пойдешь на улицу,
На улицу играть на широкую, –
Не ходи к танку близко,
Не кланяйся низко,
Не стой плечо во плечо,
Не берись рука с рукой!
Рожа не чувала.
Чему мать научала,
Стала плечо в плечо,
Взялась рука с рукой.
– Что это за подружка,
Что на ножку ступает,
Сапожек марает?
Что это за подружка,
Что за руку хватает,
Перстенечек снимает?
Что это за подружка,
Что за косу хватает.
Ленту снимает?
Что это за подружка,
Что за голову хватает.
Веночек снимает?
Стала наша Роженька
В шитом повивале,
В темном покрывале.
Ой лели ли, лелн ли

(Šejn, Velikoruss, I, 363).

Tento text spojuje prvky ukrajinské a běloruské redakce písně. Ukrajinskou redakci zde připomíná popis svůdcových úskoků, běloruskou – motivy *не кланяйся низко, не стой плечо во плечо*. Z dalšího obsahu je jasno, že svůdce zlákal Růži k tanci přestrojen za dívku-*подружку*. Celý počátek této výrazně epické verze je vypůjčen z lidové balady *Mládenec získá dívku předstíranou smrti*, známé ze Slovenska, Ukrajiny a Smolenské oblasti².

V jediném dalším textu z Ruska, pocházejícím až ze vzdálené Ufimské oblasti na Uralu, píseň opět ztrácí epickou šířku: mění se také její postavy. Mužský hrdina se proměňuje v *krále*, dívka ztrácí pojmenování *Růže*:

Созывал король во танок девок,
 А все девушки во танок сошлись.
 Одной девушки, ея нет, как нет.
 Как за ней король двух послов послал.
 Она тех послов не послушалась.
 По ее король, ждамши, сам пошел.
 Говорила ей, девке, матушка:
 – Ты не стой, девка, перед королем.
 Не кажи, девка лицо белое,
 Не кажи, девка, брови черные,
 Не кажи, девка, щеки алые,
 Не кажи, девка, очи ясные

(Paľčikov, Krestjanskije pesni, č. 26 =
 Sobolevskij, Velikoruskije narodnyje pesni, I, 338).

Je nepochybné, že jde o píseň starou, spadající do archaické stylové vrstvy. Její staří dotvrzují všechna běžná kritéria; velmi omezený počet dokladů, jejich velký rozptyl, výjimečná diferencovanost textů, archaičnost stylu (lakonická stavba vět, významná úloha syntaktického paralelismu a anafory, retardující opakování slov, slovních spojení a větých částí; v ukrajinských textech – neúplná struktura). Její pozoruhodnou zvláštností je volná alternace obohacujících baladických motivů v jednoduchém syžetovém rámci, společném pro všechny redakce: svůdce láká k tanci, matka varuje. Většinu variant spojuje podobný popis svůdcova jednání s cílovým motivem odnětí prstene; ve velké části se objevuje metaforické dívčino jméno *Růže*. Liší se naproti tomu jména svůdce (*Tuma, Tuman, Dunaj, Kuz'ma, Ivaška, Korol*) a obsah doplňující dějové složky (znásilnění a cynická zpráva matce; přestojení svůdce do dívčích šatů: trojí pokus o zlákáni dívky nezvyklou podívanou). Na základě dosavadního srovnání je nemožné odpovědět dokonce na otázku, kterou formu naší písně máme považovat za starší – lyrickou, známou na Ukrajině nebo epickou, bělorusko-ruskou.

Abychom se dostali dál, musíme si především ujasnit historický význam některých jejích prvků.

Dívčino jméno *Рожа* tak vytrvale opakované většinou variant, nenajdeme ve východoslovanském písňovém repertoáru v funkci osobního jména. Kostomarov³ sice uvádí pro toto jméno značný počet písňových dokladů, jde však buď o nominální epitheton (*Ой ти дівчино, червоная рожа*), asociaci (*Ой брат сестру розплитає, Все рожу споминає*) nebo symbolický přírodní obraz (*Ламлите роженьку, стелите дороженьку; По загуменні червона рожа*). Jako přímé pojmenování se *Рожа* hlásí jedině v ukrajinské jarní hře, založené na motivu hledání květin. Také tam vystupují vedle sebe dcera a matka, nesoucí toto jméno. Kořeny této hry, nesporně zanesené od západních Slovanů (srov. Českou hru *Paní Růže*, *Paní Růžová*, *Paní Růžičková* a polskou *Pani*

Róza)⁴ je třeba hledat ve středověké západoevropské slavnosti královny květin, spjaté s májovými *dies rosae*⁵. Stojí za pozornost, že v Rusku se dokonce obecné jméno *роза* (růže) vyskytovalo jen v oblastech blízkých ukrajinskému a běloruskému etniku⁶. Můžeme tedy předpokládat, že naše píseň souvisí se symbolikou západního původu, jež se pevněji ujala především u Ukrajinců a Bělorusů. Její středoevropský původ dotvrzují i jiné jazykové úkazy v ruském materiálu (slova *танок* a *король* ve variantě z Uralu (srov. Dal', *Slovar' živoго великорусского языка* IV, 390). Lze tedy předpokládat, že naše píseň přešla na ruské území spolu s jinými písněmi stejné stylové vrstvy, v nichž se hlásí západní jazykové prvky, z ukrajinsko-běloruského území.

Jednoduchým způsobem, bez psychologických průmětů a komentářů líčí naše píseň konflikt mezi světem pevných životních norem, který představuje matka, a světem otevřené životní hry. Otevřený svět představuje v písni neurčitá postava s šesti různými jmény. Ze smyslu děje je jasné, že jde o postavu mužského pohlaví; ženské zařazení východoslovenské *Туми* lze vysvětlit sugescí jazykovou a zvykoslovnou (ženská koncovka jména: nezvyklost představy o muži jako vůdci chorovodu v novějších dobách). Tvarem jména se nechal svést i Kostomarov, když viděl v Tumě «dívkou smíšené tatarsko-maloruské krve»⁷. Avšak ve starší ukrajinštině toto slovo mělo širší význam: označovalo každého *человека смешанной породы: один из родителей турок или татарин, а другой украинец*⁸.

Zmínili jsme se, že v západnějších ukrajinských variantách *Tumu* zaměňoval *Dunaj*. Toto jméno je ve východoslovenském písňovém folklóru nepoměrně známější a poskytuje bohatý podklad k úvahám o svém významu.

Z Volyně, tedy z území, odkud známe i naši píseň, pochází (z r. 1864) zmínka o jiné písni o Dunajovi, v níž byl líčen jako mistr ve hře na housle. Svým uměním okouznil na zábavě dceru vdovy a přiměl ji k tomu, aby mu zvedla ze země utrousenou čepici⁹. Podobný námět má v ruské herní tradici píseň, v jejichž variantách se střídají postavy *mládence*, *Dunaje Ivanoviče* a *Donu Ivanoviče*. Když tohoto hrdinu zvou na «igrišče», poroučí sluhům, aby vyndali z truhly sváteční oblečení a housle. Sedě postupně po boku vdovy a dívky zkouší stejným způsobem jako v ukrajinské písni jejich povolnost. Vdova odmítá, dívka, okouzlená krásným a duchaplným společníkem, plní jeho prosbu¹⁰. V nejvýchoďnější variantě z byv. Vjatské gubernie, kde odpadl popis hrdinova oblečení a zmínka o hře na housle, má píseň tyto charakteristické textové znaky:

Вдоль из улицы в конец
Шел удалый молодец.
Ты Дунай ли мой, Дунай.
Сын Иванович Дунай!

Dunaje zvou na hostinu *с красным девушкам играть*. Když pak po váhání přišel:

Еще звали простоту,
Посадили в тесноту.
Посадили в тесноту
Против девки на скамью.

Když při líbání Dunajovi upadla čepice, žádá dívku, aby mu ji zvedla. Dívka odmítá:

Когда буду я твоя,
Буду слушать я тебя,
А теперь не твоя,
Я не слушаю тебя.

Dunaj odchází s úvahou:
Мне не честь молодцу,
Не хвала удальцу

(Šejn, Velikoruss, I, 90).

Stojí za pozornost, že ruské texty charakterizují zevnějšek Dunaje – mládence dvojím způsobem. V textech Snegireva a Šejna z byv. Tulské a Vjatské gubernie má na sobě, podobně jako v ukrajinské zprávě, rudožlutý *kaftan* (kabátec) a černou sametovou čepici – *turmašku*. V textu ze Samarské oblasti (*Varencov*, 112) je to chudobný hudec: nosí *мур кафтанчик* (kabátek z tmavé nebarvené látky domácí výroby) a hraje na *зудочик* (housle bez zářezu, s plochým dnem a třemi strunami, typické pro skomorochy). Rozdíl v sociální charakteristice hrdiny a v průběhu děje zařazují také tato píseň do kategorie písní s volně proměnlivým obsahem.

V epické tradici ruského Severu Dunaj vystupuje dvojím způsobem: jako alternující hrdina balady *Молодец и королева* a jako bohatýr Vladimírova kruhu. Děj balady se odehrává u dvora lechovinského nebo litevského krále. Po dlouhých toulkách po světě se Dunaj stává sluhou tohoto krále, dotáhne to až na oblíbeného stolníka nebo číšníka a stane se milencem královny dcery. Když se tím v opilství vychloubá, má být potrestán useknutím hlavy. Princezna ho v části variant zachrání, v jiné části si bere život. V různých zpracováních byla tato látka známa nejen na Severu, ale i ve středním Rusku, Povolží i na severním Kavkaze ¹¹.

Dunaj bylin je také člověkem zcestovaným, znalým světa a lidí, odvážným a způsobilým: *по послах бывал, много земель знал, говорить горазд* ¹². Nepatří k souboru klasických bohatýrů, nebojuje v poli proti nepřítelům. V částí variant musí být osvobozen z vězení, kde prožil 12, 20, 30 let, a pak je poslán k polskému nebo litevskému králi jako námluvčí knížete Vladimíra. Hodí se pro tento úkol už proto, že před tím dlouhá léta sloužil tomuto králi. Král ho také poznává, říká mu: *прежня ты слуга, слуга верная*; dvůr je však nespokojen delegováním posla tak nízkého původu ¹³.

Vnější a povahová charakteristika Dunaje v bylinách není tak individuální jako v citovaných písních; jistě se tato postava asimilovala k běžnému typu bohatýra, převzala

různé jeho vlastnosti. Zdůrazňuje se však jeho nezávislost (osamělý život ve stanu uprostřed stepi), a zároveň schopnost vykonávat různé práce ve službách feudálů včetně hry na housle:

А играл то он во звончаты гусли,
Утешал то его дочери любимые

(Markov, Belomorskije byliny, 75).

Byliny o Dunajovi vyvolaly ve vědeckém zkoumání mnoho protichůdných názorů. Jejich syžetové předlohy se hledaly na Západě (Chalanskij, Sokolov) a východě (Stasov): nebyl jasný vztah byliny o Dunajovi-námľuvčím k podobné bylině s postavou Dobryni, ani spojení dvojích námľuv v bylině o Dunajovi. V. Miller¹⁴ považoval daný syžet za produkt mechanické kontaminace, a celou bylinu hodnotil jako bledou a nepůvodní, A. N. Loboda¹⁵ zdůrazňoval, že se tato bylina skládá z řady obecných epických míst, vlastních eposu různých národů. Nebyl přijat pokus V. Millera spojit Dunaje bylin s historickou postavou XIII. století – vojevodou volyňského knížete Vladimíra Vasilkoviče Dunajem. Tuto identifikaci nepodporuje nic mimo jméno, ve staré Rusi dosti rozšířené. Objevovaly se i názory, že byliny s postavou Dunaje patří k pozdější vrstvě ruského eposu¹⁶.

Na základě toho, že mezi postavou Dunaje v bylinách a ve východoslovanských herních písních je mnoho podobnosti, můžeme se odvážit jiné interpretace této postavy. Zdá se nepochybné, že nejde ani o bojovníka, vázaného kodexem bohatýrské morálky, ani o feudála, nýbrž o člověka příležitostně sloužícího feudálům, a přitom svobodného ve volbě místa pobytu a způsobu života. Podle popisu stanu v bylině o souboji s Dobryňou je to člověk zámožný, žijící v jistém přepychu; zdrojem je však králova milost, jeho dary. Divné je jeho postavení u dvora Vladimírova; při rozmluvě o budoucí nevěstě knížete nesedí mnohdy u stolu jako ostatní bohatýři a ozývá se *из занечья*^{16a}. Rozsudek knížete Vladimíra v neprospěch Dunaje v jeho sporu s Dobryňou a následující uvěznění vysvětľuje Propp (*Russkij geroičeskij epos*. 134–135) hněvem knížete pro jeho domnělou zradu, pro přechod z Rusi do polských nebo litevských služeb. Nikde však není řečeno, že Dunaj byl domovem na Rusi v zeměpisném pojetí bylin; zdůrazňují se naopak jeho cizokrajné způsoby. Ve skutečnosti plyne Vladimírova antipatie spíše z představy, že Dunaj použil ve svém jednání nebohatýrských způsobů, v tomto případě písemných vyhrůžek (nápís na stanu)¹⁷.

Na druhé straně ie bylinný Dunaj člověkem gramotným, umělecky nadaným, způsobilým, úspěšným a zároveň bezohledným ve svých stycích se ženami. Závěr balady o jeho námľuvách a souboji s vlastní ženou překvapuje sentimentálním motivem sebevraždy z lítosti a posmrtného spojení muže a ženy v podobě přírodních jevů, známého ze západní rytířské epiky.

Má-li však bylinný Dunaj tolik znaků, které ho odlišují od klasických bohatýrů, jaké je jeho sociální zařazení? Velmi se podobá těm aristokratům mezi vandrovnými muzikanty západní a střední Evropy, o nichž shromáždil novější nezaujatý výzkum tolik zajímavých svědectví. Tito lidé, požívající pro své umění a jiné vlohy protekce vlivných feudálů, sloužili podle vlastního svobodného rozhodnutí u jejich dvorů, plnili různá praktická posláná, bývali za své služby bohaté odměňováni, někdy i přepychovým šlechtickým oděvem, který si na rozdíl od příslušníků uzavřených stavů dovolovali nosit. Byli mezi nimi ostatně i šlechtici původem, chtíví poznání světa, dobrodružství a nevázaného života¹⁸. Víme o několika západoevropských pěvcích této skupiny, kteří ve XIV. a XV. století navštívili i východoslovanské země: mezi r. 1320 a 1370 byl zde Hans von Traun, na přelomu XIV. a XV. století Oswald von Wolkenstein a Jindřich z Derby. Na Rusi pobýval podle současných pověstí Tannhäuser. Oswald von Wolkenstein se dokonce chlubil znalostí ruského jazyka¹⁹.

Je pravděpodobné, že v téže době a později působili i na území Litevského státu a velkoruských knížectví domácí pěvci podobného sociálního zařazení a životních způsobů: jejich doménou mohla být vážná epika hrdinská a baladická²⁰. Představitelem tohoto typu pěvce-rytíře se zdá být bylinný Dunaj, v jehož jménu je symbolicky vyjádřeno «kouzlo dálky» a původ mnoha epických látek.

Jeho chudším bratrem, potulným hudebníkem nižší kategorie je Dunaj východoslovanských lidových her, svádějící ve své taneční škole městská nebo vesnická děvčata. V herních písničkách, které nesdílely složitý vývoj eposu, se tato postava představuje výrazněji a autentičtěji, jako mistr svého řemesla a člověk volných životních způsobů, okouzlující svým nezvyklým zjevem (křiklavý rudožlutý kabátek a černá sametová čepice) a chováním, znevažující a ohrožující zásady tradiční rodinné morálky. Lidové hry o Dunajovi jsou jeho vyzývavě ironickými autoportréty, obražejícími typickou situaci jeho života.

Že šlo v těchto případech skutečně o skomorocha, ukazují další východoslovanské písně a hry. Ve vzácné písni z Čašniků v severním Bělorusku, odkud jsme citovali text písně o *Kuzmovi*, se v podstatě opakuje dějova situace hry na Dunaje s tím rozdílem, že jeho úlohu přejímá celá tlupa skomorochů:

Коло мойго церема
Битая дорожка.
Туды ишли молайцы
У гусильки играючи.
Песенки спиваючи.
– Пусци, пусци, матынка,
Гусилик послухаць,
Гусилик послухаць

Обрядовий фольклор та народні ігри

И песиньк научьца.
– Ня пуцу, дзицятка,
Гуслик послухаць,
Гуслик послухаць
И песиньк научицца.
Тые цябе гуслики
Молоду з ума звядуць.
Тые цябе песинки
Молоду постаріюць.

Dcera odpovídá matce, že ji zničí spíše nešťastný sňatek

(Še j n, Belorusskije narodnyje pesni, 131).

V parodické písni z krajního severu evropského Ruska, v níž se doslova opakuje formule ukrajinské písni o Dunajovi: *Тільки нема одної*, svědцем je opět jednotlivec – «*prán*», vandrující po světě a shromažďující kolem sebe zástupy děvčat:

Ходил пан пьян за горами,
Да за ним девушек толпами,
Да молодухек табунами.
Да одной девки в толпе нету,
Да одной красной не случилось.
Да знать-то ли ей, ой, несвободно.
Да знать-то ли ей, ой, недосужно:
Печет пироги на опаре,
Да растворяет на дрожжах.
Из печи тащут, тянут на вожжах,
Да эстоль они, они высоконьки.
Да эстоль они, эстоль широконьки

(Pesni Pečory, 288) ²¹.

V idealizované «královské» rovině, doplněné parodickým závěrem, se tento oblíbený skomorošský motiv hlásí ve hře *Турей*, zaznamenané v býv. Permské gubernii.

Proti dvěma děvčatům, držícím se za ruce, postupuje taneční řetěz s «králem» v čele. Píseň zní:

Взял король свои гусельцы,
Расчесал свои кудерцы.
Пошел король
По нову-городу.
Встричу, встричу королю
Идут две девушки,
Две билянущки,
Горожанушки.
Коя нам девка люба,

Коя нам хороша,
Мы тое возьмем,
За собой поведем.

S přiblížením se k dvojici píseň nabývá tanečního rytmu:

Тюрю, тюрю, воробей,
Тюрю, тюрю, молодой,
Кабы мне, воробью,
Не попасть по плену,
Во серебряную,
Позолоченную.

Dvojice děvčat zadržuje při každém přechodu posledního

(Iгры narodov SSSR, 219²²).

Svůdcovské sklony potulných hudebníků, podpořené uměním ironické přetvářky a předstírání, se obrazily i v severoruské milostné hře, která zachovala pravé svůdcovo jméno:

Скоморох ходил по улице,
Скоморох ходил по широкой.
Он и плачучи, възрыдаючи,
Ко сырой земле припадаючи:
Мои кумушки, мои подруженьки,
Вы пустите скомороха ночевать,
Вы пустите веселово ночевать,
На теплую на печку спать,
На пуховую перинку полежать.
Скоморохи – люди добрые,
Скоморохи – люди счастливые,
Што не пьют они ни пива, ни вина,
Во царев кабак не ходят никогда.

Skomorocho lehce uhodí vybranou dívku na rameno. Řekne-li dívka «pustím», sbor spívá schvalující text, odmítne-li – kárá ji. V jiné formě hry se mládenci – «skomoroši» ucházejí o souhlas jednotlivých děvčat a sedají si k nim; následuje otázka, zda je dívka spokojena se svým skomorochem

(Iгры narodov SSSR, 303, 304 – vesměs Permsko).

Tím se nevyčerpává soubor textů, v nichž potulní muzikanti, vyhlazeni v Rusku během XVII. století, zanechali stopy svého působení. Refrén, obsahující oslovení Dunaje, nacházíme v sociálně odvážné baladické písni o «šelmovi-cholopovi», který svedl bojarskou dceru a jedná o tón s bojarkou jako s rovným sobě člověkem (Šejn, *Velikoruss*, I, 99, 100; *Pesni Pečory*, 283). Je to vlastně nové zpracování syžetu balady *Mládenc a královna*, v níž Dunaj vystupoval jako hrdina příběhu. Odraz skomorošské

životní stylizace se zachoval i ve hře *Пошла в танец*, zapsané opět daleko na severu, na Mezeni. Dívka, unavená tancem

Задремавши, спать ложилась,
Спать ложилась ко милому,
Ко милому на колени,
На колени под гусями

(Iгры narodov SSSR, 211).

V jiné podobné hře *Сидит молодец* (Iгры narodov SSSR, 213) mládenec držel na jednom koleně dívku, na druhém housle a probouzel svou milou hrou na svůj nástroj.

Všechny herní a jiné písně, o nichž jsme se v tomto článku zmínili, spojuje skutečnost, že strůjcem milostné zápletky je v nich hudebník nebo tanečník, podmanující si nezkušenou dívku kouzlem svého umění nebo vystupování. Jeho vyzývavé jednání kontrastuje s mravními a zvykovými normami, platnými ve světě, z něhož přichází mladá žena. Různé detaily ukazují na to, že tento výbojný mužský hrdina je hudebníkem profesionálním, lišícím se od svého okolí vystupováním, životními postoji, oblečením. Vědomí sugestivní moci, kterou má jeho umění, mu dává pocit sebejistoty, hraničící s arogancí. Část textů dosvědčuje, že jde o člověka toulavého způsobu života (svedčí o tom i psaní dopisu dívčině matce v běloruské písni o *Kuzmovi*).

Hrdinova erotická nevázanost se v písních naší skupiny, na rozdíl od lyrických písní novější vrstvy, spíše vyzdvihuje než odsuzuje. Tomu slouží i motiv marného matčina varování před svůdcem. Smyslem všech těchto písní je důkaz o triumfální moci milostné hry, ozářené blízkostí umění a nesklánějící se před žádnými praktickými ohledy. Je to svérázná životní apologie lidí, pro něž byla taková hra největším darem tvrdě placené svobody.

Mnoha hrami a písněmi této skupiny vytrvale prochází jméno *Dunaj*, ať už jako dějová osoba nebo její ozvěna v písňovém refrénu. Víme, že západoevropští potulní muzikanti běžně používali místo vlastního jména různých uměleckých přezdívek²³. Jméno *Dunaj* má v našem případě obecný symbolický význam: vyjadřuje vzdálený původ a vznešenost hosta. Není vyloučeno, že obráželo častou frekvenci tohoto místního jména v epickém repertoáru pěvců této doby, mohlo být převzato i z písňových refrénů.

Nehledě k tomu, že většina písní, shromážděných v našem článku, byla zjištěna převážně v odlehlých severních a východních oblastech evropského Ruska, jejich nápadným znakem je přítomnost sociálních pojmů a symbolů, pocházejících z kulturní sféry středoevropské. Je to symbol *růže*, pojmy *пан, король*, slova *танок, тонец*, ba i popis hrdinova oblečení ve hře na Dunaje. V některých případech se to zdá svědčit o středoevropském, ukrajinsko-běloruském původu her a písní samotných, v jiných – o původu jevů v těchto hrách zobrazených.

Tradice východoslovanského skomorošství se chápala ve vědecké literatuře dosud poněkud přímočaře, jako kulturní dědictví Kyjevské Rusi, které přešlo do kultury velkoruského národa. Avšak svědectví o skomoroších máme až do počátku XVII. století také z území polsko-litevského státu²⁴. Jsou-li tato svědectví skoupější než v Moskevské Rusi, je to tím, že zde, v odlišném kulturně ideologickém podnebí, chyběl veřejný žalobce, jenž o nich zanechal hlavní svědectví – církev. Ve světských dokumentech se tato sociální skupina skrývá uvnitř velmi roztažené kategorie *ludzie luźni, hultajowie*; přece však se zachovaly ojedinělé doklady o počtech a specializaci profesionálních muzikantů (někdy přímo pod jménem *skomorochoch*)²⁵, místní názvy a jiná svědectví. Svůj význam mají i záznamy o návštěvách ukrajinsko-běloruských potulných muzikantů na západě, zejména v hlavním sídle křižáckého řádu – Marienburgu (Malborku)²⁶. Nelze pochybovat o tom, že se v XIV.–XVI. století také v ukrajinsko-běloruských oblastech polsko-litevského státu udržovala a v kontaktech se západními a jižními impulsy dále rozvíjela kultura profesionálního muzikantství. Výsledky jejího působení jsou viditelné zejména v oblasti starší písně obřadní – vánoční, jarní a svatební, kde bez ní není myslitelný vznik složitých a dokonalých formálních schémat, ovládajících tyto žánry zčásti nebo úplně. V ukrajinských koljadjkách se v zatemněné podobě zachoval dokonce další portrét tvůrce tohoto umění: «mladého pána», který hraje na housle a překrásně zpívá²⁷.

Dlouhé litevsko-moskevské pohraničí nebylo ani po stabilizaci hranic mezi oběma státy v XV. století, ani v době pozdějších vojenských střetnutí uzavřeno fluktuací kulturních vlivů a jejich nositelů. Ne náhodou byl nejbohatší ruský text písně o Růži a jejím svůdci zapsán v Serpuchovu, na frekventované cestě z Ukrajiny do Moskvy, kde podle soudobých zpráv bylo jedno ze stálých skomorošských středisek²⁸.

Pronikání ukrajinsko-běloruských potulných hudebníků na území Moskevské Rusi muselo zesílit v době, kdy padly kulturní bariéry, oddělující obě země v přísné době Ivana IV. Příznivé podmínky pro takové pohyby vznikly zejména v letech polské intervence (1604–1618), kdy se v různých částech Ruska, až po Oloněc, Archangelsk a Vjatku, potulovaly desetitisíce ukrajinských kozáků a Poláků²⁹, a v době pozdější, až do nástupu bohabojného cara Alexeje Michajloviče, který zahájil útok na skomorochoy. Shodou okolností právě ve stejné době potulné muzikantství ztrácelo své tradiční postavení v ukrajinsko-běloruské části Polsko-litevského státu: pod vlivem nových kulturních proudů se rychle měnily životní záliby a ideály jeho šlechtických protektorů a skomorošské umění začalo být považováno za přežitek³⁰. Také to muselo podněcovat expanzi ukrajinsko-běloruských hudců a šprýmářů do země, kde jejich výstupy mohly být přijímány jako vítaná kulturní novota. Pravděpodobně v této rušné době se narodil pyšný a výstřední «pán» ruských herních písní, lákající ruské publikum svým uměním a nezvyklým vystupováním, v němž se uhlazená dvornost spojovala s arogancí a uměním velkorysě mystifikace. Tato postava se prozrazuje i dobovým detailem svého oděvu: černá *пуховая шляпа*, objevující se ve hře *Ехал пан* (Šejn, *Velikoruss*, I, 91) obráží módu honosných plstěných klobouků z počátku

XVII. století³¹. Jeho předchůdce z námi citované hry na Dunaji patřil podle těchto příznaků do ranějšího historického období: krátký rudožlutý kabátek patří ještě do pozdně středověké módy, která zřejmě ještě dlouho přežívala v prostředí vandrových umělců³².

Zajímavým dokladem o původu potulných hudebníků, přicházejících do Moskevské Rusi z ukrajinsko-běloruského Západu, je ruský název populárního hudebního nástroje – dud: *волынка*. Odborníci datují příchod dud do Ruska XVI. stoletím (první písemný doklad pochází až z roku 1649). Název je všeobecně odvozován od jména ukrajinské oblasti – Volyně, kam měly být dudy zaneseny z Rumunska³³. Z kulturně historického hlediska se Volyně skutečně jeví jako oblast, kde mohla na ukrajinském území dobře přetrvávat skomorošská tradice: do polsko-litevské unie r. 1569 se této hustě osídlené a zámožné země jen slabě dotkly západní kulturní vlivy; přechod do polské části federovaného státu způsobil zde v následujících desetiletích prudkou kulturní revoluci, která jistě neprosperovala skomorošským a jejich umění a zatlačila je do nevýhodného postavení. Hledali si tedy nová působiště a přenesli do něho i písně, jejichž obsah byl poznamenán středoevropskou sociální terminologií (*král, pán*) a básnickou symbolikou (*růže*).

Hry, jimž jsme v této kapitole věnovali pozornost, jsou svéráznými autoportréty nositelů této tradice, od výbojného šprýmaře středověkého ražení, jakým je Dunaj, oblečený do rudožlutého kabátce, až po «pána», jenž se honosí současným šlechtickým oblečením a ve svých písních rád alternuje postavu hudebníka s postavou krále. Celá tato řada vyjadřuje dosud neznámý aspekt kulturních vztahů uvnitř východoslovanské oblasti: pronikání západních vlivů do ruské umělecké kultury v rovině tvorby profesionálních lidových umělců.

Charakteristickou vlastností písně o Dunajovi, kterou jsme prozkoumali v úvodu tohoto článku, je vyplňování jednoduché epické kostry (tanec – matčin zákaz – svedení) volně střídanými epickými motivy. Zdá se nám, že taková svoboda v dotváření syžetu není vlastní běžným nositelům folklórní tradice. Ti mění a dotvářejí píseň záměnou dějových osob a okolností, pouhou addicí nových motivů k převzatému syžetu, zkracováním nebo kontaminací. Zde však máme co činit s ústrojným zasazováním stále nových epických komplexů do konstantního syžetového a formálního půdorysu, s postupem, který je běžnější v eposu. Na základě předchozích zjištění o skomorošském původu naší hry máme právo připustit, že tento stavební postup (výměnnost epických složek v konstatním herním rámci) byl jedním z projevů jejich improvizátorského umění, kterým překvapovali své posluchače.

Patří-li však naše hra podle obsahových a formálních příznaků k poměrně starobylé vrstvě, datovatelné nejpozději XVI. stoletím, můžeme předpokládat, že je šťastně dochovaným reprezentantem tvorby, v níž taková symbióza herních a epicko-baladických prvků byla běžnějším zjevem. Ve slovanské folkloristice se až do nedávna udržoval názor o zrodu lidové balady z tradice středověké taneční písně³⁴. Tento názor, jehož východiskem byly doklady z románské oblasti, byl však v posledních

letech opuštěn většinou slovanských folkloristů pro naprostý nedostatek důkazů³⁵. V našem případě se konečně objevil starobylý doklad o možnosti prolínání obou tradic. Není to ještě důkaz o zrodu lidových balad ve skomorošském prostředí, v podmínkách herní nebo taneční funkce, je to však už svědectví o aktivním podílu potulných hudebníků na dalším formování žánru. Naše zjištění vrhá také nové světlo na výskyt baladických látek v běloruském kupalském (svatojanském) rituálu³⁶. Skutečnost, že jde nejčastěji o baladu o nalezení sestry v krčmě, nemusí souviset jen s obřadními korelacemi motivu krvesmilství, jak se dosud předpokládalo, nýbrž i s «vandrovnickým» obsahem celé balady. Ze stejných důvodů se v rámci herní písně o Dunajovi objevily novelistické balady o svědci přestrojeném za ženu nebo získávajícím svou milou jinými úskoky.

Obrátíme nyní pozornost k zajímavé maďarské baladě *Márton Szép Ilona* (Ortutay, *Magyar népballadák*, 166). Její text začíná tímto ozdobným situačním obrazem:

It es kerekedik
Egy kerek dombocska,
Rajta nevelkedik
Egy édes almafa.

Edes az almája,
Csokros a virágja,
Az alatt ül vála
Márton Szép Ilona.

Kötögeti vala
Maga koszorúját
Ágbul csemetéből,
Kósdí rózsából.

Mível hol nem éri.
Liliommal fejzi.

Tu se vypjal
kulatý kopeček,
roste na něm
sladká jabloň.

Má sladká jablka,
štrápcovité květy.
Pod ní vysedává
Márton Szép Ilona.

Splétá si
svůj věnec
z tenoučkových větviček
a ze svatodušní růže.

Tam, kde už nestačí,
doplétá ho lilií.

Snáší se tam pěšinka, po ní kráčí bílý beránek. Na pravém boku má sluneční svit, na levém – měsíční, na srsti – drobné hvězdičky, na čele osmdesát mešních svící. Osloví Ilonu:

– Meg ne jidj, meg ne jidj,
Márton Szép Ilona!

Mert műk hozzád jövünk,
Isten parancsolta:
A szüzeknek serge
Csak egy híján telik.

Ha te oda jónél
Veled es betelik.

Nelekni se, nelekni se,
Márton Szép Ilono!

Přišli jsme k tobě
na Boží příkaz:
v chorovodu panen
chybí jen jedna.

Kdybys tam přišla,
dovršíl by se tebou.

Dívka se dá do pláče. Matka se jí táže: Proč pláčeš, proč se trápíš? Dívka děkuje matce za devět měsíců, strávených v jejím lůně, a za své zrození. Nyní musí odejít do nebeského království, do chorovodu krásných panen. Nebeské dveře se otevřely, nebeské zvony zazvonily, nebeské číše se naplnily samy od sebe.

Svou stavbou a obrazností tato píseň připomíná spíše slovanské obřadní písně než balady. Podobnými obrazy začínají dvě moravské lidové písně s legendárním obsahem:

Sedí Adam na kopečku,
na tým seleným trávníčku

(Sušil, č. 30/80).

Vím já kopeček, na něm domeček,
a v tom domečku tři bílé lože

(Sušil, č. 40/101).

Podobné situační úvody najdeme i v moravských milostných koledách (napr. Sušil, č. 2250) a v ukrajinských koljadkách:

Ой у поли, ой чом гірочка, в неділю.
Ой на гірочці могилочка.
На могилочці йибліночка.
На йибліночці на верху цвіток.
Оттак цвила, оттак вродила,
А вна вродила золоту рйиску.
Ой тудя ішла гречна газдиня...

(Šuchevyč, Hucuľščyna, IV, 71).

Obřadné souvislosti má i symbolika maďarské balady (*pletení věnce, růže, lilie, bílý beránek, astrální symboly na jeho těle, samovolné pohyby dveří, zvonu a nápoje u čísi*)³⁷. Kompozice písně je schematická, zatížena retardujícími popisnými prvky. Podle obsahu máme před sebou pravděpodobně oslavnou píseň pohřební, kterou teprve pozdější přesuny v žánrovém systému sblížily s kategorií balad. Podobné obrazy lze najít i v některých starších baladických textech českých. Píseň o sestře travičce začíná u Erbena:

Stojí hruška v širém poli,
pod tou hruškou kámen bílý.
Pod kamenem zlatý prsten,
skrz ten prsten tráva roste

(Erb en, vyd. z r. 1937, 391).

I zde však vede stopa k písním obřadním, v tomto případě jarním (tzv. *helským*), v nichž se ostatně zachovaly také obrazy potulných muzikantů (stavba houslí, slib hrát pannám; přípravy k výpravě pro nevěstu, Erb en, cit. vydání, 60–61).

K tomu přistupuje překvapující kontakt mezi maďarskou baladou a naší písní o Dunajovi – na první pohled neznatelný, avšak týkající se důležité složky syžetu. Zde a tam se má určitá dívka objevit v tanečním kruhu; její nepřítomnost je vyjádřena stejným

obratem: chybí jen jedna. Následuje rozhovor s matkou. I když ostatní obsah obou písní je úplně jiný, nezdá se nám, že výskyt totožné slovní formule, vyjadřující podobnou klíčovou okolnost děje, je dílem náhody. Správnější bude vidět v této paralele signál příslušnosti obou písní ke stejnému stylovému proudu, vzdálenému jak stylovému pojetí většiny balad, tak i novějších herních písní. Jde o typ s málo členitým syžetem a bohatě vypracovanou formální složkou. Vzniká dojem, že stylové hranice mezi žánry nebyly v starším období folklórního vývoje tak vyhraněné, že si byly především blízké sféry obřadní a epické oslavné písně, a že toto společenství, dokumentované svým způsobem oslavnými vánočními písněmi se schématicizovaným epickým obsahem (východoslovanskými koljadjkami, polskými světskými koledami), mohlo být jedním z východisek lidové baladiky. Příkladem balady tohoto «oslavného» typu, v níž se ještě výrazně hlásí staré umělecké postupy, je podle doby zápisů nejstarší ukrajinská balada o vojvodovi Stefanovi a jeho krásné zajatkyni ³⁸.

V souvislosti se snadnou proniknutelností žánrových hranic docházelo k paralelnímu uplatňování epických látek, motivů a jednotlivých obrazů ve sféře obřadních písní a balad, a k pronikání epických látek do oblasti «aplikovaného» písňového folklóru, kam patřily i lidové hry. Jednotlivým článkem mohli být v tomto případě společní nositelé – profesionální mistři lidového zpěvu, bez jejichž normotvorného úsilí nelze vysvětlit zralost a ucelenost stylového systému starších obřadních písní a balad «rituálního» typu. Někdy na přelomu slovanského středověku a novověku se k tomuto společenství připojila «faktografická», formálně střídá a dějově bohatá balada západoevropského typu. I její hodnoty pronikaly, jak vidíme, do obřadního a herního folklóru.

Z teritoriálního hlediska je zajímavé, že obě baladické látky, vrstlé do hry na Dunaji (*svůdce přestrojený do ženských šatů; svůjdce předstírající vlastní smrt*) byly známy i v maďarském folklóru. Naproti tomu zápisy balady *Mártan Szép Ilona (Julia szép leány)* se koncentrují v Sedmihradsku a Moldavsku, v blízkosti východoslovenského folklórního komplexu.

¹ Podobně: V. Miloradovič, *Narodnyje obrjady i pesni Lubenskogo ujezda Poltavskoj gubernii*, Charkov, 1897, 49; D. Evarnickij, *Malorossijskije narodnyje pesni*, Jekaterinoslav, 1906, 49; *Ihry ta pisni. Vesnjano-litnja poezija trudovoho roku*, Kyjev, 1963, archiv Institutu uměnovědy, etnografie a folkloristiky v Kyjevě, Ф 15/189.

² J. Horák, *Slovenské ľudové balady*, Bratislava, 1956, 121, č. 11; M. Kolečányi, *Slovenské ľudové balady*, Bratislava, 1948, 95; *Sborník pesen bukovinskogo naroda*, sost. A. Lonačevskij, Zapiski Jugo-zapadnogo otdela Russkogo geogr. obščestva, II, Kyjev, 1875, 537; P. Čubinskij, *Trudy etnografičesko-statističeskoj ekspedicii v zapadno-russkij kraj*, V, 113; *Etnografičnyj zbirnyk*, Lvov, XI, 130; E. Romanov, *Materialy po etnografii Grodnenskoj gubernii*, II, Vilna, 1912, 247; V. Dobrovoľskij, *Smolenskij etnografičeskij sborník*, IV (Zapiski Russ. geogr. obščestva po otd. etnografii, XXVII, Moskva, 1903), 348; *Pisni Javdochy Zujichy*, Kyjev, 1965, 258.

Обрядовий фольклор та народні ігри

³ *Istoričeskoje značenie južnorusskogo narodnogo pesennogo tvorčestva*, Beseda, 1872, VIII, s. 5–8.

⁴ Čubinskij, *op. cit.*, III, 100; Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*, vyd. z r. 1937, 75, 77; O. Kolberg, *Lud*, III (Dzieła wszystkie, 3), 218.

⁵ E. Aničkov, *Vesennjaja obrjadovaja poezija na zapade i u slavjan*, I, Peterburg, 1903, 53, 149–151; W. Klinger, *Doroczne święta ludowe Europy a tradycje grecko-rzymskie*, Kraków, 1930, 16–19, 30–31.

⁶ A. Preobraženskij, *Etimologičeskij slovar russkogo jazyka*, II, 209–210.

⁷ *Istoričeskoje značenie južnorusskogo narodnogo pesennogo tvorčestva*, Beseda, 1872, VIII, s. 8–9.

⁸ Hrinčenko, *Slovar ukrajinskoji movy*, IV, Kyiev, 1909, 294.

⁹ Stecki, *Wołyń*, Lvov, 1864, 119.

¹⁰ I. Snegirev, *Russkije prostonarodnyje prazdniki i sujevernyje obrjady*, III, Moskva, 1838, 40; P. Šejn, *Velikoruss v svoich pesnjach*, I, 91, 90; V. Varenčov, *Sborník pesen Samarskogo kraja*, Peterburg, 1862, 112.

¹¹ Komentář k této baladě a soupis variant: A. Astachova, *Byliny Severa*, II, Moskva – Leningrad, 1951, 740–741.

¹² A. Gilferding, *Onežkije byliny*, II, 99.

¹³ Gilferding, *op. cit.*, II, 102.

¹⁴ V. Miller, *Očerki russkoj narodnoj slovesnosti*, I, Moskva, 1897, 128–142, 148–155.

¹⁵ A. Loboda, *Russkije byliny o svatovstve*, Kyjev, 1905, 283–284.

¹⁶ A. Astachova, *Russkij bylinnij epos na Severe*, Petrozavodsk, 1948, 141; V. Propp, *Russkij geroičeskij epos*, Leningrad, 1955, 135; V. G. Smolickij, *Bylina o Dunaje*, sb. Slavjanskij folklor i istoričeskaja dejstvitelnoť, M., 1965, 109–131. Shrnutí názoru o materiálu: Propp, *op. cit.*, 527–528.

^{16a} Srov. v bylině o Dobrynjovi:

Говорит Владимир стольне-киевский:

– Что ваше место скоморское,
а на той на печке на муравленой,
на муравленой на печке, да на запечкею

(Gilferding, č. 149, vv. 286–289).

¹⁷ Srov. Proppův poukaz na jiné nebohatýrské rysy Dunajova jednání: *Russkij geroičeskij epos*, 135, 144–145.

¹⁸ W. Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel, 1960, 90–111.

¹⁹ Salmen, *op. cit.*, 145–146, 95, 98.

²⁰ Zprávy o návštěvách východoslovanských pěvců v křižáckém Marienburgu: Salmen, *op. cit.*, 159, 168.

²¹ Další varianta: *Igry narodov SSSR*, Moskva – Leningrad, 1933, 316.

²² Druhá část hry samostatně: *Igry narodov SSSR*, 222.

²³ O tom Salmen, *cit. dílo*, 52–55.

²⁴ A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, VI, 158.

²⁵ M. Hruševskij, *Istorija Ukrajiny-Rusi*, VI, 137, 389–390.

²⁶ Salmen, *op. cit.*, 159, 168.

²⁷ *Etnografičnyj zbirnyk* (Lvov), XXXVI, 73–80.

²⁸ A. A. Zimin, *Skomorochi v pamiatnikach publicistiki i narodnogo tvorčestva XVI veka*. Iz istoriji russkich literaturnych otnošeniij XVIII–XX vekov, Moskva – Leningrad, 1959, 337.

²⁹ Hruševskij, *Istorija Ukrajiny-Rusi*, VII, 332–337.

³⁰ J. St. Bystroň, *Dzieje obyčajów w dawnej Polsce*. Wiek XVI–XVIII, sv. II, Warszawa, 1960, 220.

³¹ M. Gutkowska, *Historia ubiorów*, Lwów – Warszawa, 1932, 77.

³² Tamtéž, 67.

³³ Preobraženskij, *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, I, 95; M. Fasmer (Vasmer), *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, I, 347. Srov. ještě: Hruševskij, *Istorija Ukrajiny-Rusi*, VI, 390.

³⁴ Srov. Horák, *Slovenské l'udové balady*, 11.

³⁵ J. Horák, *Interetnické látky v slovanských baladách*. Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze, Praha, 1968, 436; V. Žirmunskij, *Epičeskoje tvorčestvo slavjanskich národov i problémy sravnitel'nogo izučeniija eposa*, Moskva, 1958, 125; srov. i jeho knihu *Narodnyj geroičeskij epos*, M.–L., 1962, 179.

³⁶ P. Šejn, *Belarusskije narodnyje pesni*, Peterburg, 1874, 143, 144, 148.

³⁷ Srov. V. Sučevyč, *Huculščyna*, IV, Lvov, 1904, 154; *Etnografičnyj zbirnyk*, XXXI–XXXII, 175–178, 199–204; K. Sosenko, *Kulturno-istoryčna postać staroukrajinských svjat Rizdva i Ščedroho večera*, Lvov, 1928, 129.

³⁸ Rozbor tohoto aspektu viz v mém článku *Istoryčni ta žánrovi rysy pisni pro Stefana vojevodu*, *Naukovyj zbirnyk Muzeju ukrajinskoji kultury v Svydnyku*, I, 1965, 214–222.

ZÁPADOUKRAJINSKÉ HAJIVKY, RYNDZIVKY A STAROBYLÁ SÉMANTIKA JARNÍCH HER A PÍSNÍ

Folkloristika má mnoho starostí jak s vymezením žánrových útvarů lidové slovesnosti, tak i s jejich pojmenováním. Plyne to mimo jiné z toho, že ve vědomí autentických nositelů folklóru, z něhož vědecká praxe převzala některé názvy, vypadají vztahy mezi folklórními žánry úplně jinak, než jak se jeví badateli-teoretikovi. Lidová druhová pojmenování jsou nejčastěji odvozena od zpěvní příležitosti a funkce písně (*kráľenská, na hody, k točené, гулевые, угромые, вечериночки, женихальные*), od způsobu nebo okolností provedení (*ходячие, плясошные, застолові*) nebo z obecného dojmu o jejich charakteru (*старины, частые, протяжные, припевки, страданья, смутні, довзі*). Nejsou ovšem vzácné ani případy, kdy je východiskem takového pojmenování některý «signální» motiv nebo obraz, sblíživší ve vědomí zpěváků celou skupinu písní (*voračky* – podle motivu orání, *helekačky, hečené, krakowiaki, заюшки, виноградьа, горелки*).

Chceme se zde zamyslet nad významem dvou autentických názvů, určujících také ve vědecké terminologii celou písňovou oblast v západoukrajinské folklórní tradici, a odhalit jejich skutečné historické a zeměpisné kořeny, přesahující značně oblast, s níž jsou tyto názvy dnes spojovány.

1. Název *gaiivki* byl používán v jz. části ukr. jazykového území (Halič, Chelmsko, východní Podolí, Bukovina) k označení širokého a různorodého komplexu her a písní, připoutaných k jarnímu období lidového kalendáře, nověji především k velikonicím. V ostatních částech ukrajinského území se pro písně tohoto funkčního určení ujal obecně název *vesnyanky*, jehož významový základ je zcela jasný. Je tomu tak i u názvu *gaiivki*?

Jako první uvedl tento název (ve formulaci: *haiiki, moze haiivki od haj, gaj, gajówki*) jeden z prvních vydavatelů ukrajinských lidových písní, Polák Wacław z Oleska (Zaleski) ¹. Tento průhledný název převzal Žegota Pauli ² a na přelomu let padesátých a šedesátých jej opakovala spolu s druhou formou názvu skupina sběratelů a vydavatelů ukrajinských ³. Dva z nich, K. Šejkovskyj a A. Svydnyckyj, zároveň poukázali na významový vztah k slově *gaiitися, gaitися* (= prodlévat, ztrácet čas). Objevily se i pokusy spojit hajivky s pohanským kultem lesů a hájů (Šejkovskyj, Svydnyckyj), a na základě jejich připoutání k vesnickým hřbitovům i s kultem zesnulých předků (Šejkovskyj). U současných polských autorů byla *Haiika* – bez přihlídnutí ke skutečnému národopisnému významu – **personifikována v pohanskou nadpřirozenou bytost, žijící v hájích a věštící svým kvílením bouři** ⁴.

Výklad o původu názvu *gaiivka* od slova *gaii* je na první pohled zcela přesvědčivý; přispěl také nesporně k utvrzení tohoto pojmenování v běžné a vědecké praxi. Má však velké skryté

nedostatky. Není především nikde doloženo, že by se hry a písně této skupiny provozovaly kdykoli – na rozdíl od her kupalských a svatojanských – v hájích nebo vůbec ve volné přírodě. Jako jejich místo se uvádí vždy prostranství kolem kostela, na němž byl nejčastěji hřbitov. Také jejich výchukr. obdoba – *vesnjanky* – byla připoutána jednoznačně k prostoru vesnice⁵. Volná příroda se v hajivkách neobjevuje ani svými symbolickými znaky (zelené větvičky, věnce apod.), jak je tomu v případech svatodušních a svatojanských zvyků, k nimž se pojmenování hajivka nikdy a nikde nevztahuje.

Ještě závažnější je, že se svrchu uvedené rané případy použití znění *hajivka* omezují – mimo díla polských sběratelů – na poměrně úzké území východního Podolí; dokonce rodáci Waclawa z Oleska Markijan Šaškevyč (v *Rusalce Dnistrové*, s. 42) a J. Holovackyj (ve svých raných rukopisných poznámkách) setrvávají při zněních *hahilky*, *hailky*, známých z pozdější doby i z jiných části Haliče. Navíc je zde řada dalších obměn. O. Kolberg zapsal na středním Podolí tvary *jehulky*, *javilky*; dále k západu (na Ternopilsku) žilo znění *jahilky*, *mahilky*; záp. od Lvova: *jaholjky*, *laholjky*, v oblasti Przemysle: *lahivky*, *halahivky*⁶ Severněji od Haliče, v povodí středního Západního Bugu analogický soubor jarních her nesl místy název *rohulky*⁷. V dalších částech Haliče, především na jihu, a na Volyni, nebyl pak znám žádný z těchto zvukově příbuzných názvů. Celá skupina jarních her nesla jméno jediné hry, považované za nejdůležitější: *Галі, грати жука, вербовая дощечка, дівороювати, водити вордарку*.

Vzniká otázka: je vůbec možné, že by lidoví nositelé folklóru tolika různými způsoby obměňovali a komolili obecně srozumitelný slovní základ? Odpověď zní: je to zcela nepravděpodobné. Bližší pravdě je domněnka, že «nejspřávnější» znění *hajivka* žilo v prvních desetiletích folkloristického výzkumu především ve vědomí inteligence jako výtvar vzdělaneckého etymologizování. Teprve později, když se toto znění ujalo obecně ve vědecké literatuře a kulturní praxi, proniklo i do lidového prostředí.

Není proto divu, že bez ohledu na ustálení termínu *hajivka* v ediční praxi se poměrně brzy začaly objevovat pokusy o vysvětlení zkoumaného názvu z jiného základu. Filolog a historik O. Partyckyj, který se jako první pozastavil nad jeho podivnou proměnlivostí, spojil jej v duchu svých mytologických teorií s indickými názvy jarních svátků *holi* nebo *huli*, které uvedl do slavistického oběhu I. Snegirev⁸, V. Ščurat odvozoval tvary *гаївка*, *гагілка*, *галагівка* z ukr.-csl. *глаголати*⁹. O. Makaruška viděl původ tvaru *галагілка* ve spojení citoslovce *гала* se staroruským tvarem *голѣка* (= hluk, hlomoz, vřava, povyk, shluk lidí)¹⁰. Fantastické etymologie z dávné íránštiny, perštiny a arabštiny uvedl ve své práci *Про містику гаїлок* (Lvov, 1922) Ks. Sosenko. Autor těchto řádků se pokusil vysvětlit sporné pojmenování podobností se jménem běloruských velikonočních zpěvů *алалуунікі*, *лалуунікі* jako reflex dávných, později zaniklých refrénů v písních jarního období¹¹.

Námítky k výkladu Ščuratu a Makaruškovu jsme už jednou uvedli ve svrchu citovaném článku. Je třeba dodat, že csl.-ukr. slovník Pamvy Beryndy už pro rané XVII. století překládá csl. *глаголь* ukrajinským *мова*; tedy *глаголати* – *мовити*; slovník *Синонима славеноросская* obráceně: ukr. *мовеніє* = csl. *вѣщаніє*, *глаголаніє*¹². Navíc slovo *глаголати* nemá žádný bližší sémantický vztah k významu, o jehož vyjádření šlo. Výklad Makaruškův je evidentně nepravděpodobný. Ke vlastní «refrérové» hypotéze musím poznamenat, že případy utváření názvů celých písňových skupin od refrénů jsou dosti časté, avšak právě v repertoáru hajívek jsou refrény vzácností a není důvodu k předpokladu, že tomu bylo kdysi jinak; jediný podobný refrén

Обрядовий фольклор та народні ігри

z běloruské tradice je sice spjat se stejným výročním svátkem, vztahuje se však k jinému písňovému typu.

Majíce na paměti, že folkloristika je vědeckou disciplínou, v níž vzhledem k povaze a stavu materiálu hraje důležitou úlohu zvažování alternativních hypotetických řešení, probereme postupně několik dalších možností.

Znění hajívka vyvolává asociaci s polským pojmenováním *gaik*. Jde o zvyk, odpovídající českému *novému létu*, jehož obsahem je obnášení větvičky z jehličnatého stromu, ozdobené barevnými stužkami a květinami, po vesnici za zpěvu blahopřejných písní s oslavou tohoto symbolu jara a poděkováním za dary¹³.

Avšak *hajivky* a *gaik* spojuje jediné to, že v obou případech jde o velikonoční zvyky. Funkčně a obsahově polský zvyk nemá nic společného s jarními hrami, jeho písňový repertoár je naprosto odlišný, jeho teritoriální omezení na stř. Polsko a nepřítomnost v pohraničních pol.-ukr. oblastech snižuje pravděpodobnost vypůjčení třeba jen holého názvu.

Nepravděpodobná je i dedukce názvu *hajivka* z pojmenování chorovodového kruhu – *zaï*, jež se vyskytuje místně u východoslovenských Ukrajinců¹⁴. V této oblasti je název *hajivka* neznámý; jde rovněž o písňový soubor jiného složení.

Zbývá možnost výkladu, který přihlédne k mnohotvárnosti autentických pojmenování «hajivek». Lze je seřadit takto:

<i>рогулька</i>	–	–	<i>рогудейка</i>	<i>регуройка,</i> <i>регурочка</i>
<i>огулка</i>	<i>гагулка</i>	<i>гагілк</i>	–	–
<i>егулка</i>	–	<i>ягілка</i>	<i>яголойка</i>	–
–	–	<i>явілка</i>	–	–
–	<i>галагівка</i>	<i>лагівка</i>	<i>лаголойка</i>	– ¹⁵

Centrální místo v tomto seskupení zaujímá tvar *гагілка*. Je navíc doložen v nejstarších pramenech (*Rusalka Dnistrova*, Waclaw z Oleska) a i podle novějších údajů značně rozšířen, zejména v sev. části ukr. Haliče – v povodí hor. Bugu a v oblastech kolem Lvova až po Ternopilsko na východě¹⁶. Vývojově starší znění tohoto tvaru, zachycené ještě v minulém století O. Partyckým, je *гагулка*. Odtud lze pro oblast sev.ukr. nářečí, která udržela v nově uzavřených slabikách stadium *u < o*, odvodit tvary *огулка*, *розулька*, rozšířené ve střední části povodí Bugu od Cheľmska až po oblast Kobryně a Brestu na záp. Polesi¹⁷.

Je zajímavé, že jména *rohulka*, *rahulka*, *ohulka* měla v této oblasti jedna z hlavních postav jarních her – dívka, předvádějící v herním kruhu ranní toaletu a volící si družku. Podle dávných zpráv z již. části býv. Grodnenské gubernie dokonce každá

dívka, pohybující se v jarních hrách uvnitř kruhu jako ústřední postava, nesla toto jméno¹⁸.

Uvedeme ukázkou texty písní, které se přitom zpívaly.

Ой моя мила рагулько,
Встань барзо ранюлько,
Пойди, пойдь на воду раненько,
Вложи білую кошуленьку,
Наволочи рожовую суконьку

(Kolberg, Dzieła wszystkie, t. 52, 99).

Огулка плила з Новгорода.
Наша мила огуленька,
Хорошая пшепюленька,
Склонися низенько,
Вискоч хорошенько,
Помий собі ручки й ножки
І причеши головочку,
І вберися в кошуленьку,
Вискоч по Дунаю,
Бери панну з краю

(Materialy do ukr. Etnolohiji, XVI, 104)¹⁹.

Nelze pochybovat o tom, že postavy, charakterizované v uvedených textech, mají blízký vztah k obdobným postavám jarních her zápslov. – k *Elišce*, *Helišce*, *Laluji*, *Ulijance*, *Oriánce*, jejichž společným východiskem byla středověká figura královny májových her²⁰.

Jiný pramen z téže oblasti dotvrzuje, že v brestském a kobryňském okrese nesl celý soubor jarních písní, zpívaných od velkého postu nebo velikonoc, název *селизьонного грату* (= hrát si na kačera). Jedna z písní zní: Дай боже неділеньку, / Піїдемо на улиньку, / **Заведем рогулицю, / Селизьонного грати, / Хорошенько співати** (Romanov, *Materialy po etnografii Grodnenskoj gub.*, вып. I, Vilna, 1911, 117)²¹.

Je jasné, že jde o dnes už nedochované hry s motivem *селезня*, kačera. Avšak také *ohulku*, plující po vodním toku, stejně jako severohaličskou *hahulku* lze odvodit od slova *hohulka*, jež je derivátem maskulina *гоголь* (= *Bucephala clangula*, hohol severní). Jde o dnes už vzácný druh severoevropské potápivé kachny, vyznačující se krásným černobílým opeřením (hlava černá s bílými skvrnami u kořene zobáku, prsa, břicho a boky bílé) a velmi krásným námluvním tancem²². Hohol táhl na jaře na jih podél říčních údolí; v sevukr. oblastech se zdržoval právě v období tokání, od prvních dnů března do dubna²³. O jeho symbolické úloze v lidovém povědomí starších dob svědčí vzácná píseň: Ой виплинь, виплинь, гоголю, / Винеси літо з

собою, / Винеси літо-літечко / І зелене житечко (Nowosielski, *Lud ukraiński*, I, 1857, 122).

Jméno *гоголь* je dostatečně doloženo ve starších lexikografických pramenech pro ukrajinštinu, ruštinu a polštinu ²⁴; zdá se však, že v novější době se jeho význam zatemňoval: raný ukrajinský slovník P. Bileckého-Nosenka uvádí mylné tlumočení «гусак, гусь», běloruský slovník I. Nosoviče zná pouze přenesený význam «смелый, отважный человек» ²⁵.

Obraz hohola jako centrální postavy jarních erotických her má velmi široké pozadí a dobu v rozvětvené tradici východoslovanských (především ruských) chorovodových her s motivem kačera a kachního páru. Jde v podstatě o dva významové typy: 1. hry o páření (tedy erotické) s ústředním motivem dohánění nebo volby, 2. hry, v nichž bylo obrazu tohoto jarního ptáka použito v různých druhotných významech (oblékání kačera, kačer jako svědek dívčího tance) ²⁶. Je zajímavé, že hry prvního typu lze najít spíše ve starších pramenech (Sacharov, Tereščenko) a v okrajových oblastech. Velmi dobře se význam, který sledujeme, zračí v širší hře z ukr. kolonií v býv. Astrachaňské gub.: А на ріці щирята, / Меж щирятами утинка. / Де не взявся сизокрилий селезень, / Всіх щирят розігнав, / А утинку собі взяв за крильце, / Повів її на плавце (Pokrovskij, *Detskije igry*, 1895, 191).

Nasleduje část, v níž jsou sestavovány páry z děvčat a chlapců. Podobně na vých. ukr.-běl. pohraničí ve spojení s archaickým motivem hrazení reky: Перегороджу тинком річечку, / Рано, рано, тинком річечку! / Да не пущу ні риби, ні води, / Тільки пущу селезеня з вуткой. / Селезенько – молодий Гринечко, / А вуточка – молодая Гапочка (Radčenko, *Gomelskije narodnyje pesni*, 21).

V ruském chorovodu z jihu Novgorodské oblasti: На ричиньки, на Дону / Купається селезень, / Купається сирой / Петр Афанасыч. / Ты пройди, пройди, / Дружинушку выбери, / Хорошую поцелуй (Tichvin, *archiv Rus. zeměpisné společnosti*, XXIV, 30, č. 13, 160, zápis z r. 1853).

V jiném chorovodu, znázorňujícím milostnou volbu – *Около сыра дуба* se v ne dost organickém spojení s obrazem černého sobola objevuje motiv: Поплыви, поплыви, утя / По тиху Дунаю. / Ищи себе друга, / Ищи себе любушку (Sacharov, *Pesni ruskogo naroda*, II, 73).

Jde jistě o pozůstatky mnohem širší tradice podobných her. Důkazem je pojmenování, dávané v sev. oblastech evropského Ruska celé skupině her a písní o námluvách – *утушкой* ²⁷.

Jako symbol milostného páru se obraz kachny a kačera objevoval také ve výchsl. svatebních a jiných písních ²⁸. V soustavě starých erotických symbolů tvořil přinejmenším rovnocenný protějšek eroticky interpretovaného obrazu zajíce, na jehož základě se v ruském jarním folklóru zformoval komplex tzv. *заюшковых песен*.

Stopy podobné úlohy lze najít i ve folklóru jz. ukr. oblastí. V Haliči existovala hra na kačera, vzniklá transformací staršího erotického motivu ještěra-draka, který ztratil svou srozumitelnost²⁹. V západní části Zakarpatské Ukrajiny měly jarní hry a písně obecný název *качки знати*,³⁰ jehož širší souvislosti jsou dokumentovány slovenským jarním tancem *Káčer*, doprovázeným žertovnou písní s motivem námluv³¹. Analogická herní personifikace kachního páru existuje i v maďarském folklóru. Zde se kačer koupe v černém jezeře, kachna se chystá k matce do Polska. Následuje popis její krásy, výzva k rychlým obrátům a k milostné volbě³².

Symbolika *рогольки, огулки* má v celém společenství her o námluvách Kachního páru zvláštní odstín. Motiv milostné volby je zde odsunut do pozadí, objevuje se až v posledním verši nezkrácených textů. Jádrem herního děje je méně nebo více rozvinutá pantomima, znázorňující strojení oslavované dívky, její přípravu k blížící se volbě. Poukázali jsme už na souvislost tohoto pojetí se zápslov. hrami na *Elišku, Heličku, Ľaližu, Ulijanku*, odvozenými z celozápadoevropské symboliky jarní královny. Nepochybným svědectvím této souvislosti jsou ve vyvinutějších textech i detaily v popisu oblečení. Avšak zde, na pomezí dvou velmi odlišných národopisných tradic, se západoevropský typ oslavné společenské hry zkrížil s typicky výchsl. zvířecí symbolikou.

Produktem podobného prolnutí dvou heterogenních významů je i příbuzná haličská hra *Білоданчик*, znázorňující hrdinu s variujícím mužským jménem, jeho herní úloha je stejným způsobem rozdvojena: pluje po řece a strojí se zároveň do dívčího oblečení, aby pak v závěru zvolil svou družku³³.

Podobnost obsahu obou her napovídá možnost podobného výkladu. Slovo *білоданчик, білобранчик* a jejich četné deformace lze nejpravděpodobněji vysvětlit jako jmenné epitheton k podmětu *kačer*, který mohl pod vlivem celkového posunu v obsahu hry vypadnout z textu. Uvedli jsme svrchu jako rys zevnějšku hohola nápadné bílé zbarvení těch částí jeho těla, které na sebe nejvíce upozorňovaly při jarním toku. Polština znala pro «druh divoké kachny nad řekou Narew» jméno *białobok*³⁴. Snad tedy *білоданчик, білобранчик* vyšly také z tvarů *біловбранчику, білобоченьку* apod. Na podporu tohoto výkladu lze uvést i zajímavou analogii písňových začátků z velmi vzdálených míst:

Ой Данчику, Білоданчику,
Поплинь, поплинь по Дунайчику

(Hnatjuk, Hajivky, 33).

Ой селезень мой сизоккрылий,
Ой поплыви-ка вдоль Дунаю

(archiv Ruské zeměpisné společnosti,
XXVI, 58 – Saratovsko).

Tvar *роголька* lze vysvětlovat deformací tvaru *гогулька*. Je však možný i výklad od jiného druhu potápějící se divoké kachny – Podiceps cristatus, českým jménem *roháč*.

Vyznačuje se také krásným zjevem a zvláště složitým a krásným tokenem, odehrávajícím se také ve vodě³⁵. Pro tohoto ptáka se bohužel nepodařilo zjistit v lidové ukrajinštině a běloruštině jméno příbuzné českému.

Rekapitulace našeho důkazu může vypadat takto: obecný název *гагілки* spolu se svými deriváty se vyvinul z tvarů *гагульки* < *гогульки*. Jejich základem byla, podobně jako u ruského názvu *утушки*, hra (nebo skupina her) s motivem námluv kachního páru, vyjadřující ideu jarního milování v přírodě. Zeměpisný výskyt názvů *hahilky*, *rohulky* především v povodí velké nížinné řeky **Západní Bug, plynoucí proti směru jarních ptačích tahů**, dobře harmonuje s tímto výkladem. Postupem času vědomí původu názvu skoro zaniklo pod vlivem skutečnosti, že v této skupině her převládla složka, zobrazující chování člověka. Celý případ je krásným dokladem složitých proměn, k nimž dochází pod vlivem asociativně-difuzního obrazného myšlení, charakteristického pro folklór, ve světě písňových a herních symbolů.

2. Problém jména *риндзівки* je jednodušší, ale tíže řešitelný. Toto jméno se vztahuje k oslavným písním, které zpívaly skupiny koledníků při obchůzce domácností o velikonočním pondělí a úterý. Nejbohatěji se tento zvyk dochoval na Bílé Rusi, kde podobné písně nesly název *valočobných*. Zpráva spisovatele z počátku XVII. století Ivana Vyšenského ukazuje, že v jeho době byl uvedený název běžný i na Ukrajině; obráží se v huculském a podolském názvu *волочівний понеділок*, *волочинник* pro den, kdy děti chodily po domech s blahopřáním a nosily *волочилъне* – kraslice a velikonoční pečivo³⁶. Na polském Mazovsku a Podlaší *włóczebne* označovalo zvyk chodit o velikonočním pondělí s blahopřáním, oracemi a zpěvem písně *Konopielka* nebo *Haleluja*³⁷.

Je možné, že tradice *valočebných písní* s jejich svéráznou oslavnou tematikou a stylistikou, podobnou vánoční *koljadce*, ustoupila pod tlakem novější konkureční formy – barokních žákovských orací a funkčně obdobného polského zvyku *dyngus*. Zbytky velikonočních oslavných písní koljadvého typu se rozptýleně zachovaly na různých místech ukr. Haliče, převážně bez vlastního názvu. Jen v oblasti Javorova (záp. od Lvova) zaznamenal Hnatjuk pojmenování *ryndzivky*, *rencivky*³⁸.

V úvodu ke své edici hajivek (s. 8–11) pokusil se Hnatjuk o vysvětlení tohoto názvu ze slov *рядня*, *лахи* (= hadry) se současnou omluvou, že nyní nezpívají *ryndzivky* «otrhanici», nýbrž děti zámožných rodičů. V. Ščurát (Dilo 1910. č. 95, s. 6–7) nadhodil možnost vysvětlení ze staroněm. *Ringa* – «der krumm gehende» – samozřejmě nepravděpodobnou.

Při práci na své edici si V. Hnatjuk nepovšimnul, že před několika lety zapsal dialektolog I. Verchratskyj ve vesnici Vyslik Velykyj na lemkovsko-bojkovském pomezí jednu takovou píseň s poznámkou: *ранцюють в великодний понеділок*. Slovo *ранцювати* uvedl z téže vesnice i ve slovníku s výkladem «blahopřát s písní»³⁹.

V souvislosti s tímto tvarem se nabízí jednoduché vysvětlení: stejně jako *волочитися* znamená «toulat se po koledě», *ранцувати* znamená «chodit s rancem, určeným pro dary». Průkaznost tohoto výkladu je ovšem oslabena ojedinělostí dokladu a nejasným historickým postavením slova *ранець* v ukr. nářečích.

¹ Wacław z Oleska, *Pieśni ruskie i polskie ludu Galicyjskiego*, Lwów, 1833, 49.

² Žegota Pauli, *Pieśni ludu ruského w Galicji*, I, Lwów, 1839, 10.

³ K. Šejkovs'kyj, *Byt podoljan*, I/1, Kyjev, 1860, 1; I. Haľka, *Narodnyji zvyčaji i obrjady z okolyci nad Zbručem*, t. I, Lvov, 1861, 93; A. Svydnyč'kyj, *Velykdeň u podoljan*, Osnova (Peterburg), 1861, XI–XII, 39; A. K., *O prostonarodnych prazdničnych obyčajach – koljade i gaivke v Kameneckom, Proskurovskom i Ušickom Ujezdach Podol'skoj div.: Podol'skije jeparchialnyje vedomosti 1868*, č. 11, 342.

⁴ A. Greinert, *Studia nad podaniami*, Biblioteka Warszawska, 1859, č. 29, 508 a d.; M. Orgelbrand, *Słownik języka polskiego*, I, Wilno, 1861, 390.

⁵ Srov. J. Holovac'kyj, *Narodnyje pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi*, I, Moskva, 1878, 20. Opačné tvrzení ukr. romantika I. Vahylevyč'e (srov. O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 29 (*Pokucie*), 153), že domácí půdou hajivek byly také háje s mohylkami, je očividným výmyslem.

⁶ V. Hnatjuk, *Hajivky (Materialy do ukrajins'koji etnologiji)*, XII, Lviv, 1909, 2; informace z Javorivska v poznámkách Fr. Řehoře, Literární archiv PNP v Praze; O. Kolberg, *Przemyskie (Dziela wszystkie*, t. 35), 34.

⁷ Čtenija v Imperatorskom obščestve istorii i drevnostej rossijskich pri Moskovskom universitete, 1873, kn. IV, 86; O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 52, 99; *Materialy do ukrajins'koji etnologiji*, XVI, 104; *Narodna tvorčist' ta etnografija*, 1961, č. 2, 116.

⁸ Pravda (Lvov), 1868, 244; I. Snegirev, *Russkije prostonarodnyje prazdniki i sujevernyje obrjady*, I, M., 1837, 59.

⁹ *Hlahilky i ryndzivky*, Dilo (Lvov), 1910, č. 95, 6–7; srov. O. Makaruška, «Nova» teorija pochodžennja názvy «hlahilok», Dilo, 1910, č. 98.

¹⁰ Učyteľ, XXIV, 1911, 140–142.

¹¹ O názvu jarních písní v ukrajinské Haliči, Časopis pro slovanské jazyky, literaturu a dějiny SSSR 1, 1956, 403–409.

¹² *Leksykon slavenoros'kyj Pamvy Beryndy*, Kyjiv, 1961, 25; *Leksys Lavrentija Zyzanija. Synonima slavenorosskaja*, Kyjiv, 1964, 127.

¹³ Popis polského zvyku: O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 10, 197; 18, 49; 20, 106; 22, 31; 23, 89; 24, 147; 26, 81; 27, 128; 42, 6. Srov. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II/1, Warszawa, 1967, mapa na s. 743.

¹⁴ Zjištění J. Kostůka z vesnice Vyšný Orlík, okr. Svidník (v rukopise).

¹⁵ Názvy uvedené kurzívou pocházejí z území záp. a sev. od Lvova, až po oblast Brestu Litevského, Kobryna a Slonima.

¹⁶ Hnatjuk, *Hajivky*, 2 a rukopisné záznamy v autorově archivu z těchto míst; Hubynok, Machniv, Uhniv, býv. okr. Rava Ruska; Pavliv, okr. Radechiv; Perehnojiv, Podusiľna, Vyktorivka, okr. Peremyšljany; Horodyšče Kor., okr. Bibrka; Artyščiv, okr. Horodok.

¹⁷ Viz pozn. 7.

¹⁸ *Čtenija v Imp. obščestve istorii i drevnostej rossijskich pri Moskovskom universitete*, 1873, kn. IV, 86. Citována zpráva z knihy P. Bobrovského, *Grodnenskaja gubernija*, SPb., 1863.

¹⁹ Text pochází z oblasti Radzyń na Podlaší, V textech z Chełmska (*Materialy do ukrajins'koji etnologiji*, XVI, 105, 106) zkomolené tvary, *liva ručka, polova chočka*.

²⁰ Srov. autorův článek *Jarní hra na dunaj (Heličku)* a její východoslovanské obdoby // *Siovenský národopis*, 9, 1961, 4, 610–627.

²¹ Formulí *rozvesty rohulku* nacházíme i v předvelikonoční písni, zapsané v r. 1933 v obci Povittja, okr. Kobryn (v autorově archivu).

²² «Hoholi začínají tokat brzy, hned za prvních slunečních dnů... Kačer při toku rozprostře ocas a zakloní hlavu daleko za záda. Zobák má kolmo do výšky. Rychlým pohybem vymrští hlavu dopředu a nahoru, přičemž se nohama odráží prudce kupředu a vyluzuje za sebou déšť kapek. V tom okamžiku vydává zvonivý hlas... Opeření hlavy se při toku načepýří, čímž nápadně vymkne kontrast mezi černou barvou a svítivě bílými skvrnami na lících. V konečné fázi kačer obvykle s hlavou nataženou dopředu v kruzích obeplouvá kachnu» (J. Hanžák, K. Hudec, *Světém zvířat*, II, *Ptáci*, 1, Praha, 1963, 212–213).

²³ *Ukrajinska radjans'ka encyklopedija*, t. 3, 322–323.

²⁴ B. Hrinčenko, *Slovar' ukrajskogo jazyka*, I, 296; V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, I, 364 (= *красивый нырок или утка*; přeneseně: *щеголь, франт, волокута*); staropol. *gogolica* (= rodzej dzikiej kaczkki), *Słownik staropolski*, II, 451; *gogól, gągoł* (= nurek wpolczubaty), Karłowicz, Kryński, Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, I, 866.

²⁵ P. Bileckij - Nosenko, *Slownyk ukrajins'koji movy*, vyd. Kyjiv, 1966, 100; I. Nosovič, *Slovar' beloruskogo narečija*, SPb., 1870, 115.

²⁶ I. Sacharov, *Pesni russkogo národa*, SPb., 1838, II, 73, 130, 297; A. Tereščenko, *Byt russkogo národa*, IV, 149, 178, 292; *Igry narodov SSSR*, M.-L., 1933, 61, 62, 91; druhý typ: Sacharov, op. cit. II, 65; A. Sobolevskij, *Velikoruskije narodnyje pesni*, VII, SPb., 1902, 436–441, 527, 555.

²⁷ V. I. Čičerov, *Zimnij period russkogo narodnogo zemledělčeskogo kalendarja XVI–XIX vekov*, M., 1957, 175, 181–182; P. Jefimenko, *Materialy po etnografii russkogo naselenija Archangel'skoj gubernii*, č. 2, 1878, 120 zjišťuje: «Начало каждой вечеринки дает «уточка»».

²⁸ Přehled motivů: N. I. Kostomarov, *Sobranije sočinenij*, kn. 8, SPb., 1905, 627–628. Srov. E. Romanov, *Materialy po etnografii Grodnenskoj gubernii*, II, Vilna, 1912, 291.

²⁹ Srov. autorův článek *Das ostslawische volkstümliche Spiel «Drache-Enterich»*, *Ethnologica slavica*, II, 1970, 209–225.

³⁰ I. Verchratskyj, *Znadoby dlja piznannja uhors'ko-rus'kych hovoriv*, II, *Zapysky Naukovoho tovarystva im. Ševčenko*, XXXIX, 1899, 223; *Podkarpatska Ruš*, V, 1928, 74; VII, 1930, 94.

³¹ Káčerový tanec: P. Dobšinský, *Prostonárodnie obyčaje*, 30, 155; Český lid, XXIII, 243; C. Zalešák, *Pohronské tance*, Martin, 1953, 177; C. Zalešák, *Ľudové tance na Slovensku*, Bratislava, 1964, 19; J. Kovalčíková, F. Poloczek, *Slovenské ľudové tance*, I, Bratislava, 1955, 74. Srov. ještě český masopustní tanec *Káčer*: Československá vlastivěda, II, 1936, 283.

³² A. Kiss, *Magyar gyermekjáték-gyűtemény*, Budapest, 1891, 270–279.

Západoukrajinské hajivky, ryndzivky a starobylá sémantika jarních her a písní

³³ V. Hnatjuk, *Hajivky*, 31–36. Srov. O. Zilynskyj, *Jarní hra na Dunaj (Heličku) a její východoslovanské obdoby*, Slovenský národopis, 9, 1961, 617–618, 622–626.

³⁴ Karłowicz, Kryński, *Niedźwiedzki, Słownik języka polskiego*, I, 142.

³⁵ J. Hanzák, K. Hudec, *Světlem zvířat*, II, *Ptáci*, 1, 85–86.

³⁶ V. Šuchevyč, *Huculščyna*, IV (Materialy do ukrajins'koji etnologiji, VII), Lviv, 1904, 241; P. Čubyns'kyj, *Trudy etnografičesko-statističeskoj ekspedicii v Zapadnorusskij kraj*, III, SPb., 1872, 24. Informace E. Romanova (*Materialy po etnografii Grodnenskoj gubernii*, I, 103), že Ukrajinci býv. Grodnenské gub. používali pro voločebné písně názvu *rohulka*, *rohulčati pisni* je zřejmým nedorozuměním. Přece však ji převzal jak K. Kvitka (*Ukrajins'ki národní melodiji*, Kyjiv, 1922, s. VI), tak i F. Kolessa (*Ukrajins'ka usna slovesniš*, Lviv 1938, 37).

³⁷ *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, II, 17; Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, II, Warszawa, 1958, 453.

³⁸ V. Hnatjuk, *Hajivky*, 8, 11. Texty na s. 228–249.

³⁹ I. Verchratskyj, *Pro hovor halyc'kich lemkiv*, Lviv, 1902, 285, 459. Další východolemkovské doklady této tradice bez udání názvu a místa zápisu: *Naše slovo* (Warszawa), 8. XI. 1964, 5; 10. IV. 1966, 5.

Світлини з архіву Б. Зілинського та М. Мушинки



Батько
Ореста
Зілинського –
Іван Зілинський,
професор
Краківського
університету



Мати Ореста
Зілинського –
Юлія



О. Зілинський (перший ліворуч) з батьками та товаришем Юрком
Чопівським. Катовіце, 1932 р.



О. Зілинський – учень
початкової школи
в Кракові



О. Зілинський
(другий
праворуч)
серед
пряшівських
студентів
у Слов'янській
бібліотеці
в Празі.
Ліворуч
від нього –
М. Мушинка



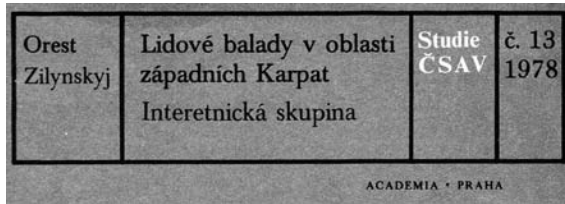
Учасники
Міжнародної
конференції «Орест
Зілинський і
карпатознавство»
у м. Свиднику
на могилі
О. Зілинського:
М. Маричевський,
Р. Лубківський,
Ю. Гошко,
М. Сополіга,
Л. Довгович,
Б. Зілинський,
М. Мушинка.
1993 р.



М. Мушинка
та Б. Зілинський
на могилі О. Зілинського



Г. Карась
та М. Мушинка
на могилі
О. Зілинського
у м. Свиднику.
2012 р.



Обкладинка книги О. Зілінського
«Народні балади в області Західних Карпат»
(Прага, Чехословацька академія наук, 1978 р.)

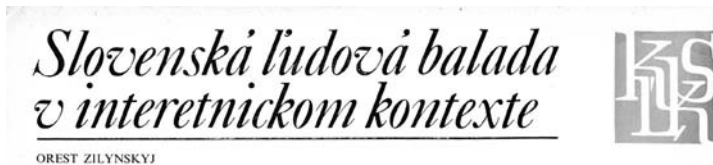


МАМА МАТИ СИНА

Обкладинка добірки балад зі знищеної
монографії «Українські народні балади
Східної Словаччини»
(Пряшів, 1993 р.).
Ілюстрація Д. Миллого

СОЮЗ РУСИНІВ-УКРАЇНЦІВ
СЛОВАЦЬКОЇ РЕСПУБЛІКИ

АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНЦІВ СЛОВАЧЧИНИ



Обкладинка книги
О. Зілінського
«Словацькі народні
балади в інтернетнічному
контексті»
(Братислава,
Словацька академія наук,
1978 р.)

ОБРЯДОВІ ПІСНІ СЕЛА КРАСНА НА ЛЕМКІВЩИНІ

Село Красна (в мові місцевого населення: Коростенька) належало до групи семи сіл в коліні ріки Вислока, на північ від міста Кросна, що творили український мовний острів серед польського населення – найбільший і найзахідніший в Галичині. Ці села були розташовані на крайній північно-західній віднозі Карпат, у залісненій, в старі часи важко доступній місцевості. Тут проходив колись кордон між Галицькою державою й Польщею, а пізніше – між Руським і Сандомирським воевідствами. Декілька кілометрів на південь від Красної височили мури славного Одриконського замку.

Перші поселення в цьому районі виникли в XV ст. 1460 року в історичних джерелах уперше згадується потік Кросне. Саме село виникло десь у першій половині наступного століття. В 1581 році воно належало відомому краківському нобілітованому купцеві Северину Бонерові. Вже тоді жило в ньому 44 родини. При кінці XIX ст. воно мало понад 1400 мешканців, перед другою світовою війною – до двох тисяч, на 90 проц. українців.

За галицьким істориком минулого століття І. Шараневичем, першими поселенцями були взяті в полон козаки. Підставу до таких здогадів, які важко підтвердити історичними даними, давав антропологічний тип деяких мешканців, а також певні відмінності в мові цілого острова від сусідньої лемківської говірки на півдні Кроснянського повіту. Замішанці (так їх назвав діалектолог І. Верхратський) зовсім не вживали слова «лем», ярець тут називався ячменем, палінка – зорівкою, хижа – хавупою. В їхньому словнику був ряд польських елементів, але й такі загальноукраїнські форми, як «Маруся». Також їх одяг і житло відрізнялися від лемківських. Крім того, кожне село мало свої мовні особливості.

Найбільш імовірним є здогад, що цей мовний острів колонізувався населенням з різних місць – з Лемківщини, середнього Посяння й верхнього Сяну (області Ліська і Балигорода). Це підтверджує і нижче публікований фольклорний матеріал.

ЩЕДРІВКА

Щедру-ведру Марія
На престолі сідива,
Три крижыкы тримава,
По всіх кутах ходива,

Ено г єднім не быва,
Бо ся гриху набыва.
Род ся пшениця
Як рукавиця,
Стебво як палиця,
Зим'якы як ходакы,
Жыто як корыто
А вовес як чорний пес.

ОБЖИНКОВІ ПІСНІ

Конец загону, конец,
Будемо вили вінец.
Там ся на гори мрочит,
Нам ся віночок точит.

Добры мы женці были,
Бо мы жниво скінчили.
Нажали мы кіпочок,
Як на небі зьвіздочок.
Што копонька, то корец –
Мы з вінком на подворец.

На подвір'ю калюжа –
Наше паньство як ружа.
На подвір'ю бовото –
Наше паньство як звото.

Нема їгомосця дома,
Поїхали до Львова
Ключики купувати,
Куферок одмыкати,
Женцям выпвачати.

Выйди, панойку, до нас,
Водберте вінок вод нас!
Стоїт си Люльця в сїни,
Тримат шкляночку в жмени,

А єгомосць на ганку
Тримат пиво в збанку.
Стоят пані на райкеті,
Тримают зоривку в решеті.

Мам вінец, мам,
Кому го дам?
Мам вінец вівсяний, –
Наше паньство кохане,
То му го дам.

Німа єгомосця дома.
Поїхали до Львова
Ключики купувати,
Пивницю одмыкати,
Пиво диставати,
Женців частувати.

ВЕСІЛЬНИЙ ОБРЯД

Весілля в замішанців за описом з кінця XIX ст.

Юнак, що задумав женитися, посилає двох чоловіків з горілкою або пивом до дому, в якому живе його обрана. Прийшовши, вони прохають чарку. Якщо батьки хочуть дати дочку парубкові, подають її, якщо ж ні, то чарку не подають.

В підвечір вінчання весільний староста, дружки, свати, молодий сходяться до дому свашки. Там п'ють і танцюють, а потім їдять. Коли вирушають до дому молодого, свашки співають тричі:

Воріше, ворішеньку,
Росни мі при доменьку,

Обрядові пісні села Красна на Лемківщині

Розвесель татусенька
І цілу родиноньку.

Прийшовши до дому молодого, співають:

Де-сте бывали, вы молодчикове?
Там мы бывали в свасюсенькы в коморі,
Там мы видали красный коровай на столі
І видали мы красну різгу на столі.

Від молодого вибираються до молодої. Збираючи на тарілку складку для молодої на чепець, співають:

Час складку складати,
В дорогу їхати,
в дорогу-доріженьку
По красну Марисеньку.

По зелений вінок,
По золотий перстінок,
По мальовану скриню,
По Марисю газдыню.

Кидають малу буханку хліба, що її називають гускою, на подвір'ї в молодого. Кожний присутній, особливо діти, конче хочуть дістати цей хліб у свої руки.

Виходять і подаються до молодої. Ставши перед її домом, співають:

Пусьте нас, пусьте,
Бо нас сватенько биє,
Бо нас сватенько биє,
Сукенка на нас гние,
Сукенка пожычона,
То буде вымувйона.

І входять до дому молодої. В домі співають:

Бояре приїхали.
Зазулі розыгнали.

Зозулями називають трьох жінок, що сидять за столом у молодої й не хочуть пустити туди весільних гостей. Тим бабам дають по кілька центів і горілки. Тоді вони відходять від стола, а весільні гості сідають за стіл. Тепер приводять з комори дружок, а потім молоду, а свашки співають:

Выйди, Ганусю, до нас,
Одбер коровай од нас.
Бо в нашім короваю
Зеличко коло краю,

Обрядовий фольклор та народні ігри

Посередині медець-солодець,
А наш Андрусьо молодець.

Збираються до шлюбу. Молоді кланяються батькам і старшій родині, а свашки співають:

Грайте, гусельки, різко,
Кланяйся, Марусь, низко.
Ой кланяй, кланяй,
Стопами падай:
Годный татусьо того
Поклонойку твогого.

Ту саму пісню повторюють для матері, братів, сестер. До церкви йдуть пішки. Дружби чи свати мають на капелюхах і шапках пера, а дружки – вінки на головах. Повернувшись із церкви, свашки співають:

Честую, мамусю, зенця,
Єсли-сь на него взента
Честуй же його вином,
Єсли ты на него мила.

На подвір'я виносять солодкого молока й частують молодих. Входять до дому, сідають за стіл, ціла весільна дружина їсть і п'є.

При очепинах свашки співають:

Де, дружбусю, сваты?
Час молодонькым спати,
Бо ся Андрусьо гніват,
Же неборзенько лігат.

Те саме повторюють для молодої. Дружба йде на під і стелить. Коли молоді зійдуть із поду, подаються до води. Ціле весілля вмивається. Потім повертаються додому.

Весільні пісні з с. Красна, записані в 1905 і 1913 роках

В МОЛОДОЇ ПЕРЕД ВІНЧАННЯМ

Дружка, побачивши дружбу, співає:

Иде дружба гво двери,
Вісят з него куделі.
Такое має говося
Як ячмінное ковося.
Не ступимося з пляцу,
Пок нам не дасте пвацу.

Обрядові пісні села Красна на Лемківщині

Не ступимося з кута,
Пок нам не дасте дукат.

Дружки співають за столом:

Зеленая рута-крута, жовтий квіт,
Ци ли того Иванейка довгих літ?
Ци ли його подарунки не дишли?
Ци ли йому Марусейка не г мысли?
Написава-бым листочок – не гмію,
Пісвава-бым пісванчыка – не сьмію,
А іхава-бым я сама – боюся:
Великая водичейка – хтоплюся.

Промова весільного старости:

Стали тоты моводята перед господом богом, перед вшыткыми сьвятыма и перед вами, добры людейкове, и просят мене, свугу свого без вуста мої, абысте їх щестили и побвагосвовили. И мы їх щестиме и бвагосвовиме з товаришем єї до дому божого, до сакраменту семого. И по други раз просят мене, свугу свого без вуста мої, абысте їх щестили и бвагосвовили, и просят вас без вуста мої, абысте їм дарували и водпустили, чым вас вобразили – маму, тата, сестры, брата, вуйкы, стрыкы, абысте їх щестили и бвагосвовили, на щесливу и дорогу припровадили до стану мавжейского, до сакраменту семого. Амин.

Під час того, як молоді кланяються перед відходом на вінчання:

Грайте, гушелькы, ризко,
Кваняйся, Марусь, низко.
Грайте, гушелькы, різше,
Кваняйся, Марусь, низше.
Ей, кваняй, кваняй,
Х стопойкы падай
Як ридный матюнойці.

Якщо молода не має батька або матері:

Зыйди, татусю, з неба,
Бо нам тя ту потреба
Лобвагосвови ти мя.

Знати сироту, знати –
Німа ся кому кваняти.
Має мамусю г небі
Юж на боскій потребі.

Зыйди, матойко, з неба,
Бо нам тя ту потреба.
А мамуся так мовит:

Обрядовий фольклор та народні ігри

Нех тя біг бвагосвоит,
І я тя бвагосвов'ю.

Коло хати при відході на вінчання:

А г неділю ранейко
Купавося сонейко.
В чім воно ся купаво,
Коли воды не маво?
Г Марусиних слезойках,
Што вона напвакава,
Як до сьлюбу їхава.

По дорозі на вінчання:

Дуй, вітре, дорогою,
Розмай косоньку мою.
Розмай ей до говоска,
Нех иде поговоска.
Дуй, вітре, переставай,
Вінойка мі не зваляй.
Звалит мі го сванейка
А г вівторок зранейка.
Розлетілися пташкове по полю,
Закликали Марусейку додому:
Ей додому, Марусейко, додому,
Не задавай ты жаленьку никому.
Як же не мам задавати, коль мушу:
Кохава-м си татусейку, як душу,
А тепер юж Иванцейка, бо мушу.

Як ідуть з вінчання:

Присягава Маруся
Три разы, разы,
Перед вобразы,
Х церкви перед вобразы;
Перед всіма сьвятыма,
Перед дверми царскыма.
Радуйся, матюнонько:
Юж Касюся сьлюб взява.
Присягава вона
Три разы, разы,
Перед вобразы,
Перед всіма сьвятыма,
Перед дверима царскыма.

Обрядові пісні села Красна на Лемківщині

Тады, сваткове, тады.
Сут ту стежочки всяди.
А хто ж їх ту наробив?
Наш Иванцьо моводый
Зоривойку носящы,
До Марусі ходящы.

Пісні, співані в домі молодої після вінчання:

Квіток, дівча, квіток, зак не маеш діток.
Будеш мати діток – спаде з тебе квіток.
Ружа-с, дівча, ружа, зак не маеш мужа.
Будеш мати мужа – спаде з тебе ружа.
На соводкій яблони листочки дрибніють,
До вального хвоща вочка мі ся сьміють.
Маю я хвощыка – вочка му ся сьміють,
Зубкы му ся сьміють, личка рум'яніють.
Юж-єм ся вожений, юж-єм ся утішив,
Своє кавалірство на ківку завісив.
Хвощыку за водов, цне мі ся за тобов.
Якже бы-м я быва сьлюбувава з тобов!
Летіли говубы, на долині стали.
Кохалися разом – тепер перестали.
Кохалися разом, як говубів пара,
Тепер ся розышли, як та чорна хмара.
А мава я, мава хвощыка вального,
Ено мі заросва стежочка до него.
Не заросва травов ани покривами,
Ено мі заросва людзкыма мовами.
Серце мі ся крає, душа мі ся мінит,
Же мій ся кавалір з иншов паннов женит.
А женится, женит – допомож му боже,
А як ся воженит – скар го пане боже!
Чорны хмары подрібніють, дрібный дощык буде,
А з нашого закохання певно нич не буде.
Летіли говубы, сіли си на дубі.
Побив Грисьо Каську і выбив юй зубы.
Де є, де є кухарка наша?
Несолена, немащена капуста наша!
Треба, треба дві гвавки соли,
Жебы добрі, жебы добрі капусту восолив.

Заросли мі стежки мохом і травою,
Що-м ходива, говорива, миленький, з тобою.

Запераю воротойка, не можу заперти,
Кого любл'ю – не забуду до самої смерти.

Калина-малина г лісі розквітана,
Мовода дівчина – чого-с задумана?
Як не мав думати, як не мав пвакати:
Кохава-м жоміря – хтіли мі го взяти.
Ціву ніч не спава, дрібний лист писава
До свого мивого, што го любувава.
Ходит жомір, ходит, г руках шапку носит,
В пана капітана на вурльооп ся просит:
Пане капітане, пустте мя додому,
Бо я мав такую, што гине за мною.

Божейку, божейку, дай мі добру жінку,
Жебы мя водива вод шынку до шынку.

А боже ж мій, боже, што я учинива:
Пішва-м за старого, сьвіта-м не вужыва!

Квитне терня, квитне, бо кореня має.
Хто кохання не знав, то жалю не має.

Высокій, як ружа, сьлічний, як ляльочка,
Рум'яний, як квіток, моя коханочка.

Штырі літа хвощу – юж поганят вотцю,
А сёмый дівчині – за хвощами гине.

Насіява-м руты – розмарин мі зышов,
Мава-м коханочка – до войска мі пішов.
Насіява-м руты двої стаяночки.
Бійся, цисарь, бога, верний коханочка!

А стрика під вікном ест там срога тоня,
Не їд там, хвощыку, бо си втопиш коня.
Єдного си втоп'ю – другого си куп'ю,
А тебе, дівчыно, нигда не водступ'ю.

Як мі, дівча, умреш, то я тя поховам,
До коршмы ногами, до церкви гововов.
До церкви гововов, жебы-с ся молива.
До коршмы ногами, бы-с зорівку пива.

Газдайковы дівкы капраля любили,
Бо вони в Саноку по тыжден сідили.
По тыжден сідили, барз парадували,
Пришли до Санока, то ся малювали.

Обрядові пісні села Красна на Лемківщині

Шва Марушка з Коросна, Гриця бунтувала,
На ступі сідива и за ним пвакава.
Так вона пвакава, же аж умлівава,
Просива го о то, жебы з ним іхава.
А він ей не свухав, свухати не буде,
Бо вона ся малює, малювати буде.

Насіява касюсенька зіля,
Бо ся сподівава в восени весіля.
Насіяла зіля, зродився їй бальсам,
Бо ся юй сподобов Вархоликів вансаль.

Не турбуйся, Касю не будеш счинява:
Купит Грисьо млинок, будеш млинкувава.

Што ту по тых бабах, што сідят на вавах,
Вочы вытріщають, дружкы вобмавляють!

Пошто-сте пришли, пошто поставали?
Жебы-сте ту на нас вочы вытріщали?
Вочы вытріщали, выжкы рахували,
Жебы-сте ту на нас за стовом вобмавляли?

Перед паном дружбом стоїт коник з вуздом,
Перед нашов свашков стоїт зорівка з фляшков.
Перед дружками зорівка з фляшками,
А перед сватами цебрик з помьями.

Наша пані свашка низонька на ніжках,
Бо си станьцувава в коршмі на підвожках.

А наши сватове – великы панове:
Не дуже нас мают і во нас не дбают.

Турбуеся свашка – кінчытся юй васка.
Турбуеся дружба – кінчытся му свужба.

На столі зорівка, жебы ту стоява,
Жебы си Касюся дружкы честувава.
Честуй, Касю, дружкы, маеш честувати,
Бо дружкы терезвы не можут съпівати.

Дружка я си, дружка, юж ем подружчыва.
Пришва середойка – варянкы бы-м зіва.
Дружка я си, дружка, пані я си, пані:
Як я си засьпівам, никто мі не зганит.

Вотвор, Марись, вікна, нех ся видно буде,
Нех Касюся видит, з кым за стовом сідит.

Не пвач, Касю, не пбач, бо не маеш чого:
Дістанеш Грисюся як мальованого.

Не турбуйся, Касю, добрі тобі буде:
Вмиєшся слезами, як води не буде.
Тихо, Касю, тихо, не буде ти біди:
Возмеш си кошычок, підеш си на гриби.

А в стрыка під вікном купа воротышу.
Воженится Грисьо – має бабу пишну.

Вархоликів Грисьо на запецку сідит,
Касюся повідат, же юй ся не видит.
Як ти ся не видит – посад си го за стів,
Дай му зорівойкы і тарелик на стів.
І тарелик на стів, на тарелик сыра,
Лем хочеш мати Вархоликового сына.

Не турбуйся, Касю, не будеш мовова:
Підеш на корыто – там мука готова.
Не пвач, Касю, не пвач, не бере тя смаркач,
Бере тя урода, Грисьо, як ягода.

Вархоликів Грисьо з високого ганку.
Де він си вынашов а в Цепка коханку?

Грисюсю-небоже, Касюся не може,
Ид же юж по лікы з коновков до рікы.
Не поможе вода, не допоможут лікы:
Загынеш, Грисюсю, з Касюсьов навікы.

А в стрыка на гірці заквитва татарка.
Грисюсьо з Касюсьов то ест п'єкна парка.

Брешут на нас люде, яко псы на зьвіря.
Бодай їм летіво з языка паздзір'я!

Розкохали мы ся, як говубкы в парі,
А хто нас розвучыт, того памбіг скаре.

А боже мій, боже, яка мені біда!
Дає мене мати за старого діда.
Не дай мене, мамо, не дай за старого,
Бо я полюбива хвопця моводого.

А боже мій, боже, квіточкы синіют.
До вального хвопця вочка мі ся сьміют.
Вочка мі ся сьміют, а душа мі мліє...
А боже мій, боже, а што мі ся діє?

А боже мій, боже, што ся небожейкам!
Коли я ся, коли мивого дочекам?

Хвалився Грисюсьо, же ма штыри коні,
А по його стайни мыша мышу гонит.

Обрядові пісні села Красна на Лемківщині

Сивы вочка, сивы, але не щесливы.
Жебы были сившы – были бы щесливышы.
Вісят ябка, вісят догоры шпонямы.
Юж ем запропава з тыми коханкамы.
Єден пред вочама, другій за плечамы.
Третій за поточком мругат на мя вочком.
Як я си помышлю, хвопчыку, о тобі,
Пваче моє серце і вочата обі.
Не жаль мі нічого – єдної дівочки,
Што мы си ходили разом на прядочки.
Позерай, Касюсю, на тоты стежочки,
Што мы си ходили разом на прядочки.
Позерай, Касюсю, на тоты ялиці,
Што мы си ходили разом на черниці.
Позерай, Касюсю, на тоты долины,
Што мы си ходили разом на малины.
А синя запаска, червена спідниця.
А зменьшава нам ся єдна компаниця.
А боже мій, боже, як я ся турбую:
Моя компаниця горі повандрує.
Шырока долина низко выкошена,
Велика неправда на мене звожена.
Шыроку долину низко выкосити –
Великій неправді не можна вірити.
Не боюся люди, ани вобмовиска:
Нех люде бесідуют, як їм не жаль пыск.
Не жаль мені того, што ты до мя ходив,
Ено мі жаль того, што ты мі говорив.
Досконава правда, юж-єм того дішва:
Котрого-м любива, за того-м не пішва.
А у стрыка в сінех вавка ся гвомива,
Што на ній Касюся з Грисюсьом сідива.
Жавую, жавую – жаль мі не поможе:
Котрого-м хотіва, не дов єс мі, боже.
Не піду, не піду г нocy на зальоты,
Бо я бы-м си выбров на сливині вочы.
Ено собі піду гводне по сонейку,
То я си выберу вальну, рум'яненьку.
Куп'ю я си, куп'ю червену запаску,
Піду медже хвопців, буду мава васку.

Обрядовий фольклор та народні ігри

Не буду я пива червеного вина,
Ани зорівонькы, бо бы-м ся знадива.
Мыслива-с си, Касю, же там сут павацы,
А там хавупина – самы підперачы.
Юж я ся не выдам, юж буду сідива,
Бо мя тота Каська добрі вобмовива.
Грисюсю, Грисюсю, не буд такій спертый,
Иди там до Цепка – дістанеш пічверти.
Дістанеш пічверти і хавупу нову,
Ищы і до того Касюсю готову.
Грисюсю, Грисюсю, марне твое жытя:
Якбы не Касюся, порубали бы тя.
Порубали бы тя востров сокырочков,
Якбы тя не закрыва Касюся хусточков.
Поди, Грисю, поди, буду тя гостити,
Дам ти масва, сыра, мовока напिति.
Як я си помышлю во свой розкошы,
То мі слезы летят, як трава вод косы.

При прощанні молодої з родинним домом:

Бывай мі здорова, мамойко моя,
Юж ем ти досвужыва,
В коміроньці на шкатувоньці
Ключыкы повожыва.
Сідай, Марусю, з нами
На возок вокований.
Зараз піду сідати,
Тільки ся піду пожегнати,
Бо мі не хотят пару коров дати,
Ой пару коров сивых,
Жебы были щесливы.
Вобыздрийся, Марусейко, за собов,
Як там пвачут матусейка за тобов.
Зобыздрийся, Марусейко, ищы раз,
Як там пвачут брат зо сестров, а то барз.

Перед приходом молодих до дому молодого:

Выйди, матонько, на підсінейко,
Посвухай тихісейко,
Ци не иде красний Иванцейко.
Ой иде, иде, но щы є на лісі,
Перепювонькы їмат:

Обрядові пісні села Красна на Лемківщині

Єдну в кішеню, другу гво жменю
Маруси на вечерю.

Г выгородойку зіля,
В тім домойку весіля.
Вывед, матойко, своє стадойко,
Нех выпасе, вытаваше
Всім дівойкам на заздріст,
А матюнойці на радіст.

Як приведуть молоду до молодого:

Приймися, вербойко,
Де тя посаджено,
Привыкай, Марусю,
Де тя приведено.

Мав я быти зупора –
Вернийте мя зо двора.

.....

Рубай, братусю, рубай,
Сеструсі си не дай!

Дуднит вода, дуднит в цимбруваній студни.
Ганця ся выдава, а Каська ся труднит.

Як ідуть до води вмиватися:

Иде Маруся по воду
Мамуси на выгоду.

Як повертаються:

Біва Маруся, біва,
Бо си личенько вмыва.
Маруси личейко квітне,
До Иванця липне.

По сніданні:

Подякуймо ж мы пану богу,
И матюнойці, и кухаройці
За красное сьніданічко.
Стовы тисовы, вобрусы дрылиховы,
А мисочки циняны, а выжечкы мідяны.

На закінчення кілька думок про значення й походження вищенаведеного матеріалу.

Як і в інших частинах Лемківщини, календарних обрядових пісень збереглося в Красній небагато. Не записано тут взагалі весняних, русальних, собіткових,

андріївських пісень. Але єдина щедрівка, надрукована в нашій публікації, має давню традицію. Перша її частина повторюється в записах Головацького з Висовкої (III 2 526) і Жерниці Вижної в Лиському районі (II 145). Друга частина в тексті з Красної – зовсім самостійна (у Висовій співалося про успіх у плеканні худоби, в Жерниці пісня мала новіше гумористичне закінчення). Доказом старовинності пісні є те, що її оригінальний вступний мотив повторюється у затемненій формі аж у сибірських селян Томської області (див. «Поэзия крестьянских праздников», Ленінград, 1970, ст. 125). Пісня співалася на щедрій вечір, коли хлопці ходили по домах з прутами з ліщини й роздавали їх господарям, дістаючи взамін пригорщу вівса, намоченого в воді.

Також традиція обжинкових пісень на північній Лемківщині вже в минулому столітті завмирала. Те, що було записано в Красній – тільки пісні, співані при вступі до двора й перед хатою. Але збережені мотиви (порівняння копиць збіжжя з зорями, від'їзд пана до міста й ін.) мають широкі аналогії в українському фольклорі. Перший з них характерний, наприклад, для фольклору Волині й Підляшшя (Чубинський, Труды, V, 245–246, 250).

Найбагатша й найцікавіша традиція весільних пісень. Наведений тут, на жаль, надто лаконічний і фрагментарний опис весілля в замішанців походить із рідної книги Владислава Сарни «Опис повіту кросненського» (Перемишль, 1898). Неважко встановити, що пісенний репертуар цього опису має мало спільного з записами весільних пісень, що їх зробив у 1905 та 1913 роках. у Красній мій батько Іван Зілінський. Або йдеться про весілля з іншого села острова, або в тому ж селі жили поруч різні традиції. Мотиви весільних пісень з Красної, особливо семискладових ладкань, мали паралелі в різних частинах України, але найбільш спільностей знаходимо, також завдяки недавно опублікованим матеріалам польського етнографа Оскара Кольберга, у фольклорі Сяніччини, Ліщини й Добромильщини, в записах із сіл Голучків, Чашин, Тернава, Бібрка, Волтушова, Лещовате, Військо, Протісне. З того видно, з яким районом мало село Красне в більш далекому минулому найстійкіші культурні зв'язки, а може й звідки прийшла сюди частина населення. Зате в випадку інших весільних, не пов'язаних прямо з ритуалом, знаходимо більше паралелей у лемківському фольклорі. Крім того є тут чимало пісень зовсім оригінальних, невідомих з інших місць. Такий стан показує, як багато втратило дослідження народної пісні на тому, що в часи, коли вона ще жила повним життям, так рідко записувався цілий пісенний репертуар окремих місць та районів.

VÝROČNÍ ZVYKY UKRAJINCŮ VÝCHODNÍHO SLOVENSKA A JIŽNÍHO POLSKA V INTERETNICKÉM KONTEXTU

Studium slovanského lidového zvykosloví se rozvíjelo od svých romantických začátků ve znamení představy o praslovanském východisku a kořenech těchto tradic, o rozhodující úloze slovanské kulturní jednoty v jejich vývoji. I v hlavních syntetických pracích (Niederle, Moszyński, Václavík) se materiál z různých slovanských zemí spíše shrnoval než třídil podle územních typů a zvláštností. Je však jasné, že rozdílné podmínky společenského a kulturního vývoje vedly už velmi brzy, patrně na sklonku středověku, k typologické diferenciaci lidových zvyků mezi západními, jižními a východními Slovany. U západních Slovanů působil na starou agrárně magickou vrstvu silný tlak zvyků převážně západoevropských, vyrůstajících z podnětů neobřadních. Díky významné úloze měst ve vývoji lidových kultur se v těchto zemích ujalo dědictví středověkých veřejných slavností a zábav, v nichž se obrazil sklon člověka dávných dob k symbolickému vyjádření různých sociálních ideí a jeho touha po esteticky uspořádané kolektivní zábavě. Tyto vývojově progresivní formy pronikaly do rozvíjející se kultury zemědělského venkova a zatlačovaly do pozadí soubor domácích agrárních a rodinných zvyků, založených na víře v magickou moc rituálního úkonu. Zvyková soustava nabyla podoby sledu zvyků různého (agrárně magického, oslavně a satiricky společenského, náboženského) významu, připoutaných k určitým datům kalendáře. Raný přechod části zvyků do rukou dětí měnil jejich motivaci a zpomalil jejich další formální vývoj¹.

U východních Slovanů soustava zvyků, spjatých se životem a zájmy zemědělské rodiny, si v podstatě udržela své dominantní postavení. Příčinou byla odlišná sociální struktura národních pospolitostí, pomalejší pronikání prvků racionálně technologického myšlení a delší trvání forem animisticko-magického světového názoru. Vedle stop starých agrárních a manistických kultů domácího původu zde nacházíme další zvyky původu agrárně a eroticky magického. U západních Slovanů i takové prvky vplynuly do soustavy členitých dramatických úkonů, provozovaných veřejně, za spolupůsobení mnoha účastníků a symbolických rekvizit. Důraz byl zde přenesen na estetický dojem, publikum se začalo postupně oddělovat od účinkujících. Značná část zvyků východoslovanských (kromě orgiastických zábav mládeže a jiných věkově pohlavních skupin a zvykoslovných doplňků k náboženským slavnostem) se rozvíjela naproti tomu na půdě a v hranicích rodiny. Jejich jádrem byly jednoduché magické úkony, sledující praktické hospodářské, očištné, erotické a rodinné cíle. V západoslovanských tradicích došlo k

výrazné polarizaci zvyků se světským a náboženským významem; u východních Slovanů byl konzervativní materiál, vyrostlý z tradic animismu a magie, podřízen církevním svátkům. Fluktuace takových prvků v církevním kalendáři svědčila o jejich původní nezávislosti, avšak lidové vědomí usilovalo o motivaci tohoto připoutání. Územní hranice mezi oběma typy není ovšem jednoznačná. Určitý počet zvyků středoevropského původu lze najít na území ukrajinském a běloruském, které od XIV.–XV. století politicky a kulturně patřilo ke středoevropské sféře². Na druhé straně existovaly rozdíly i mezi západoslovanskými národy. Na Slovensku a v polské oblasti karpatské, patrně vlivem menší úlohy měst a drobné venkovské šlechty, byl soubor zvyků progresivního městského typu chudší; lépe zde prosvítal domácí agrární základ. Není bez významu i to, že se hranice mezi západoslovanským a východoslovanským zvykoslovím nekryla s typologickým členěním písňových tradic: ukrajinské a zčásti i běloruské území patří po této stránce k oblasti západoslovanské.

Bez prohloubeného studia těchto rozdílů není možné vysvětlit podstatu a historické kořeny jednotlivých národních tradic a situaci v takových interetnických regionech, jako karpatské území. Zvláštní význam má objasnění situace v oblastech pomezí, kde se střetávaly, překrývaly a mísily hodnoty různého původu. Právě zde lze dobře sledovat podíl různých historických, sociálních a zeměpisných faktorů na formování zvykoslovného typu.

Jednou z takových oblastí je ukrajinský jazykový výběžek, vklíněný mezi polské a slovenské etnikum v horské krajině mezi Dunajcem a Uhem. Ustálil se definitivně v průběhu valašské pastevecké kolonizace a následujícího zemědělského osidlování v XIV.–XVI. století a od té doby zachoval v hrubých obrysech své hranice. Jeho velká členitost, zvláště na slovenské straně Karpat, ekonomická a kulturní závislost na bohatších sousedech z nížin, vedla zde ke střetnutí tradic, daných etnickým původem obyvatelstva, s vlivy proudícími od sousedů. Kromě toho byla tato oblast, protnutá důležitými mezinárodními cestami, typickým tranzitním územím, na němž se mohly uchycovat i hodnoty přinesené z větší dálky.

Kam se zařazuje po stránce zvykoslovné?

V převaze jsou zde zemědělské a rodinné zvyky, a to především v podobě «nižšího zvykosloví», shluku jednoduchých magických a jiných obřadních úkonů, podřízeného soustavě církevních svátků. Většina se odehrává na půdě rodiny a domácnosti. Poměrně neznačnou úlohu hrají zvyky sociálně sdružovacího typu, charakteristické pro západoslovanskou tradici jako celek. Nejvýraznější výňatek tvoří rituální aktivita mládeže s převahou prvků stimulativní, očistné a erotické magie: koledování, velikonoční oblévání, rusalné a svatojanské zvyky, zimní zábavy v uzavřené místnosti (večurky, prjadky). Charakteristický je pro tuto oblast malý podíl maskování: objevuje se v jednoduché podobě jen ve vánočních jesličkách a jako součást večurek (strašky)³.

Těmito znaky byla zkoumaná oblast typologicky bližší východoslovenskému zvykoslovnému komplexu. Sepětí s touto sférou udržovala také náboženská příslušnost obyvatelstva: část zvykoslovné aktivity se připoutala k svátkům východního ritu, neznámým nebo méně významným u katolíků; vznikaly i zvykoslovné explikace významu těchto svátků⁴. Jde ovšem o materiál druhořadý, skládající se skoro výlučně z pověr, praností, drobných magických aktů. Je zajímavé, že většina dokladů pochází z oblasti severolemkovské, spjaté i po jiných stránkách silněji s celoukrajinskou tradicí⁵. Na slovenské straně hranice viditelněji než na polské působil vliv symboliky katolických svátků (Hromnice, Smrtná neděle, Lucie, Barbora). Spojitost s odlišnými akcenty v náboženské symbolice se zdají mít některé rozdíly obecného rázu: v ukrajinských zvycích hraje větší úlohu voda (několikeré koupání a mytí o vánocích, Zjevení Páně, před velikonoce; u Slováků jen rituální umývání o vánocích a kropení svččenou vodou o Třech králech) a obřadní pečivo (kračun, paska). V slovenských a polských zvycích se do popředí dostávají jiné magické prostředky (hromniční svíce, oplatky, svččená křída, palmy).

Zvykoslovný repertoár hlavních křesťanských svátků (vánoce, Nový rok, velikonoce, svatodušní a svatojanské svátky, a také dny sv. Jiří a Ondřeje) je ovšem velmi podobný slovenskému. Ovčrme si toto tvrzení přehledem společných prvků v repertoáru těchto svátků.

Velký počet shod najdeme ve vánočním a novoročním zvykosloví. Jsou to především úkony, které měly zajistit úrodu a prosperitu rodiny: obhlídka domácnosti se svíčkou, stlaní slámy a obilí na podlahu a vánoční stůl, svazování nohou stolu řetězem, pokládání pod stůl částí pluhu a jiných železných předmětů, schovávání se za chlebem na stole, odkládání štědrovečerních pokrmů pro dobytek a zemřelé, úloha česneku, ovazování stromů povříslý ze štědrovečerní slámy, mytí ve vodě s pískem a s mincemi, obchůzky pastevců s lískovými pruty (u Ukrajinců častěji před Třemi králi), vánoční a novoroční koledování, obchůzky jesličkářů. Patří sem i podobné věštby o osudech členů rodiny a pověry o zázračných změnách v přírodě (zvířata hovoří, voda se proměňuje ve víno).

Z fašankových zvyků je nejvýznamnějším společným přežitkem skákání nebo tanec na konopi a len, ze zvyků o Květné neděli – svččení vrbového proutí (bahniatek) a jeho další využití. Velkonoční období představují purifikační zvyky: mytí v potoce na Velký pátek (u severních Lemků na Bílou sobotu), čištění domácností, chození s rapkačkami, pondělní polévání. Společným prvkem jsou i kraslice (písanky), na východním Slovensku paska. Společný základ mají zatemněné představy o svatojiřském dnu (rituální vyhánění nebo lustrace dobytka, ochrana před čarodějnicemi). Podobnost ve svatodušních zvycích se omezuje v novější době na májení domácností; širší společný základ prozrazuje ovšem východoslovenský název svátku rusadla (rusaľa). Širší komplex spo-

lečných prvků obsahuje svatojanská tradice (pálení ohňů, skákání přes ně, erotický obsah svátku vyjádřený v písních, sbírání léčivých bylin, pověry o zázračných rostlinách). Podobný je průběh dožinkových zvyků (slavnostní odchod domů s písněmi, dožinkový věnec). Posledním svátkem, jehož obsah sblíží obě tradice, je den sv. Ondřeje, věnovaný setkáním mládeže a erotickým věštbám. Mimo kalendářní svátky má společné rysy instituce zimních setkání mládeže (kudzelna chiža, večurky, prjadky).

To jsou hlavní styčné body mezi ukrajinským a slovenským výročním zvykoslovím v oblasti, kde se stýkají oba národy. Nyní uvedeme zvyky známé ze slovenské nebo polské tradice, které se na zkoumaném ukrajinském území neobjevují nebo objevují jen místně. Jsou to především obchůzky s maskami při různých kalendářních příležitostech (turoň, diedko, bakus, Dorota, Morena – Marmuriena, barboroky, Lucie, Mikuláš; v Polsku herody, turoń, koza, karnevalový koziołek, bakusy, Marzanna, Judasz, puchery, dziady śmiguśne). Patří sem i slavnosti dramatického typu, v nichž byl pomocí přestrojení a dramatických úkonů vyjadřován symbolický sociální obsah: nesení léta, jarní královničky, stavění máji, soutěž pasteveckého krále. Proti jihopolskému a zakarpatskému stavu zde zanikly i některé důležité prvky agrárního zvykosloví (zbytky kultu předků v podobě symbolu děda; pálení ohňů ve volné přírodě před velikonocemi; opasávání Černobýlem na sv. Jána). Svědčí to o tom, že v dané oblasti převládalo zvykosloví s původně magickou funkcí nad zvykoslovím sociálně symbolickým s převahou funkce estetické a zábavní. Je zajímavé, že ve slovenském lidovém prostředí, svou povahou blízkém prostředí lemkovskému, se některé zvyky typu sociálně symbolického udržely jen za cenu významných přesunů, vyvolaných adaptací k jiným složkám zemědělského zvykosloví (Marmuriena jako zkřížení Moreny s jarní královnou a Kyselici – symbolem velkého půstu). Na území ukrajinských Lemků se však takové zvyky buď vůbec nezachytily nebo předčasně zanikly.

Zajímavou výjimku tvoří západní část zkoumaného území – Spiš a další oblast západně od Čerchovského pohoří. Zde se složení zvykoslovné tradice více přibližuje celoslovenskému. Jen zde, podobně jako v sousedním polském Nowotarsku, se pod názvem smertky zachovalo s chudým dějem a písňovým repertoárem vynášení smrti ⁶. O svatodušních svátcích chodila v jazykově ukrajinském jihospíšském Kojšově skupina děvčat v bílých šatech se dvěma vyvolenými Ulijankami v čele a zpívala jinde neznámé nerýmované písně. Je to zjevný ohlas obřadu jarní královny ⁷. Další, vzdálenější souvislost s tímto obyčejem nacházíme v obřadu nesení novoročního koláče děvčaty oblečenými do bílých šatů v Hanigovcích, Lutine a Drienici na Sabinovsku ⁸. V severospíšské Kamieńce, Litmanové, Jarabine a Jakubanech byl znám jihopolský a severoslovenský turoň. Zvláštní rysy má i písňový repertoár této oblasti. Rusadelné, Sobotkové a žňové písně z Velkého Lipníka, Straňan, Kamienky, Sulína, Odola upozorňují na sebe několika motivy, neznámými v kompaktní tradici ostatních oblastí ⁹.

Působil zde zřejmě vliv činitelů, které zvýšily celkovou blízkost mezi tradicí lemkovskou a slovenskou o další stupeň.

Větší vzdálenost existuje mezi kalendářním zvykoslovím lemkovským a polským. Polská tradice se vyznačuje i proti slovenské větším podílem zvyků typu dramatických dějství; tím se blíží zvykosloví českému. Omezíme-li však svůj pohled na oblast karpatskou a podkarpatskou, zjistíme, že vzdálenost je menší: také zde vystupují na mnoha místech do popředí agrární zvyky s převahou magické funkce ¹⁰.

Vztah mezi polskou a ukrajinsko-lemkovskou tradicí je v některých případech složitý. Lemkovský název svatojanského obřadu – sobitky byl převzat patrně z Polska, protože na Ukrajině nebyl znám ani tento pojem ani svatojanské pálení ohňů ¹¹. Ale právě v jižním Polsku se «sobótka» konala převážně o svatodušních svátcích; jen z oblasti rzeszowské je dokumentováno svatojanské připoutání. Spolu s úplně odlišným písňovým repertoárem to svědčí o tom, že z polské tradice byl převzat pouze nebo především název zvyku.

Část prvků, spojujících území Lemků s karpatskými oblastmi Polska, byla známa také v severní části Slovenska a na severovýchodní Moravě, v oblasti valašské a lašské. Je zajímavé, že jde převážně o zvyky vánoční, souvisící s koledováním nebo magickým významem jiných návštěv ve vánočně-novoročním období. Nejpozoruhodnější je tradice polazníka (podlažníka) ve významu prvního, osudového návštěvníka o vánocích, Novém roce a někdy i jiných svátcích, či (v polském a slovenském případě) kolědníka nebo nápadníka. Spojuje celou severní část západních Karpat s velkými oblastmi východokarpatskými a balkánskými ve formách, které se opakují u různých národů ¹².

S ukrajinskou karpatskou tradicí spojuje severovýchodní Moravu a jižní Slezsko také zvláštní typ světské blahopřejné koledy, obsahující přání úspěchu v rodině a hospodářství. Zachovaly se dokonce dva texty, které přímo souvisí s ukrajinskou karpatskou tradicí (Sedí pantáta na kraj stola a Doma ste, doma, milý pane gazda). V prvním případě lze prokázat, že se text zrodil na Bukovině, v oblasti sousedící s rumunským územím ¹³. I když bylo zpívání vánočních písní vážného světského obsahu ve vzdálenější minulosti zcela jistě běžným zjevem u všech národů západoslovanské a východoslovanské sféry, měla karpatská tradice patrně vlastní zvykoslovné a písňové rysy, souvisící jak se specifickou hierarchií sociálně ekonomických hodnot, tak i s delším přetrváváním tradice kolednických družin, jejichž členy byli dospělí a dospívající mládež. Je možné, že k delšímu zachování této instituce přispěla osobitá úloha pastevců ve vánoční symbolice, dokumentovaná také betlémskými hrami s postavami pastevců. Příznačný je výskyt ukrajinských jmen a jazykových prvků v těchto hrách. Na velké vzdálenosti mohli přenášet blahopřejné koledy také Cikáni; jsou doklady, že byli nositeli tohoto zpěvu ¹⁴.

Nelze ovšem zapomínat, že v jiných případech (chození s klátem, zvyky a popěvky na sv. Jiří, určité spojitosti ve žňových písních) mají východomoravsko-ukrajinské

shody široké zeměpisné pozadí, které popírá jejich výlučně či převážně karpatskou provenienci. Takové prvky žily kdysi patrně na širokém území a zachovaly se v Karpatech reliktové¹⁵.

Zbývá ještě zmínit se o rozdílech mezi Ukrajinci, žijícími na slovensko-polském pomezí a jejich východními soukmenovci v Karpatech. Nejpodstatnější rozdíl vidíme v zachování některých starých zvyků původu manistického, stimulativně a očistně magického u Bojků a zejména Huculů. Patří sem název dida pro vánoční obřadní snop, rituální pálení sena z vánočního stola, úloha kuti (vařené pšenice s medem a mákem) jako vánočního jídla a prostředku věštění, «zasévání» při vánočních blahopřáních, dívčí koupel v předvečer Zeleného čtvrtku, pálení ohňů na velikonoční sobotu, rituální návštěva hřbitova o velikonočním pondělí, pověry a rituální akty, spjaté s Rachmanskými velikonoce (čtvrtou povelikonoční středou) a nedělí zvanou providna. Zachování starší fáze výročního zvykosloví ve východních Karpatech dokumentují i další staré názvy výročních svátků: voločivnyj ponedilok, rozihry. U Lemků je představitelem této vrstvy pouze název rušala.

Odlíšného původu jsou zvyky spjaté se zimním svátkem Bohojavenija (Zjevení Páně; rituální využití svíček-trojic), jarního svátku Zvěstování (velká skupina magických opatření), dále specifické tradice novoročních masek (Malanka a její družina) a jarních dramatických her (Verbovaja doščeca, Vorobej, Žuk, Ohiročky), především však jiné, archaičtější pojetí koledování a kolednických družin (vážný úkon, který přísluší dospělým; bohatý repertoár esteticky hodnotných písní různorodého světského obsahu)¹⁶.

Tradice koljadek východoslovanského typu, zpívaných různým členům rodiny, sahá na slovenské straně zhruba po údolí Laborce, na haličské straně po horní Wisłok. Její rozbor ukazuje, že na Prešovsko pronikala ze dvou zdrojů: na Sninsko z údolí řeky Uhu, do oblasti Laborce z polské strany, ze Sanocké země¹⁷. I když byly koljadky ojediněle zapisovány na Makovici (Beňadikovce, Brusnica), nelze prokázat, že hranice jejich kompaktního rozšíření probíhala v minulosti západněji než v poslední době. Zajímavé je, že se kryje s předělem mezi pohyblivým a stálým přízvukem; není vyloučeno, že šlo o bariéru ve schopnosti přijmout určitou prozodickou formu. Novější bádání ukázalo, že polské Podkarpatsko severně od lemkovské oblasti uchovávalo ještě do nedávné doby pozoruhodnou tradici podobných písní, ovšem v jiném rytmickém rozměru. Lze předpokládat, že v jiných západoslovanských oblastech zanikly už někdy v XVII.–XVIII. století nebo i dříve pod tlakem kostelních koled. Ukrajinská karpatská koljadka prožívala v téže době svůj rozkvět; nestačila ovšem proniknout na území kolonizované Ukrajinci už dříve a kulturně spjaté se svými západními sousedy.

V souvislosti s tím stojí za poznamenání, že se v slovenském folklóru Spiše, Šariše a Zemplína uchytily jednotlivé sobotkové, žňové a kolední písně ukrajinského původu (Idzeme mi na sobotku a Červený pohár hori s východoslovanským symbolickým motivem hašení požáru jako zkoušky opravdovosti; Kolo, vjenečku, kolo; Na hornej húrce

zlátí javor). Na slovenské etnické území pronikly i ukrajinské jarní hry na zelmana a ještěra-kačera¹⁸.

Měla-li však expanze obřadních her a písní ukrajinského původu na východním Slovensku omezenou povahu, rozvinula se na místě bohatá tradice jarních her a chorovodů, společná oběma národům (Hoja đunda, Lišečka, Kačky hnáti, Skaknyj do Dunaju aj.).

Naše úvahy můžeme uzavřít zjištěním, že výroční obyčeje Ukrajinců východního Slovenska a jižního Polska patří typologický ke starší vývojové vrstvě s hlavním podílem zvyků zemědělských a rodinných, s převahou původních funkcí magických nad estetickými. Odpovídá to situaci v ukrajinsko-karpatské, avšak i v západokarpatské tradici. Konkrétním složením svého repertoáru je tato oblast blízká svým bezprostředním slovenským a jihopolským susedům, při čemž se nepotvrzuje názor J. Húška, že se zde zachoval «starší vývojový stupeň staroslovanského zvykosloví než u Slováků»¹⁹. Podobnost k tradicím horských oblastí slovenských a jihopolských se týká i menšího podílu zvyků městského, sociálně symbolického typu ve srovnání s celonárodními tradicemi obou národů. Přesnou hranici tohoto příbuzenství, úlohu činitelů jazykových, etnopsychologických, náboženských bude možno určit až po důkladnějším srovnávacím prozkoumání dosud nedostatečně shromážděného a zpracovaného terénního materiálu.

¹ Ke zvykům druhé vrstvy patří masopustní průvody s maskami, obchůzka s klátem, stínání smrti, chození s novým létem, honění Jidáše, chození s kohoutem o velikonocích, stavění máji, jízda králů, chození s královnou, školácké slavnosti na sv. Blažeje a Řehoře aj. Srov. autorovy články *Česko-polské spojitosti v oblasti lidových zvyků*, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura, II, (1955), s. 92–95 a *K historické klasifikaci jarního písňového folklóru u východních a západních Slovanů*, Slovenský národopis, 11 (1963), s. 262–263, 284.

² Místně rozšířené stavění mají pouštění věnců na sv. Jána, kupalská figurína Mařeny, volyňská a běloruská obdoba střeoevropské královny, poleský Kust. Podrobněji o tom ve svrchu citovaných autorových článcích (na s. 75–97 a 260–261).

³ Základní prameny ke kalendářnímu zvykosloví lemkovské oblasti: Fr. Řehoř, *Kalendářik z národního života Lemků*, ČČM, 71 (1897), 353–375; I. Verchratskyj, *Hoja-đunda (hahilka-vesnjanka) i sobitka na Uhorskij Rusi*, Dilo (Lvov), 1899, č. 191, s. 1–3; W. Sarna, *Opis powiatu krośnieńskiego*, Przemysł, 1898, s. 101–120; J. Húsek, *Národopisná hranice mezi Slováky a Karpatorusy*, Bratislava, 1925, s. 259–263, 281–285; I. Paňkevč, *Velykodni ihry j pisni Zakarpattja*, Materialy do etnolohiji j antropolohiji, XXI–XXII, č. 1 (1929), s. 255–276; B. Krpelec, *Bardejov a jeho okolie dávno a dnes*, Bardejov, 1935, s. 214–228; J. Falkowski – B. Pasznycki, *Na pogranczu lemkovsko-bojkowskim*, Lwów, 1935, s. 83–86; I. Bugera, *Zvyčaji ta viruvannja Lemkivščyny*, Lvov, 1939; G. Gerovskij, *Narodnaja kultura naselenija Prjaševščiny*, ve sb. *Prjaševščina*, Praha, 1948, s. 145–163; M. Mušynka, *Z hlybiny vikiv*, Prešov, 1967 (úvody k výročním obřadním písním a zaříkadlům na s. 32–33, 39–46); M. Šmajda, *Velykodni zvyčaji*, Nove žyttja (Prešov), 1966, dodatek k č. 15; idem, *Novorični zvyčaji*, Nove žyttja, 1968, dodatek k č. 2; V. Hryvna, *Narodni zvyčaji Makovyci*, Prešov, 1973, s. 127–160.

⁴ Jde o svátky Zjevení Páně (Bohohavenije, 19. 1.), Očištění Panny Marie (Stritenije, 15. 2.), Čtyřiceti mučedníků (9. 3.), teplého Oleksy (30. 3.), Zvěstování (Blahoviščenije, 7. 4.), post zvaný Fedorovycja, zádušní sobotu nebo providnou neděli po velikonocích, Petra a Pavla (12. 7.), Proměnění Páně (Preobraženije, 19. 8.), Nanebevzetí (Uspenije, 28. 8.), Useknutí hlavy Jana Křtitele (Hlavosiky, 11. 9.), Panny Marie Pomocné (Pokrovy, 14. 10.), Dmytrije (8. 11.) aj.

⁵ Viz zejména citovanou práci Fr. Řehoře.

⁶ M. Šmajda, *Z narodnoji pamjati*. Dodatok do žurnalu Duklja, Prešov, 1969, s. 12 (doklad z Šarišského Jastrabia).

⁷ Informace M. Šmajdy (v rukopise). J. Húsek, cit. práce, s. 284, se zmiňuje o slavnosti králek v Košické oblasti. Při poválečném výzkumu v Žakarovcích nebyly zjištěny ani stopy tohoto zvyku.

⁸ Nove žyttja, 8, 1, 1966, s. 7.

⁹ *Ukrajinski národní písní Prjašivského kraju*, I, Prešov, 1958, 70 (26); Nove žyttja, 1961, č. 34, s. 2; 1964, č. 32, dodatek, s. 9, 10; M. Šmajda, *Velykodni písní*, s. 5–10; idem, *Z narodnoji pamjati*, s. 12, 14.

¹⁰ Hlavní prameny k výročnímu zvykosloví u Poláků v Karpatech a na Podkarpatsku: O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 44 (Góry i Podgórze, cz. I), s. 61–100; t. 49 (Sanockie-Krośnieńskie, cz. I), s. 105–301 (také ukrajinský materiál); S. Ulanowska, *Boże narodzenie u Górali zwanych Zagórzanami*, Wisła, 2 (1888), 98–119; J. Cieplik, *Boże narodzenie w Rabce i w okolicy w powiecie myślenickim*, Lud, 10 (1904), 280–298; J. Kantor, *Czarny Dunajec*, Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne, 9 (1907), s. 111–118; W. Kosiński, *Widowiska świąteczne w Makowie, Kalwarii i Zebrzydowicach*, Lud, 16 (1910), 303–317, 374–391; J. Grzegorzewski, *Na Spiszu*. Studia i teksty folklorystyczne, Lwów, 1919, s. 119–129; *Rok boży ... w zwyczajach i obrzędach ludu żywieckiego w czasie dorocznych świąt*, Orli Lot, 15 (1934), 99–105, 117–122, 138–153; M. Brelewska-Polowa, *Zwyczaje i obrzędy doroczne*. In: Monografia powiatu myślenickiego, t. 2, Kraków, 1970, 259–283; J. Bujak, *Ludowe obrzędy doroczne w okolicach Rabki*, Rabka, 1972.

¹¹ P. G. Bogatyrev jej neuvádí z oblasti zakarpatské. Nejvýchodnější haličské doklady: Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 49, s. 266–285; Falkowski – Paszyncycki, *op. cit.*, s. 85 (levá strana horního Sanu)

¹² Monografické zpracování: P. G. Bogatyrev, «*Polaznik*» u južných slovjan, maďjar, slovakov, poljakov, ukraincev, Lud słowiański, III, zes. 1 B (1933), s. 107–114; zes. 2 B (1934), s. 212–273; I. Stolarik, *Hrčava*, Ostrava, 1958, s. 200.

¹³ Fr. Sušil, *Moravské národní písně*, 4. vyd., Praha, 1951, č. 2235; A. Václavík, *Luhačovské zálesí*, Luhačovice, 1930, s. 403. Výklad: O. Zilynskij, *Tři ukrajinské písně na východní Moravě*, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura, III (1956), s. 136–139.

¹⁴ Tamtéž, s. 138.

¹⁵ K problematice valašsko-ukrajinských zvykoslovných a písňových vztahů viz ještě: O. Zilynskij, *O ukrajinských a polských vlivech ve valašském písňovém folklóru*, Národopisný věstník československý, XXXIII (1956), s. 173–192; J. Tomeš, *Vánoční obyčeje na Valašsku*, Národopisné aktuality, 5 (1968), č. 3–4, na s. 168–176; idem, *Masopustní, jarní a letní obyčeje na moravském Valašsku*, Strážnice 1972, na s. 117–118.

¹⁶ Hlavní prameny k zvykosloví východních ukrajinských Karpat: Kuziv, *Žytě-butě, zvyčaji i obyčaji hirsokoho narodu*, Zorja (Lvov), 1889, č. 15–20; O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 29

(Pokucie), Lwów, 1882, s. 75–207; F. Kolessa, *Ljudovi viruvannja na Pidhirju a I. Franko, Ljudovi viruvannja na Pidhirju*, oba: *Etnograjčnyj zbirnyk*, V (1898), s. 76–98, 160–218; D. Zubryckyj, *Narodnyj kalendar ... u Mšanci, staromiškoho povitu i po susidních selach*, Materiály do ukrajínškoji etnologiji, III (1900), s. 37–60; V. Šuchevyč, *Huculščyna*, čtvrtá část, *Materialy do ukr. etnologiji*, VII, Lvov, 1904; A. Onyščuk, *Narodnyj kalendar v Zelenyci, nadvirnjanskoho povitu*, *Materialy do ukr. etnologiji*, XV (1912), s. 1–61; P. G. Bogatyrev, *Actes magiques, rites et croyances en Russie Subcarpatique*, Paris, 1929; ruský překlad: P. G. Bogatyrev, *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*, Moskva, 1971, s. 167–296.

¹⁷ O. Zilynskyj, *Starovynna koljadka z Labirščyny*, *Naukovyj zbirnyk Muzeju ukrajínškoji kultury u Svydnyku*, 3 (1967), na s. 277–279.

¹⁸ *Slovenské spevy*, I, č. 598, 599. Výklad: O. Zilynskyj, *Hra na Žalmana a jiné lidové hry o namlouvání nevěsty*, *Československá rusistika*, 1 (1956), s. 261–294; idem, *Das ostslawische volkstümliche Spiel «Drache – Enterich»*, *Ethnologia slavica*, II (1970), s. 209–225.

¹⁹ J. Húsek, *Národopisná hranice*, s. 281.

RESUME

JAHRESBRÄUCHE DER UKRAINER DER OSTSLOWAKEI UND SÜDPOLENS IM INTERETHNISCHEN KONTEXT

Die Jahresbräuche der Ukrainer der Ostslowakei und Südpolens (der Ruthenen, Lemken) gehören typologisch zu jener Entwicklungsschicht, in der landwirtschaftliche und familiäre Gebräuche mit magischer Funktion ein Übergewicht gegenüber Volksfesten und – Vergnügungen vom Typ öffentlicher Vorstellungen haben, die aus der mittelalterlichen Sozialsymbolik hervorgegangen sind und in denen die ästhetische Wirkung im Vordergrund stand. Dies entspricht eher der Situation in der ukrainischen (oder ukrainisch-karpatischen) als in der westslawischen (insbesondere tschechischen und polnischen) Tradition. Aber in der konkreten Zusammensetzung seines Repertoires steht das untersuchte Gebiet seinen unmittelbaren slowakischen und polnischen Nachbarn näher. Es unterscheidet sich von den ukrainischen Gebieten in den Ostkarpaten durch eine schwächere Beibehaltung alter Gebräuche mit manistischer, agrarisch und sanitätsmagischer Grundlage. Mit den Karpatengebieten Polens, der Nordslowakei und Nordostmährens ist es durch einige spezifische Elemente des weihnachtlichen Brauchtums verknüpft (sog. polaznik, Glückwunsch-Weihnachtslieder mit landwirtschaftlichem Inhalt). Anscheinend handelt es sich in diesem Fall um einen Beitrag der karpatischen Hirtenkultur, der nur den Völkern dieser geographischen Zone gemeinsam ist. Der gesamtslowakischen Kultur steht das ukrainische Sprachgebiet in der Zips und westlich vom Bergland Čerchovske pohorí am nächsten.

Übersetzung: A. Hubala

Бібліографія фольклористичних праць

О. Зілинського (частина 1) *

(упорядкував М. Мушинка)

Історія фольклористики

Зілинський О. Володимир Гнатюк та збійський казкар // Дукля 10. – Пряшів, 1962. – Чис. 1. – С. 63–71.

Зілинський О., Дей О., Кирчів Р., Шумада Н. Український фольклор у слов'янських літературах / доповіді української делегації на V Міжнародному з'їзді славістів. – К., 1963. – 64 с.

Зілинський О. Перший шукач народних скарбів. До 150-річчя від початку збирацької діяльності З. Д. Ходаковського // Наша культура. – Варшава, 1962. – Чис. 6. – С. 15.

Zilynskij O. Jaké jsou cesty a možnosti vytvoření dějin folklóru u jednotlivých slovanských národů? Jak lze aplikovat současnou metodiku historicko-srovnávacího studia na objasnění geneze folklorních žánrů? [Які є шляхи та можливості опрацювання історії фольклору в окремих слов'янських народів? Як можна пристосувати сучасну методологію історично-порівняльного вивчення дослідження на пояснення генези фольклорних жанрів?] // Слов'янська філологія 2. – Софія, 1963. – С. 273–274 **.

Зілинський О. Іван Панькевич як фольклорист // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Пряшів, 1969. – Т. 4, кн. I. – С. 233–242.

Зілинський О. Іван Франко – ранній дослідник лемківської пісні // Наше слово. – Варшава, 1973. – Чис. 35–41. – С. 5.

Зілинський О. Фольклор часів Хмельниччини в світлі тогочасних польських джерел // Наша культура. – Варшава, 1973. – Чис. 9. – С. 4–6.

* Напівжирним шрифтом позначені праці, уміщені в цьому виданні.

** Відповіді на питання в анкеті Міжнародного з'їзду славістів.

Зілинський О. Сто років «Історичних пісень» // Український календар. – Варшава, 1974. – С. 221–223.

Обрядовий фольклор та народні ігри

*Zilynskij O. Názory Bedřicha Václavka na lidovou píseň a úkoly současné folkloristiky [Погляди Бедржіха Вацлавка на народну пісню та завдання сучасної фольклористики] // Bedřich Václavěk a úkoly marxistické kritiky. Václavkova Olomouc, 1972. – Praha, 1975. – S. 133–136 ***.*

Zilynskij O. Vynášení smrti v historických proměnách [Обряд виносу «смерті» в історичних перемінах] // Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci. Jazyk a literatura 1. – 1954. – S. 125–142.

Zilynskij O. Česko-polské spojitosti v oblasti lidových zvyků [Чесько-польські взаємини на ділянці народних звичаїв] // Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci. Jazyk a literatura. – 1955. – S. 75–79.

Zilynskij O. O názvu jarních písní v ukrajinské Haliči [Про назви весняних пісень в українській Галичині] // Časopis pro slovanské jazyky, literaturu a dějiny SSSR (Československá rusistika). – Praha, 1956. – Č. 3. – S. 403–409.

*Zilynskij O. Hra na Žalmana a jiné lidové hry o namlouvání nevěsty [Гра «Жалман» та інші народні ігри про сватання нареченої] // Časopis pro slovanské jazyky, literaturu a dějiny SSSR (Československá rusistika). – 1956. – Č. 2. – S. 261–294 ****.*

Zilynskij O. O skutečném postavení tak zvaných obřadných písní ve vývoji písňové tvorby [Про справжнє становище так званих обрядових пісень у розвитку пісенного фольклору] // Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci. Jazyk a literatura 4. – 1957. – S. 101–121.

*** Бедржіх Вацлавек (1897–1943) – чеський літературознавець, історик, фольклорист, професор Університету ім. Т. Г. Масарика в м. Брно, редактор часописів «Pásmo», «Revue Devětsil», «Index» та «U-blok». Загинув у концентраційному таборі Освенцім (Польща).

**** В Україні ця гра називається «Жельман», «Зельман». Її назву автор виводить від німецького слова «salman» – опікун або законний представник нареченого під час весільних «переговорів» («сват»).

Zilynskyj O. **Hry na vrata a mosty v slovanském folkloru** [Ігри «Ворота» та «Мости» у слов'янському фольклорі] // Slavia 27. – Praha, 1958. – Č. 1. – S. 30–70.

Zilynskyj O. **Jarní hra na Dunaj (Heličku) a její východoslovanské obdoby** [Весняна гра «Дунай» («Геличка») та її східнослов'янські паралелі] // Slovenský národopis 9. – Bratislava, 1961. – Č. 4. – S. 610–627.

Zilynskyj O. **K historické klasifikaci jarního písňového folklóru u západních a východních Slovanů** [Причинок до історичної класифікації весняного фольклору східних і західних слов'ян] // Slovenský národopis. – Bratislava, 1963. – T. 11, č. 2/3. – S. 259–285.

Зілинський О. **Старовинна колядка з Лабірщини** // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику. – Пряшів, 1967. – Т. III. – С. 277–291.

Zilynskyj O. **Proměnlivost lidových dramatických her** [Мінливість народних драматичних ігор] // Národopisný věstník československý. – Praha, 1967. – Č. 2. – S. 199–213.

Zilynskyj O. **Historický vývoj dramatických lidových her u západních a východních Slovanů** [Історичний розвиток народних ігор у західних та східних слов'ян] // Český lid 55. – Praha, 1968. – Č. 2/3. – S. 180–187.

Зілинський О. **Из истории восточнославянских народных игр (Кострома – Коструб)** [З історії східнослов'янських народних ігор (Кострома – Коструб)] // Русский фольклор. – М., 1968. – Т. 2. – С. 198–211.

Zilynskyj O. **Kapitoly z dějin východoslovanských lidových her** [Глави з історії східнослов'янських народних ігор] // Slavia 39. – Praha, 1970. – Č. 1. – S. 64–80.

Zilynskyj O. **Das ostslawische volkstümliche Spiel «Drache – Enterich»** [Східнослов'янська гра «Яцир – Качур»] // Ethnologia slavica 2. – Bratislava, 1970. – S. 209–225.

Zilynskyj O. **Skomoroši a tradice lidových her a balad** [Скоморохи та традиція народних ігор і балад] // Slavia 41. – Praha, 1972. – Č. 2. – S. 136–152.

Zilynskij O. Západoukrajinské hajivky, ryndzivky a starobylá sémantika jarních her a písní [Західноукраїнські гаївки, риндзівки та старовинна семантика весняних ігор і пісень] // *Slavia* 43. – Praha, 1974. – S. 47–54.

Зілинський О. Обрядові пісні села Красна на Лемківщині // *Наше слово*. – Варшава, 1975. – Чис. 31, 32, 34–37. – С. 5.

Zilynskij O. Výroční zvyky Ukrajinců východního Slovenska a jižního Polska v interetnickém kontextu [Календарні звичаї українців Східної Словаччини та Південної Польщі в міжетнічному контексті] // *Národopisné aktuality* 13. – Strážnice, 1976. – Č. 1. – S. 17–26.

ЗМІСТ

<i>Скрипник Г. Видатний українціст із Чехії.</i>	5
--	---

ІСТОРІЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Іван Панькевич як фольклорист	23
Іван Франко – ранній дослідник лемківської пісні.	34
Фольклор часів Хмельниччини в світлі тогочасних польських джерел.	45
Сто років «Історичних пісень»	54

ОБРЯДОВИЙ ФОЛЬКЛОР ТА НАРОДНІ ІГРИ

Názory Bedřicha Václavka na lidovou píseň a úkoly současné folkloristiky.	59
O názvu jarních písní v ukrajinské Haliči.	63
Hra na Žalmana a jiné lidové hry o namlouvání nevěsty	71
O skutečném postavení tak zvaných obřadných písní ve vývoji písňové tvorby.	110
Hry na vrata a mosty v slovanském folkloru	129
Jarní hra na Dunaj (Heličku) a její východoslovanské obdoby	171
K historické klasifikaci jarního písňového folklóru u východních a západních Slovanů	189
Старовинна колядка з Лабірщини.	220
Proměnlivost lidových dramatických her.	235
Historický vývoj dramatických lidových her u západních a východních Slovanů	251
Из истории восточнославянских народных игр (Кострома-Коструб)	268
Kapitoly z dějin východoslovanských lidových her.	287
Das ostslawische volkstümliche Spiel «Drache-Enterich»	304
Skomoroshi a tradice lidových her a balad.	321

Západoukrajinské hajivky, ryndzivky a starobylá sémantika jarních her a písní.	340
Обрядові пісні села Красна на Лемківщині.	357
Výroční zvyky Ukrajinců východního Slovenska a jižního Polska v internetnickém kontextu	371
Бібліографія фольклористичних праць О. Зілинського (частина 1) (упорядкував М. Мушинка).	380

Наукове видання

Орест Зілінський
Вибрані праці з фольклористики
у двох книгах

Редактор-координатор
О. Щербак

Редактори чеських і словацьких текстів
О. Паламарчук, Б. Шелест

Редактори українських і російських текстів
Н. Ващенко, Н. Джумаєва, Л. Ліхнівська, П. Рафальський, Л. Тарасенко, Л. Щириця

Редактор польських текстів
В. Головатюк

Редактори німецьких та англійських текстів
Л. Гайдученко, П. Рафальський

Технічна обробка текстів
*М. Бех, І. Матвєєва, С. Маховська, К. Онуфрійчук, О. Піскун,
Е. Пустова, С. Сіренко, С. Шевцова, І. Шеремета*

Комп'ютерна обробка світлин
М. Голеня

Верстка
Л. Настенко, С. Шевцова

Обкладинка
Л. Настенко

У підготовці видання брали участь
*Є. Безцінний, І. Гузняєва, С. Довгань, З. Драгуняк, Т. Кравченко,
Т. Миколайчук, О. Роєнко*

*Для оформлення обкладинки використано роботи з видання «Народные песни
Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким» (М., 1878. – Ч. 2)
та світлини, надані М. Сопологою*

Підписано до друку 01.03.2013.
Формат 60x84/16
Ум. друк. арк. 33.02. Обл.-вид. арк. 35.07.

Адреса редакції:
01001 Київ-1, вул. Грушевського, 4

ДЛЯ НОТАТОК
