

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 2**

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. 2 / Орест Зілинський ; [голов. ред. 3-61 Г. Скрипник ; упоряд. М. Мушинка] ; НАН України, МАУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2013. – 580 с. – 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 Мушиною, 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.

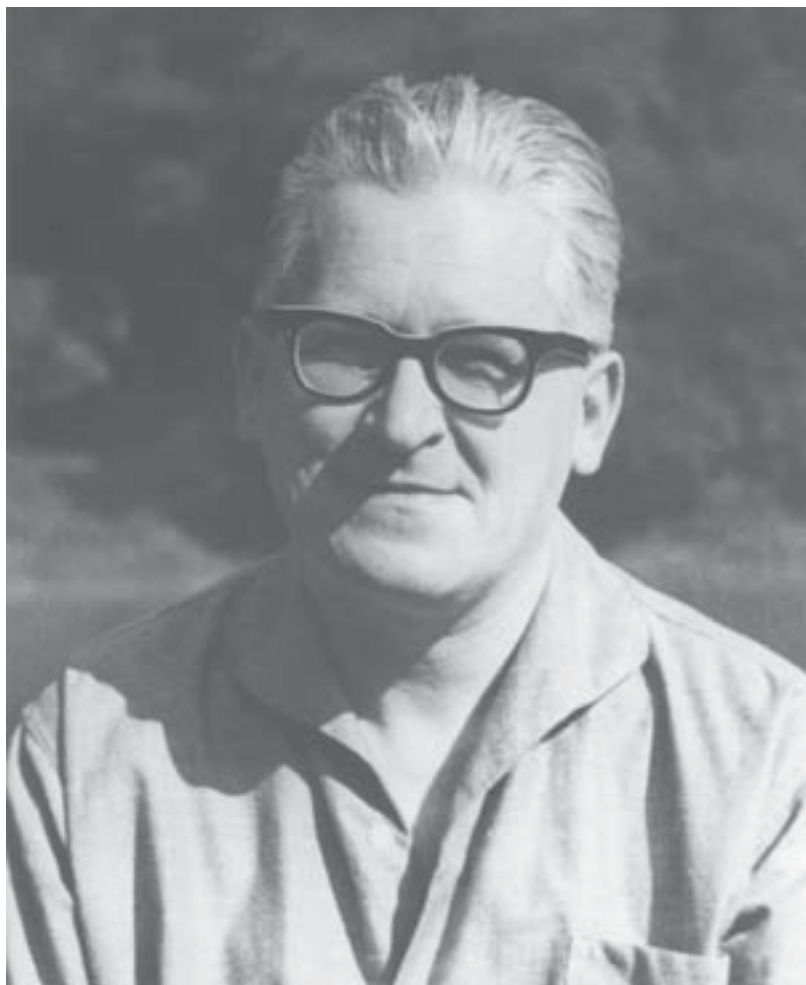
Видання зацікавить фольклористів, етнологів, істориків, аспірантів та студентів кафедр слов'янської філології, а також широке коло шанувальників народної творчості.

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

ISBN 978-966-02-6773-2 (загальний)

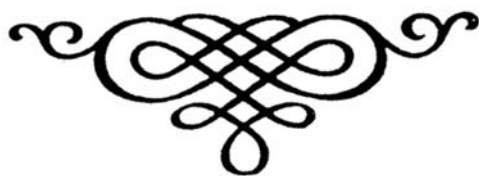
ISBN 978-966-02-6775-6 (кн. 2)

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



*Орест Зілинський*

# НАРОДНІ ПІСНІ



## O PROBLÉMECH A METODĚ HISTORICKÉHO STUDIA LIDOVÉ PÍSNĚ

### I

I když folklor a literaturu vzájemně spojuje těsný příbuzenský vztah, jsou podmínky vědecké práce v obou oblastech podstatně jiné. Zatím co literární badatel má zpravidla možnost pracovat s přímými doklady ze všech období literárního procesu, dokládá studijní materiál folkloristy jevů nepatrný úsek celkového vývoje studovaných jevu. Sběratelské úsilí v oblasti lidové tvorby nemá ve většině evropských zemí ani dvousetletou tradici; ojedinělé a nahodilé záznamy starší nemohou dát ani přibližnou představu o tom, jak vypadala v konkrétních rysech lidová slovesná tvorba ve starších dobách, jak se vyvíjela, jak proměňovala svůj obsah a formu. Přitom však i ten časově velmi omezený materiál, kterým folklorista disponuje, je natolik pohyblivý, že jeho proměny lze těžko sledovat a kontrolovat. Víme přece, že to, co se podařilo zachytit sběratelům, tvoří jen malý zlomek skutečných obměn, které se vystřídaly v životě folklorního díla.

Tyto okolnosti způsobily, že se ve folkloristice tak značně opozdil ten zásadní metodologický obrat, který uprostřed minulého století úplně změnil náplň vědy o literatuře. Ani dnes se folkloristika ještě nestala plnoprávnou historickou vědou, spatřující svůj základní úkol ve studiu vývoje zkoumaných jevů. Díla lidové slovesnosti se nám dodnes bezděčně promítají na jakousi bezčasovou dvojrozměrnou plochu, na níž se ztrácí jejich historická hloubka, a prvky starší se k nepoznání prostupují s přínosem novějších dob. I v odborných folkloristických pracích donedávna jednoznačně převládal statický popis, a historické řadení jevů podle různých systematických, bezčasových příznaků.

Nejvyšším příkazem všech společenských věd je však studium historické proměnlivosti společenských projevů člověka. Není jediného sociálního jevu, jež by bylo možno plně pochopit a vysvětlit bez určení jeho vývojové dráhy. Proto je historicky založené studium lidové písně jedinou cestou k plnému odhalení jejích zákonitostí. Je-li ústní slovesná tvorba svou povahou k takovému studiu méně způsobilá, je nutno hledat takový pracovní postup, jenž by aspoň částečně vyrovnal nevýhody plynoucí z povahy jejího materiálu a postavil folkloristiku konečně jako rovnocenného partnera po bok jiných historických věd. Není snad třeba zvlášť zdůrazňovat význam takového zrovnoprávnění. Otevře nám pohled na nejširší proud ve vývoji celonárodní kultury, na dějiny uměleckého projevu největší a nejvýznamnější složky národa, jež byla vždy spolehlivým ochráncem národní svébytnosti a tvůrcem těch kulturních hodnot, z nichž čerpala podněty tvorba nejlepších spisovatelů a umělců každého národa.

Zaostávání folkloristiky jako historické vědy bylo do značné míry zaviněno také ideologickým ovzduším, v němž tato věda vznikla, úlohou, kterou jí přiřkla doba, jež ji přivolala k životu. Zrozená z ideologických snah mladé bojující buržoasie, dostala se tato vědní oblast do područí apriorních a jednostranných názorů, zkreslujících samou podstatu lidové tvorby, názorů, které buď vůbec nebraly zřetel na pojem historického vývoje, nebo vykládaly tento pojem falešně.

Už romantikům, kteří v boji o nové pojetí kultury vyzdvihli lidovou slovesnost na svůj štít, prohlásivše ji za nejdokonalejší výraz národního vědomí, nešlo o lidovou tvorbu v té skutečné podobě a rozpětí, v nichž žila za jejich časů. Nešlo jim ani o odhalení objektivních vývojových zákonitostí, které ji ovládají. Hledali v ní především potvrzení svých vlastních ideových a uměleckých postulátů, příklad a oporu pro svůj vlastní umělecký boj. Proto se ve svém poměru k folklornímu pokladu, jenž se jim nabízel, řídili zásadou přísného výběru podle předem daných estetických a ethických hledisek. Co nesouhlasilo s jejich pojetím pravého, neposkrvněného národního umění, se zamítalo jako nahodilé nebo úpadkové.

Většina romantických sběratelů a hodnotitelů viděla v lidové slovesnosti především drahocenný odkaz minulých dob, kdy se kulturní život všech složek národa vyvíjel ještě svébytně a harmonicky, kdy ještě nebyl narušen kazem zplošťující kosmopolitické vzdělanosti, která podle romantického pojetí dějin zničila přirozenou kulturní jednotu národa. Romantikové věřili, že poznání národního folkloru otevírá cestu k obnovení těchto z velké části vykonstruovaných tradic. Proto se jejich pozornost upírala především k písním archaickým, už v jejich době tak vzácným, že se jejich nalezení považovalo za velký kulturní objev. Jen někteří z milovníků a sběratelů folkloru v době romantické, méně ovlivnění theoretickými úvahami a spoléhající se spíše na vlastní cit a intuici, dovedli postřehnout v lidové slovesnosti její nové kladné síly, vyjadřující historický pohyb k novým formám života. Do většiny sborníků nedostalo se naproti tomu mnoho folklorních děl, jež tlumočila neaktuálnější a nejprůbojnější tendenci v dalším vývoji lidového myšlení, romantikům však byla pouze projevem úpadku pravého lidového umění.

Stejně tak poškodil další vývoj folkloristiky způsob, kterým romantikové pracovali se získaným materiálem.

Romantičtí folkloristé byli většinou přívrženci vžitě metafysické představy o postupném rozkladu nejstarší, ideální formy jevů. Věřili, že píseň, jež se zrodila v hloubce věků z kolektivního tvůrčího úsilí ve své ideální esteticky nejučinnější podobě, ve svém dalším vývoji neustále stárne, ztrácí svou harmonickou krásu, podléhá ochuzení a deformacím. «Národní duše», za jejíž výraz byl folklor prohlášován, byla pro romantiky historicky neměnnou veličinou, kvalitou, jež nezná vývoj a nepodléhá členění v čase proto nemohli pochopit kladný smysl vývojových proměn, které neustále přibližují

folklorní dílo k životu a zajišťují mu možnost živého působení po dlouhá staletí. Touha romantiků se upínala k obnovení ideální, «původní» formy písně či pohádky, jejíž obrysy nacházeli ve variantách nejbližších vlastnímu vkusu a světovému názoru. A často, když je žádná ze získaných variant nemohla uspokojit sama o sobě, neváhali přikročit k rekonstrukci původního znění. Podle vlastní intuice spojovali různé varianty nebo dokonce části různých písní, odstraňovali prvky, které považovali za pozdější, upravovali jazyk a rytmickou stavbu díla. K přívržencům tohoto pojetí «ideální varianty» patří mnoho významných sběratelů první poloviny XIX. století, mezi nimi Sacharov, Snegirev, Maksymovyč, Holovackyj, Žegota Pauli, Wójcicki, Erben a jiní. Někteří z nich se otevřeně doznávají ze svých zásahů do textu <sup>1</sup>.

Většina tehdejších sběratelů považovala za užitečné uveřejňovat jen úplně nové, dosud neznámé písně, nebo varianty lepší než dosud uveřejněné. Variantním odchytkám jako takovým, jako dokladům o časové a prostorové diferencovanosti písně se nepřikládal žádný význam. Proto také většinou opominuli informovat čtenáře, kdy, kde a od koho byla píseň získána, jak byl její život omezen sociálně a místně. Skoro úplný nedostatek takových zpráv v tehdejších sbornících někdy působí dojmem, že romantičtí sběratelé viděli v uvedení takových údajů ohrožení celonárodního a nadčasového významu svých objevů.

Uvážíme-li nyní, že některé sborníky, pro nás tak drahocenné jako přímý doklad z doby, kdy byl tradiční folklor ještě v plném rozkvětu, vznikaly po dlouhá desetiletí z materiálu všemožného původu, musíme se shodnout v tom, že způsob, kterým romantikové zahájili širší výzkum lidové poesie, nemohl nijak přispět ke vzniku jejího kritického a historicky zaměřeného studia, a že i dnes je používání sborníků z první poloviny XIX. století spojeno se značným nebezpečím a k jejich údajům musíme přistupovat s velkou opatrností.

V druhé polovině XIX. století, kdy se sběratelská činnost konečně oprostila od subjektivních a nekritických postojů, zmocnily se jejího přínosu badatelské směry, které buď neměly žádné pochopení pro vývojové hledisko ve folkloristické práci nebo si s tímto úkolem nedovedly poradit.

Badatelům mythologického směru, vytrvale konstruujícím ucelený systém prvobytného náboženství, založený na vlastních apriorních postulátech, byla lidová píseň jen nástrojem, který měl dotvrzovat jejich these. Z jejího živého těla, bez žádného ohledu k jejímu celkovému významu, mythologisté svévolně vytrhovali jednotlivé obrazy a motivy, v nichž jejich intuice objevila domnělé stopy mythického myšlení.

Tak zvaná srovnávací škola sice už počítala s historickými proměnami v lidové slovesnosti, viděla však jejich podstatu ve vývoji holých obsahových schemat, vyabstrahovaných z estetické mnohotvárnosti díla a odtržených od spojitosti s historickým děním. V honbě za širokými mezinárodními spojitostmi, za «věčnými motivy», stěhujícími

se po celé zeměkouli, ztrácela z dohledu nejzákladnější spojitost – mezi dílem a prostředím, z jehož životního obsahu dílo žije a z jehož podmínek se zákonitě vyvíjí. Podobnosti často nahodilá a vlivy často bezvýznamné jí zakrývaly pohled na organickou jednotu vývoje písňového folkloru v jednotlivých zemích, na jeho postupný růst z konkrétních historických podmínek, odlišných v každém národním prostředí.

Také pokus o ucelené schéma historického vývoje základních výrazových forem lidové písně, který podnikl s obdivuhodnou materiálovou výbroží Alexander Veselovskij, je pouhá konstrukce, vybudovaná na základě materiálu, libovolně voleného z různých oblastí zeměkoule. Pojetí Veselovského je ve své podstatě také metafyzické: ovládá ho apriorní víra v existenci obecně platného vývojového schématu, společného všem oblastem světa, který lze odhalit logickým usuzováním a libovolnou kombinací faktů bez ohledu na jejich časovou a prostorovou vzdálenost. Logickým důsledkem tohoto názoru je lhostejnost Veselovského ke specifickým podmínkám vývoje folkloru v jednotlivých zemích a příliš malá pozornost ke konkrétním vztahům, existujícím mezi folklorním dílem a historickou skutečností. Podle Veselovského probíhal vývoj lidové písně všude na světě ve stejných fázích, jejichž posloupnost je dána obecně platnou zákonitostí vývoje uměleckého myšlení. Pro poměr Veselovského k materiálu je charakteristické, že své hlavní úsilí zaměřil k rekonstrukci nejstarších, materiálově nejslaběji doložených úseků vývoje, kde mezery v materiálu musely být nutně vyplňovány spekulací.

Problém vývoje ve folkloru se nepodařilo rozřešit ani tak zvanému historickému směru. Charakteristickým rysem tohoto směru byla lhostejnost k umělecké specifčnosti folklorního díla: píseň, pohádka či přísloví se chápaly pouze jako soubor věcných údajů, způsobilých ke konfrontaci s historickými fakty. Úsilí badatelů historické školy se zaměřilo skoro výlučně na studium t. zv. historických žánrů, při čemž se zakládalo hlavně na atomistickém rozboru obsahové složky. S nepochopením umělecké osobitosti folkloru těsně souvisí to, že se historická škola přiklonila k reakční theorii o aristokratickém původu některých výtvorů lidové kultury.

Také sovětská folkloristika dlouho a namáhavě bojovala o historický pohled na lidovou slovesnost. Nehledě k ojedinělým odvážným pokusům o zařazení vývoje lidové slovesnosti do literárních dějin (Sakulin), dlouho se v ní udržoval skeptický postoj k této otázce, plynoucí aspoň zčásti z chvályhodné, metodické opatrnosti. Nejlépe vyjádřil tento postoj senior sovětské folkloristiky J. Sokolov, když se ve svém systematickém výkladu ruského folkloru (*Ruskij folklor*, několik vydání) bezvýhradně vzdal pokusu o historickou periodisaci. Teprve v posledním desetiletí se úsilí o historický pohled na folklorní dědictví rozvíjí naplno. Důkazem je intenzivní studium vztahů mezi historickým folklorem a starší literaturou, jehož průkopnicí je zejména V. P. Adrianovová-Petretcová, dále několik prací, usilujících o historické zhodnocení některých folklorních žánrů a jiných jevů, a konečně i odvážný a užitečný, i když metodicky v mnohém sporný



pokus o syntetický pohled na dějiny ruské lidové slovesnosti – třísvazková kolektivní práce Institutu ruské literatury AV SSSR *Russkoje narodnoje poetičeskoje tvorčestvo*.

V nynější době proniká historické hledisko už i do vyučovací praxe: také chrestomatie S. I. Vasilenka a V. M. Sidelnikova *Ustnoje poetičeskoje tvorčestvo russkogo národa*, vydaná k učebním účelům, usiluje o historickou periodisaci materiálu.

Zdar tohoto časového úsilí, jež se v budoucnosti musí rozšířit na celou slovanskou oblast, závisí na tom, zda se pevně a plně opře o vymoženosti dialektické metody. Pro historické studium ve folkloristice musí být vypracován postup, který by počítal se všemi formami dialektických vztahů, určujících zákonitost folklorního díla: vnitřních vztahů mezi jeho jednotlivými složkami, jeho poměru k ostatním složkám folklorní zásoby, jeho spojitostí se společenským prostředím. Každá z těchto dialektických souvislostí je významná a důležitá a všechny je třeba mít při práci neustále na zřeteli.

Další části tohoto článku jsou pokusem o osvětlení některých konkrétních otázek, které se při takto chápaném studiu naskýtají.

## II

Ze všech folklorních útvarů je lidová píseň pro svou vázanou, rytmem a rýmem zpevněnou formu, která podstatně brzdí proměny v jejím textu, poměrně nejpůsobivější k historickému studiu.

Nejspolehlivějším kriteriem k určování stáří lidových písní jsou samozřejmě přímé písemné doklady o jejich existenci: zmínky v starých literárních památkách a rukopisech, uvádějící jejich počátky, v šťastnějších případech nahodilé záznamy celého textu in margine nebo na deskách knih, a konečně staré zpěvníky. Je však třeba konstatovat, že na slovanské půdě je tento materiál poměrně chudý a jen ve výjimečných případech sahá do doby před XVII. stoletím. Je tedy jeho studium, dosud značně zanedbané, nesmírně důležité a může hrát při rekonstrukci celkového vývoje lidové písně úlohu významného pomocníka, avšak samo o sobě samozřejmě nepostačí k osvětlení vývojové dráhy ostatních písňových zjevů.

V dosavadní vědecké praxi se vystřídaly tři hlavní způsoby, jak určovat stáří a původ lidových písní. První a nejjednodušší se zakládá na tom, že se doklady o jejich historické příslušnosti hledají v jejich obsahu. V každém národním folkloru je jistý počet písní, jež jsou nepochybně ohlasem kdysi obecně známých historických událostí. Zrod takových písní můžeme až na některé zvláštní případy, kde zasahoval vliv literatury, klást do doby brzy po události. Normálně zde můžeme počítat s odstupem dvou až tří generací. Vycházíme přitom z mnohokrát ověřeného zjištění, že se v lidovém prostředí až do XIX. století uchovávaly vzpomínky na historické události v konkrétní, rozeznatelné podobě nejdéle po tuto dobu. Už během ní se konkrétní historická osnova ve většině případů postupně episovala, oprošťovala od mnoha individuálních a autentických rysů a v obsahu stále více vystupoval do popředí jeho obecně lidský smysl. Proto z více nebo méně konkrétního

způsobu, jakým je událost zachycena v dochovaných variantách, můžeme někdy dokonce usuzovat, v jakém časovém odstupu po události vznikly jednotlivé obměny dané písně.

S menší mírou přesnosti můžeme tímto způsobem chronologicky určit ještě mnohé další písně, v jejichž obsahu se obrazily typické stránky života některé historické epochy. Písně o turecké invasi a o stycích s Turky mohou být v moravské a slovenské oblasti datovány přibližně koncem šestnáctého a sedmnáctým stoletím, ukrajinské písně se zmínkami o kozácích – dobou od století šestnáctého do konce XVIII. století, písně o tatarských přepadech a zajetí – do začátku století osmnáctého. Mluví-li se v ukrajinské koljadce o třech zemích: vološské, z níž si opěvovaný hospodář vede voly, německé, z níž přináší peníze, a turecké, kde si kupuje drahé koně – obráží to poměry XVIII. století, zejména první jeho poloviny, kdy vnější obchod jižní části Ukrajiny měl právě tento ráz (německou zemí se rozumí Slezsko). Písně o poddanství a robotě, o zvlí panských úředníků, o násilné rekrutaci na vojnu vznikly samozřejmě v době, kdy na lidový život těžce doléhala tato břemena. Moravské varianty balady o odjezdu na vojnu a marném čekání, začínající slovy «Za Veronú za tím kopcem» byly inspirovány krvavými událostmi francouzsko-rakouské války 1859 r.; jiné varianty mluví o bitvě u Slavkova.

Někdy podklad pro přibližné chronologické určení písně poskytují jednotlivé reálie v jejím obsahu: způsoby války a boje (vojenská tažení po řece v ukrajinských koljadkách), názvy zbraní (meč, luk, střely, píšťala, mušketa, puška), mincí (dukát, tolar, šeljah v ukrajinských písních), zašlých řemesel nebo zaměstnání (řemenáři, koudelníci, parukáři, rybníkáři, rejtaři, dvoráci), sociálních institucí (král, fojt, radní páni, ve východoslovanských písních hajduk, duka, džura, humennyj, mandátor), starobylá zeměpisná označení (turecké pomezí v baladě «Oklamaný Turek»), epická lokalisace děje (Krakov v moravských písních, Lublin v ukrajinských), právní zvyklosti a ustanovení (utínání ruky, spalování za živa, záchrana odsouzeného zločince dívkou nebo odsouzené ženy katem), zejména však popisy oblečení<sup>2</sup>.

Písní s takovými zmínkami o historicky vázaných životních jevech se najde v každém národním folkloru nepoměrně více než vzpomínek na historické postavy a události. Avšak určování doby jejich vzniku na základě reálií je dosti nepřesné a skrývá v sobě značné nebezpečí. Nesmíme nikdy zapomenout, že obsah písně se skládá nejen z přímého pozorování života, nýbrž i z reflexů starších tradic, z vlivů jiných příbuzných útvarů umělecké fantasie. Lidový tvůrce starších dob se zálibou obohacoval svá díla vžitými tradičními symboly, které dlouhým uměleckým třibením nabyly velké významové hloubky a citové intenzity. Takové prvky stojí nad dobovou realitou jako nadčasový výraz určitých obecných situací a postojů. V baladách je takovým prvkem meč, ve východoslovanských svatebních písních různé feudální tituly.

Chronologické určování písní podle jejich reálií má ještě další nedostatky: nedá se uplatnit na všechny druhy písní a není proto schopno poskytnout ucelenou představu o obecném vývoji lidové písně v minulých dobách.

Ještě menší celkový význam mají případy, kdy stáří písně odhalují formální rysy jazyka. Takových případů je skutečně málo.

Asi před půl stoletím se vyskytly pokusy osvětlit celkový vývoj lidové písně pomocí studia formálních příznaků. Toto úsilí vycházelo z předpokladu, že se určité prvky formy (obraznosti, kompozice a rytmické stavby) ve vývoji lidové písně objevují v jistém zákonitém sledu a stávají se dočasně jakousi normou, závaznou při vytváření nových písní. Zmínili jsme se o pokusu Veselovského vybudovat pomocí mezinárodního srovnávacího studia universální schéma vývoje komposičních forem lidové písně. Někteří jiní badatelé konce XIX. a začátku XX. století se pokoušeli najít chronologisační kritérium v její rytmické stavbě. Tak například Ivan Franko ve své známé práci *Смудії над народними піснями* klasifikuje ukrajinské epické písně podle jejich rytmických schemat a pokouší se určit sled, v němž se jednotlivé rozměry stávaly dominantními.

Theoretická výhoda tohoto postupu proti rozboru obsahovému spočívá v tom, že ho lze uplatnit na kteroukoliv píseň. Avšak jeho klasifikační kritéria jsou úzká a jednostranná, vybudovaná na nespolehlivém základu malého počtu nahodilých starších záznamů. Také sám předpoklad, že každá doba má svou typickou a oblíbenou rytmickou formu, zatím co jiné upadají do bezvýznamnosti, je příliš schematický.

Třetí a poslední formou historického studia lidové písně je její sociálně ideologický, po příp. sociálně estetický rozbor, jenž už počítá se zákonitou souvislostí mezi jejím obsahem a formou. Zde se pozornost badatele neupírá k detailům, k izolovaným věcným svědectvím o příslušnosti písně k té nebo jiné epoše. Vůdčí myšlenkou se zde stává předpoklad, že celá píseň v složitém vzájemném poměru všech svých složek je dílem jisté epochy a sociálního prostředí, které jí vtiskly rysy svého světového názoru a mentality. Úkolem badatele se stává odhalení těchto složitých souvislostí mezi životem a písní a přiřazení písně k té nebo oné sociálně hospodářské formaci a historickému období.

Tímto způsobem se snaží pracovat současná sovětská folkloristika. Hlavním cílem, který si v dnešní době klade, je vymezení rozsahu a náplně písňové tvorby jednotlivých historických období a zjištění, jakým způsobem se v lidové písní obrazil historický vývoj národa.

Sociálně estetický rozbor lidové písně je nejvyspělejší ze všech uvedených a jedinečně schopný plně a věrně odhalit vývojové zákonitosti celé písňové tvorby. Má však ve své dosavadní praxi, jak se nám jeví ve většině prací, základní nedostatek, jenž ho sblížuje se směry předcházejícími a značně ovlivňuje výsledek celého badatelského úsilí v této oblasti. Je to neúplnost dialektického pohledu na studované jevy, projevující se ve velmi různých formách. Píseň se zpravidla nestuduje v celém svém vývoji a ve všech svých dialektických podmínkách. Tak na příklad skoro vždy se opomíjí hodnocení vztahu mezi slovem a nápěvem. Badatelé se často ponořují do izolovaného studia některé tematické nebo žánrové skupiny, aniž si všimají jejího vztahu k ostatním složkám pís-

ňové zásoby. Velmi často se spokojují s povrchním ideologickým rozbořem písně, aniž se zamýšlejí nad její uměleckou zákonitostí, nad vnitřním sepětím všech jejích složek, jež je nejvýznamnějším svědkem její historické příslušnosti, jejího růstu z určitých historických podmínek, z prožitků a pocitů určité doby.

Je třeba jasně prohlásit, že ani obecný sociálně ideologický rozbor vybraných písní (na př. historické epiky), ani theoretické rekonstrukce vývoje formálních složek nejsou schopny osvětlit celý vývoj lidové písně v jeho konkrétním bohatství a složitosti. Budoucí písňové studium se bude muset odpoutat od všech povrchních a jednostranných měřítek, bude se muset opřít o přesný pracovní postup, v němž by nebyla opomenuta a ponechána stranou žádná síla působící ve vývoji. Jednotný a spolehlivý pohled na celý vývoj lidové písně může být vybudován jen na základě houževnatého analytického úsilí o objasnění mnoha dílčích problémů, zejména však vývojových cest mnoha jednotlivých písní a jejich skupin, kde jsou k tomu nejlepší předpoklady. Toto analytické stadium nemůže být v celkovém pracovním postupu vynecháno, má-li být tento postup spolehlivý. Měřítkem naší schopnosti pochopit a vyjádřit zákonitost celého písňového vývoje se musí stát bezpečná schopnost sledovat historický osud jednotlivých písní a písňových skupin, jak se nám jeví ve složité spleti variantních proměn.

Jedinou cestou ke splnění tohoto základního požadavku je metodicky pevně založené variantní studium. Avšak právě ono je nejslabší stránkou většiny folkloristických prací, které v poslední době vycházejí. Podobně jako kdysi v době romantické se i dnes velmi často pracuje jen s vybranými variantami a historické kvality písně se určují na jejich základě. Není to v podstatě nic jiného než návrat k pochybené romantické teorii ideální varianty, reprezentující «nejlepší» podobu písně. Variantní studium není dokonce ani postulováno jako důležitý pracovní postup. V rozsáhlém metodickém úvodu ke sborníku *Russkoje narodnoje poetičeskoje tvorčestvo* nenajdeme ani zmínku o jeho závažnosti, o nutnosti rozpracování jeho metody, i když se ho v jisté míře prakticky využívá v závěrečných kapitolách úvodu, kde se stručně charakterisují a komentují změny v jazyce a stylu některých žánrů.

V další části našeho článku se zastavíme u tohoto nedostatku a pokusíme se ukázat, jak velký význam může mít pozorné využití variantního materiálu pro řešení otázek vývoje lidové písně.

### III

Význam variantního studia plyne z osobitých podmínek života folklorního díla. Na rozdíl od literatury je varianta ve folkloru velmi důležitou formou vyjádření nových uměleckých významů, v nichž se více nebo méně plasticky obráží vyvíjející se společenské vědomí. Díky ústnímu tradování, které podporuje neúmyslný, spontánní vznik nových obměn, a díky tomu, že ve folklorní tradici nepůsobí idea tvůrčí osobnosti a představa

o nedotknutelnosti díla, brzdící snahu po přetvoření a přizpůsobení, vyjadřuje se tvůrčí iniciativa lidového prostředí z velké části v obměňování děl převzatých; schválení a tradování písně lidovým kolektivem znamená zároveň právo na její volné přizpůsobování proměnlivým požadavkům jejich nositelů; toto přizpůsobování je hlavní zárukou oblíbenosti a další existence písně. Trvání písně znamená zpravidla neustálý zrod jejích nových podob, které jako všechny jiné skutečnosti umění musí nějakým způsobem záviset na proměnách ve vnitřním životě člověka, způsobených vývojem podmínek, v nichž žije.

Je-li písňová varianta tak významnou formou projevu tvůrčí aktivity lidového prostředí, musíme předpokládat, že se ve variantních změnách věrně obrazily hlavní vývojové tendence, jež v minulosti ovládaly celé písňové tvoření. A díky tomu, že vývoj jednotlivých písní probíhá na různých místech nestejnou rychlostí a směrem, skrývají se i ve variantách zapsaných v poměrně krátké době trvání národopisného výzkumu mnohdy bohaté doklady o jejich dřívějším vývoji.

Bezprostřední podněty ke vzniku nových znění v písních jsou velmi různé. Vždy však za nimi stojí jedna ze dvou hlavních příčin: zapomenutí nebo aktivní snaha o zlepšení písně, to znamená o její přiblížení vlastnímu vkusu. Význam prvního z těchto činitelů nesmíme podceňovat. V důsledku nedokonalé anamnese, vyplývající z ústního tradování díla a podporované tím, že lidovému prostředí je cizí představa o povinnosti udržovat původní znění v neporušené podobě, se písně (většinou nekontrolovaně a nevědomě) zkracují, mění se pořadí strof, připojují se různé postranní motivy, zapomenutá slova se nahrazují novými. Někdy takové změny vedou až k rozbití vnitřní jednoty textu nebo k nechtěnému přehodnocení celkového významu písně. Jiná část nových znění vyrůstá však z vědomého úsilí o zlepšení písně. Zde jde zpravidla o snahu dosáhnout vyššího účinku díky estetické nebo obsahové aktualizaci: vyměňují se nebo doplňují prvky stylisační (epitheta, dějová slovesa, mění se rytmus, kompoziční schéma), obsah písně se přibližuje životním zkušenostem pěvce a jeho prostředí (sem patří velká část záměn místních a osobních jmen, některé úpravy dějové osnovy, přidávání ethických závěrů a pod.). Někdy takové změny písní skutečně obohacují a oživují, jindy však narušují přehnaným důrazem, kladeným na detail, její vnitřní rovnováhu a přispívají k jejímu rozkladu.

Těžko zjistitelná hranice mezi změnou vědomou a nevědomou pozbývá významu, ptáme-li se po zákonitosti variantních změn. Každá změna v písni má svůj zákonitý kořen v některém z činitelů, spoluurčujících její vývoj: ve společenském vědomí, v osobní zkušenosti jednotlivce, v předpokladech písňové struktury, ve vlivu jiných písní, v možnostech jazykového materiálu. V každém případě je jednotlivec, upravující píseň, vázán neviditelným příkazem umělecké konvence, která ovládá jeho prostředí a která zvláště ve starších dobách kladla pevné hranice jeho chtěným nebo bezděčným tvůrčím zásahům. I zapomenutí má své příčiny. Nejsnáze se zapomenou ty složky písně, jejichž smysl se zatemnil.

Jde jen o to, vystihnout a podchytit ty změny v umělecké struktuře písně, s jejichž pomocí budeme schopni odhalit peripetie jejího sociálního života. Naším úkolem bude prokázat rozbořem variantních proměn sociální motivovanost života písně, závislost jejího obměňování na podmínkách, v nichž se vyvíjela, na rázu doby, kraje, sociálního prostředí, v nichž žila, na názorech a životních způsobech jejích nositelů v různých částech jejího území. Jedním z předpokladů řešení tohoto centrálního úkolu je určení obecných zákonů proměnlivosti písní v závislosti na rázu jejich struktury a její úloze v životě.

#### IV

Způsoby, kterými se projevuje sociální vázanost písňových proměn, bývají velmi různé. V souvislosti s tím se nám rýsují dvě hlavní formy možného pracovního postupu. Ve výhodnějších, avšak také mnohem vzácnějších případech variantní materiál písně poskytuje i bez hlubšího analytického studia očividné svědectví o společenské (dobové nebo oblastní) podmíněnosti jejích forem. Souvislost mezi proměnlivými prvky a prostředím, které je zrodilo, je zřejmá. Varianta jasně souvisí s dobou nebo místem svého vzniku.

Tak se většími nebo menšími úpravami mění přírodní pozadí děje v souladu s prostředím, v němž píseň žije. Ve východoukrajinských variantách balady o otrávení bratra potkává svůdce proradnou sestru u studny, která byla zde běžným místem milostných setkání, jak o tom svědčí četné milostné písně. V převážné většině variant písně o zabitém kozákovi, kterého nachází v poli jeho milá, se děj odehrává v stepi u široké cesty, mezi dvěma lány žita. Karpatská (lemkovská) varianta, která ponechala obraz kozáka, přenáší příběh do horské krajiny: *Ей на горі на високій козака забито.*

Dokonce do strohého žánru koljadek, které spojuje na celém ukrajinském a běloruském území pevné pouto vyhraněné, ještě do nedávna živé tradice, vneslo východoukrajinské prostředí obrazy přírody, které nepatřily do tradičního fondu koljadvkových obrazů a souvisí se stylistikou východoukrajinské lyrické písně. V karpatské koljadce se zpívá *ой в горі, в горі, в шовковій траві*, kdežto varianta z lesnatého Černihovska v sev. Ukrajině lokalizuje děj *поза лісом, лісом темньким*. Také ve východoukrajinské koljadce o obležení města je děj přenesen do typického přírodního prostředí tamější epiky. Srovnajme:

*А в чистім полі близько дороги  
Стоїть наметце дуже шовкове...*

*В полі, в полі близько дороги  
Могила сяє, військо гуляє,  
Військо гуляє, ладу не знає...<sup>3</sup>*

*O problémech a metodě historického studia lidové písně*

Někdy se takové variantní změny týkají formy oblečení hrdinů písně, považované za typickou nebo ideální, nebo jejich hospodářských poměrů. Malé dítě, ústřední hrdina jarní hry «Vorotar», kterého příchozí předávají jako dar strážcům vrat, se objevuje v dvojitým oblečení: na východě

В сріблі та в злоті,  
В червонім чоботі,

v západní Haliči, v oblasti střídmeého, konservativního kroje

В біленькій плахтиночці,  
З берегами хустиночці.

Pokutsko-bukovinský původ většiny ukrajinských variant koljadjky o hospodáři, který sedí za stolem a počítá peníze, prozrazuje detail jeho oblečení, vyjádřený slovem чингакопа a označující široký kožený pás, v němž bylo místo na uschování peněz<sup>4</sup>. V huculských koljadjkách o zámožnosti hospodáře svědčí stádo ovcí místo jinde běžného koňského stáda.

Rozdíly v realizaci písňového námětu mohou vyjadřovat také typické životní ideály různých místních prostředí. V písni o uvítání jara si text všímá v patriarchálních oblastech Bílé Rusi a Polesi všech generačních skupin; jaro přináší

Малым рыбацкам по яечку,  
Старым бабкам по киечку,  
Красным дзеукам по вяночку,  
А молодушкам по сярпочку.  
Стары бабки – чапцы шици,  
Красны дзеуки – вянци вици,  
Молодушки – жыто жаці.  
Красны дзеуки на вулочку.  
Молодушки – за люлечку<sup>5</sup>.

Ve většině haličských variant se píseň svobodně plní novými lyrickými představami; její obsah se omezuje na zážitky mladé generace, jediného nositele jarního folkloru v této oblasti; objevují se v ní pro starší obřadnou poesii zcela neobvyklé škádlivé motivy:

Та вже весна воскресла,  
Та щось вона нам принесла:  
На дівочки віночки,  
На жіночки рубочки,  
А на хлопчиска шлиєска,  
Бо в них довгі шиєска<sup>6</sup>.



Прийшла до нас весна красна,  
Гаївочку нам принесла.  
Для паненок гаївочку,  
Для парубків вандрівочку.  
Станьте, паненки, вколо,  
Заспівайте си весоло <sup>7</sup>.

Nejlépe viditelné jsou tyto rozdíly při srovnávání písní mezinárodně známých. Ve známé baladě o otrávení bratra se v jižní a střední Ukrajině jako svůdce objevuje mladý Srb – typický představitel potulných žvlů v ukrajinském životě XVII. století. Ve východoukrajinské variantě balady o dívce bojovnici otce sedláka nahrazuje opuštěná vdova – postava v písních této oblasti častá a obrážející typickou realitu krvavých dob. V baladě o dceři proměněné v ptáka se místo symbolů západoslovanských objevují obrazy s ustálenou domácí tradicí: ptáčka krahuláčka nahrazuje kukačka, místem, kde usedá, není laluja, nýbrž višňový sad.

Také sociální nositel, který upravoval píseň podle svých životních poměrů, se někdy prozrazuje i v písních převzatých a odhaluje pravděpodobnou cestu, kterou píseň šla. Česká balada o bezděčné nevěstě, které věnovali zajímavé rozborů Úlehla a Horálkovi <sup>8</sup>, je známa na Ukrajině v jediném záznamu Holovackého. Zní zde takto:

Ой пішло два паничі на лови, на лови,  
Надибали дві панянці в зеленій дуброві.  
Оден каже до другого: «То одна Зузанна,  
А за другу вже не кажу, бо то моя давна».  
Посилають пахолика, що та панна діє?  
«Плете вінки левиндові на тисовім столі».  
Посилають вже другого, щоби вінок дала,  
А вона ніц не сказала, лишень заплакала.  
«Помогай біг, мосця панно! Сам его мость їде».  
Ой приїхав сам его мость перед ей покої:  
«Вийди, вийди із покою, ти серденько мое!»  
Нім вони ся набавили, штири свічки спалали,  
Вже п'ятої до полови, нім ся спати вклали.  
«Антонику, пахолику, подай ми зеркало!  
Подивлюся на личенько, чи не збляковало».  
«Ой меш ти ся вже дивити з раня до вечера,  
Та не будеш така панна, як єсь була вчера.  
Вчера-сь була така панна, як рожа в городі,  
А нині вже-сь така панна, як колопня в воді» <sup>9</sup>.

Je jasné, že píseň nebyla zapsána v lidovém prostředí; její ukrajinští upravovatelé si dali značnou práci, aby ji aristokratisovali, naplnili rysy života «lepších lidí». Ukazují na to mimo jiné také polské prvky v jazyce.



V případech, kdy se sociální motivovanost písně odhaluje tak snadno sama, nemusí být variantní materiál ani zvláště bohatý. Často už na dvou variantách lze ukázat zásadní změny, které vnesl proměňující se život do struktury písně, a někdy tyto změny také přibližně datovat.

Ve vlastním neuveřejněném materiálu mám dva záznamy milostné písně «Сіно моє, сіно до землі присіло». Vypravuje se v ní o milostném stesku mladého muže, o tom, jak si ve své odloučenosti truchlivě vybavuje představu své milé, usedající bez něho k večeři. Překážka je konečně odstraněna: mládenec se na koni vydává na návštěvu. Rozvíjí se krásný dialog, v němž milá líčí svou včerejší nenaplněnou milostnou touhu:

Чикала-м тя вчора сім годин з вечора,  
Ни могла-м се дочикати, сама легла спати.  
Як свічка горіла, я на ліжку мліла  
За тобою, мій миленький, що-м тя ни виділа,

a když se milý vmlouvá, že nemohl odejít nepozorovaně z domova, poučuje ho, jak má pro budoucnost jednat: vzít koně za uzdu a jít s ním na noční pastvu.

Dějová osnova a obsah dialogu jsou v obou variantách skoro stejné. Mění se však významně sociální pozadí příběhu a – což je velmi zajímavé – paralelně s tím také stylistická úroveň dialogu. Ve variantě z haličského Podolí, kde se lépe zachovaly starší tradice milostné písně, se milenec tajně vzdaluje od svého pána. Dívka mu podává bílou ruku a nazývá ho kavalírem. V podkarpatské variantě z Pneva, okr. Nadvirna je příběh, kotvící možná v poměrech XVIII. století, přenesen do reálného prostředí současné vesnice: mládenec žije u svého otce, svou milou označuje místo nadnesené literárního *закохане* intimním lidovým slovem *солодытко*, milá mu zase místo kurtóásního, i když lidem přijatého kavalíru říká *мій миленький*. Poetickou představu bílé ruky nahrazuje funkční představa pravé ruky. Tak byl text na několika místech podroben stylistickému přehodnocení, které –jak vidíme – souvisí mimo jiné se sociálním zasazením námětu.

Viditelná společenská podmíněnost textu písně se může projevat v několika směrech:

1. píseň se diferencuje v oblastní redakce, vyjadřující životní realitu nebo rysy myšlení obyvatelstva různých míst,
2. variantní materiál vyjadřuje typické představy a stylistické sklony různých epoch,
3. píseň se v části variant připoutává obsahově k novému sociálnímu prostředí,
4. celé skupiny písní jsou po převzetí novým sociálním nositelem přehodnocovány, přizpůsobovány své nové úloze.

Příklady proměn prvního a z části i třetího typu jsme uvedli shora. Nyní ukážeme na několika dokladech, jak se ve variantním materiálu zračí přehodnocování historicky vázaných představ ve vertikálním (časovém) plánu.

V starších záznamech ukrajinského a polského folklóru se nejednou setkáme s písní o tom, jak sluha dostává znamení přízně od milenky svého pána a stává se nakonec vítězem v milostném zápolení. Svým ústředním problémem a stylistickými znaky se tato píseň zdá příslušet osmnáctému století. Vyjadřuje životní aspirace sociální skupiny v té době velmi vyvinuté a hlásící se snad v celé Evropě, jak o tom svědčí postava Figara, o své právo na rovnoprávnost citu a životních možností. Nebude zbytečné podotknout, že se tato vrstva nepochybně velmi živě účastnila vytváření tehdejší písňové kultury. Velká část záznamů ukazuje, že v XIX. století podlehl tento námět úplnému rozkladu, a není těžko uhadnout proč: proto, že konflikt vyjádřený písní pozbyl svého významu v životě. Píseň rychle ztratila většinu svých epických prvků, její jednotlivé části, zvláště počátek, se přidružily k jiným písním.

V jiných případech dějová osnova zůstává zachována, avšak záměna jedné nebo několika představ úplně mění sociální charakter příběhu.

K nejoblíbenějším ukrajinským písním na přelomu XVIII. a XIX. století patřila, jak svědčí četné záznamy ve starých zpěvnících, milostná balada o ovčákovi<sup>10</sup>. Ovčák, pasoucí ovce na druhé straně řeky, volá na své kamarády, aby vzkázali dívce, která ho miluje, že o ni nestojí a nevezme si ji pro její chudobu. Dívka uslyší vzkaz, nasbírá kouzelného koření, a než toto koření vzkypí, objeví se v jejím pokoji ovčák, přivolaný nepřemožitelnou mocí kouzla.

Ve velké části variant na místo ovčáka vstupuje jiná postava – písař, jemuž píseň dosti nelogicky ponechává práci jeho předchůdce – pasení ovcí, v některých variantách také husí. Proč se to stalo? Bohatý ovčák, který sám pase své stádo, se patrně začal poctívat jako postava nezvyklá, až příliš cizí životním zkušenostem pozdějších nositelů písně, tím spíše, že hromadný chov ovcí v této době ve větší části Ukrajiny úplně vyhynul. Proto se tato poloselankovitá postava proměnila v jadrný sociální typ vesnického hodnostáře, pyšného na svou moc a hmotnou převahu.

V nejnovější době z písně zmizela i postava písaře. Byl k ní přidán úvod z jiné písně, kde mládenec s dívkou stojí pod dubem a rozmlouvají o své lásce. V jiné variantě se objevil nový typ vesnického záletníka, vykreslený na realistickém pozadí vrat do vlastního statku a vybavený podle generačních představ všemi atributy člověka jemného a oduševnělého:

Стоїть Степан в воротах  
В глянцованих чоботах,  
На дудочку виграє,  
До панночки моргає<sup>11</sup>.

Na východním Podolí, v místech, kudy procházeli s karavanami svých volských potahů čumaci, ukrajínští obchodníci-formani, nahradila pyšného ovčáka pro svou dobu neméně aktuální a živá postava čumaka.

Jinou formu přetvoření ústřední postavy, kdy se zachovává její jméno, mění se však jeho vnitřní náplň, představuje vývoj velkoruské písně «Вниз по матушке по Волге». V XVIII. století byl *хозяином* člunu, plujícího po řece, bohatý kupec. V XIX. století se jím stal zbojník.

V některých případech studium variantního materiálu, podepřené ethnologickými údaji, dává možnost určit dokonce několik vrstev ve vývoji písně, zasahujících hluboko do minulosti. V západní části Ukrajiny patřila k oblíbených jarním zábavám hra na Kostruba. Ve své běžné podobě zobrazuje nestálost dívčí lásky: dívka hledá milého, vyzpovídá se na něho, přivolává ho k sobě příslibem sňatku, když se však dozví, že Kostrub zemřel, jásá a raduje se ze své svobody. Kromě několika haličských obměn, z nichž některé prosazují novější motivy milostné zrahy nebo odstraňují ironický závěr, čímž píseň nabývá vysloveně erotického rázu, se na východním Podolí zachovaly zbytky formy, která byla součástí t. zv. *розигр*, jarní slavnosti vdaných žen. Zde ještě jasně stojí v popředí motiv výsměchu z muže-nemehla, souhlasící s představou kostrbatosti, jež je významovým základem hrdinova jména. Avšak ještě starší než tato výsměšně erotická forma se zdá být podoba, v níž centrální úlohu hrál vážný motiv smrti, oplakávání a znovuzkříšení; příbuznost jména Kostrub k velkoruské Kostromě dává tušit, že tato forma souvisela s animistickým uctíváním rusalek a jiných přírodních duchů.

Příkladem sociálně motivovaných změn třetí skupiny, kdy se píseň svým obsahem připoutává k úplně novému sociálnímu prostředí, mohou být řemeslnické verse některých ukrajinských a polských balad nebo lidových her (Čornuška, Zel'man, balada o únosu dívky). Děj se zde odehrává v městském prostředí, hrdiny (ženichy, svůdci, únoscí) se stávají řemeslníci. Podobně se v ruském folklóru přetvořily některé tradiční zemědělské písně v složku dělnického folklóru, na podkladě starých písní vojenských vznikaly písně revoluční a podobně.

Ojediněle se stává, že sociální skupiny novějšího původu v procesu trvajícím několik desetiletí převezmou celý komplex písňových hodnot od skupiny odumírající, s kterou je spojuje větší nebo menší podobnost životních zkušeností a postojů. Tak se na Ukrajině po zániku kozácké organisace velký počet písní kozáckých přetvořil na východě země v písně čumacké (formanské), na západě v rekrutské a vojenské. Soustavné prostudování poměru mezi těmito dvěma chronologicky dosti dobře vymežitelnými historickými vrstvami může přinést mnoho poznatků k ujasnění otázky o vývoji stylu lidové písně v různých dobách a životních prostředích.

## V

Všechno, co jsme dosud uvedli, svědčí o tom, že někdy i jednoduché srovnání několika variant může poskytnout zajímavý náhled do dějin písně. Avšak tato šťastná možnost se naskytne jen vzácně. Mnohem častěji nelze vývojovou hodnotu variantní

změny na první pohled určit; její poměr k době a místu jejího zrodu není přímo viditelný. Nepřehledná směs rozdílů mezi jednotlivými záznamy působí dojmem čistě individuálního obměňování, jež nevyjadřuje žádné obecné vývojové zákonitosti. Někdy se z téhož místa v rozpětí několika let hlásí několik značně odlišných znění.

V takových případech už nepostačí sociálně ideologické hodnocení varianty jako celku. Zbývá však možnost uplatnit další pracovní postup, jenž by se měl stát v budoucnosti jádrem veškerého variantního studia. Jeho smyslem je pokus o rekonstrukci pravděpodobného pohybu písňové struktury v prostoru a čase na základě co nejvěstrannějšího rozboru všech variant a ostatního materiálu o životě písně. Znamená to ponořit se do dvojnásobně pečlivého studia všech proměnlivých prvků ve variantním materiálu, a to s použitím všech variant, jež jsou k dispozici, bez ohledu na to, jakou každá z nich sama o sobě představuje hodnotu.

Proměny, uskutečňující se v písňové struktuře, se mohou theoreticky zračit ve dvou plánech: v časovém sledu záznamů a v jejich prostorovém rozmístění. Studium časového plánu (to je změn textu písně během doby, kdy byla zapisována) může být užitečné zvláště v případech, kdy z blízkých míst pocházejí dva nebo i více záznamů časově vzdálených. Avšak doba, v níž probíhala soustavná sběratelská činnost a kdy byly jednotlivé písně zapisovány, vyplňuje ve většině případů jen menší díl skutečného života písně. Už proto časový sled záznamů obvykle není schopen sám o sobě vyjádřit její skutečný vývoj v celé mnohotvárnosti. Kromě toho vývoj písně v čase má skoro vždy konkrétní podobu jejího prostorového obměňování, které můžeme při větším počtu záznamů poměrně pohodlně sledovat. A díky tomu, že vývoj písňové struktury probíhá v různých částech jejího území nestejnou rychlostí, můžeme i v záznamech, pořízených v rozpětí posledních 100–150 let, najít svědectví o různých starších formách jejího vývoje.

Bude tedy hlavním pilířem našeho studia výzkum územního seskupování variant nebo jednotlivých proměnlivých prvků. Časový původ záznamů bude hrát ve většině případů úlohu zpřesňujícího a korigujícího činitele a prohloubí podle možnosti obraz prostorové diference písně, který nám vznikne.

V starších folkloristických pracích se toto teritoriální hledisko při variantním studiu většinou úplně opomíjelo. Varianty se řadily do skupin podle vybraných znaků bez přihlídnutí k jejich prostorovému rozmístění. Badatel se ani nepokoušel vytvořit si představu o tom, jak jsou jednotlivé změny písňové struktury rozloženy v konkrétním prostoru. Velmi silně ovlivňovala toto stanovisko vžitá představa, že se píseň šíří v tak velkém počtu nekontrolovatelných reprodukcí a tolikrát se může měnit při svém stěhování, že je zcela nemožné sledovat její obměňování v konkrétním prostoru a čase. Ještě dnes budou snad skeptické hlasy zdůrazňovat velkou úlohu individuálního činitele při vytváření jednotlivých znění písně.

Všechny tyto výhrady lze přijmout jen podmíněně. Je pravda, že folkloristický záznam může zachytit znění písně, jež je výlučným majetkem jednotlivce a obsahuje zcela individuální rysy. Píseň může být přenesena jednotlivcem na vzdálené místo, cesta a způsob jejího stěhování mohou zůstat a nejčastěji také zůstávají utajeny. Avšak převážná část změn v písňové struktuře je zakotvena ve společenském vědomí prostředí, jež píseň přijalo a udržuje. Šíření se písní a jejich obměn až příliš často souvisí s zeměpisnými, hospodářskými a kulturními okolnostmi, které lze určit. Vymyká-li se jistý, někdy dosti značný počet variabilních prvků územnímu třídění, není to často jen důsledek nedostatečnosti našeho materiálu? Zkušenost ukazuje, že při větším zahuštění záznamů se variabilní složky písně skutečně z velké části seskupují prostorově, že jejich výskyt není čistě individuální, že se opakují v řadě variant, vytvářejících souvislé oblasti.

Územní seskupování variantních znaků se dá zjistit tím lépe, čím bohatší počet záznamů máme k dispozici. Závisí ovšem také na rázu písňové struktury, žánru, úloze písně v životě. Nejprůkaznější je v prostředích usedlejších a v záznamech z doby, kdy do lidové kultury ještě nezasáhl vliv kapitalismu, který s sebou přinesl značné uspíšení a individualisaci proměn v lidové písní. Územní seskupování variantních znaků je dále nejviditelnější v písních zpívaných kolektivně, zejména v lidových hrách a v některých písních obřadných, vázaných pevnější estetickou normou, kde se sklony k vytvoření vlastního znění projevují méně a pomaleji. Naproti tomu v jiných písních, zejména lyrických, a v oblastech s rozkolísanou a pohyblivou estetickou normou má pohyb písňových struktur mnohem složitější ráz.

Územně vázané rozdíly v textu písní jsou v podstatě dvojího druhu: 1. rozdíly, zasahující hluboce do struktury písně, jež nám dávají právo promluvit o vzniku zvláštních obměn (variantních typů), 2. rozdíly detailní, posiční. Předpokladem úspěšnosti našeho studia bude to, že si budeme paralelně všimnout obou druhů rozdílů. Je to nutné proto, že detailní rozdíly vznikají často vlnovým šířením se nového obsahového nebo stylistického nápadu a upozorňují proto na běžné směry a hranice písňových vlivů. Úkolem prostorově zaměřeného variantního studia bude tedy rozčlenění oblastí výskytu písně, jejího areálu na menší územní celky, v nichž žily její dílčí typy, a zároveň určení územního zásahu jednotlivých proměnlivých prvků.

Osvětlíme si tento pracovní postup na několika příkladech.

K nejrozšířenějším jarním hrám mládeže v Haliči patřila ukrajinská forma hry na mosty, začínající slovy «Pustite nas». Jako v jiných podobných hrách se také zde jeden sbor dožadoval přechodu přes most, druhý mu v tom bránil. K přechodu docházelo až po vyjednávání o patřičné výkupné nebo odměnu.

Značný počet variant (z celého ukrajinského území jich bylo uveřejněno kolem padesáti) dává krásný přehled o územní diferenciaci textu písně. V severních částech Haliče (Ravsko, severní Žovkivsko, Zoločivsko) byl rozšířen typ, v němž je cílem přichá-

zejících horská nebo uherská země; poplatkem za přechod mostu se stává bez dalšího vyjednávání dívka. V druhém typu, zaujímavým střed haličského území (Žovkivsko, Lvovsko, Rudecko, Sambirsko, Žydačivsko) zní první dvojverší, obsahující žádost o povolení přechodu s udáním cíle cesty většinou podobně jako na severu, avšak v druhé části se s oblibou rozvíjí motiv smlouvání o formě výkupného, které končí postoupením dívky (Žovkivsko, Lvovsko), chovných zvířat (Rudecko, Samborsko) nebo peněz (Žydačivsko). Všechny východohaličské varianty se liší už formou úvodní výzvy: přijíždějící zde chtějí, aby je strážní pustili у двір nebo на виї воювати (mnoho variant různým způsobem komolí toto pravděpodobně výchozí znění, jež se stalo nesrozumitelným). Za přechod mostu se zde platí, podobně jako v sousedních žydačovských variantách, peníze (Stanislavsko, Zborovsko). V jiných částech haličského východu, zejména na jihovýchodě, vznikly deformované varianty, inspirované patrně sugescí motorického plánu hry: přijíždějící vyhrožují, že vezmou peníze strážcům mostu (Kolomyjsko) nebo vybudují most vlastními silami (Rohatynsko, Kalusko, dále Kyjevsko a částečně také zakarpatské Huculsko).

Uvedené hlavní formy dávají velmi krásné prostorové seskupení, jež svědčí o tom, že v jednotlivých částech území hry vznikly postupně svébytné formy textu, odpovídající částečně (na př. v motivu obchodního dohadování) psychickým zvláštnostem daného prostředí, jež se jeví paralelně v jiných písních a hrách.

Velmi výrazné členění na oblastní typy má také hajivka «Воротар». Celkem jsme na západoukrajinském území rozlišili pět jejích hlavních obměn. Dvě nejvýznamnější, z nichž první se hlásí na Kyjevsku a na západě zahrnuje Volyň a severní okraje Haliče po Lvov, Rohatyn a Ternopil, a druhá vládne na Pokutsku a západním Podolí, se po podobně znějícím úvodním zvolání воротаре, воротаре, відчини ворітенька úplně rozcházejí. Jinak zní otázka strážců vrat (lakonické хто воріт кличе проти що ж то ми за пан їде, що ж то ми за дар везе), jiné jsou také odpovědi. Srovnání záznamů z různých dob ukazuje, že typ severní, jenž se podle svých obsahových znaků (zmínky o jarých včelách a knížecích sluzích) jeví jako starší, v XIX. století na území Podolí ustupoval před typem jižním.

Hra «Kostrub», o níž jsme se už zmiňovali, představuje ve své haličské formě náhlý obrat od touhy po nezvěstném milém k radosti z jeho smrti. Oblastní obměny různým způsobem řeší odpovědi na dívčiny dotazy, týkající se Kostrubova osudu. Na severu Haliče a ve východním Podolí se sděluje, že Kostrub onemocněl při práci na poli, na západě Haliče kolem Lvova Kostrub jede před svou smrtí na námluvy, a na západním Podolí lidová fantazie posílá Kostruba do města kupovat své milé na šaty – je třeba upozornit, že v písních z této oblasti se záliba v motivu oblečení hlásí častěji. V jižní části haličského Podolí se tento motiv dále psychologicky rozvíjí v duchu závěru písně: Kostrub chystá dárky ne milé, nýbrž její sokyni; tím se radost z jeho smrti stává



motivovanější. Pokutské a bukovinské varianty zase vynechávají závěrečný výsměšný motiv, převzatý ostatně z orgiastických svatebních písní, čímž píseň dostává kladnou erotickou náplň.

Územní členění lze zjistit i u několika dalších her a písní, kde je variantní materiál bohatší. Na oblastní seskupování variantních znaků jsem upozornil také ve své práci o hře «Žalman» která byla uveřejněna v předcházejícím ročníku tohoto časopisu (str. 261–294).

Jaký užitek pro poznání vývojových cest písně vyplývá z těchto zjištění?

Územní seskupení variantních znaků dává v nejednom případě podklad k určení prostorového pohybu nebo dokonce i původu písně. Někdy můžeme pozorovat, jak se píseň stěhovala a postupně obměňovala ve směrech důležitých obchodních cest, jindy se píseň diferencuje podle národopisných oblastí a krajin, při čemž stav jejího textu prozrazuje její východisko.

Důkazem mohou být zápisy ukrajinských písní na cestě z Ukrajiny do Moskvy (Brjansk, Kaluga, Tula) a naopak výskyt některých písní velkoruských na Volyni, v jižním Podolí a v severní Bessarabii – v oblastech, kam je přinesli patrně ruští členové vojenských posádek. Podobný ráz má pronikání ukrajinské písně po magistrále, spojující Krakov se Lvovem, bužskou cestou na Podlaší a Dněprem na východní Bílou Rus. Postup haličských písní, zejména jarních her do Zakarpatské Ukrajiny souhlasí s hlavním směrem novější kolonisace tohoto území: tyto písně se objevují hlavně na východě, který byl intensivně kolonizován ze severního svahu Karpat; jejich znění jsou po vyloučení archaických prvků nejbližší zněním z oblastí, jež byly východiskem těchto kolonizačních pohybů a v pozdější době nejbližším partnerem hospodářských styků. Ve východopodolských svatebních písních můžeme objevit stopy původu tamějšího obyvatelstva, které osídlilo tuto oblast až během XVIII. století převážně z Haliče, jak to dokazují také skutečnosti jazykové. Enklávu několika písňových zjevů haličského původu (milostné koljady, haličská forma hry na mosty, jednotlivé motivy svatebních písní) tvoří oblast kolem Medzilaborců, která udržovala během dlouhých staletí nejživější styky s haličskou stranou hlavně díky činnosti krasnobrodského kláštera, jenž každoročně přitahoval velké zástupy poutníků. Ve svém článku *O ukrajinských a polských vlivech ve valašském písňovém folkloru*<sup>12</sup> jsem ukázal, že se ve valašských baladách a svatebních písních objevují rysy shodné s polskými skoro výlučně v blízkosti obchodní cesty, spojující Slezsko se Slovenskem a probíhající údolím Bečvy. Klasický, dosud neprozkoumaný příklad těsné spojitosti i mezi stavem lidové písně a mezioblastními styky tvoří Slezsko, velká obchodní křižovatka minulosti, kde se prolínají a kříží prvky několika slovanských písňových kultur.

Ze stavu variantního materiálu můžeme někdy usuzovat i o místním původu písně. Píseň o Mychajovi, zarubaném na pohraniční hlídce Turky, prozrazuje svůj pokutský původ tím, že se jen v jejích pokutských variantách objevuje typické místní slovo *відай*

(= asi). Když píseň pronikla do jiných oblastí, pěvci nerozuměli tomuto slovu a nahrazovali ho nesmyslným бодай. Slova бувай здоров, ляцький краю, jež se objevuje v některých variantách jedné z milostných písní, zapsaných v Haliči, ukazuje, že píseň vznikla na Bukovině, kde takto nazývali Halič. Střídá-li se v baladě o zabitém Petrusovi nejčastěji místní určení Džulyn s obecným, zvukovou podobností vyvolaným určením в глибокій долині, jež nemá žádný logický vztah k textu, můžeme soudit, že místní označení Džulyn skutečně ukazuje místo tragédie a zároveň oblast, kde píseň pravděpodobně vznikla.

## VI

Detailní variantní studium vede ke zpřesnění kritérií, sloužících k určení starší formy textu a vývoje textu v konkrétní oblasti a čase. Na základě jistých opakujících se zkušeností můžeme rozhodnout, které varianty představují starší formu textu, a někdy také zjistit, zda tato starobylejší forma je autochthonní v daném prostředí nebo přinesená zvenčí a ustrnulá.

Starší je obvykle forma z logického stanoviska jednodušší a ucelenější. Patří k tendencím folklorního tradování, že se automatickou reprodukcí poněkud rozkládá původní soulad obsahových a formálních složek. V jiných případech se struktura písně chaoticky doplňuje stylistickými prvky, jejichž použití se dostává do rozporu s uměleckou účelností, s původním kompozičním a stylisačním pojetím. Z písně vypadávají organicky zdůvodněné dějové motivy, čímž její text nabývá charakteristické útržkovitosti, na druhé straně píseň obrůstá postranními ozdobnými prvky, vnášením prvků jiné kvality komplikuje svůj stylistický ráz. Tím se zatemňuje její celkový význam a spojitost jednotlivých obrazů. Jsou ovšem případy, kdy dochází k účelné výměně jednotlivých obrazů nebo celkovému přetvoření, vyjadřujícímu nový vkus a nový pohled na věci. V takových případech pomůže ideologický a stylistický rozbor, odhalující pravděpodobnou časovou příslušnost daných prvků<sup>13</sup>.

Celková tvůrčí produktivita prostředí, jež píseň vytvořilo, jeho živý vývoj k novým obsahům a formám vede často k tomu, že se píseň vyvíjí právě na své mateřské půdě intenzivně dále. Bez podstatných změn se zde udržuje vůbec jen tehdy, nedojde-li v daném prostředí k revoluci zvykových forem a estetického hodnocení, jež se dotýká také jejího obsahu a formy. Intenzivní vytváření nových písňových celků jde často ruku v ruce s přetvářením písní už existujících, umělecká aktivita tvořivého prostředí se projevuje paralelně v obou svých hlavních formách.

Proto se starší znění písně (nebo aspoň jednotlivé obsahové prvky, velmi důležité pro určení jejího nejstaršího významu) zachovávají nejednou lépe v konservativních okrajových oblastech, které spíše trpně přejímají než samy vytvářejí. V takovém převážně recipujícím prostředí chybí tvůrčí aktivita, která by měla dost síly, aby překryla



nebo přetavila prvky starého významu, jež se proto mohou v struktuře mnohdy celkově značně deformované, v torsovitě podobě udržovat po celá staletí. To, co bylo v produktivním písňovém prostředí zasypáno novým vývojem, žije dále v oblastech periferních. Na ukrajinském území k takovým pokladnicím starých znění patří Chelmsko, Polesí, Zakarpatská Ukrajina, zčásti také Bukovina a západní kraje Haliče.

Tvořivým centrem jarních her byla na Ukrajině v novější době Halič. Proto se starší formy několika her (na vrata, ještěra, dívku v kruhu) udržely v jiných částech země, kde jarní hry odumíraly a vývoj textu k novým formám nebyl tak silný. Tyto residuální záznamy z Chelmska, Zakarpatská a východní Ukrajiny představují formu textu, bližší obdobným hrám českým, běloruským a velkoruským. Jde o zachování staršího stavu, kdy se v textech her, jež se na slovanské půdě šířily z jediného pramene, ještě udržovaly výraznější známky jejich společného původu.

Pro určení nejstarší podoby písně má ohromný význam zákon shodných periferních variant. Píseň se šíří z míst svého zrodu a zvláštní oblíbenosti na různé strany a ukládá se na nich ve své starší podobě. Prokazují-li varianty z protilehlých okrajových oblastí nápadné a mnohonásobné shody proti variantám z území ležícího mezi nimi, můžeme si být zpravidla jisti, že zde nejde o paralelní vznik stejného nebo podobného znění, nýbrž o zachování staršího znění společného, které kdysi žilo i v oblastech, kde se později vlivem živého písňového tvoření prosadilo znění novější.

Tak na příklad výskyt dívky jako výkupného za přechod přes most ve hře na mosty v severní Haliči a zároveň na Lemkovsku a v Zemplíně dotvrzuje starobylost tohoto motivu, jak to lze ostatně předpokládat podle analogie s jinými obdobnými hrami. V jiné oblíbené hře na kačera je centrální symbol kačera druhotný; původně byl hrdinou hry jaščur (ještěr), pohádková bytost, svádějící a unášející děvčata. Svědčí o tom skutečnost, že se varianty s ještěrem zachovaly jak ve východní Ukrajině, odkud pronikly do Podkavkazska, tak i v okrajových oblastech západoukrajinských (Chelmsko, Przemysko, Zakarpatsko); podobná hra na ještěra je dobře známa i na Bílé Rusi. «Kačur», «kačuryk» je produktem pozdějšího přehodnocení smyslu hry v centrální Haliči, vyplývajícího z realistického a progresivního rázu tamějšího folklóru, jenž se projevil také tím, že ke hře byly připojeny různé postranní milostné a sociální motivy.

Ve hře na královnu, známé na Moravě, Slovensku, u Charvátů a prešovských Ukrajinců se na protějších okrajích jejího území objevuje motiv spravedlivosti (neposkvrněnosti) předávaného děvčete, který nenajdeme ve slovenských variantách. Není zde naopak zřejmě novější motiv tří for kamení, běžný v slovenských variantách.

V baladě o nalezení sestry v krčmě, jež má na slovanské půdě několik redakcí, se v lužických, českých, moravských a ukrajinských variantách z Prešovska hlásí analogický obsahový prvek, chybějící v bohatém souboru variant slovenských: děvče bylo uneseno formany a prodáno (nebo zastaveno) krčmáře. I tento motiv patří patrně k nejstarší formě písně.

Rozsah a povaha variantních odchylek, zjištěných detailním srovnávacím studiem, je často také užitečným kriteriem pro určení relativního stáří písně. V písniích novějšího původu se mění ponejvíce obsahové detaily a sekundární stylistické příznaky (na př. epitheta, dějová slovesa). Výměna primárních stylistických příznaků (kompoziční forma, rytmus, celkový ráz obraznosti) si normálně žádá delší doby, ani ne pro neschopnost jediným aktem přetvořit píseň, jako pro pomalost, s níž se takové změny ujímají v písňovém prostředí. Předpokladem je obvykle značná publicita původního znění, které se parafrázuje právě proto, že se píseň těší velké oblibě, že se často zpívá a vzniká zvláště silná touha po jejím přiblížení vlastním zážitkům a vkusu. Největší počet různých versí při textu poměrně stabilním mají proto písně nejoblíbenější. Písně méně známé se zase spíše zkracují, mísí a prolínají s jinými<sup>14</sup>.

Stav textu písně závisí ovšem také na povaze písňové struktury a na síle thematické, žánrové a stylistické tradice. Je-li znění písně stručné a přehledné (klasickým příkladem je balada o otrávení bratra), nebo je-li tradice, která ho podporuje, silná, udržuje se text v dobrém stavu, rozvíjí se organicky; změny, zatemňující význam písně a narušující jednotu její umělecké podoby, souvisí zpravidla s úpadkem úlohy písně v životě, s tím, že se píseň zapomíná.

## VII

Charakterisovali jsme výtěžek, který plyne z pozorného srovnání variant jediné písně. Druhým neméně důležitým aspektem našeho studia bude konfrontace zjištěných variantních rozdílů a jejich seskupení se stavem, jenž se hlásí v jiných, zejména žánrově příbuzných písniích.

Zkušenost ukazuje, že mnohé variantní změny, jež se nám rozložily do prostorových útvarů, mají svou obdobu a často i přímou oporu v jiných písniích, zachycených na stejném území. Hranice jednotlivých znění různých písni se nejednou kryjí; zároveň se tyto hranice shodují s hranicemi typů písňové zásoby a někdy i s hranicemi národopisnými. Na příklad v ukrajinské Haliči se sbíhá na toku řeky Dněstru a severně od něho několik takových dílčích hranic: volba typických obrazů, charakterisujících dívku ve hře «Bilodančyk», volba iniciálních motivů ve hře «Žona na torzi», konkretisace a celková drsnost dialogu na severu ve hře «Svachy», přítomnost výsměšného prvku a motivu koupě šatů jiné ženě v «Kostrubovi». Zároveň je to hranice rozšíření některých her («Halja», «Zajčyk»).

Variantní změny se s hlediska svého vývojového významu dělí v podstatě na dvě skupiny: změny věcného rázu a změny, v jejichž případě jde o vyjádření nové stylistické kvality. Mohou-li mít změny prvního typu svůj význam pro osvětlení územního vývoje jednotlivých písni, jsou změny stylistické krajně důležité pro určení obecných vývojových tendencí lidové písně v jednotlivých oblastech a dobách. Najdeme-li v několika

variantách územně blízkých a v jiných písních, zapsaných v téže oblasti nápadně se opakující rys obsahu nebo formy, jež je cizí variantám z okolních krajů nebo projevu je se v nich jen nesměle, získali jsme tím cenný důkaz, že v daném prostředí působila místní stylistická tendence, jejímž dílčím projevem je daný prvek. Podle toho, jak se takové prvky objevují ve folklorním materiálu oblastí sousedních, jaké stáří jim můžeme předběžně přisoudit a jak se jeví jejich vývoj v chronologii záznamů, usoudíme, zda jde o jev expansivní nebo o residuum, bránící se náporu novějších forem, pronikajících z okolí.

Postupnou izolací a rozbořením proměnlivých složek, které se územně seskupují a pro něž se hlásí obdoba v jiných písních, vytrvalou konfrontací dílčích poznatků o jednotlivých písních dospějeme nakonec k určení stylistického fondu, aktivního v dané oblasti, to je těch prvků obsahu a formy, které se na příkaz uměleckého vkusu, vládnoucího v daném prostředí, prosazují proti jiným alternujícím prvkům. Jsou-li známy nám také hranice zásahu takových prvků, dospějeme k územnímu vymezení písňových dialektů, ovládaných odlišnými uměleckými vkusy a stylistickými tendencemi, jež se vyznačují: 1. specifickým složením písňové zásoby, 2. společnými rysy v stylistickém rázu variant.

Pokusným polem pro takový zobecňující pohled byla pro nás ukrajinská Halič, území, z něhož máme, zvláště v některých útvarech t. zv. obřadné písně, pozoruhodný počet záznamů, a jež až do poloviny XIX. století žilo poměrně neporušeným patriarchálním životem, vyznačujícím se ustáleností životního řádu a malou intenzitou kolektivních a individuálních migrací. Podrobným studiem variantního materiálu zvláště haličských hajivek a koljadek, kde je záznamů nejvíce, a konfrontací se stavem písně lyrické jsme dospěli ke zjištění, že na tomto území existovala tři hlavní ohniska písňové tvorby: podolské, pokutsko-huculské a severozápadní, a kromě toho několik menších oblastí s vlastními vývojovými tendencemi. Tyto oblastní celky se od sebe liší už celkovým složením písňové zásoby, což někdy ovlivňuje situaci jednotlivých písní; písně celohaličské se v každém z těchto prostředí rozvíjejí poněkud jiným směrem, někdy s menší, jindy s větší odchylkou od jiných typů.

Severozápadní písňová oblast je relativně archaická díky trvání zbytků starobylejších písní a díky slabší tvorbě i přílivu písní novějších. Udržela se zde v reliktní podobě osobitá tradice starší lyrické písně, vyznačující se výrazovou střídmostí, staticností svých obrazů, klidným, kurtoasním pojetím lásky, jež se vyjadřuje ve zdvořilostních návštěvách a platonických rozmluvách, prostých citového napětí a vzrušení, avšak půvabných svou jemností a čistotou. Písňové příběhy se zde rozvíjejí na klidném pozadí ustálených patriarchálních vztahů, životní konflikty se stírají. Některé motivy těchto starobylých lyrických písní najdeme ve skoro nezměněné podobě už v prvních záznamech ukrajinského písňového folklóru na počátku XVII. století. Novější lyrické písně typu běžného v jiných částech Ukrajiny pronikají do této oblasti jen skupě.

Také t. zv. obřadný folklór má zde svůj osobitý ráz. Chybějí v něm četné útvary známé na východě země, avšak na př. svatební a dožínková píseň je velmi dobře vyvinutá a dává dobrou představu o stylistických zálibách tohoto prostředí. Vyznačuje se zvláštní měkkostí svého tónu, jíž se dosahuje vhodnou volbou obrazů a zvláště velmi častým zdrobňováním slov: пішла Гандзунейка до городойка білими ножеjkами. V písních dožínkových vládne neporušené patriarchální ovzduší, chybějí zde drsné motivy dožadování se kořalky, vyhrůžek pánovi, vtípných narážek na pánův soukromý život, běžné v dožínkovém repertoáru jiných oblastí.

Ve východní, podolské písněové oblasti, sahající až po Lvov, zaráží bohatství temat a uměleckých forem. Je to poesie citu, osvobozeného z pout různých společenských konvencí, zdůrazňující erotický zážitek v modernějším pojetí vnitřní lásky s mnohotvárnými odstíny touhy, vášně a zklamání. S oblibou se popisuje zevnějšek člověka a jeho chování; aktivním stylistickým rysem se zde vůbec zdá být barvitá popisnost, zpestřená humorem, odhalující smyslovou mnohotvárnost života. Podolské varianty písní známých také jinde na př. s oblibou rozvíjejí opis dívčího oblečení. Mimoobřadná (baladická a lyrická) píseň tak silně působí na píseň obřadnou, že četná její odvětví se úplně rozkládají. Po formální stránce píseň tíhne k 2–4 řádkové strofické stavbě s rýmem. Všechny tyto tendence nesporně souvisí se styky, které měla tato oblast s písní východoukrajinskou.

Pokutsko-huculská oblast má své zvláštní rysy. Vyvinul se zde ve starší době osobitý typ balad rytmičkému rozměru 4+4, vypracovala se vlastní tradice koljadek. Jemná kurtosní lyrika západohaličskému typu se zde skoro neobjevuje; překryla ji patrně bohatá tradice krátké lyrické písně – kolomyjky, jež se asi z těchto končin – jak se to zdá dosvědčovat její název – rozšířila do většiny ukrajinských krajů.

Je zajímavé sledovat, jak rozdíl estetické normy, vládnoucí v jednotlivých oblastech, v některých případech si takřka před našima očima vynutil úpravu převzatého námětu.

Ve všech částech Ukrajiny byla v značném počtu záznamů zachycena balada «Тройзілля», jež jako jedna z nejpopulárnějších ukrajinských písní pronikla i do polského folklóru. Tři kozáci přijíždějí k dívce na návštěvu a ucházejí se o její ruku. Dívka klade podmínku: kdo jí opatří zázračnou bylinu тройзілля, ten bude jejím mužem. Když jeden z kozáků po dlouhém hledání dosáhne cíle, ozve se mu kukačka nad hlavou, že jeho dívka se právě vdává za jiného. Kozák usekne proradné ženě hlavu.

А в Марусі хата на помості,  
Приїхало три козаки в гості.  
Єден каже: я люблю Марусю,  
Другий каже: я возьму Марусю,  
Третій каже: до слюбоньку стану.  
«А хто міні трозілля дістане,

Той зі мною до слубоньку стане».  
«А я маю три коні у стайні:  
Єден чорний, як кручок чорненький,  
Другий білий, як лебінь біленький,  
Третий сивий, як голуб сивенький.  
Я тим чорним до морів доїду,  
А тим білим чрез море поїду,  
А тим сивим трозілля дістану  
І з тобою до слубоньку стану».  
Ой став козак трозілля копати,  
Стала над ним зозуля кувати:  
«Ой козаче, не копай тройзілля,  
Бо вже в твеї Марусі весілля».  
Як у полі маківка бренила,  
Так Марусі головка злетіла <sup>15</sup>.

Vedle jadrného, avšak esteticky bohatého, koloritního textu celoukrajinského, jenž se málo proměňuje, má tato balada osobité znění pokutsko-huculské. Jeho tvůrci převedli píseň do širšího kolomyjkového rytmu, vnesli do textu mnohomluvnost novějších balad, oprostili obraznost písně od epických obecných míst a přiblížili příběh vlastním životním poměrům. Hrdinou příběhu se stal sám vypravěč. Ostřejší stylistický protiklad bychom si těžko mohli představit. Ať čtenář sám posoudí:

Там на горі ячмінь половіє,  
Ой рад би я відвідати, що дівчина діє.  
Ой рад би я відвідати, ой рад би я знати,  
Чи позволит дівчинонька старости прислати.  
Позволю ти, козаченьку, старости післати.  
Лише мені на неділю трозілі дістати.  
Ой у мене кониченько на стайни, на стайни,  
А він мені трозілочка дістане, дістане.  
Ой їду я кониченьком трома дорогами,  
Надибаю трозілочко межі яворами.  
Ой зліз же я з кониченька та й став го збирати,  
Надлетіла зазулечка, зачвила кувати:  
Нащо тобі, козаченьку, того трозілі –  
Дівчина ті я зрадила, в дівчини весілі!  
Ой сів же я на коника, та гайда, та гайда,  
Я приїжджу на подвірі, а то рихтик правда.  
Ой зліз же я з кониченька, та двері втворьити,  
Та й зачвили добрі люди мід-горівку пити.  
Не хочу я, добрі люди, вашої горівки,  
Лише хочу промовити три слова до дівки.  
Правов ручков, правов ручков дівчину витає,

Лівов ручков, лівов ручков шабельку виймає.  
Ой злетіла головонька згори надолину,  
Затьив козак кониченька аж на Буковину.  
Тепер же я, кониченьку, з тобов не загину –  
Їхалисмо на весільи – поїдем в гостину<sup>16</sup>.

Také hojnost variantního materiálu balady o dívce jež utopila své dítě, dává dobrou možnost sledovat, jak se v jediném námětu projeví různé místní stylistické sklony. Varianta M. Vovčka z Kyjevsko oplývá popisnými detaily, tolik oblíbenými v novější epické písni na východě. Ve vesnici Kairy topí dívka dítě v moři – romantický motiv častý ve východoukrajinských písních. V strážlivém prostředí západní Haliče (Rudecko) si pěvec nechal záležet na mravokárných závěrech, provinilá dívka je zde potrestána jen bitím. Nejzajímavější změny vneslo do námětu ovšem zase huculské prostředí. Provinilá dívka a její milenec mají zde jména vypůjčená z jiné velmi populární balady – Ferdi a Varvara, morálním původcem zločinu je v duchu huculských balad milenec, bratr dívky zase podle obdoby jiných balad vykoupí svou sestru z vězení. Text je pln soudobých věcných detailů (místo slavnostní prohlídky, na niž jdou děvčata s věnečky na hlavách, «revidují» vesnickou dívčí mládež četníci), stylistické podání se blíží charakteristickému pojetí místních balad.

Tolik konkrétních dokladů na potvrzení našich thésí, jež budou samozřejmě vyžadovat dalšího zpracování. Je zajímavé, že písňové oblasti Haliče, jak jsme je předběžně vymezili, se zhruba kryjí s oblastmi národopisnými, jak je na základě obecných pozorování určil ještě před sto lety Jakov Holovackyj ve své práci o haličských lidových krojích<sup>17</sup>. Tyto oblasti se i shodují s hlavními okruhy stejné slovní zásoby, jak jsme mohli zjistit na základě nářečního lexikálního materiálu, který máme k dispozici<sup>18</sup>.

Ještě větší protiklady existují mezi písňovou tvorbou západní a východní Ukrajiny. Nejzřetelněji se jeví v oblasti balad. Jejich východoukrajinské, zejména levobřežní verse úplně přehodnocují středoevropský baladický sloh: zastírají jeho drsnou dějovost lyriismem, zdůrazněním síly vnitřního prožitku, princip tragické náhody nahrazují morální motivací, uvolňují rytmickou formu a obohacují obraznost převzatých předloh.

Ještě širší případ stylistického přehodnocování se týká Ukrajiny jako celku a Bílé Rusi. Byla doba, kdy ukrajinská píseň velmi živě pronikala na běloruské území. Avšak celkový vývoj stylu lidových písní probíhal v tomto konservativnějším prostředí mnohem pomaleji. Proto bylo mnoho ukrajinských písní v poleském a běloruském prostředí zasaženo velmi houževnatými pokusy o přiblížení k domácí estetické konvenci, jež se jeví odstraňováním rýmu a nastolováním syntaktického paralelismu, rušením strofičnosti a isosylabismu, omezováním fondu obrazných prostředků, zaváděním stálých epitet, symbolů a pod. Podobné tendence lze pozorovat také při pronikání ukrajinských písní do pohraničních oblastí velkoruských.

## VIII

Písňové oblasti ztělesňují ve svých dominantních tendencích různé stupně a směry celonárodního vývoje lidové písně. Proto je jejich odhalení jednou z cest k řešení nejzodpovědnějšího úkolu historického písňového studia: k určení pravděpodobné doby vzniku co největšího počtu obrazů, motivů a jiných stylistických prostředků, k odhalení proměnlivých zákonů jejich spojování. Jako kritéria můžeme při tomto studiu vedle územního rozmístění a diferenciacie stylistických znaků použít také svědectví starých písňových záznamů, jež nám dávají aspoň přibližnou představu o stylistické tváři lidové písně v dobách dávnějších, dále srovnání s písněmi, jejichž historickou příslušnost můžeme určit podle různých věcných příznaků, nebo i s podobným písňovým materiálem ze zemí, jež prošly podobným vývojem, a v některých případech i podobností a spojitostí s vývojem literárním.

Důležité je, abychom si uvědomili jedno: že ve folklóru stejně jako v literatuře a ostatním umění probíhá zákonitě střídání typů uměleckého ztvárňování, že historicky vázané stylistické prvky vstupují do výrazového fondu folklóru v zákonitém vývojovém sledu.

Do dnešního dne neztratila svou platnost romantická představa, že výrazové prostředky lidové písně tvoří jednotu proti mnohosti stylových systémů v literatuře. Je to optický klam, kterým upíráme folklóru důležitou vlastnost veškerého umění: ve snaze adekvátně vyjádřit život, jak je chápán člověkem, měnit způsob jeho uměleckého ztvárňování. Je nesporné, že pohyb výrazových prostředků ve folklóru je pomalejší a že jednotlivé způsoby uměleckého ztvárňování nestojí proti sobě v tak ostrém kontrastu jako v novější literatuře. Lze však dokázat, že i ve folklóru se střídají kvalitativní stupně, podobné vývojovým směrům (stylům) v literatuře. Jen to, že vývoj lidové písně nemůžeme sledovat v autentických svědectvích z širšího časového rozpětí, ztěžuje jejich odhalení.

Existenci vývojových vrstev ve folklóru spolehlivě prokazuje už rozbor proměn, jež se udály v lidové písni během poměrně krátké doby, kdy byla zapisována. V tomto krátkém časovém úseku se v písňovém folklóru vystřídaly dvě nebo tři estetické normy: v písni velkoruské nastal na příklad přechod od tvorby, pracující s ustálenou soustavou konvenčních symbolů, k pojetí realistickému, jež vyvrcholilo ve vítězství krátké písně – častušky<sup>19</sup>. Sběratelé XIX. a XX. století podali četná svědectví o tom, jak ostře se v samotném lidovém prostředí pociťovaly zvraty v písňovém vkusu, způsobené nástupem generace s novými životními ideály.

Změna jednotlivých stylů se může v lidové písni projevovat nejrůznějším způsobem: přesuny v žánrovém složení a životní úloze písni (na př. starší písně lyrické často přecházejí do kategorie písni obřadných a tím se zachraňují před zánikem), zvláštní zálibou v určitých themech a rozdílem v jejich pojetí, změnou poměru kompozičních



## Народні пісні

---

složek (děj, popis, dialog), preferováním osobitých prostředků kompozice a obraznosti (cyklisace, přírodní paralelismus různých typů, modifikované opakování, úvodní motivy), pronikáním do většího počtu písní oblíbených epithet, symbolů, dějových motivů, jež souvisí s duchem a myšlením doby, převahou určitých rytmických forem. Signálem ostrého napětí mezi starým a novým pojetím je vznik parafrází a parodických obměn starších písní.

V oblasti folklóru probíhá ovšem střídání uměleckých pojetí jinak než v literatuře: nestejněměrně a s opožďováním. Dále trvají staré písně, některé z nich se díky různým příznivým okolnostem jen málo přizpůsobují novému vkusu. V tisících písní se přesuny ve stylistickém pojetí uskutečňují malými, nenápadnými krůčky; spontánní umělecká reakce reproduktora písně prosazuje jen některé možné změny. A přece můžeme některé tendence tohoto vývoje velmi dobře sledovat.

Vezměme si slovenskou píseň «Falešnica», zapsanou v 1. polovině minulého století Kollárem, a o mnoho desetiletí později jinými sběrateli. Mládenec potkává v lese děvče, pod věnkem zeleným. Po společně prožité noci navštíví dívku ještě jednou, je však odmítnut. Když jí vyčítá zradu, hájí se dívka nepřítel rodiny. Píseň končí platonickým rozloučením:

Vale tobě moją milá, vale má najmilejšia,  
ty si bola v celom svete u mne najvzácnějšia.

V novějších záznamech ze Slovenska a Moravského Slovácka se atributem děvčete stává místo zeleného věnce líčko červené. Motiv fyzické lásky odpadá. Dívka je smutná; chlapec v tom vidí znamení duševní spřízněnosti a vyslovuje přání, aby se děvče stalo jeho ženou.

Smysl písně byl obrácen úplně naruby; významový důraz byl přenesen na vyličení vnitřních postojů.

Touž tendenci nacházíme v jiné známé písni, kterou Kollár nazval «Pokušitel». Ve slovenských a moravských záznamech píseň začíná takto:

Ked som išol v jednom meste cez jednu uličku,  
viděu som tam tri panenky v jednom okénečku.  
Jedna bola Juliánka a druhá Zuzanka,  
a tu tretiu nejmenujem lebo ju milujem.

Hrdina písně ji bere za ruku, potom za obě a vede do komory k milování:

Dávau som jej prsten zlatý, žeby so mnou spala,  
ona na to nič nerekla, len sa mi zasmála.

O jedné hodině v noci milenec vyzývá dívku, aby se obrátila k němu čelem (pravým bočkem). Ta odmítá, protože se bojí o krásu a věnec <sup>20</sup>.



V některých českých variantách se krásně zračí úplné přehodnocení představy o milostném vztahu, při čemž se mění i vnější stránka příběhu a stylistický ráz dialogu:

Když jsem já šel na procházku skrze dvě uličky,  
vzal jsem si já nověj klobouk, bílé rukavičky.  
Potkal jsem tam dvě panenky, ony spolu stály,  
já jsem jim dal pozdravení, ony se mi smály.  
Vzal jsem jednu za ručičku, za ručičky obě:  
pojď, Tonočko, pojď, Pepičko, sedneme si k sobě.  
A já nechci, já nepůjdu, já se na tě hněvám,  
že si mi vzal můj prstýnek, teď já žádnej nemám.  
Mlč a nemluv, nepovídej, vždyť ty nejsi sama.  
A ty nejsi mládeneček, jako já jsem panna.  
Necht si nejsem, at si nejsem, ale já jsem býval,  
dokud jsem já, má Pepinko, k tobě nechodíval<sup>21</sup>.

K častým změnám v novějších variantách patří odstraňování umělecky náročných symbolů nebo jejich automatisace, jež souvisí s přísně realistickým rázem novější písněové tvorby. Existuje na příklad slovensko-moravská balada o smrti milé, vyznačující se velmi náročnou komposicí. Dívka chová sokola, na osmý rok ho pouští do světa. Sokol třikrát obléhá Krakov, vesele si zpívá, Krakované ho obdivují. Tu mu oznámí hrdlička, že «umřela ti tvá milá dvě hodiny s poledňa». Sokol se vrací zpátky, přilétá ke klášteru, vniká oknem dovnitř a prosí zemřelou milou, aby na něj promluvila, ta však už nemůže<sup>22</sup>.

Už mladší moravské varianty (Bar to š, II, 47, 48, B a r t o š – J a n á č e k, č. 118, 120) pro nepochopení alegorie deformují celý text. V lemkovské variantě Kolessově<sup>23</sup> se úvodní část zúžila na stručný iniciální motiv, jenž přímo nesouvisí s dalším dějem:

Сів си сокіл на грушку,  
На ту суху галузку,  
Галузка ся зломіла,  
Соколонька зраділа.

Sokol přilétá nad Krakov a vidí na stezce svou sestru, která mu oznamuje smrt matky. Zamíří pak ke kostelu, hledá dveře, usedá na okno. Tím píseň končí. Zanik srozumitelnosti základního erotického symbolu sokola, tolik rozšířeného v starších dobách, přivedl celou písňovou strukturu k rozkladu.

Někdy si lidová fantasie radí v takových případech velmi primitivně. V jedné z verzí hry na mosty se zpívalo:

А ми мости поломимо,  
Талярами заложимо.

Tolar přestal být písňovým symbolem, lidové prostředí přestalo rozumět, jaký význam mohlo mít v takových případech zastavování peněz. Proto vzniklo znění:

А ми мости поломимо,  
Та й на рами заложимо.

Z toho pak se vyvinul další realistický obraz:

А ми кіле накупуем,  
Та й си мости побудуем<sup>24</sup>.

Náhradou za ztrátu starých symbolických motivů bývá v novější lidové poesii lyrisace námětu, obohacení dějového jádra o různé detaily, rozvinutí dialogu.

## IX

Upozornili jsme už na to, že stylový vývoj písní probíhá nestejně v různých částech oblasti jejich výskytu. Jsou případy, kdy celé oblasti zaostávají za vývojem a více nebo méně neporušeně kultivují starší stylistickou normu, i když přijímají mnohé písně nové, vyrostlé z normy pokročilejší. Písňový folklór různých krajů v závislosti na stupni jejich hospodářského vývoje a jejich vnějších stycích může stát na velmi různých stupních celonárodního vývoje. Existují oblasti, kde se až do XIX. století dovedly udržet v silném počtu písně archaické, v jiných naopak udává tón intenzivní progresivní vývoj, obražející se ve vytváření stále nových písní a přetváření starších, při čemž se písňová stylistika neustále obohacuje a proměňuje. Na Moravě je příkladem residuálních oblastí Telčsko, Dačicko, Zábřežsko, a částečně Příborsko a Opavsko, kde se zachoval starobylý typ lyrické písně nerýmované; naproti tomu Valašsko a Moravské Slovácko jsou písňové oblasti produktivní, kde intenzivní písňová tvorba, trvajíc v nezkrácené podobě do poslední doby, deformovala nebo vymýtila starší písňové útvary včetně balady.

Spojitosť vývoje písňové zásoby jako celku (to jest jejího žánrového a thematického složení a stylistického fondu) s místním prostředím se nejvýrazněji jeví v prostředích, která v minulosti prožila dobu svého rozkvětu, dostaly se do popředí celonárodního vývoje, a pak vlivem různých okolností musela ustoupit v historickém dění na druhý plán. Takové oblasti jako by žily vzpomínkami na dobu své slávy: bez ohledu na další vývoj, jenž probíhá v jejich sousedství, dále kultivují svůj vyspělý, avšak archaický umělecký odkaz. Klasickým příkladem takové oblasti je západní část ukrajinské Haliče.

Tato oblast hrála od XIV. do začátku XVII. století vůdčí úlohu v životě ukrajinského národa; po zesílení kozácké organizace a znovuosídlení východní Ukrajiny, kde se otevřely nové hospodářské možnosti a bujně rozkvetl národní život, upadly však do historické pasivity a klidně nesly přes staletí svůj starý kulturní odkaz. Díky tomu se v jejich folklóru až do nedávných dob poměrně dobře zachoval na př. starší typ lyrické písně naplněný patriarchálním klidem, po němž nenajdeme ve východní části Haliče a jiných centrálních oblastech Ukrajiny ani stopy.

Jsou naopak oblasti, v nichž prudký historický vývoj a rychlý přerod životních názorů překotně měnil celý stav písňové zásoby.

Nejsnáze pak ztrácejí tradiční folklór a vyvíjejí úplně nové formy oblasti, v nichž došlo v novějších dobách ke hromadné kolonizaci. Smíšení obyvatelstva různého původu, prudká změna životních podmínek vede k destrukci tradičních hodnot a k velmi pohotovému budování nových eklektických forem. Takovým územím je na Ukrajině Podněpří (zvláště Kyjevsko, kde pohyby obyvatelstva proběhly v XVI.–XVIII. století několikrát) a příčernomořské stepi, na Moravě v menším stupni částí Moravského Slovácka a Valašska. V písňové zásobě těchto oblastí se starší písně zachovaly jen vzácně, a to převážně v deformované nebo silně přetvořené podobě.

## X

V našich úvahách jsme ukázali, že pomocí vytrvalého a všestranného varjantního studia jednotlivých písní a jejich komplexů lze dospět k určení oblastních tendencí ve vývoji jejich obsahů a formy, a postupem času také k osvětlení obecných směrů a stupňů ideově stylistického vývoje v celonárodním měřítku. Za příznivých okolností (větší počet záznamů a poměrná stabilita životního řádu v daném prostředí) toto studium může přivést k dosti plastické představě o pravděpodobném vývoji celé oblasti lidové písně v čase a prostoru.

Stylistický rozbor jako hlavní nástroj tohoto studia se v budoucnosti nesporně stane běžným prostředkem k určování historických kvalit folklorního díla. Je v něm značná možnost omylů, avšak všechny historické vědy pracují s jistou mírou nepřesnosti a dohadů. Jde jen o to, vypracovat houževnatou materiálovou práci takovou soustavu orientačních měřítek a kategorií, která by snížila možnost omylů na minimum, přijatelné ve vědeckém poznání.

Důsledným rozбором stylistických kvalit variantního materiálu podlomíme ustrnulé schema postupného vývoje hlavních žánrových typů, které ještě dnes často z nouze přijímáme. Zjistíme, že velká část tak zvaných písní obřadných je poměrně mladého původu, že v četných zemích právě poslední rozkvět zemědělského patriarchy v době před zrušením nevolnictví vyvolal živý vzestup umělecké aktivity, jež měla vyjádřit zdánlivě pevné životní ideály prostředí, pozvedajícího se vlivem různých příznivých historických okolností k vědomému životu. Přesvědčíme se, že také útvar balady se nepřetržitě vyvíjel, a některé baladické náměty, jež bývají považovány za starobylé, byly zpracovány v té podobě, jak k nám došly, až v XIX. století. Přesvědčíme se také, že i v lidové lyrice lze rozlišit několik rozdílných vrstev, obrazy různých vývojových stupňů lidského nitra.

Před folkloristikou, usilující o pravdivý a úplný obraz vývoje lidové písně, vyvstává velký a složitý úkol vybudovat v dílčích materiálových pracích, s použitím všech metodických možností, které se naskýtají a na něž jsme částečně upozornili v tomto článku, spolehlivé předpoklady k synthetickému pohledu na celkový vývoj lidové písně v různých zemích, k historické klasifikaci a periodisaci vývojových tendencí, jež ovládaly

## *Народні пісні*

---

obsah a formu lidové písne v jednotlivých dobách. V některých případech – tam, kde už před počátkem sběratelského období došlo k rozkladu starších forem lidové kultury, kde vývoj lidové písne silněji ovlivňovaly rozsáhlé vnější styky, a kde do tohoto vývoje brzy zasáhl vliv tištěných zpěvníků a školy – bude tato práce velmi nesnadná. Taková situace charakterisuje na příklad píseň českou. Nemáme však nejmenší pochybnosti, že i v takových případech se trpělivou prací proti očekávání podaří identifikovat a zařadit umělecká svědectví různých epoch, jejichž spojením vyvstane před našima očima vznešený obraz zákonitého vývoje národa v písni.

## ПРО ВЗАЄМОВІДНОСИНИ МІЖ УКРАЇНСЬКИМИ, ЧЕСЬКИМИ ТА СЛОВАЦЬКИМИ НАРОДНИМИ ПІСНЯМИ

### I

#### ІСТОРІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ

Початки зацікавлення українсько-чесько-словацькими пісенними взаєминами припадають на епоху романтизму, в якій живий інтерес до невикористаних скарбів народної культури зв'язувався з усвідомленням того, що саме фольклор подає головний доказ історичної єдності слов'янських культур і може стати основою їхнього дальшого дружнього розвитку.

В 1832 році Ізмаїл Срезневський, тоді ще двадцятирічний студент харківського університету, захоплений збирач українського фольклору, видав маленьку збірку словацьких народних пісень, записаних від мандрівних словацьких торговців та ремісників, що дійшли аж до далекого східноукраїнського міста. У коментарі, доданому до текстів, Срезневський звертає увагу на існування українських паралелей до деяких пісень та відповідно до естетичних поглядів своєї епохи старається визначити основні відміни між українською та словацькою піснями. Перевагу словацьких пісень він вбачає у їхній емоціональній наївності та щирості; українську народну пісню вважає більш штучною та визначеною скоріше відважним льотом багатой і цілеспрямованої уяви <sup>1</sup>.

На три роки пізніше над співвідношенням українських і словацьких пісень задумався Ян Коллар. У примітках до другої частини свого відомого видання словацьких народних пісень «*Národné zpievanky*» (1834–1835) він наводить до своїх текстів не тільки чеські й моравські, але й українські паралелі, що їх черпає з недавно виданого збірника Вацлава з Олеська («*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*», 1833 р.). Коллара також цікавлять естетичні особливості знайдених паралелей: він звертає увагу, зокрема, на перебільшену схильність до здрібнювання слів, що її помилково вважає загальною властивістю українського пісенного фольклору. В кінці розділу Коллар пробує робити навіть деякі генетичні висновки. Він полемізує з тим поясненням пісенного значення слова Дунай, що його подав Вацлав з Олеська, висловлюючи обережний здогад, що всі українські пісні, де є згадки про Дунай, виникли, найімовірніше, в географічному сусідстві з цією великою рікою, на Словаччині, а звідти перейшли до українців <sup>2</sup>.

Наприкінці тридцятих і на початку сорокових років питання про співвідношення між чеськими та українськими піснями торкнулися три чеські письменники, що проживали в Галичині, маючи безпосередню можливість ознайомитися

з українським фольклором у його власному середовищі: Ян Православ Коубек, Карел Властіслав Зап та Людвік Ріттер з Ріттерсбергу. В декількох своїх статтях та замітках <sup>3</sup> Коубек віддав перевагу українським пісням навіть перед сербськими, що стали в той час відомими в усій Європі завдяки німецьким перекладам пані Тальві, якими захоплювався Гете, та парафразам французького письменника Проспера Меріме. В іншому місці <sup>4</sup> Коубек порівнює сербську, литовську та українську версії пісні про матір, сестру й милу, що оплакують вбитого юнака, ставлячи український текст з художнього боку знову ж таки на перше місце.

Це переконання про виняткові художні якості української народної пісні, що випливають з її чисто народного характеру, сучасник Коубека Зап переносить на відношення між чеською та українською національною музикою. В статті «Розмови про слов'янську музику», що є вступом до його твору «Cesty a procházky po Halické zemi», Зап ставить чеській музиці за приклад народну музику галицьких українців; в її ненарушеній стародавності він знаходить своєрідні риси слов'янської народної душі, що на його думку занепали в чеській пісні.

Третій з чеських українофілів, автор у свій час визначного твору «Думки про слов'янський спів», шукає на подільських рівнинах прабатьківщину слов'янської пісенної творчості й по характеру землі, що її вважає прабатьківщиною слов'ян, судить про її первісний вигляд. Погляди Ріттерсберга, що шукав історичне джерело заповітної єдності слов'янської пісенної культури на українській території, знайшли своїх спізнених продовжувачів ще в шестидесятих та семидесятих роках минулого століття, коли прихильники так званого слов'янського напрямку в чеській музиці, що виступали проти новаторських зусиль Сметани, пропагували українську коломийку як найпервіснішу, найбільш оригінальну форму слов'янської музики, що повинна стати основою сучасної музичної творчості <sup>5</sup>.

Вивершенням романтичного погляду на взаємини між народними піснями слов'янських народів була дисертація О. Бодянського «О народной поэзии славянских племен» (Москва, 1837) та значно пізніше написана праця словацького письменника та революціонера Л. Штура «О národních písních a pověstech plemen slovanských» (Прага, 1853). Бодянський поставив собі за мету визначення специфічних рис, характерних для пісенного фольклору окремих слов'янських народів; на жаль, його міркування відзначаються значною абстрактністю та небезпечним намаганням узагальнювати до останніх меж висновки, зроблені на основі дуже неповного знання конкретного матеріалу. На відміну від української пісні, головною ознакою якої Бодянський вважає драматичність, перевагу схвильованої дії, чеський, моравський та словацький фольклор уявляється йому як переважно ліричний; різницю пояснює Бодянський відмінними умовами історичного розвитку даних країн. При оцінці словацьких пісень Бодянський особ-

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

ливо підкреслює глибоке відчуття природи та любов до простого селянського побуту; у цьому він почасти наближується до оцінки свого попередника Срезневського. До помилок Бодяньського, що впливають з перебільшеної генералізації та намагання вмістити народну пісню в систему традиційних естетичних категорій, належить те, що він характеризує народну пісню словаків як переважно ідилічну; для підтримки цього свого погляду він креслить уявний образ народу «найближчого в усій Європі до первісного патріархального життя»<sup>6</sup>.

Значно відважнішою та більш сучасною з методичного погляду є праця Штура. Її мета була щоправда інша: показати на фольклорному матеріалі єдність моральних основ та світогляду всіх слов'янських народів. Порівняльній оцінці пісенного багатства окремих народів, що розкриває їх відміни та особливості, Штур присвячує тільки декілька сторінок наприкінці свого твору. Але ж для засвідчення та підкріплення своїх тезисів Штур наводить велику кількість конкретного пісенного матеріалу з різних земель, готуючи тим по суті ґрунт для майбутнього вивчення тематичних аналогій, хоча й подібності, про які він говорить, мають у більшості випадків характер загальних змістових паралель та показують скоріше те, як у різних слов'янських землях виникали пісні з подібним змістом незалежно одна від одної. Щодо «вірного відображення слов'янської душі» Штур ставить на перше місце сербську, українську та російську народну поезію. Пісні західних слов'ян не зберегли, на його думку, на стільки вірно слов'янський характер; з них найвище стоїть пісенна творчість словаків і частково моравців, хоч і в них не відбилася історична свідомість народу, що її Штур вважає найбільшою цінністю в народній поезії.

Наш погляд на праці Бодяньського й Штура був би неповним, коли б не згадати, що обидва дослідники випадково торкнулися цікавих подробиць, що відкривають дорогу до конкретного вивчення пісенних взаємин. Наприклад, Штур розглядав питання про історичну послідовність версифікаційних систем у слов'янській пісні, Бодяньський звернув увагу на інтересний факт особливої близькості поміж піснею словацькою й польською, не зумівши, зрештою, пояснити його. В рецензії на збірник Коллара<sup>7</sup>, що, на жаль, залишилася для мене недоступною, він звернув увагу на деякі конкретні зв'язки між українським та словацьким фольклором.

Однак ці детальні факти не міняють нашого загального уявлення про характер міжслов'янських пісенних студій в епоху романтизму. Ці студії мають характер загальних оцінок, що стоять ще дуже далеко від наших сучасних методологічних вимог. Критерії оцінок ще дуже суб'єктивні. Романтичні дослідники майже зовсім не задумуються над конкретними історичними умовами пісенних взаємин та взаємовпливів, не цікавляться історичною долею окремих пісень або



пісенних жанрів. Метою порівняльного вивчення слов'янських народних пісень є в ті часи у згоді з романтичною ідеологією шукання первісної спільної основи слов'янської пісенності взагалі та визначення загальних естетичних та моральних відмін між піснями окремих народів. Тільки один дослідник ішов у ті часи шляхом копіткого аналітичного дослідження, що стало в пізніші часи samozрозумілою методичною вимогою. Це був відомий чеський поет Карел Гавлічек; але й він у своїх ритмічних та тематичних студіях чеської та української народної пісні не дійшов до висновків порівняльного характеру<sup>8</sup>.

В 50-х роках минулого століття романтичний інтерес до народних пісень інших слов'янських народів поступово відмирає. Центр ваги фольклористичної переноситься в область народної прози, появляється міфологічний напрям, що настроений вороже до порівняльних досліджень. Дослідники заглиблюються у більш конкретне вивчення окремих національних фольклорів. Крім принагідних посилань на форму українських пісень і дум у працях Фейфаліка та Їречка, що відносяться до старочеських фальсифікацій, та чеських пісенних паралель у працях Потєбні<sup>9</sup>, найціннішим вкладом у справу вивчення пісенних взаємин в цій перехідній добі були відклики на українські паралелі у збірниках Ербена («Prostonárodní české písně a říkadla», 1864) та Сушіла («Moravské národní písně», 1860). Хоч обидва дослідники вичерпали з українських джерел далеко не все, що було вже видано, а їхнє розуміння пісенного варіанта незгідне з сучасним, все ж їхня праця створила підставу для пізнішого зіставлення окремих пісенних подібностей. З цього погляду збірники Ербена й Сушіла вигідно відрізняються від пізніших видань (Бартош, Чубинський, Sborník Matice Slovenskej, Slovenské spevy та ін.), де принципово не наводяться чужі паралелі.

Новий розквіт інтересу до міжслов'янських пісенних взаємин починається вже в сімдесятих роках. Він зв'язаний з переборенням міфологічного методу та виникненням нового порівняльного напрямку, що поставив вивчення міжнародних зв'язків у фольклорі в центр своєї дослідної програми і, незважаючи на свої помилки й односторонність, значно сприяв його дальшому розвитку.

Перший, хто звернув увагу на значення українсько-чесько-словацьких спільностей, був український учений Михайло Драгоманов. У лекції, прочитаній у 1874 році на щорічному засіданні південно-західного відділу Російського Географічного Товариства, що в той час був визначним центром фольклористичної роботи на Україні, Драгоманов вказав на правдоподібну роль посередника, що її відігравала в процесі перенесення пісенних сюжетів західного походження на Україну пряшівська область. Як доказ він навів пісню про розбійника, що вбиває свояків своєї жінки, балади про турка-жениха, про дівчину-воїна, про зустріч брата з невідиною сестрою в корчмі<sup>10</sup>. Перших трьох балад



торкнувся він також у коментаріях до книги «Исторические песни малорусского народа», що її автором він був разом з В. Антоновичем<sup>11</sup>.

Протягом декількох десятиліть, що наступили після цієї першої спроби, створено ряд монографічних праць, що висвітлювали долю окремих міжнародно поширених пісень. У вісімдесятих та дев'яностих роках вийшли у Варшаві дві об'ємисті студії І. Созоновича, присвячені баладі про дівчину-воїна та ленорському мотиву в народній поезії<sup>12</sup>. Український етнограф М. Сумцов опрацював у 1893 році дві дуже поширені балади – про смерть воїна у полі та про отруєння брата зміїним ядом<sup>13</sup>. В цьому ж році В. Перетц опублікував студію про баладу «Муж-розбійник»<sup>14</sup>.

Аналіз мотиву Яношіка в українській народній поезії подав В. Гнатюк<sup>5</sup>. Інший український етнограф, З. Кузеля, присвятив свою увагу пісенним темам, що відносяться до постаті короля Матвія Корвіна<sup>16</sup>, а Ю. Яворський дослідив баладу про грішну дівчину<sup>17</sup>. Принагідно торкався чесько-українських та словацько-українських пісенних зв'язків також Іван Франко у своїх відомих «Студіях над українськими народними піснями», що взагалі більше орієнтовані на пісні, які зв'язують Україну з Балканами<sup>18</sup>.

З чеського боку над даною проблематикою працював у той час тільки Їржі Горак. В 1908 році він опублікував студію, що відноситься до балади про грішну дівчину, доповнюючи матеріал та висновки Яворського<sup>19</sup>. В цьому ж році в журналі «*Národopisný věstník československý*» (сторінка 55–56) Горак живо відгукнувся на першу частину Франкових «Студій», наводячи деякі більш далекі західнослов'янські аналогії. У продовженні своєї рецензії він навів цікавий матеріал, що відноситься до жартівливих пісень про комара<sup>20</sup>. В статті «*Zo štúdií o ľudových píesňach slovenských*»<sup>21</sup> він задумався над походженням пісень, зміст яких становить розмова між чоловіком, що від'їжджає в чужу країну, та жінкою, що хоче їхати з ним. В коментарі до пісень, зібраних Ф. Томком в районі міста Угорського Броду на Мораві, Горак навів і охарактеризував також українські варіанти пісні про дочку, що пташкою повертається до матері, та пісні про полонену жницю<sup>22</sup>. В останній час професор Горак торкнувся питання взаємозв'язків українського й чеського фольклору в студії про баладу, що розповідає про вбивство мужа, та в статті про гру «Жальман»<sup>23</sup>.

Певним вкладом у розв'язання наших питань є праці польського етнографа Бистроня: «*Polska pieśń ludowa*» та «*Pieśni ludowe z polskiego Śląska*», де польський дослідник (почасти неправильно) звертає увагу на мандрівки українських пісень на захід.

В період між обома світовими війнами були створені на Україні нові праці про декілька балад. В. Гнатюк опрацював тему дівчини, що втопила дитину<sup>24</sup>,

після нього цю групу пісень опрацював з іншого погляду (ритмічна й музикальна сторони) К. Квітка<sup>25</sup>, що в другій подібній праці проаналізував українські балади про дівчину, що пішла у світ із зводителями<sup>26</sup>. Ф. Колесса подав майстерний порівняльний аналіз слов'янських версій балади про дочку, що перетворилася у пташку<sup>27</sup>. Пісенного матеріалу торкнувся також Є. Перфецький у своїй праці про відображення постаті Матвія Корвіна в українському фольклорі<sup>28</sup>.

Декілька статей, що торкаються різних питань з ділянки чесько-українських та українсько-словацьких пісенних зв'язків, належать авторові цієї статті. Їхні назви наведені на відповідних місцях у наступних розділах.

Крім усіх досі наведених, часто дуже цікавих і цінних, але вузько орієнтованих праць, досі існувала тільки одна спроба ширшого, синтетичного погляду. Це Колессова теорія карпатського пісенного циклу, яку він у дуже загальних рисах та з помилками у подробицях виклав на першому з'їзді слов'янських філологів у Празі<sup>29</sup>. Факти, що їх тут наведено, Колесса доповнив і обґрунтував багатим апаратом українсько-словацьких та українсько-моравських паралелей у своєму зразковому виданні лемківських пісень 1929 року<sup>30</sup>, що створило зовсім нову підставу для вивчення пісенних зв'язків у карпатській області.

Підсумок досі існуючих досліджень нашого питання, як бачимо, досить багатий. Але ж їхні результати, незважаючи на цінні досягнення в ділянці розроблення конкретного матеріалу, не можуть вважатися задовільними. Недоліком цих досліджень є, на нашу думку, те, що вони звичайно обмежувалися відокремленим викладом окремих пісенних явищ, які розглядалися переважно поза зв'язком з історичним процесом та життєвими умовами середовища, в якому жила дана пісня. Зрештою, навіть і ці неісторичні дослідження торкнулися здебільшого тільки балад; іншим визначним явищам дослідники не присвячували досі ніякої уваги.

Головною методологічною вимогою, що мусить визначати характер таких досліджень в наш час, є зусилля, спрямоване до того, щоб бачити явища у взаємних зв'язках. Нам потрібний погляд, що піднявся б понад часткові з'ясування, що торкаються конкретного матеріалу, до уявлення про історичні хвилі впливів, про характер пісенних зв'язків у різних епохах. Значення такого погляду полягає між іншим у тому, що його результати можуть відіграти велику роль в історичному дослідженні окремих національних фольклорів, що стає в наш час головним завданням фольклористики.

## II

### ПЕРЕДУМОВИ

Міжнародні впливи та запозичення у фольклорі – це факт, якого не можна заперечити. Ніколи в минулому народи не були відділені від себе непрохідною

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

стіною. Наперекір штучним політичним кордонам та недовговічним чварам феодальних володарів вони безкорисно й щедро обмінювалися культурними цінностями й завдяки цьому обміну зростали і міцніли. Бо ж спроможність використати те добре й цінне, що створили інші народи як високе досягнення вселюдської культури, це могутній стимул росту й доказ здоров'я і сили.

Помилкою традиційного порівняльного методу, завдяки якому саме питання впливів було поставлене в двозначне світло, було тільки те, що цей метод відривав вплив від його історичних передумов, що він не зумів вирівняти поняття впливу поняттям творчого сприйняття. Супровідним явищем кожного впливу, що нерозривно з ним зв'язане, буває майже завжди творче перетворення сприйнятої якості, її пристосування до вимог нового середовища, що часом рівнозначне з її повною переоцінкою. Таким змінам, що появляються неминуче у випадках, коли середовище, що сприймає вплив, має свою власну художню та ідейну традицію, ми присвячуємо у нашій статті особливу увагу, бо ж саме завдяки розкриттю таких фактів порівняльне вивчення народних пісень може стати цінним і корисним підготовчим ступенем у зусиллі, спрямованому до виявлення специфічних основ та історичної долі кожного національного фольклору.

Але ж як відрізнити вплив від паралельного зародження однакового мотиву чи теми? Як розкрити його історичну приналежність?

Передумовою успіху є шукання опори для наших висновків у історичних даних. Імовірність, що пісню було перенесено, зростає з кількістю спільних елементів, вжитих з однаковою змістовою та композиційною метою. Та одночасно ми все повинні брати до уваги історичну правдоподібність впливу. Перенесення фольклорних цінностей є завжди результатом безпосередніх мирних взаємин між населенням різних земель. Тому знайдені аналогії треба постійно порівнювати з історичними даними про господарські взаємини, про міграції й інші процеси, що могли впливати на поширення пісень.

Окремі форми таких міжнаціональних взаємин можуть мати вплив на те, які фольклорні цінності можуть бути перенесені і як вони будуть прийняті новим середовищем. Вкладом індивідуальних і короткотривалих перебувань може бути щонайбільше перенесення окремих пісень, з яких тільки частина завдяки щасливому збігу обставин удержиться та розвинеться. Повторні групові міграції торговців чи заробітчан все наново прищеплюють ті самі улюблені пісні в їх «об'єктивній», пересічній формі, яку вони виробили собі на рідному ґрунті. Якщо взаємини такого роду довготривалі й багаті, такі запозичені пісні та їхні групи поширюються на новому ґрунті як своєрідна мода; часто таким способом утверджується в даному середовищі уподобання до цілих пісенних жанрів та народних звичаїв. Масова колонізація, осідання цілих груп населення в чужому

етнічному оточенні дає можливість принаймні протягом певного часу зберегти всю систему звичаїв та поглядів на життя, завдяки чому в таких енклавах, які пізніше часто розпливаються в чужому морі, ще довгий час можуть удержуватися, наприклад, залишки власного традиційного обрядового фольклору.

З наведених фактів випливає, що мандрівки фольклорних явищ частіше зв'язані з взаєминами, що мають понадособовий характер і про які нас може інформувати історія. Тому фольклористика в своїх міркуваннях про історичні умови пісенних мандрівок може твердо спиратися на свідчення історії, що торкаються групових форм зв'язку між населенням різних областей і земель. Цінність наших висновків не знижує факт, що звичайно не можливо встановити конкретні обставини перенесення пісні; нам потрібно розкрити тільки його загальні причини та історичну приналежність.

Про давність впливу ми можемо судити не тільки на основі змісту та естетичних особливостей перенесеної пісні, але також і на основі її територіального поширення та взаємовідношення між окремими варіантами. Якщо пісня має на обох територіях текст зовсім або майже однаковий, можна майже напевно передбачати, що йдеться про новіше перенесення; це звичайно підтвердить також естетичний розбір пісні. Затемнені подібності, якщо вони взагалі зв'язані з генетичною залежністю, свідчать, навпаки, про вплив, що діяв давно: запозичений твір підпав, очевидно, поступовій переоцінці та перетворенню, що проходили інколи дуже поволі.

Значна територіальна поширеність разом з багатим розрізненням варіантного матеріалу свідчить також майже напевно про більшу давність впливу: пісня потребує звичайно багато часу, щоб запустити корені на більш віддалених місцях та перетворити свій текст. Вузьке поширення зв'язане, навпаки, з новішим перенесенням. Відмираючі старі пісні появляються звичайно у декількох територіально відокремлених записах.

Ці загальні закономірності, перевірені на багатьох випадках, можуть бути очевидно тільки допоміжним засобом при встановленні історичної приналежності впливу. Найважливіша роль припадає прямому визначенню давності досліджуваної пісні шляхом аналізу її змісту та стилістичних особливостей. Це визначення має велике значення між іншим і тому, що більшість пісень переживає епоху свого розквіту, сприятливу для зовнішнього перенесення незабаром після свого зародження.

При загальній оцінці стверджених спільностей дуже корисною буває їх територіальна класифікація. Територіальне групування різних пісень та їхніх типів у багатьох випадках наглядно показує, який характер мали історичні взаємини, що привели до їх перенесення, і в якій добі це перенесення правдоподібно здійс-

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

нилося. Поза нашим полем зору залишаються, щоправда, всі пересуви в ареалі пісень, що настали перед початком збирацької діяльності; результати цієї діяльності також часто дуже неточні й неповні; але ж і цей неточний та статичний образ має велике значення для наших студій. Якщо впливи, що визначаються однаковими естетичними властивостями та згідним походженням, появляються незалежно один від одного на тій же території, можна говорити про довготривале й глибоке діяння елементів чужої пісенної культури, про особливо живі взаємини даної області з відповідною чужою областю, а за історичною належністю спільного матеріалу, за його виглядом в обох середовищах, за взаємним відношенням між варіантами та ступенем перетворення пісень ці взаємини можна також приблизно датувати.

Тому й наш виклад почнемо територіальною класифікацією українсько-чесько-словацьких пісенних спільностей.

Зв'язки українського, чеського та словацького пісенного фольклору можна розділити на дві верстви з різним географічним поширенням. Явища першої групи розкладаються по всій території Чехословаччини; найбільше їх знайдемо у збірниках XIX ст. на Мораві. Спільності цього типу появляються також на Україні в різних, часто далеких областях. До цієї групи належить декілька старовинних народних ігор та інших мотивів весняного обрядового циклу, більша кількість балад та декілька ліричних та гумористичних пісень. Численні пісні цієї групи не були записані на українській території на захід від рік Сян та Уж, тобто в областях, що найближчі до чеської та словацької національної території.

Друга, більш численна група спільностей об'єднує східну частину Моравії та Словаччину з південно-західними окраїнами української території, з лемківською та західною частиною бойківської областей. Тільки окремі пісні проникають з цієї області далі на схід до Галичини та на Закарпатську Україну. Характер пісень цієї групи значно інший. До неї належать головно балади новішого походження (про це свідчить їхня стилістика та більш вузьке територіальне поширення) і велика кількість коротких пісень, про які вже Бодянському було відомо, що вони зв'язують також словацький та південнопольський фольклор. Велика частина цих спільностей має сліди новішого перенесення: відхилення в тексті бувають або незначні, або замикаються в межах однакового стилістичного канону. На Україні границя появи таких пісень досить виразна: вона тільки незначно відхиляється у східному напрямку від границі т. зв. лемківського говору, тобто території, яка в минулому була під особливо сильним польським та словацьким культурним впливом. Саме цю групу явищ Ф. Колесса назвав карпатським циклом.

Не можна сумніватися в тому, що зв'язки першої групи, що обіймають ширшу територію, включно з різними частинами Польщі, в загальному старші за своїм походженням і зв'язані з довготривалими економічними та культурними взаєминами, що об'єднували колись усі чеські землі з Польщею та Україною. Учасницею цієї спільності була в старші часи, без сумніву, також вся словацька область: про це свідчить спільність деяких старших ігор та єдність баладної творчості. Є навіть випадки, коли саме на Словаччині, не в чеських землях, появляються безсумнівно старинні зв'язки з віддаленими частинами України. З другого боку, не менш очевидне і те, що спільності другої групи мають в цілому новіше походження; саме тому вони не проникли в глибину української території.

### III

#### СТАРИЙ ОБРЯДОВИЙ ФОЛЬКЛОР

До найстаріших спільностей, що обіймають в пережиткових вогнищах всю територію Чехословаччини та великі частини України, належить за всіма ознаками декілька паралель у весняному обрядовому фольклорі та в народних іграх з пісенним текстом, що також переважно належать до весняного фольклору. Ця група паралель не була досі достатньо оцінена; на більшість з них дослідники взагалі не звернули уваги. Таке становище не можна вважати правильним, бо ж пісні, зв'язані з народними обрядами, та народні ігри, завдяки колективному способу виконання, порівняно краще устоюють проти натиску історичних змін, ніж переважна частина інших пісень, а в пісенному скарбі, збереженому до XIX ст., творять одну з найстаріших та найбільш стабільних груп.

Характерно, що більшості цих спільних елементів не можна знайти ні в польському фольклорі, ні на Словаччині – в землях, де старший обрядовий фольклор занепав раніше під натиском несприятливих обставин. На чеських землях ці пісні та ігри появляються у відокремлених останках, що збереглися часто тільки завдяки щасливому випадку; вони удержалися тут завдяки цій особливій адаптації народних обрядів та забав, що відбулася в епоху Ренесансу<sup>31</sup>. Але найкраще зберігся репертуар таких пісень та ігор на Україні, особливо в її західній частині, де можна говорити не тільки про його збереження, дане довшим триванням старинних звичаєвих установ, що творили для нього рамки, але й про його дальший багатий розвиток, в якому були неодноразово не тільки замінені та перебудовані окремі образи, але й настала значеннева переоцінка всього твору, в якій відбилася поява нового смаку та нових поглядів.

Типовим прикладом такого перетворення є гра «Зельман». Про її складню долю, яку можна при багатому документальному матеріалі добре простежити, я розповів



у окремій статті<sup>32</sup>. Як одна з декількох слов'янських ігор, що зображують сватання, вона виникла, мабуть, у Чехії в XIII–XIV ст., як про це свідчить ім'я її героя, що походить від юридичного терміна *salman*, відомого в середні віки тільки в Центральній Європі. Мабуть, скоро після свого виникнення вона проникнула в Польщу та на Україну. Тут вона здобула собі виняткову популярність, у XIX ст. і вона належала до найбільш улюблених ігор українського гаївкового репертуару. Але вже десь у XVII–XVIII ст. вона змінила своє соціально-ідеологічне значення: тоді як у Чехії вона зображувала сватання багатого феодала, на Україні перетворилася в аукціон женихів різного соціального походження та маєткового стану. Цією переоцінкою гра в Зельмана реагувала на смак та мотиви, що утвердилися в українському фольклорі в епоху великих економічних та культурних перемін у XVI–XVII ст. У цій перетвореній формі пізніше українсько-польська версія перейшла назад у моравську Валахію, правдоподібно в дуже недавній час, як показує разюча подібність текстів.

У цій групі зв'язок між українською та чесько-словацькою версією безсумнівний; багато розрізнений матеріал дозволяє навіть визначити правдоподібне місце виникнення гри та напрям, у якому вона поширювалась. Складніше положення існує у випадку інших ігор, де доказовий матеріал не такий виразний і багатий. Мова йде про ігри з образами воріт та мостів і забаву, в якій оспівується молода дівчина, що шукає подругу. Чесько-словацькі та українські ігри на ці теми мають інші назви та своєрідні тексти, але зв'язок між ними безсумнівний: він не обмежується спільністю загального значення та подібною руховою формою, він має характер безперечних текстових паралель, що їх неможливо пояснити інакше, ніж поширенням тексту з єдиного джерела, що повинно було здійснитися давно, бо дані тексти пережили на новому ґрунті самостійний розвиток, що вів інколи до значного затемнення подібностей.

Ми покажемо це на подібностях між чесько-словацькою грою про Елішку (Дунай) та українськими іграми «Білоданчик», «Ягелова дочка», записаними в західній частині української території (Галичина, Закарпаття, Холмщина, Східне Поділля). Всі ці ігри показували дівчину, що миється й чепуриться в колі подруг, виконуючи рухи, які підказує їй співана пісня. Чеська та словацька ігри виникли, найімовірніше, в епоху Ренесансу: про це свідчать деякі її образи, що нагадують деталі жіночого одягу XVI–XVII ст., та ім'я її жіночої героїні – Елішка, найбільш популярне в XIV–XVI ст., як доказує велика кількість історичних постатей цього імені та його часта поява у збережених останках тодішніх пісень<sup>33</sup>. Ця гра мусила бути також перенесена на Україну порівняно давно: на польській території не збереглися навіть її сліди, а в українському фольклорі вона інтенсивно розрізнялася; в деяких областях (Холмщина, Сх. Поділля) збереглась тільки в формі останків, в Галичині виникла її нова версія. Чеська Елішка (Гелішка) перетвори-



лася на Україні у Гелочку, Регорочку, Ягелову дочку, в Галичині її замінив Білоданчик. Текст українських версій зв'язаний з чеською грою загальною схемою та деякими образами, до яких додано ряд нових, створених на українському ґрунті.

В Чехії та на Словаччині пісня про Елішку має досить різноманітне звучання. Наводимо фрагменти двох записів – моравського та словацького, що стоять найближче до українських текстів:

*Učeš si hlavičku  
jako makovičku.  
Umývej si líčka  
jako dvě jablíčka.  
Opaš sobě pásek  
na zlatý řetázek.  
Podepři si bočky  
o zlaté vidličky.  
Vyjdi von z Dunaja,  
zasa do Dunaja.  
Vyberaj si pannu  
ako sama mladú<sup>34</sup>.*

Українська пісня має такий вигляд:

*Біло-біло – білоданчику,  
Поплинь, поплинь по Дунайчику,  
А вмий собі біле личенько,  
Розчеши си русу косоньку,  
А взуй-но ся в черевиченьки,  
Та й возьмися за лідвиченьки,  
Шукай собі посестриченьки<sup>35</sup>.*

Ще більш складне відношення існує між чеськими й моравськими *іграми в ворота* (Zlatá brána, Pojeďte) та східноукраїнською грою «Король». Всі ці ігри починалися заклик до переїзду воротами, на який приїжджі відповідали словами «nesmíme» або «боюся». Сторожем воріт був у обох випадках пан або король; приїжджих у обох випадках запевняли, що сторожа нема дома й дорога відкрита<sup>36</sup>. Порівняльний аналіз слов'янських ігор цього типу показує, що західноукраїнська гра «Воротар», у якій приїжджі привозять подарунок господареві укріпленого місця, є пізнішим перетворенням цієї загальної, спільної декільком північно-слов'янським народам, схеми; цей факт можна в свою чергу вважати доказом давності первісної форми гри<sup>37</sup>.

*Куплет, що повідомляє про неприємність пана*, набуває в Чехії, Польщі та на Україні такого поширення, що в різних відмінах вступив до інших ігор, до репертуару весняних звичаїв, а на Україні навіть до весільних та обжинкових пісень:

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

*Pán není doma,  
jel do Berouna  
pro bílýho berana  
se zlatýma rohama* <sup>38</sup>.

*Нема короля дома,  
Поїхав по дрова,  
Пиво варити,  
Сина женити,  
Дочку давати.  
Нас на весілля звати* <sup>40</sup>.

*Niéma pana w doma,  
ani jego syna,  
pojechał do Rzyma  
po barełkę wina* <sup>39</sup>.

*Нема панойка дома,  
Поїхав він до Львова  
Горівки купувати,  
Женчиків наповати* <sup>41</sup>.

Всі наведені спільності ми відносимо до епохи, про яку можна на основі історичних свідчень здогадуватися, що це був особливо сприятливий час для виникнення та розвитку народних ігор, – до пізніх середніх віків, коли особливо в квітучих містах Центральної Європи розвивалися нові, вибагливі форми народної розваги, що виражали радість з гармонійного, стилізованого руху, супроводжуваного хоровим співом. З історії відомо, що саме на цей час припадають багаті культурно-економічні взаємини між землями нинішньої Чехословаччини та Україною, відбиття яких знаходимо в різних областях матеріальної й духовної культури <sup>42</sup>. Мандрівка декількох середньоєвропейських ігор на схід була, мабуть, одним із характерних елементів цього багатогранного процесу.

Можливо ще старшого походження є спільності, що відносяться до самої обрядовості. В кінці середніх віків Україна й чеські землі опинилися у двох різних кругах обрядових традицій, що їх існування було зумовлене різним розвитком економічних сил в обох країнах. Тоді як у Чехії розвиток технологічного мислення, що відбивало великий економічний прогрес країни в XIII–XIV ст., призвів до занепаду старої верстви обрядів або до їх перетворення у забаву з особливим підкресленням естетичних елементів, у Польщі й на Україні удержувалися в ненарушеній формі різні старші обряди з елементами аграрної магії, групові (генераційні та статеві) звичаї, культ мертвих, культ природних духів. Протягом наступних століть польська територія підпала під дуже сильний вплив звичаїв середньоєвропейського походження: по суті, всі звичаї, відомі в той час у Чехії, проникли також у польське село, або принаймні в міста. На Україні появилися тільки деякі з них; вся країна й надалі залишилася в полоні старих звичаєвих традицій, розвиваючи їх і пізніше своєрідно та самостійно <sup>43</sup>.

Та все ж обидві землі були зв'язані і в цій ділянці певними спільностями, що їх вихідну точку нелегко встановити. Джерелом цих подібностей були, можливо, апокрифічні мотиви, відомі у всьому слов'янському світі. До наших часів їх збереглося дуже мало; це ледве декілька спільних мотивів, що несподівано заявляють

## Народні пісні

про своє існування як у чеському фольклорі, так і на Україні, а в чистішій формі в Білорусії, де краще збереглася спадщина давніх епох. Цікаво, що – подібно як і у випадку народніх ігор – ці елементи в більшості не збереглися у польському фольклорі. Хто знає загальний характер польського пісенного фольклору, легко догадається, що вони в ньому, мабуть, загинули ще до початку діяльності збирачів: зникнення таких стародавніх мотивів підтверджує польський етнограф перших десятиліть ХІХ ст. Ходаковський, який ще сам мав можливість стежити за цим процесом. Таким чином, тільки у двох віддалених слов'янських землях під впливом зовсім різних обставин (з одного боку, розквіт новіших форм народної розваги, що зуміла використати елементи різного походження, з другого, збереження старовинних обрядових традицій) збереглися останні сліди колишньої спільності обрядових пісень, що була також відображенням тих живих і багатогранних взаємин, які в старші часи зв'язували народні маси обох земель.

Наведемо конкретні приклади.

При обрядовому привітанні весни в обох країнах співалася пісня, що вмщувала пряме звернення до неї й запитання, які дари цей довгожданий гість приносить людям. Форма цього запитання була зовсім однакова:

*Lito, nový lito,  
co jsi nám přineslo?*<sup>44</sup>

*Весна красна,  
Що нам винесла?*<sup>45</sup>

Відповідь весни різна в обох країнах: чеському співцеві приносить вона «mnoho dobrého kvítí pěkného, modrého, bílého i červeného», білорусам та українцям – різні форми радощів для кожного віку й статті. Але ж зміст відповідей дуже сильно змінювався і на східнослов'янському ґрунті в залежності від життєвих ідеалів різних середовищ<sup>46</sup>. Відокремлений запис подібної пісні в Центральній Польщі, де важко рахуватися з новішим чеським чи українським впливом<sup>47</sup>, показує, що це стара формула, спільна для декількох слов'янських народів.

Літо, тепла пора року приїздила до чехів та українців на возі, як тільки весняне тепло розтопило сніг та кригу:

*Smrt plave po vodě.  
nové léto k nám jede*<sup>48</sup>.

*Ой, весна в човночку,  
Літечко в возочку*<sup>49</sup>.

Найцікавіша й найяскравіша аналогія відноситься до уявлення, що святий Юрій (або інший близький за календарем святитель) відчиняє ключем земну вегетацію. В чеській пісні при виношенні смерті співали:

*Smrtná neděle,  
kams klíče poděla?  
Dala jsem je, dala  
svatému Jiří,*

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

*Svatý Jiří vstává,  
zem odemykává,  
aby tráva růstla*<sup>50</sup>.

Подібно у білоруській волочebній:

*А святыі Юр'я, возьми ключи золотые,  
Отомкни поля, сыру землю,  
Упусти Юр'я цёплую росу,  
Цёплую росу, зялену траву*<sup>51</sup>.

Інша білоруська пісня, де святого Юрія заступає Дунька (Авдотія), ще більше нагадує чеську:

*Весна Дуньку кличе:  
Дай, Дунька, ключи,  
Одомкнуць зямлицу,  
Выпустить травицу  
На ранне лето,  
На буйное жито*<sup>52</sup>.

Ми навели білоруські пісні тому, що в них краще збереглося первісне значення мотиву. На Україні у карпатських колядках святий Юрій будить рослини своєю трубою<sup>53</sup>. Мотив чарівних весняних ключів використав український фольклор для нової мети: він появляється у веснянці з еротичним змістом, де святий Юрій разом з весняною росою випускає дівочу й хлоп'ячу красу<sup>54</sup>. Це типовий приклад функційно зумовленого переродження старих пісенних мотивів, корені яких треба шукати в середніх віках. Він має для нас подвійне значення: не тільки доказує поважний вік наведеної паралелі, але й звертає увагу на те, скільки дальших паралель могло таким способом розвинути в невгамовному творчому процесі, в якому довгий ряд поколінь наближував до своїх потреб фольклорну спадщину.

Наведені приклади підтверджують правило, яке ми висунули в другому розділі нашої статті: чим більше перетворюючих актів зазнав сюжет пісні, тим більша правдоподібність, що перед нами пісня стара й давніше перенесена.

Зовсім інакше проявляє себе новіше перенесення. Тут весь текст аж до окремих фраз та образів зовсім згідний: одна з пісень – майже дослівний переклад другої, що ще не встиг перетворитися в новому середовищі:

*Chodijá chiapci po ulici, děvčata skupujú,  
vyšla jedna stará mati: kupte vy si moju!  
A my si vašej nekúpíme, vaša je lenivá,  
štyry týdne hrnce močí, na pátý umývá*<sup>55</sup>.

*За нашими воротами пси чекають.  
Вийди, вийди, стара мати, щось продають.  
Продавала Татіянка дочку свою,  
А Мариська вибігає: купім си мою.  
Ми вашої не хочемо, ваша лінива.  
Штири ночі горшки мочит, на пйшту мила* <sup>56</sup>.

В деяких випадках у нас виникають сумніви, чи ми маємо перед собою вплив, чи паралельне самозародження однакового мотиву:

*Zdaleka se pozná, který je mládenec,  
tá klobouk na stranu, na něm z růží věnes.  
Zdaleka se pozná, který je ženatý,  
chodí nevyspalý, celý jeřabatý* <sup>57</sup>.

На Україні пісня з тим же змістом має зовсім інший стилістичний характер:

*Ой знати, знати, хто нежонатий:  
Личенько біленьке, як у паняни.  
Ой знати, знати, хто оженився:  
Личенько змарніло, сам зажурився* <sup>58</sup>.

Але в територіально ближчих записах (із Моравії та Закарпатської України) обидві пісні несподівано наближуються одна до одної:

*Pozná, pozná, pozná, kerej je ženatej,  
a on když jde k tanci, jak pes cafrnatej* <sup>59</sup>.  
*Познати, познати, котрий хлоп жонатий  
Іде гори селом, як тот пес кудлатий* <sup>60</sup>.

Крім цілих пісень, по слов'янських країнах циркулювали також окремі мотиви, що їх народна фантазія одягала в різних землях у все нові конкретні форми. До таких паралель належить, наприклад, мотив «дешеві чоловіки, дорогі жінки, особливо дівчата», що в різних відмінах появляється не тільки у чехів та українців, але й у росіян <sup>61</sup>.

Деякі мотиви українських веснянок генетично зв'язані з західнослов'янськими весільними піснями. Пісня про палаючу липку та дівчину, якій загрожує полум'я, яка на початку ХІХ ст. належала до найчастіше записуваних чеських пісень, появлялася у функції веснянки в різних областях України в дуже сильно перетвореному вигляді, що тільки своїм вступом нагадує свій західнослов'янський еквівалент:

*Hořela lipka, hořela,  
tá milá pod ní seděla,  
jiskřičku na ni padaly,  
mládenci pro ni plakali* <sup>62</sup>.

*Бура соснойка горіла,  
Під нею ми дівочка сиділа,  
Реіітцем воду носила  
Та буру соснойку гасила* <sup>63</sup>.

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

Два вірші іншої гаївки «Вербовая дощечка» нагадують один із варіантів моравської пісні, що співається під час ламання весільного деревця:

*Zaduj, větríčku, z Dunaje,  
shod' mi jablíčko lebo dvě.  
Kudy jablíčko poběhne,  
tudy můj milé pojede* <sup>64</sup>.

*Звідкіль вітер повіє,  
Звідтіль милий приїде* <sup>65</sup>.

Останню групу спільностей у весняному циклі творять пісні, що виступають тільки на північно-східних окраїнах чеської території, в ляхській області, де сильно діяв вплив польського фольклору.

При весняному обході з Марженкою (Красною), яка тут символізує дівочі літа, появляються пісні з мотивом миття ніг у річці:

*Mařenko překrásna, kaj si přebyvala?  
Při Dunaju, při toři počku utyvala* <sup>66</sup>.

Пісню з подібним змістом ми знаходимо також при українському обході з Маланкою:

*Наша Маланка подністрянка  
Дністровую воду пила,  
На камени ноги мила,  
Тонкий фартух замочила* <sup>67</sup>.

В іншій пісні Красна висміюється як недбайлива пастушка, що по дорозі загубила пантофлі й була за це покарана. Подібна насмішлива пісня з деякими однаковими мотивами відома й на Україні:

*Наша Маланка піддністрянка  
Сім качорів разом пасла.  
Нім она їх напоїла,  
Дев'ять пар чобіт загноїла,  
Нім она їх позаганяла,  
Сім пар чобіт видоптала* <sup>68</sup>.

Цей самий мотив появляється і на Словаччині в грі «Качур»: «Kým kačičku zahrnala, sedem párov podrala» <sup>69</sup>.

Дальшою ознакою, що наближує ляхський фольклор до українського, є замилювання до насмішливих пісень, спрямованих проти молоді іншого села чи іншої статі: «Ty rakovské děvečky jako krasonečky, a ty dělovské jako solné bečky. Rakovsci koňare jako perníkaře, a ti dělovsci jako komínaře» <sup>70</sup>. Ця групова сатира, часто дуже гостра та їдка, майже зовсім невідома у фольклорі вужчої Чехії та західної Моравії; тут у короткій пісні знаходить свій вираз передусім відношення одиниці

до одиниці. Зате така сатира звичайна у галицьких гаївках та східноукраїнських піснях на досвітках. Вона зв'язана з довшим триванням групової свідомості, що приводить до гострого підкреслювання цінності власної групи.

Деякі з наведених ляхсько-українських спільностей в минулому, можливо, спиралися на польське посередництво; про це можна судити з того, що з польської території сюди проникли певні ліричні мотиви, наприклад, *мотив сивої бороди* як символу нелюбого старого мужа. В інших чеських областях цей образ, такий частий у польських та українських родинних піснях, зовсім не появляється.

Як можна загально оцінити значення спільностей, що відносяться до весняного фольклору? На тлі багатой української традиції їх небагато, переважної більшості мотивів і образів, типових для українських гаївок та веснянок, ми в чеському фольклорі не знайдемо, тоді коли в польському вони трапляються досить часто. Але ж саме цей факт підкреслює давність більшості знайдених аналогій, тим більше, що майже в усіх випадках бракує посередньої польської ланки, що загубилась, мабуть, уже в старші часи.

Інший характер мають зв'язки в галузі *колядних пісень*. У загальнослов'янському масштабі їх розглянув П. Караман в окремій великій праці<sup>71</sup>. Він встановив, що українські колядки творять разом з відповідними болгарськими та румунськими піснями єдиний тематичний тип, що визначається багатством сюжетів та вибагливою стилістикою. До них наближуються польські світські колядки, в яких можна зустрінути багато мотивів українських колядок.

Пісні подібного характеру й функції збереглися аж до половини XIX ст. також на Мораві. Сушіл зібрав їх під назвою любовних колядок; їх дальші останки можна знайти серед весільних та обжинкових пісень. Подібно до українських колядок це пісні неримовані, у більшості випадків з рефреном, що має звичайно орнаментальний характер і не зв'язаний із змістом пісні. За допомогою обмеженої кількості усталених символів ці пісні спокійно, з точки зору сьогоденного поетичного смаку трохи громіздко оформлюють все однакові теми любові й подружжя.

Стародавність пісень цього типу стверджує вістка Яна Голешовського, письменника перелому XIV–XV ст., за якою вже в той час на Мораві співалася пісня, що починалася словами: *Vele, vele, stojí dubec prostřed dvoru*. Декілька паралель цього мотиву було знайдено у збірнику Сушіла<sup>72</sup>.

Польський учений Брюкнер звернув увагу на те, що початковий мотив, наведений Яном Голешовським, має свої аналогії також в українських колядках<sup>73</sup>. Однак значення цих подібностей треба бачити у справжньому світлі. Запас образів та мотивів у моравських колядних піснях значно відрізняється від того, що знаходимо в українських колядках. Інша, більш багатогранна також



їхня ритмічна форма; переважає в них восьмискладовий ритм на протилежність десятискладовому розміру українських колядок. Змістові паралелі мають дуже загальний характер. Це найкраще видно тоді, коли поставити поряд моравських колядок польські підкарпатські, де український вплив позначається досить ясно.

Спільним елементом є тільки деякі образи, що підкреслено часто появляються в усіх трьох землях: *мотив виття вінка з павиноного пір'я*, *мотив загубленого персня* та інші подібні образи, що в замаскованій формі виражають любовний зв'язок та підготовку до шлюбу. Деякі з цих символів появляються також в українських гаївках, це, наприклад, *мотив городу, оточеного терном*, у якому дівчина плекає квіти, а город відвідує парубок (в українській гаївці сокіл)<sup>74</sup>.

Здається, що ці часткові подібності свідчать про те, що в старовині існував у всіх наведених землях подібний тип величальної лірики, що старалася знайти штучний символічний вираз для тих людських стосунків та властивостей, які могли б стати предметом оспівування. Формальна вибагливість таких пісень, що ґрунтується на вмлому користуванні обмеженим кругом символів та багатому вживанні засобів, що прикрашують пісню і водночас продовжують її (рефрени, циклічне повторення мотивів), викликає враження, що творцями таких пісень могли бути професіонали. Їхній первісний характер був, напевно, затемнений пізнішим розвитком; середовище пізніших носіїв розвинуло їх в окремих землях у різному напрямі. Проблема цих пісень належить до цікавих, досі ще нерозв'язаних питань слов'янської фольклористики<sup>75</sup>.

#### IV

#### БАЛАДИ

Визначне місце, яке займають балади в українському пісенному фольклорі, складає одну з характерних ознак, що відрізняють його від російського фольклору та наближують до країн Центральної Європи. Цей факт, без сумніву, зв'язаний з політичним становищем і економічними зв'язками України в епоху, коли балади переживали найбільший розквіт. Найбільшою кількістю балад відзначається лемківська область, де найсильніше діяв західний вплив. В українському фольклорі ми знайшли понад тридцять баладних сюжетів, що мають прямі або далекі аналогії в чеських та словацьких баладах. Однак дві третини з цього числа появляються тільки на захід від рік Сяну та Ужа; в інших частинах української території були встановлені тільки ті баладні теми старшого походження, що здобули собі особливу популярність також і в інших слов'янських землях.

Порівнюючи українські записи таких балад з їх західнослов'янськими відповідниками, ми приходимо до висновку, що західнослов'янська балада безперечно впливала на Україну, але зазнавала тут дуже сильних змін. У чехів, словаків та поляків текст даних балад порівняно одноцільний, текстові зміни торкаються тільки подробиць і не впливають на загальний зміст та стилістичний характер пісні. Українське, зокрема східноукраїнське середовище утворює зовсім нові версії принесених балад, вносить у текст специфічні риси місцевого побуту та психіки. Найважливішою ознакою східноукраїнських версій є загальна ліризація принесених тем, їх насичення емоціональними елементами, що надають їм зовсім нового характеру та художньої цінності. Цей характер українська балада набуває розгортанням діалогу, підкресленням природного фону події, частим вживанням інтимізуючих здрібнених слів, що виражають чуттєве відношення співця до події. Змістова стислість та ритмічна уривчастість середньоевропейських балад замінюється схвильованими творами, що своєю буйною образністю та драматично відтінюваним ритмом відбивають це невичерпне прагнення до внутрішнього переживання, яке творить особливу принаду українського фольклору, відому вже романтикам. І ще одна глибока зміна характеризує українські версії мандрівних балад: зовнішня авантюризм, яку з замилюванням підкреслює майже кожна балада в країнах Центральної Європи, замінюється на Україні яскравою тенденцією до морального освітлення події, до її етичної оцінки. Ми опинилися в царстві іншого фольклорного стилю, що без розбивання епічного характеру сюжету спроможний оновити його та освіжити підкресленням ваги внутрішнього переживання людини.

У багатьох землях Європи загально відома балада *про сестру, яка за порадою свого жениха чи любовника отруїла брата*<sup>76</sup>. Ця балада виникла далеко на Заході, мабуть, в Італії і дійшла аж до слов'ян, де стала особливо популярною. Завдяки гідній подиву стислості свого тексту та простій ритмічній побудові вона пронесла свій текст без великих змін через століття; народна уява творила до неї тільки все нові початки, ніби бажаючи хоч таким способом виявити свою творчу спроможність.

Моравсько-словацький тип цієї балади, про який Сумцов, автор монографічної праці про неї, твердить, що він найповніший із слов'янських, має, незважаючи на чотири різні початки, ряд спільних ознак: про дівчину вже в другій строфі говориться, що вона чекає жениха, звідник наводить її на злочин все однаковими словами: «*Di do hája zeleného, najdi (chyt' tam) hada jedového (jarabého)*», отруєну їжу готує сестра у вигляді «*rybičky s černu máčku*» чи юшки, брат повертається з лісу з деревом. Різниця між текстом пісні на Мораві та в різних частинах словацької території обмежуються деталями.

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

Українські тексти в деяких подробицях наближуються до польських: юшку тут замінює пиво (в ширшому архаїчному значенні напитуку взагалі), брат повертається з мандрівки по світу. У деяких варіантах убійниця, що її покидає її любовник, іде жебрати (на Мораві її замурують або спляють). Але, зрештою, в українських версіях балади про злочинну сестру появляється ряд зовсім своєрідних мотивів, що їх немає ніде поза межами української території. В галицькій версії, що за своїм загальним характером стоїть ближче до польської, в ролі звідника замість неокресленого «пана» чи відомого з декількох інших балад «рейтара» виступає характерна постать авантюриста-чужинця – серба, що належала до типових явищ українського побуту XVI–XVII ст.<sup>77</sup> Героїня пісні, про дівочтво якої свідчить вінок на голові, виявляє незвичайну відвагу й рішучість: вона сама ходить слідом за чужинцем і пропонує йому подружжя; таким чином, уже на початку пісні розкрито її особливий душевний стан та властивості, що приведуть її до злочину. Іншу форму має в українській баладі порада чужинця, як звести із світу брата, інакше змальована смерть брата. З тексту відпадають другорядні деталі; тим посилюється його драматичність.

Ще цікавіша своїми відмінами східноукраїнська версія. Тут дія розвивається вже на типовому природному фоні місцевих пісень. Вирішальна розмова між дівчиною й звідником відбувається біля криниці, звідником є козак:

*Ой у полі криниченька,  
Там дівчина воду брала,  
З козаченьком розмовляла.  
«Ой козаче, козаченьку,  
Сватай мене молоденьку»<sup>78</sup>.*

Про стилістичне співвідношення між чесько-словацькою та східноукраїнською версіями дає добре уявлення розробка мотиву гадюки, з якої дівчина бере смертельну отруту. На Мораві для цього вистачило чотири стислі вірші з перевагою голої дії:

*Běž do lesa dubového,  
najdeš hada jedového.  
Uvař mu ho k snídaničku,  
jak rybičku s černú máčku<sup>79</sup>.*

Українська версія використовує кожну можливість для надзвичайно пластичного й сугестивного опису, що діє майже казковим враженням:

*Ой у лісі на горісі  
Там гадини гніздо звили,  
Головоньки посхиляли,  
Отрутоньку поспуцали.*

*На гадину сонце пече,  
А з гадини рота тече.  
Підстав, дівча, коновочку  
Під гадючу головочку<sup>80</sup>.*

Ще краще виявила себе перетворювальна спроможність українського середовища в дальшій відомій баладі про те, як жінка вбила власного чоловіка<sup>81</sup>. На чеській, словацькій та польській території вона також мала порівняно однаковий текст. Лемківські варіанти Головацького й Колесси в цілому також дуже вірно зберігають строго епічний характер польського зразка:

*Сталася нам новина,  
Пані пана забила.  
В огроді го сховала,  
Марийов го присяла.  
Піздрий, дівко, в густий ляс,  
Ци не иде кто до нас.  
Їдут, їдут панове,  
Небіщика братове.  
Наша любя братово,  
Де-с нам брата поділа?  
Післала-м го на лови  
До зеленої дуброви<sup>82</sup>.*

Але пересуваючись на схід, дана пісня так сильно змінюється, що нарешті її зв'яже з польською тільки спільність сюжету. Погляньмо, як перетворив її народний смак Східної України:

*Жена мужа не любила  
Взяла з світа ізгубила  
Взяла з світа, взяла з світа ізгубила!  
Й у садочку схоронила,  
Й у садочку, й у садочку схоронила!  
Шевлією й обсадила,  
Шевлією, шевлією обсадила!  
З буйним вітром говорила:  
Не вій, вітер, не вій, вітер буйнесенький,  
Не розвівай шевлієньки!  
Не розвівай, не розвівай шевлієньки,  
Щоб не видно дружиноньки!  
Ой гляну я, ой гляну я у віконце:  
Приїхало три діверки,  
Приїхало, приїхало три діверки,  
Питаються дружиноньки:  
Невісточко, невісточко, пані наша,  
Ой де ж мужа заподіла?*

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

*Ви, дівери, ви, дівери молодії,  
Поїхав муж на й охоту,  
Да поїхав, да поїхав муж на лови,  
На зеленій дуброви*<sup>83</sup>.

Настроєве звернення до вітру, тісне сплетіння суб'єктивного переживання з властивою дією, багатший ритм, строфа, що побудована на повтореннях, численні здрібнілі слова, що підсилюють м'яку тональність тексту, а також весь кінець балади, де убійниця виправдовується тим, що вона закопала в городі новонародженого сина, – це все творчий вклад українського середовища, що наближує баладу до стилю місцевої народної поезії.

Дуже повчальний матеріал дає також балада про дівчину, що перетворюється у пташку та повертається до матері<sup>84</sup>. Її велике поширення (існують білоруські, російські, навіть латишські варіанти) вважається доказом її великої старовинності. Українські варіанти передають всі головні сюжетні риси чехословацького та польського типу, але в них є і значні зміни, що свідчать про виразне намагання наблизити перейнятий сюжет до місцевого смаку, наповнити його образами з виробленою місцевою традицією. Ptáček jarabý або соколик західнослов'янських варіантів стає зозулею, замість лілеї сідає у вишневий садок і жалібно плаче. Мати, що стежить за дивною пташкою, не виганяє її зразу ж до лісу, як у західнослов'янських текстах, а кличе до хати, передбачаючи, що це дочка, яка повернулася:

*Коли-сь, зазуленька, іди в ліс ковати,  
Коли-сь, моя донька, прошу тя до хати*<sup>85</sup>.

Східноукраїнські варіанти переक्रивають навіть символіку перетворення у пташку тим, що дочка доробляє собі золоті крильця до власного тіла. Відважними гіперболами передається сила туги, що несе дочку до рідного дому:

*Летіла степами – степи посушила все своїми та думоньками,  
Летіла лугами – луги потопила все своїми да слізоньками  
Летіла садами – сади звеселила все своїми голосочками*<sup>86</sup>.

Ознакою української версії є, отже, знову піднесення ролі людського характеру, підкреслення внутрішнього переживання та його сили. В деяких галицьких варіантах на початку пісні стоїть ліричний вступ, що містить роздуми про долю, такі часті в українській народній поезії.

Окрему групу творять дві балади, що виростили з обстановки великих війн XVI–XVII ст.

*Král na vojnu zavolal,  
sedláček se zastaral.  
Koho na tu vojnu dám?  
Syna žádného nemám*<sup>87</sup>.

Так починається на Північній Мораві та на чеському Шлезьку текст першої з них, що розповідає про *дівчину-воїна*<sup>88</sup>. До війська хоче йти наймолодша дочка селянина. На полі бою вона дивує всіх своєю хоробрістю, вбиває триста турків; здивований король пропонує невідомому героєві власну дочку за жінку, а дізнавшись, кого має перед собою, дає дівчині свого сина. В словацьких варіантах король в хвилині подиву необережно заявляє, що коли б це була жінка, він оженився б з нею, а після розкриття тайни мусить виконати свою обіцянку.

В Польщі ця балада, джерело якої знайшов Созонович у сербо-хорватському фольклорі, зовсім не була записана: на Україні вона також появляється переважно тільки на сході й півночі, тоді коли в Галичині вона перетворилася в колядку<sup>89</sup>. Вступ до східноукраїнської баладної версії звучить зовсім інакше, ніж у чеських та словацьких варіантах:

*Та й чую: загадано та заповідано  
Усім козаченькам та в військо йти,  
У кого є сини, то висилати,  
А в кого нема, то наймати.  
Жила вдова на край села,  
Кінь в неї є, сина немає,  
Тільки одна дочка Катериночка,  
її мати в військо виряжала*<sup>90</sup>.

Батька-селянина замінила знову типова постать самотньої вдови, така часта в піснях країни, де передчасне овдовіння було звичайним явищем. Дію перенесено в місцеві обставини. Певні елементи сюжету, наприклад, порада держатися середнього війська, ясно доводять зв'язок української пісні з західнослов'янською баладою, але дальший текст, що ще на Західній Волині подібний до чеського, розвивається зовсім інакше: дівчина вже під час походу не слухає материнських порад, виїжджає необережно вперед і при переправі через річку без бою попадає в руки татарина. Цей останній, доданий епізод український творець зумів прояснити такими ліричними чарами, внести до нього стільки світла й віри в життя, що пісня не втратила свого оптимістичного характеру, не стала трагічною:

*Деся узявся та татарин,  
Та узяв кониченька за повідоньки,  
А Катериночку за білу ручку,  
Повів кониченька у станечку,  
Катериночку у світлицю.  
Кінь ірже, вівса-сіна не н'є,  
Катерина плаче, меду-вина не н'є.  
Кінь ірже та по станеньці,  
Катерина плаче та по матінці*<sup>91</sup>.

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

Дуже популярною у слов'янських землях Центральної Європи була балада про від'їзд у похід, довге очікування та сумну вістку про смерть воїна в полі <sup>92</sup>.

*V širém poli lípa stojí,  
pod tou lípou vojsko leží.  
Trubač pěkně vytrubuje,  
už to vojsko maštruje* <sup>93</sup>.

Молодша сестра готує брата в похід, брат обіцяє повернутися через два роки. Коли після довгого очікування військо нарешті повертається додому, сестра не бачить брата серед тих, які повернулися, розпитує про нього й дізнається, що брат залишився в полі. Вірний кінь стоїть над померлим, даремно прикликаючи його до життя.

В Моравії цю баладу цікавим способом актуалізовано: її сюжет зв'язано з битвами під Аустерліцом (1805 р.) та Вероною (1859 р.). В словацьких варіантах появляються різні збагачуючі мотиви (настроєвий вступ про хмару, що стоїть над горами, ліричний відступ про три ранки та червоні зорі, що віщують братову смерть). Польські варіанти наближуються до чесько-моравських, мають тільки інші початки.

На Україні ця балада, що її фрагмент був записаний у Польщі ще в XVI ст. <sup>94</sup>, також мала дві різні редакції, що їх відношення до західнослов'янської версії подібне, як у випадку інших балад, про які ми говорили раніше. Восьмискладова галицька версія близька до польської, тоді як у східноукраїнській появляється знову це багате обставлення тексту образними деталями, що свідчить про високу зрілість та вибагливість поетичного смаку:

*Ой мала вдова сина-сокола,  
Вигодовала, в військо оддала,  
Ой старша сестра коня сідлала,  
А середуца хустку качала,  
А наймолодша шаблю подала* <sup>95</sup>.

В символічних образах розвивається навіть діалог. Тонкими засобами відбиває пісня передчуття загибелі й трагедію смерті, що сильніша та більш неминуча, ніж інші закони природи:

*Ой коли, синку, приїдеш до нас?  
«Тоді я, мати, приїду до вас,  
Як павине пір'я на спід потоне,  
А млиновий камінь наверх виплине».  
Уже ж млиновий камінь наверх виплинув.  
Вже ж павине пір'я наспід потонуло,  
А мого сина в гостину не видно* <sup>96</sup>.



Ще вільніше відношення між національними відмінами характеризує *баладу про матір, яка отруїла сина замість невістки*<sup>97</sup>. На території Чехословаччини та України розвинулося декілька різних форм цього сюжету. В самій Галичині відомі дві такі версії. Перша починається так, як і пісня про виряджання в похід: вдова вислала сина на війну, через три роки син повертається з невісткою. Мати виносить на привітання вино й отруту, яку пропонує невістці. Обоє молоді діляться між собою отрутою й помирають, на їх гробах виростають дерева.

В другій версії текст починається діалогом між матір'ю і сином, в якому мати заявляє про своє недоброзичливе ставлення до невістки. В наступній частині мати приносить з пивниці дві склянки: в одній – солодкий мед, в другій – отруту. Мила дає випити з своєї склянки милому, він умирає.

На сході України ця пісня також перетворилася відповідно до тенденцій місцевої епіки: тут теж мати посилає сина у військо, але син уже одружений, молода невістка залишається жити вдома з свекрухою. Після повернення сина мати частує його горілкою, а невістку отрутою. Син каже, ніби вже наперед покоряючись невблаганній долі:

*Ой вилиймо, жінко, горілку додолю,  
Да випиймо отруту зо мною.*

Пісня закінчується рядом доданих мотивів.

Моравські варіанти контамінуються з мотивами інших пісень. У одному з них, а також в усіх словацьких вбивство зв'язане з моментом шлюбу. Форма їхнього тексту не має нічого спільного з українськими піснями. Але в одному моравському варіанті появляється ряд мотивів, що точно відповідають галицькій діалогічній формі:

*Máti nemeškala, dvě sklenice vzala,  
dvě sklenice, vzala, do sklepa běžela.  
A do jedné medu, a do druhé jedu.  
A před syna s medem, před nevěstu s jedem.  
Sám Pán Bůh to změnil, napil se syn jedu,  
a nevěsta medu.*

*Де ся діла мати? Пішла до пивниці,  
Пішла до пивниці, взяла дві скляниці;  
В одну наточила солодкого меду,  
В другу наточила вужового їду.  
Ой синові дала солодкого меду,  
А невістці дала вужого їду,  
А мила не пила, милому лишила,  
Милий ся напив, за серце ся вхопив.*

Здається, що наведене місце треба оцінювати як старшу, краще збережену частину тексту, що в пізнішому розвитку розрізвився в обох країнах.

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

Досі ми обговорювали балади, про які прийнято думати, що їхня історична мандрівка проходила в напрямі з заходу на схід. Тепер поглянемо на три спільності, про які був висловлений здогад, що їх вихідною точкою була Україна.

На Мораві та Словаччині була декілька разів записана *балада про чоловіка, що продав свою дочку туркам*<sup>98</sup>. Збірник Ербена також наводить декілька залишків цієї пісні з різних частин Чехії. Її зміст звичайно такий: в'язень (буває ним прешпорський, годонський, фраштацький митар), що сидить у турецькій тюрмі, вирішує пожертвувати дочку за своє визволення. Після повернення додому він починає журитися і на запитання дочки нарешті признається в тому, що накоїв. Дочка біжить на гору або дивиться з вікна й бачить, що наближаються турки; їхній приїзд пісня змальовує з великою старанністю. Дочка послухно сідає на віз і від'їжджає. Через тридцять миль вона просить, щоб їй позичили ножа розрізати яблуко. Ножом вона проколює себе. В інших варіантах дівчина просить дозволу напитися з ріки, прощається з вінком і кидається у воду. Турок-жених та його стара мати оплакують її смерть.

Вже Драгоманов звернув увагу на подібність («іноді аж дослівну») цієї пісні до української покутської балади про продаж сестри або дочки туркам.

В українській пісні початок дії відмінний. Продаж відбувається звичайно на торзі, в п'яному стані. Після повернення додому селянин не признається за свій вчинок. Аж тоді, коли дочка бачить куряву в полі, батько повідомляє її, що її чекає. Дочка думає сховатися в горах, але нарешті переодягають служницю і виводять її туркам як молоду. Турки відкривають обман і погрожують батькові. Тоді виводять Марійку, яка гірко докоряє батькові за його вчинок. На зупинці в дорозі дівчина проколює себе ножом, позиченим у турків.

Як бачимо, в обох піснях справді чимало подібного. Здогад про їхній прями́й генетичний зв'язок дуже сильно підтримує той факт, що в декількох словацьких та моравських варіантах появляється дуже характерний мотив підсунення служниці<sup>99</sup>. Але точніший порівняльний аналіз обох пісень показує, що тут, по суті, йдеться тільки про згідність теми та окремих мотивів, їх художнє втілення зовсім інше, обидві пісні дуже гостро відрізняються від себе як своїм ритмом, так і стилістикою. Перед нами дві окремі пісенні одиниці, що виникли, мабуть, незалежно одна від одної, без плавного переходу. Порівняймо:

*Přišel vězeň domů,  
sednul si ke stolu,  
svěsil hlavu dolů.  
Což je vám, tatíčku,  
snad vás hlava bolí.  
nebo život celý?*<sup>100</sup>

*Прийшов домів, задумавси,  
Та ляг собі в постілоньку,  
Зв'язав шовком головоньку.  
Ой то, донько, серце болит,  
Чей воно си улагодит*<sup>101</sup>.

Народні пісні

*Dcerko Kateřinko, postav si stoličku,  
zdvihni očka hore, pozri na horičku.  
či to dú mrákavy, či zore červené?  
Oj, pro tebe idú koče zastrojéné<sup>102</sup>.*

*Що то в поли за димове?  
Ци воларі огонь кладут,  
Ци вівчарі вівці женут,  
Ци то турки людий берут?<sup>103</sup>*

Можливо, більша простота та наївність української пісні привели Франка до твердження про її генетичний пріоритет. На нашу думку, таке твердження неможливо довести. Збережений варіантний матеріал не дозволяє зробити ніяких певних висновків про генетичне співвідношення обох пісень. Тут, найімовірніше, ми маємо справу з подвійним самостійним обробленням подібного сюжету, причому творці більш пізньої пісні використали деякі мотиви пісні, що виникла раніше. Яка з обох пісень старіша, зможе з'ясувати в майбутньому тільки їх старанний історичний розбір.

До цієї ж групи пісень, що вирости з однакової теми, але розробляють цю тему зовсім самостійно, треба віднести і баладу про перетворення дівчини в дерево<sup>104</sup>. Польський етнограф Ян Бистронь висловив здогад<sup>105</sup>, що ця пісня проникла на чехословацьку територію й польський Шлезьк з української покутської області, звідки її перенесли рухи карпатських пастухів. Важко сказати, з чого виходив польський дослідник, висловлюючи свій погляд, – можливо тільки з частішої появи мотиву метаморфози у східних слов'ян. Порівняння чесько-словацької та української балад не підтверджує його здогаду. Крім головного мотиву, обидві балади мають порівняно мало спільного. В чехословацькій пісні в яворове дерево перетворюється дочка, що її прокляла власна мати, в українській – умирає невістка, яку переслідує свекруха під час відсутності мужа. Добір та послідовність інших мотивів також дуже різні: чеська балада починається розкриттям трагедії мандрівними музикантами, що хотіли зробити гуслі з зачарованого дерева; в українській хід подій розвивається у природній послідовності; зачаровану жінку відкриває сам чоловік, якого недобра мати підмовляє зрубати нововирослу тополь, ніби передчуваючи, що в ній скривається.

Об'єднуючим елементом між обома баладами є хіба єдине місце в одному з словацьких варіантів:

*Ach, bratříčku milý,  
kolky sve sme přešli,  
ešte sme takého  
javora nenašli<sup>106</sup>.*

У віддаленому українському варіанті з лівобережної України:

*Ой виїздив, мати,  
Усю Україну,  
Не бачив тополі,  
Як на своїм полі<sup>107</sup>.*

З повним правом Їржі Горак окреслив обидві балади як зовсім самостійні реалізації однакової теми.

Цей же дослідник навів, однак, інший випадок згодного українського впливу в галузі балад. Це *діалог між милим, що від'їжджає, та дівчиною*, що хоче мандрувати з ним, у моравській баладі «Utonulá»<sup>108</sup>. Горак ставить його у зв'язок головно з українською піснею про козака та Кулину, відомою вже з друку 1625 року<sup>109</sup>. Але там дівчина розпитує козака про умови мандрівного життя; тут сама дівчина відповідає на запитання милого, що буде робити на чужині. Емоціональна атмосфера і ритмічна форма обох пісень також різні. Моравський текст (між іншим, єдиний) незрівняно ближчий до іншої пісні, що в Польщі починалася словами «Gdziez ty jedziesz Jasiu»<sup>110</sup>, а на Україні «Козак від'їжджає». Польські тексти цієї пісні найбагатші й найчисленніші; вони походять майже з усієї польської території та вказують на Польщу як на імовірну батьківщину пісні. Популярні ліричні мотиви польської пісні були, мабуть, тільки додатково використані для збагачення тексту моравської балади, що, до речі, досить неорганічно зліплена з уривків декількох інших пісень.

У дальших випадках українські балади зв'язані з західнослов'янськими тільки загальними рисами свого сюжету та деякими змістовими подробицями; зате їхнє конкретне стилістичне оформлення зовсім інше. Ці випадки переконують нас у великій перетворювальній силі національного фольклору, що спроможна надати темі, відомій у багатьох землях, зовсім новий характер. В чесько-словацькій баладі *про брата, що знаходить у корчмі загублену сестру* («Vandrovali Rábkové» та ін.), на передньому плані стоїть мотив нежданої зустрічі, яка могла довести до трагедії. Українська балада сильно підкреслює моральний мотив скоєної кровосумішки. Про свою спорідненість герої балади дізнаються аж після весілля, брат іде каятися за свій мимовільний гріх у монастир. Це тільки один бік відмін між обома піснями, що показує відмінність художнього замислу при однаковій тематичній основі. Крім того, обидві балади відрізняються одна від одної також ритмом і стилістичним складом<sup>111</sup>.

Дуже своєрідну групу паралель творять пісні, в яких згідна не тільки тема й основна думка, але й композиційний характер, але притому їхній зміст звучить зовсім інакше, бо він реалізований іншими образами, настроєний в іншій емоціональний відтінок. Для прикладу наведемо українську та моравсько-словацьку *пісню про викуп із в'язниці*<sup>112</sup>. В'язень пише всім членам родини листи, в яких однаковими словами просить дати за нього викуп, його прохання відкидає батько, мати, брат, сестра; для кожного викуп занадто високий; втішає його аж мила, що готова принести найбільші жертви для його визволення. Ця незвичайна композиційна конструкція, що ледве чи могла бути створена у двох різних місцях неза-

Народні пісні

---

лежно одна від одної, точно повторюється в українській та моравсько-словацькій пісні. Але яка неповна ця спільність, коли в тексті обох пісень майже немає однакових образів, а загальний характер образності дуже різний! Порівняймо:

*Ой у місті в Бузанові  
Сидить легінь у неволі,  
Гей у синім залізячку,*

*Seděl jeden vězeň  
stopadesát neděl,  
a tak dlouho seděl,  
celý ošedivěl.  
V jeho šedé hlavě  
myši hnízda mají*

*Тай у білім ремінячку,  
Сидить та й до батька пише...<sup>113</sup>*

*a v jeho životě  
žaby křehotají.  
První ráz zaplakal,  
cedulěnku napsal,  
cedulěnku napsal,  
otcovi ju poslal...<sup>114</sup>*

Наведені уривки свідчать про діаметрально різний стилістичний характер обох пісень. Крім того, в деяких деталях відбилася відмінність життєвих умов: в українській пісні вимагають як викуп різні господарські цінності, особливо худобу, на Мораві та в Словачії – гроші.

На Україні була дуже популярна двочленна *пісня про те, як козак звів дівчину*, а вона принесла йому новонароджену дитину на поле, відкидаючи пропонуване відступне. Пісня з подібним сюжетом була відома і на чеських землях<sup>115</sup>. Розмова, що відбувається на полі, де парубок працює, в обох піснях має форму довгого діалогу, в якому хлопець поперемінно пропонує різні цінні речі за те, щоб дівчина не виказала його, але вона вперто відмовляється. Але в обох піснях інший зміст пропозицій (в українській пропонується різна худоба, в чеській дорогоцінності та гроші), інша також форма пропозицій та відмови. В тексті пісень не можна знайти ніяких образів, що давали б підставу твердити про походження обох пісень з одного джерела.

Остання група спільностей, в цьому випадку вже більш окреслених та конкретних, показує, що посередньою ланкою при поширенні балад між чеського та українською областями була передусім Польща. В даних двох випадках джерелом чесько-українських спільностей, що обмежуються тільки лаською областю в північно-східній Моравії й Шлезьку та західною частиною України, є польський вплив, що діяв в обох напрямках.

*Тема матері, що втопила власну дитину*, інспірувала народну творчість багато разів<sup>116</sup>. На чеському ґрунті, точніше тільки на Мораві, були відомі чотири різні версії цього сюжету, Україна знає їх навіть п'ять. До них аж до останніх років приєднувалися дальші спроби нового розроблення даної теми. Галицька версія, відома з варіантів Жеготи Паулі та Головацького, має при відмінній ритмічній формі

певні змістові риси, що зв'язують її з польською версією. Ці самі риси виявляє також моравська балада «Pošla Kačenka ze mlýna», записана у валаській області<sup>117</sup>: рибалки ловлять рибу й витягують втоплену дитину; дівчат кличуть на огляд; всі приходять у вінках, тільки виновниця злочину не має на голові вінка; виконавці кари (в Польщі та на Мораві це кати) «беруть дівку під білії боки та кидають у Дунай глибокий». Останній двовірш дослівно повторяється у піснях усіх трьох народів.

Польським впливом, що діяв у двох напрямках, можна найлегше пояснити також схожість деяких українських та моравських варіантів *пісні про дівчину, що помандрувала у світ із зводителем* або зводителями<sup>118</sup>.

На Мораві й Словаччині ця тема була значно менше поширена, ніж у Польщі та на Україні, де вона відбивала часте й типове явище старого побуту. Моравський та словацький матеріал розбитий на місцеві версії, що походять, мабуть, також з новіших часів і наповнюють свій сюжет неодноразово матеріалом, взятим з інших пісень. Тільки на Опавщині укріпився загальнопоширений польський тип («Jas ti koňa sedlal, ona šaty prala»), що з другого боку проникнув також на східнослов'янську територію. Зв'язок з польським типом, дуже багатий в районі Огави, на Україні тільки далекий, проявляється в тому, якими словами звідники посилають свою жертву додому, та в її смерті в глибокому Дунаю<sup>119</sup>.

## V

### ЛІРИЧНІ ТА ЖАРТІВЛИВІ ПІСНІ НОВІШОГО ПОХОДЖЕННЯ

В попередніх розділах ми охарактеризували пісенні групи, що творять в цілому, без сумніву, старшу верству у збереженому пісенному фонді. Ми підтвердили, що в даних жанрах кількість спільних елементів досить значна, хоч велика частина таких елементів збереглася у формі, затемненій пізнішим розвитком. Який же стан у пісенних формаціях новішого походження?

Ознайомлення з працею Г. Віндакевичевої «Katalog pieśni polsko-morawskich»<sup>120</sup> показує, що кількість ліричних пісень, які зв'язують моравську та польську територію, значно більша від кількості світських пісень епічного характеру (75 проти 42). Видно, що і в області ліричної пісні між чеськими землями та Польщею існував живий обмін. В дальшому розділі нашої праці ми будемо мати можливість звернути увагу на те, що на південнозахідні українські окраїни проникли дуже численні ліричні пісні словацького походження.

Тим більше здивує нас мала кількість паралель, які можна констатувати в галузі ліричних пісень на всій останній українській території. Українська мовна границя була для чеської ліричної пісні непереборною перешкодою. Пісенні

збірники з окраїнних польських областей на сході<sup>121</sup> показують, що ряд пісень чеського походження проникли аж на східне польське пограниччя; на українській території ці пісні не були встановлені. З другого боку, навіть і на чеських землях ми не знайдемо значних слідів впливу багатії традиції української ліричної пісні, що її прояви в певній мірі прийнялися в польському фольклорі. Яка причина такого стану? Чи не вистачало зовнішніх умов для запозичення пісень, чи може обидва середовища в новіші часи вже не потребували чужої пісні? Чи може вирішальним фактором було загострення стилевих різниць між обома національними фольклорами?

Більш детальне дослідження показує, що більшість з декількох паралель, які можна встановити на полі ліричної пісні, має свою імовірну вихідну точку в польському фольклорі. Така, наприклад, пісня «Три кавалери». Біля озера стоїть зелена липка, на липці співають три пташки, – це парубки, що розмовляють про дівчину. Символіка цієї пісні та архаїчна польська форма «*ptaszkowe*» свідчить, що це стара пісня; мабуть про неї згадує польський письменник Л. Гурницький ще в XVI ст.<sup>122</sup> Ербен з підкресленням заявляє, що ця пісня була принесена в Чехію польськими солдатами. На Україні вона появляється дуже рідко<sup>123</sup>.

Польське походження треба визнати також за дальшою піснею, що починалася на Україні словами «Ішов милий від милої, зійшов місяць високо» або подібно<sup>124</sup>. Мало яка лірична пісня здобула собі таку популярність у міжнародному масштабі, як ця проста, стилістично невибаглива розповідь про розставання з милою, про її прохання, щоб милий повернувся та його різку відмову. Триколінна ритмічна побудова та реалістична образність, що майже зовсім вільна від орнаментальних елементів, свідчать про її новіше походження; дальшим доказом можна вважати часту появу цієї пісні в чеських пісенниках початку XIX ст., що їх репертуар складається саме з пісень особливо улюблених, створених звичайно недавно перед тим. Чеські тексти найменш повні; закінчення пісні в них роздроблюється: мила або просить вибачення за те, що розгнівила милого, або вимагає тільки, щоб він залишився до ранку, або заявляє про свою байдужість до парубка, що взяв у неї вінок. У варіанті Ербена розставання перетворюється у хвилинну розлуку.

Справжнє значення пісні розкривають тільки польські варіанти, що гостро й лаконічно повідомляють про справжню причину розставання: «*Kiedym ja stał pod twojem okienkiem, toś ty miała inszego, dziewczyno*».

Зовсім однакову мотивацію подають і українські варіанти, що додають до неї ще й виправдання дівчини. Незважаючи на те, що українські варіанти більш розвинені, ми вважаємо, що пісня прийшла на Україну з польської території: українських записів дуже мало, тоді коли в Польщі пісня належить до загальновідомих.



*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

Знайти батьківщину наступної пісні вже не так легко, але на Мораву, точніше – тільки її ляске пограниччя – проникла без сумніву її польська форма. Мова йде про жартливо-елегійну пісню, що на Україні починалася найчастіше: «Чи це ж тая криниченька, що я воду брав» або «Викопав я криниченьку, викопав я дві». Вона розповідає про трагедію юнака, що любив дівчину, а тепер з жалем бачить, як інший веде її до шлюбу. Текст цієї пісні, записаної майже у всіх частинах України і частково також у Білорусії, дуже розвивався із спільного початкового мотиву, зберігаючи, однак, характерний ритм та рефрен. В Польщі дана пісня мала звичайно інші початки («A w sadeczku jabłoneczka, w ogródeczku dwie», «A ty ptaszku krogulaszku wysoko latasz») й відрізнялася від української частини також дальшим змістом, удержуючи тільки спільний ритм, а в більшості випадків і рефрен. Моравсько-шлезькі варіанти вказують на своє польське походження численними рисами: подібними початками («V širém poli hruška stojí, a v zahrádce dvě», «Oj ty ptáčku kraholečku»), появою двох або трьох любовників та згадкою про їхню різну долю тощо. Форма тексту, що подібна до моравської, появляється у сусідніх польських областях<sup>125</sup>.

Тільки одна з ліричних пісень, відомих на чеській території, виникла з великою імовірністю на Україні. Це пісня «Řehtej mi, řehtej, můj koni vranej»<sup>126</sup>. В Чехії цю пісню співали на весіллі. Її перший запис був опублікований уже в 1765 році Фр. Яном Ваваком у його творі «Řeči na svatební služby vůbec vydané»; пізніше пісню часто передруковували. З північно-східної Морави походять два записи Сушіла, які показують, що тут пісня розщепилася на дві частини з окремими мелодіями. Текст обох частин значно відрізняється від тексту Ербена.

З різними початками («Przez pole jechał, a smutnie wzdychał», «Siwy koń zarżał, gościniec zadržzał») пісня появляється і в польських збірниках. Але найбагатші та найсуцільніші її українські записи. Вже на українському ґрунті образність пісні дуже сильно диференціювалась, пісня розщеплювалась на дві частини, виникали її дальші відміни. Але при багатій заміні окремих образів вона зберігала в цілому всюди єдине значення: закохана дівчина не може діждатися свого милого; після приїзду докоряє йому за спізнення й дізнається, що його причиною була недоброчлива сестра:

*Ой заржи, заржи,  
Коню вороний,  
Під круту гору йдучи,  
Чи не зачує 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,  
І ненька не спиняла, –  
Найменша сестра,  
Бодай не зросла,  
Сіделечко сховала <sup>127</sup>.

Для порівняння наводимо тексти обох пісень, записаних на Мораві:

*Aj zerzaj, zerzaj,  
můj koníčku vrany  
přes pole jeduci,  
aby uslyšela  
moja nejmilejší  
v komurce seduci.*

*Jak ho uslyšela,  
zaplakat musela  
o koňa vraneho,  
né tak o konička,  
jako o Janička,  
Janička švarneho.*

*Svitilo slunečko  
na me okenečko,  
od pulnoci měsíček  
ach, že už mi zarust  
od meho mileho  
přes zahradku chodniček <sup>128</sup>.*

*Či's něbyl doma,  
či's krmil koňa,  
či ci macička ně dala?  
Alebo či jinša,  
ta dzěvucha milša  
cestečku zastupovala?  
Měl jsem ja koňa,  
baj sem byl doma,  
baj mne macička kázala,  
ale že mi jinša,  
ta dzěvucha milša  
cestečku zastupovala <sup>129</sup>.*

Щодо нечеського походження цієї пісні не може бути сумнівів. Про це свідчить не тільки розклад її первісної цілісної ідеї в наведених моравських записах та штучний характер версії Ербена, в якій появляється декілька незвичних для чеської мови дієприслівників, механічно взятих з польського джерела, але й загальна обмеженість чеського варіантного матеріалу. Українське походження пісні доводиться не тільки більшою кількістю варіантів, більшою суцільністю й логічною замкнутістю українських відмін у порівнянні з польськими,

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

але й аналізом її форми. Її тричленна ритмічна побудова (5 + 5 + 7) була на Україні в XVII ст. дуже популярною. Цим розміром складена «Дума козацька про битву під Берестечком», записувач якої відкликається на іншу, більш популярну народну пісню «Ой постив-бим я сім понеділків, осмюю неділеньку» та декілька інших весільних і любовних пісень подібного сентиментального характеру<sup>130</sup>. Фрагмент нашої пісні зберігся в одному з рукописних пісенників початку XVIII ст.<sup>131</sup>

Тонка емоціональність, багата, схвильована мелодія здобули нашій пісні величезну популярність також у Польщі, звідки вона проникла, з одного боку, до ляшської області, з другого, – до освіченого міського та містечкового середовища, що перетворило її відповідно до своїх естетичних вимог<sup>132</sup>.

В протилежному напрямі мандрувала, мабуть, інша пісня, що її на Мораві записав лише один раз з дуже коротким текстом С у ш і л, але крім того вона була відома на Словаччині:

*Zapálejte se zelené višně od slunka!  
Ja, nezavíraj, má roztomilá, okénka!  
Okénko zavřeš a dveře zalkneš, proto nic,  
budu chodívat, má roztomilá, stokrát víc*<sup>133</sup>.

В українській Галичині ця пісня стала колядкою, в якій циклічно розвивається основний мотив:

*Поцацвитали вишні-черешні від сонця,  
Ой твори, твори, гречная панно, віконце!  
Ой творила-бим, ухилила-бим – ни знаю,  
Пузволиненька від мамуненьки ни маю*<sup>134</sup>.

В дальших строфах дівчина виправдує себе страхом перед батьком, сестрою, братом, врешті, дістає дозвіл від милого. В іншій версії вона вимовляється тим, що мусить скоріше одягнути сорочку, спідничку, хустку, коралі, черевики й ін. Так любовна пісня, поширена в декількох землях, вже в новіший час слухняно пристосувалася до схеми старших обрядових пісень, втрачаючи при цьому не тільки велику частину своїх ліричних чарів, але й свою первісну внутрішню логіку<sup>135</sup>.

Зовсім інший характер мають аналогії, що торкаються пісень про сімейні відносини. Тут зустрічаються тільки яскраві подібності деяких основних мотивів (жінка п'є в корчмі, чоловік працює в полі; жінка б'є чоловіка куделею; жінка радіє з смерті чоловіка та справляє йому насмішливі похорони)<sup>136</sup>. При їх констатуванні прямо напрошується думка про їхнє спільне джерело, але поширювалися вони, мабуть, досить давно, якщо в національних фольклорах зазнали такого значного перетворення.

Сліди давніх, нині вже затемнених зв'язків появляються також і в інших кругах народної пісні у формі подібних образів і мотивів (розмова з конем, скарга коня на свою долю, розмова з Дунаєм, кінь передчуває нещастя, тяжко ступає, звернення до калини, що стоїть над рікою, звернення до пташки, що кладе гніздечко на небезпечному місці, метафоричні назви ліричних героїв)<sup>137</sup> та на диво подібним емоціональним забарвленням деяких пісень. Це все – останні збережені докази колишнього тісного споріднення народної лірики північнослов'янських народів, що його ослабив пізніший самостійний розвиток національних фольклорів.

Якщо з галузі ліричної позаобрядової пісні можна навести принаймні деякі об'єднуючі факти, то їх майже зовсім немає в галузі *весільних пісень*. Виняток становлять дві пісні сентиментального характеру про прощання молодої з батьківським домом. Вони були занесені з Польщі до валаської області в північно-східній Мораві, а на Україні були найбільш відомі на Східному Поділлі<sup>138</sup>. Малою кількістю спільностей в ділянці весільної пісні український фольклор гостро відрізняється від польського, що зв'язаний особливо з Моравою значно численнішими аналогіями. Наведений стан можна вважати дальшим доказом неправильності традиційного уявлення про дуже старе походження більшості весільних пісень. Насправді ці пісні дуже сильно розвивалися саме в той час, коли міжнародні взаємини в галузі народної пісні послабли.

Дальшим переконливим доказом різкого зменшення пісенних впливів у новіші часи є їх повна відсутність у рекрутських та воєнних піснях, де їх можна було б з повним правом очікувати. Єдиний виняток творить мотив:

*Vezmeme-li bohatého, toho bude škoda,  
kerý má co doma robít, toho doma třeba.  
Vezmet chudobného, co nemá žádného,  
a ten může maširovat do pole širého*<sup>139</sup>.

З жартівливих пісень, крім співанки про одружених та парубків, наведеної в третьому розділі нашої праці, пісні про те, як дівчина вибирає жениха серед різних ремісників<sup>140</sup>, іншої пісні про трьох дочок («Гей, на горі дубина»), відомої також на Словаччині<sup>141</sup>, та декількох пісень на теми із життя звірів («Два когуги горох молотили», звірине весілля), що поширювалися з країни в країну головню завдяки елементам, зв'язаним із старою школою, мандрівними учителями та студентами, звертає на себе увагу досі недосліджена *пісня про трьох гостей* («Марисенько, серденько»)<sup>142</sup>. У чеських варіантах також трое гостей відвідує молоду дівчину: волохатий, пан Віт і молодий пан, якого дівчина любить. Кожного з них приймає господиня відповідно до своїх симпатій. Пісня, що має форму діалогу матері з дочкою, дотепно перелічує, що кожний гість їв, пив, де спав, чим його накривали і як проводжали.

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

Українські версії мають подібну побудову. У них також чергуються різні імена, але ідеєю пісні все ж залишається піклування про милого. Циклічна побудова пісні, її дивовижне географічне поширення (була записана в північній Росії та саратовській області), а також вступний рефрен чеських варіантів *hej dum* свідчать про її значну старовинність; стилістичні ознаки пісні дають підставу висловити здогад, що дана пісня – один із нечисленних залишків стародавньої традиції професійного народного співу.

Загальний погляд на проаналізований матеріал переконує нас в тому, що чесько-українські пісенні зв'язки у переважній більшості походять з давніших часів. Їхня давність підтверджується не тільки їхніми змістовими та стилістичними якостями, але й далеким відношенням чеських та українських відмін, що свідчить про те, що такі тексти розвивалися протягом довгого часу незалежно один від одного в обох країнах. Вона підтверджується також тим, що численні паралелі не вдержалися на польській території, яка була в більшості випадків посередньою ланкою у їхніх мандрівках.

Упадок чесько-українських взаємовпливів у галузі народної пісні в новіші часи ми можемо пояснювати поступовою емансипацією національних фольклорів, остаточним оформленням їх неповторної специфіки, внаслідок чого вони згодом неохоче приймали чужі впливи. Але в значнішій мірі він був, мабуть, пов'язаний з упадком мандрівного співу та його носіїв. Здається, що великі міграційні рухи елементів, які в старші часи розносили пісні по світу, для яких пісня була засобом товариського зближення, а іноді й формою заробітку, значно ослабили після великих війн XVII ст. внаслідок міцнішого прикріплення підданих до землі, послаблення економічної активності міст та утворення замкнених державних ринків, відділених один від одного митними кордонами<sup>143</sup>. Занепали форми торгівлі, що сприяли перенесенню пісень; частина середніх верств, що була в давніші часи великим прихильником і активним носієм народної пісні, під впливом культурних перемін тимчасово також втратила інтерес до неї.

В нашому конкретному випадку могло негативно вплинути ослаблення прямих економічних зв'язків України з Сілезією після обмежень, що настали в цій торгівлі протягом XVIII ст. Приєднання Галичини до австро-угорської монархії не вирівняло, як бачимо, цієї втрати.

В давніші часи зв'язки між обома фольклорами були, очевидно, значно ширші, ніж це дозволяють встановити збережені свідчення. Численні сліди цих зв'язків безповоротно загинули в дальшому розвитку. Цей факт, зокрема правдоподібність широкого проникнення української пісні на чеську територію, підтверджує історичне свідчення, на яке досі не звертали уваги. Серед початків

пісень XVI ст., збережених у старих чеських рукописах<sup>144</sup>, є кілька безперечно спільних пісень. Пісня «Dcerko má, dcerko má, chceš-li za sedláka» відповідає досі збереженій галицькій грі «Чорнушка» та пісні про вибір женихів. Початок «A ty milý, sivý holube» нагадує деякі варіанти гаївки «Зайчик»<sup>145</sup>. Серед улюблених пісень XVI ст. є навіть одна, яка не залишає сумнівів про своє українське походження: «Kde se vzal molodec». Вона була записана в 1585 році.

## VI

### СПЕЦИФІЧНІ СЛОВАЦЬКО-УКРАЇНСЬКІ СПІЛЬНОСТІ

Приступимо до групи спільностей, що належать до словацької області. Як ми вже сказали, такі аналогії обіймають, крім усієї Словаччини, також східну смугу Моравії, що в основному співпадає з територією моравсько-словацьких діалектів; деякі спільності проникають в район Пржібора на північній Мораві та далі на Шлезьк. Крім того, до цієї спільності належить південна частина Польщі та українська етнографічна територія на захід від рік Сяну та Ужа.

Пісенні спільності в цій області мають зовсім інший характер, ніж спільності чесько-українські. Тут дослідник має справу з сотнями пісень, більшість яких підпорядкована єдиному стилевому принципу; ці пісні мають дуже часто зовсім однаковий або дуже подібний текст на території усіх країн.

Яке історичне походження цієї пісенної спільності?

Ще до Колесси польський етнограф Бистронь зв'язав існування деяких пісенних спільностей, що обіймають словацьку, українську та польську область, з мандрівками карпатських пастухів-волохів, що з XIV до XVII ст. займали повільним рухом щораз більшу полосу Карпат у напрямі на захід аж до моравської Валахії. Як доказ, Бистронь навів серед інших баладу про перетворення дівчини в дерево, твердячи, що вона народилася на українській території. В четвертому розділі цієї статті ми вказали на те, що виклад Бистроня не має достатніх підстав. Не переконала також спроба чеського вченого проф. Горака пояснити валаську версію гри «Зельман» як рефлекс цих давніх мандрівок.

Автор цієї статті зробив недавно нову спробу визначити сліди, що вказували б на можливість мандрівок української пісні на захід у зв'язку з пастушими міграціями в Карпатах. Матеріалом був для нього пісенний фольклор валаської області, куди в порівняно найпізніший час дійшла остання хвиля валаської колонізації. Результатом роботи було твердження, що крім декількох спірних випадків, де треба прослідити можливість польського впливу, у валаському фольклорі неможливо встановити сліди ширшого діяння української карпатської пісні. На північно-східну Мораву можливо навіть зовсім не дійшли її важливі жанри та

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

теми, а якщо деякі з них були сюди занесені, то вони не мали тут довгої тривалості. Українсько-валаські пісенні паралелі обіймають на сході тільки область по Сян та Уж і мають свою опору головно в словацькому фольклорі <sup>146</sup>.

Зовсім імовірно, що пастуші міграції, у яких брало участь населення різного етнічного походження, відіграли свою роль у формуванні нинішнього характеру карпатської пісні. Але сліди цього впливу треба буде шукати швидше в її музикальних формах, що краще зберегли свій архаїчний характер. У сфері пісенних текстів, що її обличчя з XVII ст., напевно, зазнало великих змін, буде дуже важко виявити цей вплив. Передумовою дальших серйозних міркувань з цього питання є в кожному випадку дослідження регіонального розчленування словацької пісні та її відношення до польської. Але вже тепер здається безсумнівним, що в процесі формування карпатської пісенної спільності співдіяли, можливо, навіть у значно більшій мірі, також старі й нові економічні та культурні зв'язки, що сполучали здавна всю словацьку територію з її найближчими сусідами. Доказом цього є поява деяких пісень, безсумнівно, польського походження в найбільш південних частинах Словаччини (братіславська та нітранська області).

Українську територію зв'язують з Словаччиною дві різні верстви спільностей, що відрізняються одна від одної своїм географічним поширенням та своїм характером. Перша верства подібна до зв'язків з Чехією. Тут переважають досить затемнені подібності основних мотивів, що сягають звичайно далі в глибину української території, хоч і не досягають ширини впливу пісень, відомих також у Чехії.

Територіальне поширення деяких таких явищ визначає напрям економічних зв'язків, що сполучали колись обидві землі. Так, відома на Словаччині пісня «Už kohútka spievajú», що розповідає про любовника, який мерзне на дворі в час, коли його мила одягається, має свої численні паралелі в південнопольському, західноукраїнському, навіть західнобілоруському фольклорі <sup>147</sup>. Вітальна колядка «Doma ši doma, mój milý koma» була принесена на Словаччину та Східну Мораву з Буковини та навколишніх областей торговцями худобою, а також циганами, які удержували її в своєму репертуарі <sup>148</sup>.

В інших словацьких різдв'яних піснях появляється ластівка, яка щечече на будинку та бажає господареві щастя. Цей мотив дуже поширений в українців, білорусів та на Балканах <sup>149</sup>. Треба вважати правдоподібним, що також і на Словаччині існувала колись ширша традиція різдв'яних величальних пісень світського змісту, подібних до українських колядок та щедрівок, що пізніше занепала під натиском новіших релігійних та жартівливих коляд. Сліди ширшої старовинної традиції колядницьких дружин, що зв'язувала колись розлогі



області по обох боках Карпат, появляються аж на східній Мораві у подібних мотивах вступної колядки:

*Пускай до хати, ни дай стояти  
На двори мороз, стояти ни мож*<sup>150</sup>.

*Nenechte nás dluho státi,  
ozibe nás v prsty, paty,  
nestójíme na peřině,  
stojíme na veliké zimě*<sup>151</sup>.

Імовірно також, що в минулому існували ширші взаємини і між словацькою та українською ліричною піснею. Про це свідчать окремі спільні двовірші («Nekupuj mi oriešky, nerob zo mňa posmešky»), спорідненість деяких образів та символів (роль сокола й пави; туга за соколиними крилами, що дали б змогу полинути до милого) і загальний стилістичний характер деяких пісень, що їх треба за їхніми формальними ознаками вважати старшими і які згідно з тим появляються на всій території обох народів.

Виразом старовинної спільності пісенних тем і форм на широкому просторі по обох боках Карпат є особлива техніка побудови пісень за принципом циклічного повторення однакового мотиву з заміною дієвих осіб або предметів, до яких стосується дія:

*Orie rataj pod horou,  
hájže, hájže, šest volov!  
Doniesla mu máti jest:  
Podže, syn mój, podže jest.  
A ja jesti nepójdem,  
kým brázdičku nezorím*<sup>152</sup>.

Потім приходить батько, брат, мати. Орач кожного разу відкидає прохання, аж з милою іде з поля.

Цей особливий художній принцип, що дає можливість розвинути простий пісенний текст до великої ширини, виражаючи притому у всіх випадках однаковою ідею – підкреслення виключної ролі милого або милої як помічника в життєвих труднощах – знаходимо ще в трьох інших словацьких піснях: у вище характеризованій пісні про в'язня, що пише листи до своїх свояків, про дівчину, що загубила корови, про жінку, що її переслідують родичі чоловіка. Всі ці пісні мають свої тематичні паралелі в українських піснях з подібною побудовою<sup>153</sup>.

На зв'язки у старшій баладній творчості ми звернули вже увагу у відповідному розділі. Хоч і не підтверджується гіпотеза Драгоманова, що більшість балад західного походження перейшла на Україну за словацьким посередництвом, все ж ми знайшли випадки, коли цей вплив безсумнівний (балада про дівчину-во-

їна), або коли без сумніву мав місце прямий вплив, напрям якого неможливо встановити (балада про дочку, продану туркам).

Певні результати може принести в майбутньому більш детальне дослідження *пісенності гемерської області* в Центральній Словаччині, про яку відомо, що тут діяла українська колонізація. Саме у Гемері був записаний той варіант балади «Vandrovali hudci», в якому проявляється мотив подиву над красою зачарованого дерева, типовий для української відміни даної балади. Звертає на себе увагу також гемерська пісня, що насмішливо характеризує властивості дівчат з іншого села<sup>154</sup>; своєю темою й деякими образами вона дуже нагадує подібні гуцульські пісні.

З східноморавсько-словацьких балад новішого походження найдалі на схід проникла пісня «Sedí Jano (Karol) pri potoke», яку галицькі сезонні робітники занесли аж на Київщину, де вона схрестилася з історичними піснями про Степана Палія<sup>155</sup>.

Друга верства словацько-українських спільностей сягає на сході приблизно до рік Сян та Уж. Вже сам факт, що після сотень пісень цієї групи немає й сліду в останніх частинах України, свідчить про те, що це верства іншого хронологічного походження, або що в поширенні цих пісень брали участь інші носії. У всякому випадку пісні цієї групи з якихось причин не змогли проникнути глибше на українську територію, хоч вони проникали на сусідні польські землі.

Частина цих пісень, без сумніву, старшого походження. Це відноситься передусім до балад, в яких представлені *легендарні та демонологічні сюжети*, в інших частинах української території невідомі (грішниця й Христос; мертвий любовник повертається до дівчини; чорт забирає грішну дівчину в пекло)<sup>156</sup>. Велику роль у цьому ансамблі грають далі *балади з розбійницькими сюжетами*, на чолі яких стоїть відома пісня про жінку розбійника, що відкриває в своєму чоловікові вбивцю своїх родичів. Українська карпатська версія цієї балади, що географічно сягає аж по Мукачівщину, своїм змістовим складом дуже значно відрізняється від моравських та словацьких текстів: в ній майже не виступає мотив вбивства брата й розкриття злочину; центр ваги переноситься на ліричну пісню, яку співає дитині мати, розповідаючи про своє горе, та на драстичний кінцевий мотив вкущення личка дитині, тобто на елементи, які в моравських та словацьких текстах зовсім відсутні<sup>157</sup>. Крім того, на лемківській території була відома західнослов'янська версія балади про вбивство милої (Магдаленки)<sup>158</sup> та пісня про нічного звідника, переодягненого в жінку<sup>159</sup>, а також ряд інших балад, відомих тільки на Словаччині, Східній Мораві та в Південній Польщі, причому лемківські варіанти іноді об'єднують елементи польської та словацької відмін, але частіше звертаються до словацького джерела.

Взагалі можна сказати, що в баладному репертуарі прямицьких українців та галицьких лемків вірно відбивається словацький репертуар за винятком деяких старших балад (напр. «Дівчина-воїн»), що були, навпаки, відомі у більш віддалених частинах України.

Одночасне переймання баладних тем з українського сходу, від поляків та словаків, утворило в лемківському фольклорі виключно багатий баладний ансамбль, що за своєю різноманітністю має мало рівних у слов'янському світі. З мистецького боку лемківські тексти часто перевершують збережені моравські та словацькі форми; вони мають також значну історичну вагу, представляючи старшу форму пісень, як про це свідчать несподівані подібності з віддаленими моравськими записами.

До старших паралель, що обмежуються пограничною територією, належить також *гра в королівну* («Гоя дюдя»). Романтики оточили цю гру німбом великої старовинності, деякі українські збирачі говорили навіть про її українське походження. Обидва погляди не можна вважати правильними. Незрозуміле слово «дюдя» в рефрені гри, що його тлумачили як назву слов'янського божества або старий еротичний символ, неважко пояснити мадьярським словом *gyöngy* – перла, самоцвіт, прекрасний, величний. Мелодія гри, замкнена в секстовому інтервалі, також не є особливо старовинною. Гра в королівну виникла, мабуть, у період Ренесансу як модифікація середньовічних ігор в мости.

Цікаво, що її українські тексти згідні з моравськими та хорватським у тому, що вони закінчуються запитанням про «справедливість» переданої дівчини. Цього мотиву не знають словацькі варіанти, які зате поширюють текст, імовірно, новішим мотивом звоження каміння на побудову моста. Це стає дальшим доказом того, що українські варіанти часто зберігають більш старовинну форму тексту спільних пісень<sup>160</sup>.

На українській території гра «Гоя дюдя» зустрілася з подібною грою галицького походження, яка у прямицьких українців починається словами «Пусте же нас, пусте брез любову гору». З цією грою вона місцями схрещується<sup>161</sup>.

До інших цікавих спільностей у весняному циклі, на які ми звернули увагу вже в третьому розділі цієї статті, належить *гра в качура* (качки), під час якої співають, як і в українських маланчиних піснях, про дівчину, яка, пасучи качок, подерла сім (або дев'ять) пар черевиків<sup>162</sup>. У формі неясних залишків у словацьких піснях жили також мотиви городження городу й рвання квітів для милого, відомі з українських гаївок<sup>163</sup>.

Але найбільш широкі українсько-словацькі пограничні спільності в галузі *короткої ліричної пісні*. Їх можна розділити на дві групи. До першої, менш численної, належать пісні з більшим географічним поширенням, відомі також у Чехії, Моравії або і в Шлезьку, наприклад: «*Děvče s rávem*», «*Za horama za lesama*»,

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

«Růža panna růža», «Volare, volare, kde ste voly pásli» та ін. Принаймні частина цих пісень виникла, мабуть, на чеській території, але на українських землях їх поширення співпадає з границею новіших словацьких пісень.

Другу, незрівняно більшу групу, що постійно розростається, творять пісні, головною батьківщиною яких була Словаччина. Всі ці пісні мають подібну стилістичну основу: їх сюжет конкретно й просто схоплює звичайні життєві відносини та переживання, найчастіше у формі ліричного монологу або апострофи, так, як і польський краков'як, українська коломийка чи російська частушка. Їх улюбленою ритмічною формою є восьмискладовий, а ще частіше дванадцятискладовий вірш. Їх текст схильний до вільного видозмінювання; найбільш постійною частиною є звичайно вступний мотив, що визначає мелодію пісні й утворює основу для дальшого розвитку її тексту. Найчастіше такі пісні виступають у вигляді окремих строф, що виникли самостійно, або відділилися від більших цілостей.

Пісні цього типу, експансія яких досягає дуже віддалених частин Польщі, у великій кількості залили українську лемківську область по обох боках Карпат і стали тут визнаним зразком для створення нових місцевих пісень. Внаслідок цієї експансії лемківський фольклор частково відірвався від традиційного зв'язку із загальноукраїнським фольклором, де переміг інший тип короткої пісні – коломийка.

Завданням дальших досліджень буде подрібно в'яснити, як поступало із запозиченими піснями лемківське середовище, який творчий вклад вносило воно до пісенної спільності карпатських народів, чи деякі пісні, що своєю стилістикою зливаються з словацькими, не виникли прямо на його ґрунті. Вже побіжний погляд свідчить про те, що тексти перейнятих пісень на лемківському ґрунті сильно перетворювались. Тільки в небагатьох випадках ми зустрінемося із зовсім тотожним текстом, що його тільки механічно переведено до спорідненої мови. Тільки там, де в пісні виступали символи, чужі українській пісенній традиції, в українських варіантах зникла образна глибина й виразність словацьких зразків. В більшості випадків українські, зокрема північно-лемківські версії, інтенсивно збагачують текст новими образами й мотивами, інколи вони навіть переводять його до нового ритмічного розміру й парафразують весь сюжет. Це все свідчить про творчу активність середовища, яке сприймало словацьку пісню.

Що можна сказати про хронологію цього впливу?

Його точно обмежене географічне поширення, а також те, що ні одна пісня, крім балад про нічного звідника та про жінку розбійника, не проникла за межі пограничної області, повинна свідчити про його пізні походження. Огляд складу збірників лемківських пісень від Головацького та Верхартського до Колесси також ніби наглядно показує, як у лемківському фольклорі поступово змінювалося відношення між піснями українського та словацького походження на користь останніх.

Існує, нарешті, історичний доказ того, що становище словацької пісні в житті українських лемків зазнавало змін. Ним є пісенники, складені на цій території в XVIII та на початку XIX ст. (Домініка Левицького 1739–1740 рр., тилицький, Югасевича)<sup>164</sup>. Хоч їх укладачі, зв'язані своїми культурними традиціями з українським сходом, виразили в них насамперед свої власні смаки, все ж ми можемо в певній мірі вважати їх джерелом для вияснення нашого питання. В них наводяться також пісні словацькі, але ще в незасвоєному, словацькому звучанні. Об'ємистий запис у найстаршому пісеннику Д. Левицького показує, що у XVIII ст. звичайним типом короткої пісні в лемківській області була десятискладова форма, звичайна і на Україні, якою складена, наприклад, популярна в той час пісня «Під дубом, дубом, під дубиною». Своїми мотивами та стилістичним складом короткі строфи в пісеннику Левицького зв'язані скоріше також з Україною.

Якщо українське середовище наслідувало багату традицію словацької балади та короткої необрядової пісні, словацький фольклор Шариша та Земплина підпав, навпаки, під вплив деяких форм української пісні. Тут жила, наприклад, у словацькій відміні пісня «Куди їдеш, козаче»<sup>165</sup>, сюди проникнула українська форма ігор в Зельмана та мости («Pusce že nas, pusce»)<sup>166</sup>, тут появляється і рефлекс східнослов'янської гри «Ящур» («Sedzí jastrab, sedzí jastrab v ružovým vencu»)<sup>167</sup>. Вплив української пісні проявляється і в *собіткових* («Červený pohár horí»), *обжинкових* («Naša pani perušna») та *весільних* («Pridi k nám, bože, z neba») піснях<sup>168</sup>.

Найсильніше відбився вплив українського фольклору на Спиші. Збірник Мішіка<sup>169</sup> містить декілька пісень, що мають виразні українські аналогії («Ej, mila, mila, парoj mi коѧа», «Ej, a tam dolu leščina», «Jakže ja mam do vas prisc, u vas pšiček breše»). Пісня про сокола («Prelecel sokol nad visoki dom») тут схрещується з українською карпатською піснею про жінку, що радить заздрому чоловікові повісити їй на шию дзвіночок. Елементи української версії відбилися у спиському тексті балади про від'їзд на війну. У тексті пісні «Horela sosna» появляються мотиви української гаївки «Діброва». Вплив українського фольклору проявився також у спиських обжинкових піснях. Одна із них механічно переносить до словацької мови український початок: «Kolo vjenečka, kolo». Тексти пісень карпатського циклу на Спиші також найближчі до українських.

Ми стоїмо перед винятковим випадком тісного симбіозу двох пісенних фольклорів, що триває досі. На фоні відособлення, що настало в новіші часи між окремими національними фольклорами, прикладом якого може служити відношення між чеською та українською піснею, ця спроможність давати й сприймати збагачуючі якості є явищем, що має символічне значення: доказує цю особливу, безкорисну й чисту дружбу, що зв'язувала на обох карпатських схилах українські, словацькі та польські народні маси.

*Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями*

<sup>1</sup> Рідкісну збірку Срезневського перевидав та оцінив Їржі Горак у журналі «Národopisný věstník československý», XVIII, 1925, 117–133.

<sup>2</sup> У новому виданні (Братіслава, 1953), т. II, стор. 551–553. Далі ми цитуємо за цим виданням.

<sup>3</sup> Замітка до перекладу думи польського письменника Ю. Немцевіча «Михайло Глинський» у журналі Jindy a nyní, 1833, 24; Serbische Volkspoesie und ruthenisches Volkslied, Mnemosina, 1836, Nr. 52, 54, 56; 57; 69; O Královorském rukopisu s obzvláštním ohledem na jinoslovanské překlady jeho, Časopis českého musea, 1838.

<sup>4</sup> Ein Wort über die Verwandtschaft der serbischen und russinischen Volkspoesie, Ost und West, 1838, Nr. 37–42.

<sup>5</sup> Pravlast slovanského zpěvu, Časopis českého musea, 1846. Про боротьбу за зміст чеської національної музики писав Ї. Горак, Československá vlastivěda, II, 405–406. Більш детальні відомості про погляди Коубека, Запа та Ріттерсберга в праці Ї. Горака: «Tři čeští spisovatelé v Haliči», Národopisný věstník československý, X, 1915, 101–156; працю передруковано у збірнику його статей «Z dějin literatur slovanských», Прага, 1948, стор. 203–273.

<sup>6</sup> «Они народ, можно сказать, в Европе самый близкий к первобытной патриархальной жизни, народ, по преимуществу сам в себе живущий, миролюбивый, тихий, невинный, довольствующийся малым, что посылает ему доля» (стор. 74).

<sup>7</sup> Московский наблюдатель, III, 1835, № 16, 584–592.

<sup>8</sup> Про інтерес Гавлічка до української пісні: J. Horák, Z národopisných studií K. Havlička, Národop. věstník čs., XVI, 26–33. Див. також працю Б. Їндри: Havličkovy práce o verši české lidové poesie, Прага, 1939.

<sup>9</sup> Особливо в його визначному творі: «Объяснения малорусских и сродных народных песен», I–II, 1883–1887.

<sup>10</sup> Отголосок рыцарской поэзии в русских народных песнях. Записки Юго-западного отдела Русск. Геогр. Общества, II, 1874; по-українськи в збірці: Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство, I.

<sup>11</sup> Том I, Київ, 1874, ст. 65–66, 308–310, 317–318.

<sup>12</sup> Песни о девушке-воине и былины о Ставре Годиновиче, Варшава, 1886; Песни и сказки о женихе-мертвецe, Варшавские Унив. Известия, 1890, 1–3; Ленора Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии европейской и русской, Варшава, 1893.

<sup>13</sup> Народные песни о смерти солдата, Этнографическое обозрение, XVI, 1893, 44–60; Народные песни об отравлении змеиным ядом, Киевская старина, XLIII, 1893, 241–261.

<sup>14</sup> Современная русская народная песня, Петербург, 1893, 34–47.

<sup>15</sup> Словацький опришок Яношік в народній поезії, Записки Наукового товариства ім. Шевченка, XXXI–XXXII, 1–50.

<sup>16</sup> Угорський король Матвій Корвін в слов'янській усній словесності, Записки Наукового товариства ім. Шевченка, LXVII, 1–54; LXVIII, 55–82; LXIX, 31–69.

<sup>17</sup> Духовний стих о грешной деве и легенда о нерожденных детях, Изборник Киевский, посвященный Т. Д. Флоринскому, Київ, 1904, 287–352.

<sup>18</sup> Львів, 1908 (дочка віддана за турка: 41; викуп в'язня: 92).

<sup>19</sup> Ze studií o motivech lidových písní československých, Národopisný věstník čs., III, 36–41.

<sup>20</sup> Národopisný věstník čs., VI, 173–178

*Народні пісні*

---

<sup>21</sup> Shorník Matice slovenskej, I, 1923, 69–74.

<sup>22</sup> *Totek – Horák*, Slovenské písně z Uherskobrodská, Praha, 1926, 71–76 та 85–86.

<sup>23</sup> Polská balada «Pani pana zabiła», Národopisný věstník čs., XXXI, 1949–1950, 161 až 204; Hra «Žalman», Český lid, 1954, 219–221.

<sup>24</sup> Пісні про покритку, що втопила дитину, Матеріали до укр. етнології, XIX–XX, 249–389.

<sup>25</sup> Українські пісні про дітозгубницю, Етнографічний вісник, Київ, 1926, № 3, 117–137; 1927, № 4, 31–70.

<sup>26</sup> Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем, Етнографічний вісник, 1925, № 2, 78–107.

<sup>27</sup> Пісня про дочку-пташку в слов'янській народній поезії, Lud słowiański, III, 1, 147–180; IV, 1, 1–26.

<sup>28</sup> Podkarpatské a haličskoruské tradice o králi Matyášovi Corvinovi, Bratislava, 1926.

<sup>29</sup> Карпатський цикл народних пісень (спільних українцям, словакам, чехам і полякам), Sborník prací I. sjezdu slovanských filologů v Praze 1929, II, Praha, 1932, 93–114.

<sup>30</sup> Народні пісні з галицької Лемківщини, Етнографічний збірник, XXXIX–XL, Львів, 1929.

<sup>31</sup> Значення цих перетворень я намагався вяснити у статті «Vynášení smrti v historických proměnách», Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura, I, 1954, 125–142.

<sup>32</sup> Hra na Žalmana a jiné hry o namlouvání nevěsty, Československá rusistika, I, 1956, 2, 261–294.



## PÍSEŇ O HOŘÍCÍ LIPCE

### I

Málokterá z českých lidových písní vyvolala tolik různých dohadů o svém původu a významu, jako známý popěvek o hořící lipce a dívce ohrožované jejími plameny. V minulém století patřila tato píseň k nejčastěji zapisovaným: najdeme ji skoro ve všech důležitějších sbornících tištěných<sup>1</sup>, o její velké popularitě v rané době obrozenské svědčí dochované záznamy rukopisné<sup>2</sup>. Přece však bez ohledu na stručnost a jednoduchost jejího textu nebyl dosud jednoznačně vysvětlen smysl jejích obrazů.

Komentátoři doby romantické se vesměs klonili k doslovnému chápání jejího obsahu. Viděli v něm odraz skutečných událostí, dokument dávno zaniklého staroslovanského obřadu – *rituálního upalování člověka*. Jako první vystoupil s tímto výkladem Šafařík. V úvodě ke své sbírce vyslovuje dohad, že dochovaná píseň byla začátkem pohanské náboženské hymny, zpívané při slavnostech u posvátného slovanského stromu – lípy a zobrazuje «trestání panen, které nevinnost utratily, a u Staroslavů smrtí pokutovány bývaly; aneb, co se více zdá, obětování losem vybraných mládenců a panen, které bohům a bohyněm obětovány byly, kterýž obyčej i u Řeků (k. p. na Iphigenii) i u Slavů (viz Nestora při roku 983, a Helmolda o Pomořanech) nalézáme» (*Písně světské*, II, 1827, XVII). Ve prospěch druhého výkladu mluví podle Šafaříka slova písně «všecci mládenci plakali», svědčící o tom, že šlo o nevinnou oběť.

Na teorii Šafaříkovu navazuje po čase Polák Wójcicki (*Zarysy domowe*, II, 1842, 230). Tvrdí, že píseň, známá také v Polsku, souvisí s obyčejem, podle něhož byli mladí lidé, zvolení losem, upalováni v oběť Černobohu k odvrácení jeho hněvu. V Čechách podobným způsobem hodnotí píseň Krolmus. Svoji variantu (*Staročeské pověsti, zpěvy, hry, obyčeje, slavnosti a nápěvy*, II, seš. 7, 1847/65) přímo tituluje *Píseň o oběti zápalné; nešťastná dívka, klečící pod stromem*, zde sama prohlašuje, že je «Ladě zasvěcena». Také Kollár se shoduje se svými současníky v tom, že jde o zbytek «pohansko-nábožné hymny Staroslovanů, která se při obětech zpívala», zobrazujíc «pálení ženštin pod lipou», slovanským posvátným stromem; avšak výklad tohoto krutého obřadu Kollár příznačně modifikuje v duchu svých ideí: buď šlo o trestání ohněm panen, které svou nevinnost ztratily, nebo o «obětování ve vojně zajatých, zvláště křesťanských otrokyň» (*Národné piesňanky*, I, 1834, 429–430).

Největší střízlivost v posuzování původu písně projevili z romantických sběratelů E r b e n. V prvním vydání svých písní (*Písně národní v Čechách*, II, 1843, 11–12) zamítá dohad, že jde o zlomek, a tím nepřímou i tvrzení o rituální úloze popěvku; dává mu však přece název *Upálená* a zařazuje ho mezi písně dějepisné, obrážející skutečnou událost.

Po mnoha desetiletích na tajemství naší písně během jednoho roku nově zaútočili dva badatelé: Jaroslav H r u b ý a Primus S o b o t k a. První (v článku *Dub či lípa*, Časopis Matice Moravské, 1879, 32) prohlásil náš popěvek na základě obdobné písně charvatské za součást svatebního rituálu. Také on chápe hořící lípu a dívku pod ní jako zvykoslovnou realitu, vzdává se však výkladů romantických sběratelů o upalování živého člověka. «Dívka, vydávajíc se za muž do cizí rodiny, opouští rod svůj, i loučí se s domovem a na znamení rozluky *spaluje se lípa*, buď za oběť ochrannému božstvu, aneb na znamení, že ženský člen rodu navždy odchází do ciziny a tím pro rod je ztracen. Pod hořící lipou sedí či klečí dívka a loučí se se všemi jí dosud drahými».

Novým způsobem přikročil k výkladu naší písně Primus Sobotka ve své známé práci *Rostlinstvo a jeho význam v národních písních slovanských* (1879, 92). Srovnáním českého popěvku s běloruskou svatební písní *Zaharelasja kalinka* (Giľtebrandt, *Sborník pamjatnikov narodnogo tvorčestva v severozapadnom kraje*, I, 1866, 274–275) dospěl k názoru, že také v české písni je hořící lípa pouze *symbolickým obrazem nevěsty oplakávající odchod z rodného domova*; dovolává se přitom faktu, že v lidové poesii různých národů jsou slzy a hoře vůbec často vyjadřovány metaforickými obrazy jisker a hořícího předmětu.

Shrnutí většiny dosud uvedených výkladů podal o několik let později L. Domečka ve zvláštním článku *Jak se vykládá píseň Hořela lípa, hořela* (Ruch, 1884, 490–491, 507, 522, 539). Kritizuje zejména výklady Hrubého a Sobotky; proti poslednímu celkem správně namítá, že zatím co v běloruské písni jde o jasně vyjádřený paralelismus hořícího stromu a truchlícího děvčete, splývají v české písni oba tyto motivy v dějovou jednotu, tvoří součást jediného dějového celku. Sám autor se zdá přiklánět k názoru romantiků, že píseň zobrazovala skutečné upalování děvčat provinivších se např. utopením dítěte; na důkaz uvádí jednu ze Sušilových variant balady o sestře travičce, kde je vinnice potrestána skutečně upálením, a také závěr jednoho ze záznamů balady o utopení dítěte s dvojverším: Keď Kačenku utráceli, všeci mládenci plakali. Tak se Domečka opět vrací k výkladu, proti němuž ostře protestoval Sobotka, prohlašuje, že «dokud nebudou nalezeny historické doklady upalování panen a dívek, musíme tyto domněnky považovat za pouhou fikci».

Úsilí badatelů různých směrů a generací nepřivedlo, jak vidíme, ke spolehlivému rozřešení záhady naší písně. Avšak přesvědčení o její starobylosti a možná i rituálním původu se udržovalo i nadále v kruzích odborníků a laiků. Pro redaktory *Slovenských spěvů* (I, 17) je to «veľmi stará pieseň». L. B a k e š o v á ve své *Zvykoslovné úvaze o Moraně* (Časopis Vlasteneckého musejního spolku olomouckého, XX, 97) se jí dokonce dovolává jako jednoho z důkazů o tom, že «naši předkové měli důmyslnou, zvláštní a svéráznou bohopoctu».

Dosavadní pokusy o výklad naší písně spadají vesměs do doby, kdy folkloristika teprve hledala svou pravou cestu; tím se vysvětluje jednostrannost a vratkost kritérií, s nimiž se pracovalo. V nynější době máme možnost proniknout do tajemství písně mnohem hlouběji pomocí moderního srovnávacího rozboru, jehož hlavním předpokladem je zhodnocení co největšího počtu dokladů o jejím životě v různých dobách a prostředích, které nám umožní načrtnout pravděpodobnou cestu jejího vývoje.

V záznamech z českých zemí má text písně o hořící lipce dosti rozrůzněnou podobu, při čemž textové odchylky s velmi nápadnou pravidelností narůstají od prvního verše směrem k závěru. Zatím co v prvních třech verších dochází jen k záměně jednotlivých slov bez podstatné změny celkového významu, mívá verš čtvrtý už zcela jiný význam; následující strofy byly zřejmě dotvořeny nezávisle na sobě podle různých představ o smyslu strofy první.

Nejstručnější znění má naše píseň ve svém nejstarším záznamu – v rukopisném sborníku *Sammlung böhmischer Nationallieder* z r. 1819. Text pocházející z Bydžovska se zde omezuje na jednu strofu:

*Hořela lipka, hořela,  
má milá pod ní seděla,  
jiskřičky na ni padaly,  
mládenci pro ni plakali.*

(str. 127).

V Erb en o v ě záznamu z Chrudimská po stejně znějící první strofě následuje další:

*Což pak vy pro mě pláčete?  
Vždyť nejsem sama na světě,  
vždyť nejsem sama jediná:  
děvčat je plná dědina.*

Z Kladrubska uvedl K r o l m u s (Staročeské povesti, III, 161) další znění, zpívané při jízdě králů a patrně ovlivněné novějším vkusem:

*Hořela lípa, hořela,  
pod ní má panna seděla,  
jak jiskřičky na ni padaly,  
tak modré oči plakaly.*

*Proč oči modré pláčete,  
když být moje nemůžete?  
Nemůžete a nesmíte,  
darmo si na mně myslíte.*

Repertoár rozdílných znění z vlastních Čech doplňují dvě varianty, kde byl text písně zcela zřejmě upraven literárním zásahem, patrně zásluhou samých vydavatelů. K r o l m u s (II/7, 65) nechává dívku klečící pod stromem prohlašovat:

*Mládenci, pro mne neplačte,  
černé oči si nekážte!  
Když já nejsem vám poddaná,  
já jsem Ladě (bohu, Babě) zasvěcena.*

Následující dvě strofy nijak nesouvisí s tímto motivem a budí dojem, jako by byly k písni uměle přidány k rozšíření jejího textu.

U Č e l a k o v s k é h o se text také rozrůstá na čtyři strofy. Už v první strofě, jež se úplně kryje s jednostrofovým záznamem v rukopisném sborníku Hankova otce, hlásí se snaha o převedení námětu do lyrického plánu, o to, aby byl v písni zdůrazněn vnitřní prožitek ústřední hrdinky:

*Hořela lípa, hořela,  
pod ní má milá ležela,  
až na ni jiskry padaly,  
její černé oči plakaly.*

Další tři strofy dostávají u Čelakovského podobu lyrického milostného monologu, přeladujícího začáteční stesk a zármutek v idylický obrázek věrné a spokojené lásky, chráněné boží vůlí:

*Neplačte, oči mé milé,  
buďte jen vždycky veselé,  
v mladosti, v světě veselém  
nebudte v truchlení žádném.*

*Měj mě, můj milý, měj mě rád,  
koupím já tobě vinohrad;  
ty budeš vorat a já žít,  
budem se spolu dobře mít.*

*Když se budem milovati,  
Pán Bůh nám všechno chce dáti,  
zač ho jen prosit budeme,  
to všechno my dostaneme.*

Už Š a f a ř í k prohlásil, že text Čelakovského «jest již velice znovotěný a rozličnými pozdějšími, k němu docela nepatřícími přídávky pomíchaný, anobrž i co do metrum chybný». K tomu lze dodat, že poslední tři strofy, které nenacházíme v žádném jiném záznamu písně, vznikly, zčásti s použitím lidových motivů, patrně přímo pod perem Čelakovského jako výraz jeho pojetí lidové poesie.

Literárním úpravám, třebaže méně rozsáhlým, podlehla naše píseň i na Moravě. V K o ž e l u h o v ě sborníku *Kytice z národních písní moravských Valachů*, o němž je známo, že jeho materiál byl z velké části převzat z tradic městských pěveckých

kroužků, má druhá strofa podobu nepochybně uměle vytvořenou, i když její první verš souvisí s formou běžnou na celé východní Moravě:

*Edem ten jeden neplakal,  
kerý mé srdénko miloval,  
hořem plakati nemohl,  
že mně pomoci nemohl*

(Koželuha, *Kytice*, 58) <sup>3</sup>.

Pro srovnání lidová forma valašská:

*Enom ten jeden neplakal,  
co ty iskerky polapal*

(B a r t o š, *Nové národní písně moravské*,  
1882, 82, *Hovězí*).

Jiný ráz mají ostatní moravské záznamy. Obsah první, všem českým textům společně strofy zde plynule přechází v motiv zklamaného nápadníka, jenž se někdy stupňuje zcela mechanickým způsobem:

*Ten jeden plakal nejvíce,  
co jí kupoval střevíce,  
ten jeden plakal ešče víc,  
co jí koupil mašle do střevic*

(Nár. písně spolku Slavia, řady II, sv. IV,  
107–108, Kelečsko).

Některé S u š i l o v y varianty používají dané příležitosti k ještě bohatšímu rozvinutí ornamentálních motivů dívčí parády a pýchy:

*Ten jeden plakal nejvíce,  
co jí kupoval střevíce,  
střevíce bílé s přaskama,  
aby mu byla upřímná.  
A ešče se jí zachtělo  
červené pentle na čelo*

(S u š i l, *Moravské národní písně*,  
č. 792/1856).

Tak pod vlivem nového vkusu, zdůrazňujícího význam ozdobného detailu, zaplavily starou píseň popisné prvky novějšího původu.

K jadernému, dějově ucelenému znění, v němž se objevuje zcela nový, v ostatních českých variantách neznámý motiv milostné zrady, vracíme se až na jihovýchodní Moravě:

Народні пісні

*Horala linda, linduška,  
seděla pod ňú Babuška.  
Jiskerky na ňu padaly,  
mládenci o ňu plakali.*

Jenom ten jeden neplakal,  
co jí prsténky posmekal.  
*Není tě hanba, mládenče  
posmekat krůžky panence?*

(S u š i l, č. 792/1856, Velká).

Ještě otevřeněji vyjadřují stejný motiv slovenské varianty, i jinak velmi blízké textu z Velké:

*Horela lípa, horela,  
pod ňou panenka sedela.  
Ked na ňu iskry padaly,  
všetci mládenci plakali.  
Chyba ten jeden neplakal,  
čo ju falešne miloval*

(K o l l á r, *Národné spievanky*, I,  
vyd. z r. 1953, 65–66).

Pokusíme se nyní udělat závěry z dosud charakterisovaného českého a slovenského materiálu. Ponecháme-li stranou prvky, které byly vneseny do textu písně uměle, můžeme v tomto materiálu odlišit tři různé redakce. Ve verzi Erbenově (jejíž prvky se podle svědectví Sušilova sborníku objevují také na Moravě) zdá se píseň souviset se svatbou: mládenci želí odcházející nevěsty, ta je utěšuje. Ve většině moravských variant pozbývá píseň tohoto patriarchálně obřadného rázu; těžiště významu se přenáší na nově přidaný motiv neúspěšného uchazeče a jeho marných darů. Na Slovácku a Slovensku píseň mluví naopak o milostné zradě muže, o cynickém milenci, který poskvřnil dívčí čest. Její zdejší text jako by skutečně napovídal možnost baladického výkladu. Oba hlavní dohady o významu písně – Šafaříkův a Sobotkův – mají skutečně oporu v českém a slovenském variantním materiálu. Který z nich zvolíme jako pravděpodobnější?

II

Píseň o hořící lipce nebyla na štěstí výlučným majetkem českého a slovenského folkloru. Hlásí se v různých podobách také v písňovém pokladu tří sousedních slovanských národů: Poláků, Ukrajinců a Charvátů.

Měříme-li stupeň příbuznosti variant podobou prvního, společného čtyřverší, je textům českým a slovenským nejbližší jediný záznam charvátský z Incedu v severním Burgenlandu, uveřejněný Fr. K u r e l a c e m (*Jačke, ili narodne pjesme prostoga i neprostoga puka hrvatskoga na Ugrih*, 295). Píseň, zařazená sběratelem mezi starobylé, rozpadá se zde ovšem na tři části: po úvodním čtyřverší, v němž oplakávají dívku místo mládenců ptáci, rozvíjí se příběh, který má symbolickým způsobem vyjádřit dálku,

*Píseň o hořící lipce*

do níž odchází z rodného domova provdaná mladá žena; v třetí části zarmoucenou nevěstu utěšuje její švagrová:

*Zelena lipa gorila,  
Pod njom je mila sidila,  
Iskrę su na nju padale,  
Da su vse ptice plakale.  
Kad su se po nju vozili,  
Zuz put su tunje sadili;  
Kad su se nazad vozili,  
Zrele su lunje trgali.*

*Vsakomu svatu po tunju,  
A mladoženji zaručnju.  
Nevisia se sa plakala,  
A zalva j u je tolila:  
Ne plači se ti, nevista,  
Tri krat sam dalje peljana,  
Još se nis' tako plakala.*

Z uvedeného textu je zřejmé, že píseň musela patřit kdysi k repertoáru písní svatebních. Zcela jasně se zde hlásí motiv loučení nevěsty s rodným domovem, jehož stopy jsme našli ve verši české.

Jako svatební píseň se popěvek o hořící lipce objevuje velmi často také v jižním Polsku. Býval zde podle zvyklostí ovládajících polskou krátkou píseň a připomínajících ruskou častušku velmi mnohotvárně spojován s různými jinými strofami, nejčastěji podle podobnosti prvního verše. Uvádíme zde nejčastější typ takového spojení; už zde se hlásí zvláštnost polské verse našeho popěvku, která ji odlišuje od znění českého a slovenského:

*Gorzała lipka, gorzała, gorzała,  
Dziewcyna pod niom lézala.  
Listeeki na niom podały,  
Przez koszulkę jo porzały.*

*Gorzała lipka i jawór;  
Gdzieżeś sie, Jasiu, zabawiól?  
Zabawiulek sie lu Zosie,  
Paśła konisie na rosie*

(Lud IX, 394, Wadowicko) <sup>4</sup>.

Z textu odpadl pláč mládenců, obligátní prvek všech českých a slovenských variant, jenž se nám v obměněné podobě přihlásil také v záznamu charvátském.

Druhá skupina jihopolských variant rozšiřuje základní čtyřverší o další dva verše, dávající ucelený, v materiálu z Československa neznámý smysl:

*Gorzała lipka, gorzała,  
Kasieńka pod nią lézala.  
Iskierki na nią padały,*

*Przez kosulkę ją pąrzaly.  
Jasieńkowi ją było zál,  
Sukienką se ją przyodział*

(S w i ę t e k, *Lud nadrabski*, 281).

Tak (s vynechaním třetího a čtvrtého verše) zní píseň ve Stradomi u Częstochowy (Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, XVII, 28), podobně, orámovaná jinými



*Народні пісні*

motivy, na Olkusku, v oblastech severozápadně od Krakova. Nejsevernější záznam této formy ve značně přetvořené podobě <sup>5</sup> se objevuje až na jižním Mazovsku. Zajímavé je, že toto širší znění, jež se uzavírá motivem nezištné pomoci chlapce ohroženému děvčeti, funguje vesměs jako píseň svatební, zatím co forma kratší, rozšířená hlavně ve východní části polské Haliče, je popěvkem k tanci.

Na ukrajinském území měla píseň o hořící lipce dosti silně diferencovaný text. Je zajímavé, že se její nejzápadnější (severolemkovské a bojkovské) záznamy svým prvním čtyřverším shodují se zněním československým, nikoli jihopolským, jak by se dalo spíše očekávat (až na častější obraz sosny v úvodu). Pokračují pak výzvou k mládencům, aby strom uhasili a v západoslovanských versích úplně neznámým motivem nošení vody, převzatým spolu se závěrečnou sentencí z místních jarních písní podobného obsahu:

*Горіла сосна, горіла,  
А під не в ми л а сиділа,  
Іскорки на ню падали,  
Парібки над не в плакали.  
Ой ви, парібки, не плачте,*

*Зелену сосну загасьте.  
В решеті воду носили,  
Зелену сосну гасили.  
Стілько дівоцк о й подоб и,  
Шо в ті м решеті то й воду*

(M y s e v y č, *Ukrajinskij vesil'nyj obrjad u Bojkivščyni*, Lvov, 1937, 24) <sup>6</sup>.

Dále k východu se uvedený text proměňuje hlavně v tom směru, že vodu na uhašení požáru nosí sama ohrožená dívka, což je jistě pozdější deformace:

*Бура соснойка горіла,  
Під не в ми діво йка сиділа,  
Решітцем воду носила,  
Та буру соснойку гасила*

(H n a t j u k, *Hajivky*, Materiały do ukr. etnol., XII, 99, 100) <sup>7</sup>.

V podolských a podněperských variantách se dále přetvářejí jednotlivé obrazy: sosna je nahrazena zelenou doubravou, mladá dívka se mění v mladou vdovu a pod. Zajímavá enklava východní verse se objevuje až v Zemplíně: místo stromu zde hoří červená růže, pod ní sedí bílá dívka, nosí vodu v řešetě a hasí hořící růži. První dvojverší naší písně se stalo kromě toho úvodem populární svatební písně o nevýhodách manželství s vdovcem a opilcem <sup>8</sup>.

Značná textová a nápěvová rozrůzněnost ukrajinských záznamů, jež souvisí nesporně s dlouhodobým vlivem jiných příbuzných písní, svědčí o tom, že popěvek o hořícím stromu měl na ukrajinské půdě patrně už dávno domovské právo. Je příznačné, že se píseň objevuje (ve shodě se západopolským stavem) skoro výlučně v obřadných kontextech (jako svatební nebo – vzácněji – jarní).

Závěrem je třeba upozornit, že zcela osobité a velmi bohaté znění naší písně vzniklo zkřížením ukrajinských a slovenských prvků v oblasti, kde se oba národní folklory díky rozsáhlým migračním stykům obyvatelstva prolínaly nejintenzivněji – na Spiši. Všechny záznamy z této oblasti – ukrajinský (Etnografičnyj zbirnyk, IX, 77) a slovenské (M i š í k, Piesne zo Spiša, 48; K o l e č á n y, *Slovenské ľudové balady*, 19) mají skoro stejné složení.

### III

Další svérázná forma písně o dívce ohrožované hořícím stromem žila v severním Polsku: na Poznaňsku, Łęczycku, Mazovsku. Motiv «mladý muž se ujímá ohrožené dívky», jenž se nám přihlásil v krajně stručné podobě v části jihopolských variant, rozvíjí se zde do epické šíře; v muži, chránícím dívku svým županem, se nakonec odhalí nápadník. Nápěv severopolských záznamů, jenž se zdá vyrůstat z jediného kořene, už svou rytmickou stavbou ( $3/8$  nebo  $6/8$ ) kontrastuje s komplexem nápěvů jihopolských, které mají obvykle pomalejší rytmus ( $3/4$  nebo  $2/4$ ). Jiná, mnohem náročnější je také forma strofy.

Severopolská verse se člení na dva různé textové typy. V prvním starost o dívčin osud projevují dva muži: starý se setkává s odmítnutím, dívka přijímá dvoření mladého:

*Na borze sosna gorzała,  
Dziewczyna pod nią stojala,  
Iskry na nią padaly,  
Szaty na ni gorzały,  
Nie dbala.*

*Przyszed do ni stary pan  
I włożył na nią swój żupan.  
Nie dam ja ci wioneczka,  
Bom ja młoda dziewczeczka,  
Tyś stary.*

*Przyszed do ni młodzienc,  
Proszę panny o wieniec,  
Wisi ich ta hajno sześć,  
Wybier sobie który chcesz,  
Boś młody*

(K o l b e r g, Lud XI, Poznańskie, 61) <sup>9</sup>.

Druhá verše nezná motiv dvojích námluv. K dívce přijíždí jediný nápadník – grzeczný nebo možný pan (nebo přímo Jasieńko) a furiantsky ji vybízí, aby s ním nasedla. Domácí dívku varují před ukvapeným krokem, ta však toho nedbá – je dávno rozhodnuta:

*Pod borem sosna gorzała,  
Marysia pod nią stojala.  
Iskry na nią padaly,  
Suknie na niej gorzały  
Aż do dnia.*

*Przyjechał do niej Jasio pan,  
Zarzucił na nią swój żupan.  
Jeho żupan atlasowy:  
Jego żupan atlasowy:  
Jadę z nim.*

*Matula mówi: nie jeździej,  
Niech cię ten hułtaj nie zdradzi.  
Cy zdradzi, cy nie zdradzi,  
Już nikomu nic nie wadzi,  
Już jadę*

(K o l b e r g, Mazowsze, I, 220).

V některých záznamech (např. K o l b e r g, *Mazowsze*, I, 231) se prvky obou versí málo účelným způsobem překrývají; charakteristickým rysem severopolské písně je vůbec rozmnožování základního textového jádra o další, převážně žertovné nebo i ostře výsměšné strofy. Příklady takových doplňků:

*Przyjechał do nij w oględy,  
U smarkał brode i zęby.  
Oj hola, hola, hola,  
Da matuleńku moja,  
Nie chcę go, bo stary.*

*Przyjechał do ni w oględy,  
Cárny wąsik ma u gęby.  
Oj hola, hola, hola,  
Da matuleńku moja,  
łubie go, bo młody*

(K o l b e r g, Mazowsze, I, 231).

*A ja staremu usłużę,  
Wrzucę go na łeb w kałużę,  
Cierniem mu pościelę,  
Kamieniem go odzieję,  
Spij, stary!*

(Materiały arch.-antr., VIII, 88).

*Przyjechał do ni młodzieniec,  
Ona mu nie wić, co mu rzec,  
Na łóžku się nie zmieści,  
W kolébce się rozpieści.  
Nu, z nim w piec.*

*Trzeba łucywa smołnego,  
Podpalić pana młodego.  
Nie trzeba go podpałać,  
Obiecał się poprawiać Ze złego.*

*A popraw ze się, Jasiu mój,  
Kupię ja tobie w mieście dom.  
A w Warszawie kamienicę,  
A w Krakowie subienicę,  
Jasiu mój*

(K o l b e r g, Mazowsze, I, 294).

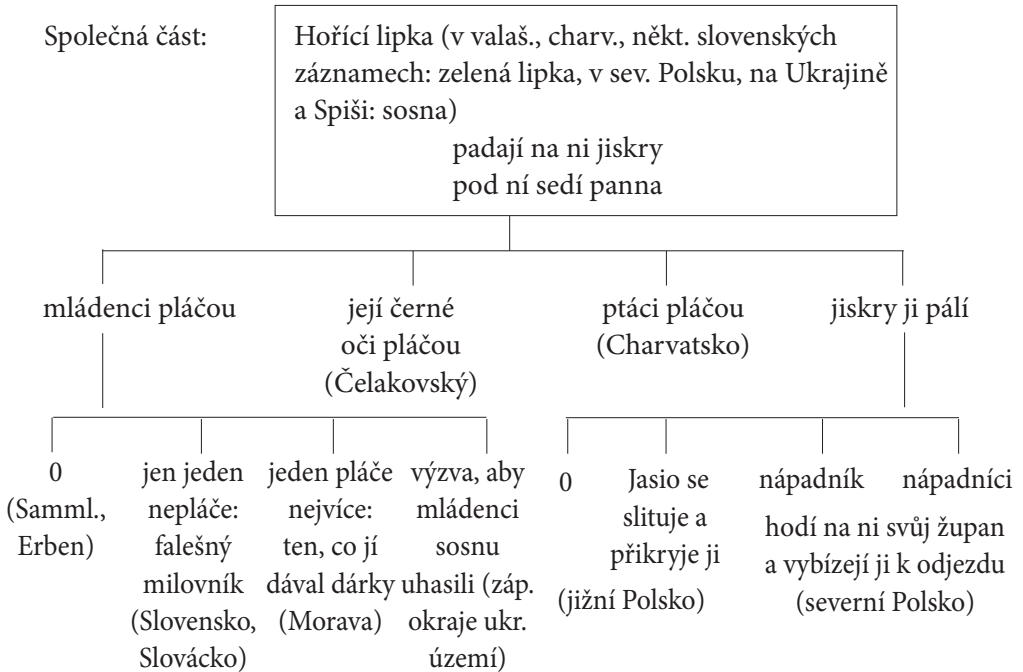
Hluboce na sever, do oblasti kolem Łowicze (Kiernozia) proniká v odvážně modernisované podobě jihopolský typ:

*Stojała lipa przy dole,  
Przy organiścinej stodołę.  
Tam ci Kasinka stojala,  
Rosická na nią padała.  
Bieg-ci Jasinek na rolą,  
Wziął sukmaniska, odział ją.  
Śpij-ze Kasińku po woli,  
Niech cię glowecka nie boli*

(K o l b e r g, Mazowsze, I, 290).

Bohatství záznamů a obměn svědčí o velké popularitě naší písně v severopolské oblasti. Její oblíbenost je dotvrzena také významným postavením, které zaujímá ve svatebním rituálu: zpívá se v klíčových situacích lidové svatby – při rozplétání copů, cestou do kostela, před odchodem na svatební noc – spolu se dvěma jinými starými písněmi, zachycenými také v českých zemích – *Jabloneckou a Chmelem*.

Tím končí naše putování za stopami písně o lipce, rozptýlenými po různých slovanských zemích. Zjistili jsme, že se její společný výchozí motiv na různých místech velmi mnohotvárně doplňoval dalším textem, při čemž tyto rozdíly postupně narůstají od prvního verše až k závěru písně. Vzniká toto schéma:



Tato bohatá diferenciacie textů, vyrostlých nesporně z jediného kořene, stejně jako mnohost nápěvů, svědčí jednoznačně o tom, že naše píseň není z nejmladších. Stále však nemáme žádnou představu o tom, který z uvedených deseti typů máme považovat za nejstarší. Jasně je jen to, že svým významem nebo životní úlohou má píseň ve většině případů nějaký vztah k námluvám a svatbě: tento vztah se hlásí jak z Polska a Ukrajiny, tak i z Čech a charvatských vesnic Rakouska; jen varianty moravské a slovenské odstranily jeho stopy.

## IV

V jednom z ukrajinsko-polských rukopisných zpěvníků, sepsaném v prvních desetiletích 18. stol., zachoval se šťastnou náhodou tento záznam:

*A w boru sosna gorzała,  
Pod nią dziewczyna stoiała,  
Stoiała dziewczyna, stoiała nadobna,  
stoiała.*

*Nad nio się Jasieyko zmiłował,  
W swoią sukienhie przyodział,*

*Przyodział dziewczyne, przyodział nadobnie,  
przyodział.*

*Pamiętaj, Jasieyku, żeś przyodział,  
Żebyś na potym nie żałował!  
Nie będę żałował, będę cie szanował,  
bos młoda.*

*A w ogrodeczku lilia,  
A za ogródeczkiem szałwia,  
Tam panny siedzieli, wianeczki wiiele  
ruzowy.*

*Przyiachał do nich pan stary,  
Prosi o wieniec ruzowy:  
Nie dam ci wianeczka,  
lam młoda dziewieczka,  
tys stary.*

*Przyiechał do nich pan miody,  
Prosi o wieniec ruzowy.  
Jest tam ich ieszcze szesc,  
Wez sobie który chcesz,  
bos młody*

(Zapysky Nauk. towarystva im. Sevčenko, XV, 27).

Starý zpěvníkový záznam naší písně máme k dispozici i ze Slovenska. V rukopisném sborníku, který vytvořil někdy v sedmdesátých letech 18. stol. Ján B u o c z Banské Štiavnice, nacházíme toto její znění:

*Horela lipka, horela,  
Pod nou Zusanka sedela.  
Ket na nu yskry padali,  
šecy mladency plakali.  
Krometen geden neplakal,  
ktory jej venčok pošlapal<sup>10</sup>.*

Předcházející kapitolu jsme uzavřeli zjištěním, že všechny formy písně o hořícím stromu a dívce musely vzniknout pozdějším přetvořením nějakého společného textového základu. Nyní vidíme, že už v 18. stol. měla naše píseň ve dvou sousedních slovan-  
ských zemích zcela různou textovou podobu, jež se zvláště v případě Buocova záznamu velmi blíží podobě běžné v 19. století. Ani oba starobylé záznamy, ani později shromážděný variantní materiál neukazují samy o sobě viditelnou cestu k rekonstrukci výchozí formy textu písně a tím i jejího původního významu. Zbývá jediná možnost: pokusit se

o určení této formy cestou pečlivého srovnávacího rozboru jednotlivých versí a jejich vzájemného vztahu. Je přirozené, že výchozím bodem nám bude nejstarší dochovaný záznam z ukrajinského zpěvníku.

Už zběžný pohled na jeho text ukazuje, že máme před sebou vlastně dvě různé písně, které srostly dohromady díky velmi podobnému rytmu a jistým společným prvkům ve svém obsahu. V první z těchto písní, jež se uzavírá v prvních třech strofách našeho textu, muž zachraňuje ženu před smrtelným nebezpečím; tato část tvoří sama o sobě uzavřený celek a odpovídá v hlavních dějových rysech jihopolskému znění šestiveršového písně o hořící lipce. Ve čtvrté strofě staropolského záznamu začíná pak úplně nový příběh, který má své samostatné, v písních 17. století velmi oblíbené dějiště a hrdiny. V idylické zahrádce děvčata vijí věnce; na návštěvu k nim přijíždějí dva nápadníci, jimž se dostane různého přijetí podle jejich věku. O samostatném původu druhé části našeho textu nemůže být pochybnosti; svědčí o tom nejen ostře odlišný způsob kompozičního využití strofy (různé funkce třetího a čtvrtého verše), ale i to, že se druhá půlka starého záznamu vyskytovala mimo spojení s písní o lipce ve skoro nezměněné podobě na různých místech Polska a Ukrajiny až do druhé poloviny 19. století<sup>11</sup>.

Jinde se ovšem spojení obou písní, k němuž došlo před více než dvěma sty lety, udrželo natrvalo. Dává nám to vzácnou příležitost k pozorování, jak během třinácti až patnácti desetiletí, dělících rukopisný záznam 18. stol. od několika zápisů Kolbergových, obě půlky hybridní písně pevně srostly dohromady, jak se navzájem propletly svými nejúčinnějšími motivy, jak z textu písně odpadly všechny prvky přebytečné, dublující, upozorňující na rozdílnost obou námětů. Z šesti strof staré podvojně písně použilo lidové prostředí severního Polska, které tuto formu písně tradovalo, jen obsahu strof 1, 2, 5, 6. Z textu vypadl zobecňující závěr písně první a úvod druhé písně, vypravující o vití věnců. Vznikl tím nový, jednotný, zdánlivě bezúhonný dějový celek, jehož motivy jsou si navzájem cizí a přece se nepocitíuje jejich spojení jako nevkusné. Na živém příkladu vidíme, že nezvyklý poměr motivů, z nichž se píseň skládá (dívku ohrožovanou plameny žádají hosté o věnec), není výsledkem vědomého uměleckého záměru, jak se to u lidové písně příliš často předpokládá, nýbrž dílem náhody, výsledkem spontánního, nekontrolovatelného prolínání významově cizorodých celků. Je přitom třeba upozornit na to, že staropolské versi stojí blíže verse velkopolská, která zachovala alespoň protiklad dvou nápadníků; v mazovské versi druhou půlku písně naplnil zcela nový obsah.

Dosavadní rozbor nám ukázal, že novodobé verse severopolské jsou přímým dědicem hybridního znění 18. stol. Nabízí se nyní otázka: v jakém poměru je toto znění k šestiveršové versi jihopolské? Mohou být první strofy textu z 18. stol. považovány za východisko také pro jednoduché jihopolské znění osmislabičné? Předcházela složitá rytmická forma formě jednodušší nebo naopak?



To, že složitější forma je doložena starším záznamem, samo o sobě ještě nesvědčí o její chronologické prioritě. Jakmile se rozhodneme tvrdit, že právě tato forma byla východiskem pro všechny polské, české a slovenské obměny osmislabičné, budeme muset přistoupit na předpoklad, že během poměrně krátké doby padesáti nebo šedesáti let, oddělující oba starobylé záznamy, došlo nejen k základní přestavbě rytmické formy písně, nýbrž i k důležitému obsahovému přesunu v jejím závěru, odlišujícímu záznam Buocův od všech polských textů; k tomuto přesunu mohlo dojít až v jistém časovém odstupu po rytmické přestavbě písně. Právě ostrý rozdíl mezi závěrem Buocova záznamu a jihopolských variant spolu se značnou svébytností a územní rozšířeností osmislabičného typu na Ukrajině svědčí o tom, že krátká osmislabičná verze písně o hořící lipce musela být známá už v době, kdy vznikala severopolská forma se složitou strofou.

Nepřímý důkaz o větším stáří krátké verze dává ostatně sám starobylý záznam ve zpěvníku 18. stol. Nad textem písně je nadepsáno cizí rukou: «Podobem: niech sie dobra noc zaczyna». Zdá se to svědčit o tom, že šlo o píseň majiteli zpěvníku málo známou, nepřilíživě rozšířenou, tudíž možná i novou. Autorka záslužné práce o vývoji verše a strofy v polské lidové písni *H. W i n d a k i e w i c z o v á* považuje píseň se strofou pětiveršovou zásadně za pozdější parafráze písní s jednodušší strofickou stavbou<sup>12</sup>; na podporu jejího tvrzení můžeme uvést dodatečně skutečnost, že právě píseň *A siadajze, siadaj, Maryś kochanie*, kterou Windakiewiczová uvedla ve své práci jako příklad takové alternace, vystupuje ve starém polském tisku *Kiermasz wieśniacki*, pocházejícím z let 1613–1615, skutečně ještě v jednoduché čtyřveršové podobě<sup>13</sup>. Lze tedy předpokládat, že i v naší písni vznikla pětiveršová forma teprve druhotně někdy v druhé polovině nebo i koncem 17. stol., v době, kdy se v polské i ukrajinské lidové písni ve spojitosti s úsilím o náročnější hudební a slovesný výraz velmi silně projevila tendence k používání složitějších strofických forem, doložená zejména ve vývoji písní milostných a svatebních.

Rytmická forma kratší verze – osmislabičný verš s trojslabičným druhým členem (5 + 3) – je naopak všeobecně považována za značně starobylou. Vyskytuje se u několika balad, lyrických a obřadných písní, jejichž realie, stylistické rysy, velké územní rozšíření a značná textová diferenciacie svědčí o příslušnosti k jedné z nejstarších vrstev dochovaného písňového folkloru<sup>14</sup>.

## V

Dosavadními úvahami jsme s velkou mírou pravděpodobnosti zjistili, že výchozí rytmickou formou písně o hořící lipce nebyla forma jejího nejstaršího záznamu, nýbrž jednoduché osmislabičné dvojverší, které spojuje v jednu rodinu všechny české, slo-

venské, jihopolské a ukrajinské obměny. Zbývá nyní k rozřešení otázka, která z těchto osmislabičných versí nejlépe uchovala výchozí textovou podobu písně, a tím i klíč k poznání jejího významu.

V úvodní části našeho článku jsme upozornili na to, jak různým, často až protichůdným způsobem byl vykládán obsah naší písně. Souvisí to nesporně především s nejasností významu jejích úvodních obrazů. Tyto úvodní obrazy, jež na sebe tolik upozorňují svou nezvyklostí, nejsou ve většině versí dalším průběhem textu dostatečně motivovány, nemají souvislé dějové pokračování, žijí v textu písně jakýmsi izolovaným, samoúčelným životem.

Pozorováním vývoje mnoha lidových písní lze dospět ke zjištění, že tento vývoj spěje obvykle od průhledné vzájemné podmíněnosti jednotlivých obsahových složek ke komplikacím, které vnáší do původního textu nepochopení smyslu, nedůsledná snaha o aktualizaci nebo i křížení s jinými písněmi a vliv požadavků, které vyplývají z úlohy písně v životě. Na začátku života písně (pokud v jejím vývoji nedošlo k zásadnímu významovému přehodnocení) stojí skoro vždy forma logičtější, komposičně ucelenější, směřující k jedinému myšlenkovému závěru. Ukázali jsme to přímo v tomto článku rozбором historického vývoje severopolské verse. Lze tedy i v případě formy osmislabičné předpokládat, že nejstarší podobu textu zachovaly verse, v nichž úvodní obrazy ještě udržely přímou významovou souvislost s ostatním textem, jež pomáhá odhalit celkový význam písně. Takovou souvislost lze zjistit jen ve dvou versích – jihopolské a slovenské.

Zvláště jihopolská verse spolu s jejím severopolským přepracováním představuje konkrétní, dějově ucelenou formu textu, jež má pevnou oporu v starší písňové tradici. Významovým jádrem polské verse je motiv milujícího zachránce. Muž zachraňuje milovanou ženu ze smrtelného nebezpečí a získává ji tím pro celý život. Tento motiv záchrance-životního druhu je bohatě zastoupen ve východoslovanských obřadných písních – běloruských voločebných, ukrajinských koljadjkách a svatebních. Bývá zde ovšem obvykle realizován jiným, k životní realitě bližším obrazem milé tonoucí v řece<sup>15</sup>.

Přece se však zachovalo ve východoslovenském folkloru několik písní, kde je milovaná osoba ohrožována právě hořícím stromem. V písni z vitebského okresu v severní Bílé Rusi úvodní obraz a rytmus dokonce silně připomíná píseň o hořící lipce:

*Загореуся щиры бор,  
А ў том бору татка мой.  
Мы пойдзем бор тушыцы,  
Ушатом воду носици*

(Ш е й н, Белорусские народные песни, 165).

V dalších strofách se pak objevuje časté ve východoslovanských obřadných písních patriarchální schéma, vyjadřující vztah lyrické hrdinky k jednotlivým členům rodiny: na záchranu tchána dívka nosí vodu v řešetě, pro tchyni v čepci, pro vlastní matku v sudu.

V jiné podobné písni, zapsané ve smolenské oblasti, text nabývá opět erotického významu: na záchranu nemilého umírajícího v hořícím boru nosí dívka vodu v řešetě, milého zachraňuje medovinou ve vědrech <sup>16</sup>.

Uvedené písně mají nesporně samostatné náměty, liší se od polské verse písně o lipce nejen svou rytmickou stavbou a komposicí, ale i většinou konkrétních obsahových rysů; spojuje je však jak neobvyklý obraz ohrožení člověka hořícím stromem, tak i ústřední motiv záchrany z nebezpečí.

Sám motiv hořícího stromu se vyskytuje ve východoslovenském folkloru ještě v několika jiných písních, jež nám umožňují odhalit další stránky jeho symbolického významu.

Je zajímavé, že ve všech těchto písních je osobou podpalující strom nebo les žena. V ukrajinsko-běloruské vesnjance *Dibrova*, která tvoří na Bílé Rusi kontaminovaný celek s výše citovanou písní *Загареуся шыры бор* jde svátečně oděná dívka lesem; od její vlající sukně se vzněcují stromy <sup>17</sup>. Ve velkoruské písni ze samarské oblasti *Машенка* ztratí při procházce lesem prsten; ze msty zapaluje les <sup>18</sup>. Nejvýrazněji je tento motiv ztvárněn v archaické písni z velkorusko-běloruského pomezí:

*Выадила девушка в шир бор гулять,  
Вынасила красная жар в рукаве,  
Пажигала девушка сыру сасну.  
На макушички в соснушки ясный сокол,  
В сиряди тебе, соснушки – яры пчолы,  
В каряни тебе, соснушки, бел гарнастай.  
Журить-бранить девушку ясный сокол:  
Да штоб тебе, девушку сват ни сватал!  
Журить-бранить девушку яры пчолы:  
Да штоб тебе, девушку, да штоб тебе, красную поп ни винчал,  
Журить-бранить девушку бел гарнастай:  
Штоб тебе, девушка, муж ни любил,  
Да штоб тебе, красная, свекор журил*

(Живая старина, 1898, 389) <sup>19</sup>.

Píseň s nápadně podobnými obrazy byla zachycena v ukrajinské Haliči. Dívka vstává brzy zrána a jde si pro oheň. Když ho nese v rukávě, upustí ho na zem a zapálí routu; její kamarádka hasí požár <sup>20</sup>.

V posledních dvou písních se už dosti jasně zračí význam spojení představ: mladá žena – požár. Dívce, která podpálila strom, hrozí nezáměr ženichů a nezdar v manželství. Požár routy, která je ve středoevropském folkloru běžným symbolem panenství a dívčího mládí, znamená v druhé písni zřejmě ztrátu věnce. Tento význam vyjadřuje *expressis verbis* poleská svatební píseň *Ой у бору, бору сосна горыла*. Dívka zde hasí hořící sosnu v lese, přitom jí padá s hlavy věnec; nikdo kromě ženicha nemá odvahu zachránit tento věnec z ohně <sup>21</sup>.

Tyto dílčí významy symbolu požáru v přírodě s vynikající výrazností dokresluje hra, známá u Velkorusů pod názvem горелки, разгары, na východní Ukrajině pod jménem горюдуб. Hrající stojí v párech za sebou nebo v kruhu; osamělý hráč přistupuje k jednomu z párů 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<sup>22</sup>.

Text hry, v němž A. P o t e b n j a našel několik syntaktických archaismů, svědčících o jejím středověkém původu<sup>23</sup>, nepochybně ukazuje na to, že ve své původní formě vyjadřovala pomocí symbolu hořícího stromu myšlenku milostné touhy a erotického spojení. Podle svědectví ruského národopisce S a c h a r o v a<sup>24</sup> byla hra ještě v 19. stol. vyhledávanou příležitostí k uzavírání milostných přátelství.

V pozdější době mohl motiv požáru evokovat podle analogie uvedených písní představu smrtelného ohrožení a záchrany, kterou přináší milující bytost. V paralelní velkoruské hře Gorelki, která působí dojmem později vzniklé verse hry ukrajinské, ohrožená dívka říká:

*Горю, горю на камушке,  
Кто меня любить, тот и выручит*<sup>25</sup>.

Mládenec, který ji má rád, přistoupí k ní, políbí ji a postaví se na její místo<sup>26</sup>.

Všechny tyto skutečnosti vedou k jedinému závěru: obraz hořícího stromu byl ve starší vrstvě východoslovanského folkloru vžitým symbolem milostné náklonnosti a vášně. Vzpomeňme si, že také v renesanční umělé poesii je běžné líčení lásky jako požáru, který bytostně ohrožuje člověka, stavu, kdy jde o jeho bytí nebo nebytí. Avšak v citovaných východoslovanských písních milostná vášně, vyjádřená motivem požáru v přírodě, znamená především ohrožení vnitřní, mravní; zvláště dobře je to viditelné v svatební písni poleské, kde dívka ztrácí při hašení hořícího stromu věnec.

Přeneseme-li tyto poznatky na polskou versi písně o hořící lipce, dospějeme k názoru, že také v ní nešlo pouze o symboliku vnějšího, fyzického ohrožení a záchrany, nýbrž především o symboliku mravní. Věrně milující muž chrání mladou ženou svou přízní před vnitřním zklamáním a mravním pádem; přikrytí částí vlastního oděvu je starobylým symbolem, který vyjadřuje ochranu; přízeň záchrance je rovnoznačná závazku věrnosti pro celý život.

Tutéž myšlenku mravního ohrožení nebo dokonce mravního pádu, odpoutanou od spojitosti s motivem záchrany, vyjadřuje také slovenská verse naší písně. Zde už nezachraňuje dívku milující jednotlivec, zde ji pouze oplakává celý mládenecký kolektiv, zatím co strůjce neštěstí, falešný milovník a svůdce se jí posmívá. Ve variantě zapsané na Spiši nacházíme pak jasný důkaz toho, že motiv hořící lipky býval lidovým prostředím chápán jako symbol ztráty nevinnosti. Varianta končí:

*Zhorel jej vinek i parta  
i štiri šnuri zo zlata*

(M i š í k, Piesne zo Spiša, 48).

Na základě dochovaného materiálu nelze bohužel určit, která z těchto dvou forem, tak různým způsobem rozvíjejících starobylé dědictví lidových básnických symbolů, je starší a původnější. V každém případě je však jasné, že naše píseň nemá nic společného s rituálním upalováním člověka ani spalováním stromů. Nebyla ve svém původním významu ani výrazem zármutku nevěsty při loučení s rodným domovem, jak to tvrdil Sobotka, ani částí balady. Její stručný a jednoduchý příběh obráží pomocí symbolických prostředků vžitých v starší lidové poesii morální zákonitost vztahu mezi mužem a ženou: líčí ženu jako oběť vlastního citu a muže jako jejího přirozeného zachránce.

Teprve později se z této písně, patrně v důsledku jejího zasazení do svatebního rituálu, stal v českých zemích popěvek o loučení nevěsty s domovem, o tom, jak ji v tomto okamžiku oplakávají někdejší obdivovatelé a přátelé. Z podobných příčin se obsah písně na Ukrajině přiblížil tematicce písní jarních. Kromě toho se někdy v druhé polovině 17. stol. od základní rytmičké formy osmislabičné odštěpila pravděpodobně na severu Polska nová forma se složitější strofou, jež však poměrně dobře zachovala a rozvinula prvotný význam písně.

Dějiny písně o hořící lipce jsou dobrým příkladem toho, jak se v průběhu staletí s postupným zatemňováním smyslu kdysi běžných symbolů a se změnami v úloze, kterou píseň hraje v životě, postupně mění její text a celkový význam. Její výchozí formou je však skoro vždy forma nejuplněji motivovaná, obecně srozumitelná, neposkytující žádnou možnost mnohoznačného výkladu.

## РЕЗЮМЕ

Известная чешско-словацкая песня «Horela lipka», вступительным образом которой является изображение девушки, сидящей под пылающим деревом, принадлежит к тем произведениям чешского и словацкого песенного фольклора, которые в течение долгого времени привлекали к себе очень сильное внимание исследователей и вызывали разные попытки истолкования своего неясного смысла.

Романтические исследователи склонялись к буквальному истолкованию центральных мотивов песни. Они находили в ней отражение мнимого древнеславянского обычая сожигать пленных или морально провинившихся женщин под священным деревом. Шафарик, Коллар а вслед за ними и поляк Вуйцицкий выразили даже догадку, что сохранившаяся песня является отрывком утраченного

языческого гимна, посвященного богине Ладе или Чернобогу. Даже Эрбен, ставший подоить к песне более критически, считал ее отрывком эпического (балладического) произведения, в котором трагически гибнет девушка.

Другим образом пытались объяснить непонятную песню исследователи второй половины прошлого века. Я. Грубы находил в ней отражение обряда ритуального сжигания липы при уходе невесты из родительского дома і П. Сobotка впервые обратил внимание на возможность символического объяснения ее мотивов по образцу восточнославянских песен, где образ горящего дерева и падающих искр выражает слезы и грусть.

В настоящей статье дается новая попытка объяснить историю и значение песни о липке на основании тщательного разбора всего вариантного материала и его сопоставления с сродными мотивами, встречающимися в других, в частности восточнославянских песнях.

Песня о горящей липке (сосне) была известна в нескольких славянских странах; она имеет ряд областных разновидностей. Общим для всех этих областных редакций является вступительный мотив горящего дерева и девушки сидящей (или лежащей) под ним.

Во всех чешских и словацких вариантах это тематическое ядро дополняется образом парней, оплакивающих судьбу девушки. Кроме того в Чехии прибавляются к этому основному четверостишию дальнейшие, большая часть которых носит следы нового, иногда даже искусственного происхождения. В моравской версии появляется образ парня, который больше всех остальных жалеет несчастную девушку: это ее лучший поклонник, который покупал ей дорогие подарки. В юговосточной части Моравии и в Словакии песня напротив особо указывает на единственного из парней, которому безразлична судьба девушки – это тот, который обманул ее в любви, ее соблазнитель.

В единственном хорватском варианте, записанном в хорватских селениях северо-восточной Австрии, основная часть песни, в которой девушке сочувствуют птицы, дополняется совсем оригинальным текстом, в котором рассказывается о чувствах невесты, оставляющей родной дом и отправляющейся в чужбину.

Также в южной Польше входила песня о липке (здесь ее часто заменяет сосна) в состав свадебного ритуала. Но здесь центральный мотив сюжета разработан более конкретно и ярко: вместо упоминания о тоскующих парнях изображается физическая боль, которую испытывает девушка. Парню жаль ее, он прикрывает ее собственной одеждой.

Совсем оригинальная, несходная по содержанию и форме разновидность песни о горящей липке появляется в северной Польше: в познанской области к девушке, сидящей под пылающим деревом, приходят два поклонника – старый

и молодой: в мазовской разновидности парень приезжает за девушкой и против воли родных забирает ее с собой. Севернопольские записи отличаются от других также особой, довольно сложной строфической формой.

Ключ к реконструкции древней истории песни дает старинная украинско-польская запись в песеннике начала 18 в. В ней раскрывается прототип севернопольских версий. Оказывается, что эти версии возникли сращением двух разных песен.

С другой стороны старинная словацкая запись 70-х гг. 18 в., текст которой почти совпадает с более новыми словацкими записями, свидетельствует о том, что уже в 18 веке наша песня жила в двух очень разных ритмических формах.

На первый взгляд казалось бы вероятным, что первоначальную ритмическую форму песни представляет севернопольская версия, документированная древнейшей записью. Но есть доказательства, что песни с этой ритмической формой начали возникать только во второй половине 17 века путем преобразования более старых песен с простой ритмической структурой. С другой стороны ритмическая форма краткой (южнопольской и чехословацкой) версии (5 + 3) является одним из древних песенных размеров. Поэтому краткую версию надо считать более древней.

Последний раздел статьи посвящен объяснению смысла песни. Самую логичную, самую целостную форму сюжета представляет ее словацкая и особенно южнопольская разновидность, где еще сохранилась связь между ее вводными мотивами и остальным содержанием. Смысловое ядро южнопольской версии – это мотив мужчины, который спасает женщину от смертной опасности и становится другом ее жизни. Этот мотив очень хорошо известен в восточнославянских обрядовых песнях, где мужчина обыкновенно спасает девушку, тонущую в реке. Но есть в восточнославянском фольклоре и песни, где любимому лицу угрожает пожар.

Мотив пылающего дерева имеет в восточнославянском песенном фольклоре еще другие символические значения. Сочетание элементов: молодая женщина – пожар выражает любовную страсть, моральные угрозы, вытекающие из этого чувства, потерю венка.

Все эти факты ведут к заключению, что мотив горящего дерева являлся в древнем восточнославянском фольклоре общеизвестным символом любовного расположения и страсти, а также моральной опасности, связанной с этим состоянием. В песни о горящей липке верно любящий мужчина спасает девушку, которой угрожает эта опасность, своим покровительством; символом этого покровительства и заботы является покрытие собственной одеждой.

Идею моральной опасности, связанной с эротическим чувством, выражает также словацкая версия нашей песни, где коллектив парней оплакивает обманутую девушку, которой сторел в любовном пожаре венец и свадебный чепец.



<sup>1</sup> Čelakovský, *Slovanské národní písně*, I, 47; Krolmus, *Staročeské pověsti, zpěvy, hry, obyčeje, slavnosti a nápěvy*, II, 7, 65; III, 161; Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*, vyd. z r. 1937, 390; Sušil, *Moravské národní písně*, č. 792/1855; Koželuha, *Kytice z národních písní moravských Valachů*, 58; Bartoš, *Nové národní písně moravské* (1882), 67, 82; *Národní písně... spolku Slavia*, II/4, 107. Slovenské varianty: Šafařík, *Písně světské lidu slovenského v Uhřích* I, 54; Kollár, *Národné zpievanky*, I, 19; *Slovenské spevy*, I, 17; Mišík, *Piesne zo Spiša*, 48; Kolečány, *Slovenské ľudové balady*, 19.

<sup>2</sup> *Sammlung böhmischer Nationallieder* – rukopis ze zač. 19. stol. (knihovna Nár. musea, sign. III C 12), sborník Hankova otce (tamtéž, sign. I H 16).

<sup>3</sup> O tom, že Koželuhova varianta souvisí s nějakou městskou tradicí mimoregionální, svědčí také její hudební forma, blízká nápěvům českým a ostře odlišná od moravských.

<sup>4</sup> V jiných variantách tohoto typu (Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne, IX, 136; X, 187) rozvíjí se úplně jinak strofa «Zielona lipka i jawór», jež zde stojí na prvním místě, a k textu přirůstá další strofa s podobným začátkem: «Zielona lipka w potoku». Místo sekundárních lístečků se objevují iskierki.

<sup>5</sup> Píseň začíná: «Stojała lipa przy dole, przy organiścinej stodole». Na Kasi padá jen rosa, Jasinek, kteý pospíchá na pole, nakrývá ji se slovy: «Spij ze Kasińku po woli, niech cię główecka nie boli» (Kolberg, *Mazowsze*, I, 290).

<sup>6</sup> Podobně: Koleśsa, *Narodni pisni z halyčkoji Lemkivščyny*, Ethnoh. zbirnyk, 39–40, č. 579, 619; Verchratskýj, *Pro hovor halyčckych lemkiw*, 279; Bugera, *Ukrajinské vesillja na Lemkivščyrd*, 59.

<sup>7</sup> Maksimovič, *Sobranije sočinenij*, II, 510; Hnatjuk, *Hajivky*, 100; Holovackyj, *Nar. pesni*, IV, 187.

<sup>8</sup> Kolberg, *Pokucie*, I, 180; Holovackyj, c. d., IV, 294; Hnatjuk, *Hajivky*, 72.

<sup>9</sup> Další varianty tohoto typu: Kolberg, *Lud*, III, 277, 294; XXII, 53; Kolberg, *Mazowsze*, I, 198; Gloger, *Pieśni ludu*, 125; Materiały archeologiczno-antropologiczne i etnograficzne, VIII, 88.

<sup>10</sup> Buocův záznam uveřejnil Fr. Sasinek v Archivu starých československých listín, písomnosti a dejepisných pôvodín, II, 1, Martin, 1873, str. 66. K poslednímu verši se vztahuje poznámka: v pôvodine je výraz neslušný, ktorý som takto premenil.

<sup>11</sup> Kolberg, *Lud*, III, s. 47, 63; XVI, 231; XVIII, 65; XXIII, 130; Čubinskij, *Trudy etnografičesko-statističeskoj ekspedicii v zapadno-russkij kraj*, IV, 387.

<sup>12</sup> H. Windakiewiczowa, *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*, Kraków, 1913, 91–92.

<sup>13</sup> K. Badecki, *Polska liryka mieszczańska*, Lwów, 1936, 72.

<sup>14</sup> Tuto rytmicickou formu má napr., balada o nočním svůdci (*Zvalo sa mesto Rakovci; Chodíval k nám král Uherský; Orala babu zahradu*), jež bývá vztahována k postavě krále Matyáše Korvína, dále některé verše balad o utopení dítěte a o nalezení sestry v křmčě, lyrická píseň *Ked my do tých hor puojdeme* a několik moravských a ukrajinských svatebních písní.

<sup>15</sup> Doklady o písních této skupiny shromáždil Potěbnja, *Objasnenija malorusskich i srodných narodnych pesen*, I, 190–198, Aničkov, *Vesennijaja obrjadovaja pesnja na zapade i u slavian*, II, 259–260, 269; zde je uvedena také další literatura. Viz ještě: Hnatjuk, *Koljadky* (Etnografičnyj zbirnyk, XXXVI), č. 291; Čubinskij, *Trudy etnogr.-statističeskoj ekspedicii v zapadno-russkij kraj*, IV, 138.

- <sup>16</sup> Sejn, *Materiały dlja izučeniya byta i jazyka russ. naselenija severo-zap. kraja*, I, 1, 193.
- <sup>17</sup> Hnatjuk, *Hajivky* (Mat. do ukr. etnologiji, XII), č. 27; zde uvedena další bibliografie.
- <sup>18</sup> Varencov, *Sborník pesen Samarskogo kraja*, 43.
- <sup>19</sup> Další záznam (ze smolenské oblasti): *Živaja starina*, 1903, 472.
- <sup>20</sup> Hnatjuk, *Hajivky*, str. 96 – záznam z okolí Lvova. Srov. píseň s analogickým začátkem a náznaky podobné symboliky u Sušila, č. 789/1832.
- <sup>21</sup> Dovnar-Zapoľskij, *Pesni pinčukov*, Kijevskije univ. Izvestiia, 1896, č. 2, 13, č. písně 108.
- <sup>22</sup> Tereščenko, *Byt ruskogo naroda*, IV, 28, 316; Maksimovič, *Sobranije sočinenij*, II, 510; Čubinskij, *Trudy*, III, 101, 93.
- <sup>23</sup> *Objasnenija maloruskich i srodných narodnych pesen*, I, 176–177.
- <sup>24</sup> *Skazaniya ruskogo naroda*, I, 180–182.
- <sup>25</sup> Pokrovskij, *Detskije igry*, 191 (záznam z tobolské gubernie).
- <sup>26</sup> Tereščenko, *Byt ruskogo naroda*, IV, 28.

## STARÁ UKRAJINSKÁ PÍSEŇ O VOJVODOVI STEFANOVI A JEJÍ VÝZNAM PRO DĚJINY SLOVANSKÉ LIDOVÉ PÍSNĚ

### I

Pozornost folkloristů se v poslední době stále častěji obrací k starobylým rukopisným záznamům lidových písní. Je to pochopitelné. Pro historicky orientované folklórní studium, jehož cílem je rekonstrukce cest a směrů, kterými se ubíral písňový vývoj, jsou takové záznamy jedinými relativně pevnými opěrnými body. Pro svou ojedinělost a nahodilost nemohou nám sice samy o sobě poskytnout úplnou představu o tom, jaký byl celkový stav lidové písně v některém z odlehlejších staletí, o vývojových tendencích, vládnuvších v jednotlivých písňových prostředích, ba ani o publicitě daného obsahového nebo stylistického prvku v určité epoše; jejich pečlivým rozbořem můžeme však v každém případě pozitivně zjistit, jaké konkrétní umělecké vymoženosti byly v době zápisu majetkem tvůrců lidových písní; další všestranná konfrontace s tím, co bylo zachováno jinde nebo z pozdějších dob, nám pak pomůže k objasnění četných otázek, týkajících se vývoje jednotlivých písňových žánrů, temat, forem obraznosti a rytmu.

Nejvíce takových možností poskytují samozřejmě případy, kdy píseň starého záznamu má aspoň částečné textové obdoby v novějším sběratelském přínosu. Konfrontace takových záznamů, oddělených od sebe nejednou časovým rozpětím dvou set nebo i více let, dává za předpokladu nutné opatrnosti v postupu a závěrech jedinečnou příležitost k rekonstrukci vývojových drah jednotlivých písní, jíž se připravuje pevnější půda pro dohady o obecných vývojových tendencích, které vládly v celém písňovém prostředí nebo žánru.

Počet starobylých písňových záznamů je v jednotlivých slovanských zemích značně odlišný. Nebude však jistě nesprávné, když prohlásíme, že nejbohatší a nejcennější materiál toho druhu byl zachován z oblasti ukrajinské. Souvisí to s mnoha historickými okolnostmi; nejdůležitější bylo patrně to, že ukrajinské území bylo po dlouhou dobu polem intenzivního kulturního střetávání domácího živlu a cizích národů; víme však, jak velkou úlohu sehrál v dějinách zachycení prvků lidové kultury právě zájem cizinců.

Z dychtivého zájmu Poláků o půvabnou, historicky a jazykově příbuznou, přece však tak svéráznou a exoticky znějící píseň bratrského národa, žijícího ve společném státě, spjatého s polským národem tolika životními svazky, z oslnění krásou a bohatstvím ukrajinské lidové kultury, které v polské literatuře sedmnáctého století spoluurčovalo náplň celého literárního směru (Ivovská skupina pozdně renesančních básníků), vyrostly desítky rukopisných a tištěných záznamů ukrajinských písní, vynořujících se po prvé v druhém desetiletí XVII. století a pokračujících do poloviny století osmná-

tého; na ně navazují podobné sborníčky samých Ukrajinců. Jedním z projevů živých kulturních styků, které zvláště od druhé poloviny XVII. století spojovaly Ukrajince s Velkorusy, byla zase expanse ukrajinských písní do velkoruského prostředí; její bohatý přínos se aspoň částečně dochoval (zčásti už v přetvořené, jazykově a stylisticky uzpůsobené formě) v ojedinělých záznamech z konce XVII. století a v ruském zpěvníkovém repertoáru století osmnáctého<sup>1</sup>.

Celá starobylá tradice zpěvníkových záznamů ukrajinské písně obsahuje (bez ruských tištěných zpěvníků druhé poloviny XVIII. stol.) podle předběžného odhadu více než čtvrt tisíce písňových jednotek, z nichž značná většina těsně souvisí s tradicí lidové mluvy a duchem lidové písně. Celý tento materiál teprve čeká na své souvislé zpracování. Při klíčovém postavení, které Ukrajina zaujímá ve vývoji slovanské písňové tvorby jako křižovatka různých tendencí a vlivů, přispěje podrobné vědecké osvětlení tohoto skoro nedotčeného pokladu nepochybně k vyjasnění některých nejasných otázek, týkajících se vývoje slovanské lidové písně vůbec. Tento článek, usilující o všestranné zhodnocení nejstaršího dokladu ukrajinské písňové kultury, má být jedním z dalších kroků v tomto úsilí.

Vznik prvního, nejstaršího záznamu ukrajinské lidové písně, jenž je zároveň jedním z nejstarších souvislých záznamů slovanské písně vůbec, souvisí s vývojem české kultury. Jde o píseň «Дунаю, Дунаю, чеми смутен течеш», pocházející z ukrajinské části východního Slovenska, kterou na základě informace českého bratra Nikodema pojal Jan Blahoslav do své «Gramatiky» (dokonč. 1571) jako ukázkou «slovenského dialektu».

Více než sto let nás už dělí od uveřejnění článku V. Kovalského, jímž byla kulturní veřejnost poprvé upozorněna na vynikající nález<sup>2</sup>. Rok na to vyšla Blahoslavova Gramatika tiskem ve vydání I. Hradila a J. Jirečka<sup>3</sup>. Od sedmdesátých let uplynulého století, kdy na význam zapomenutého objevu nově upozornil ve své recenzi na Jagíčovu studii o Dunaji v slovanské lidové poesii K. Jireček<sup>4</sup>, stala se píseň o vojvodovi Stefanovi předmětem živého vědeckého zájmu.

A. Potebnja jí brzy na to věnoval zvláštní studii<sup>5</sup>, v níž na základě jazykového rozboru bezpečně prokázal její ukrajinský původ; v dalších částech článku zkoumal její rytmickou stavbu a v duchu své psychologicko-symbolické metody hodnotil některé prvky její obraznosti a komposice. Své these podepřel uvedením novodobé ruské analogie ze sborníku Sacharova, svědčící o kontinuitě hlavních motivů písně na východoslovanské půdě. Další analogie uvádí pak ve svém díle «Объяснения малорусских и сродных народных песен»<sup>6</sup>.

Na Potebnjovu výklady navázal I. Franko ve svých «Студіях над українськими народними піснями»<sup>7</sup>. Kromě rozsáhlé informace o Blahoslavově osobnosti a díle a referátu o Potebnjově práci obsahuje Frankův článek především pokus o rekonstrukci textu písně a o bližší určení historických okolností a místa jejího vzniku. Na základě

historických souvislostí a jazykového rozboru spojuje Franko naši píseň s postavou některého z moldavských vojvodů toho jména, vládnuvších v XV.–XVI. století a její domov hledá v pokutsko-bukovinské oblasti.

Brzy na to do dějin výzkumu písně významným způsobem zasáhl historik S. Tomašivskij, dobrý znalec zakarpatských ukrajinských oblastí<sup>8</sup>. Prohlásil, že pod Benátkami, které Blahoslav udává jako místo původu písně, se neskrývá vzdálené italské město, kde se mohli podle představ prvních komentátorů střetávat příslušníci různých slovanských kmenů, nýbrž šarišská vesnice Venecia západně od Bardejova. Smíšený ukrajinsko-slovenský jazyk písně vysvětluje Tomašivskij podobným rázem místního nářečí. Snaží se vůbec dokázat, že píseň vznikla na uherské straně a souvisí spíše se sedmihradskými než moldavskými tradicemi. Pokouší se také o novou rekonstrukci textu; na rozdíl od Franka, který sjednocoval rytmickou formu písně do rozměru 6+6, nachází v textu rozměr 5+6 nebo 6+5 s pohyblivým vnitřním předělem.

Ve svém pozdějším článku<sup>9</sup> vyslovil Franko souhlas s objevem Tomašivského, týkajícím se místa, kde byla píseň zapsána, a pod vlivem jeho pochybností o rekonstrukčním postupu pokusil se o novou rekonstrukci se zachováním některých nářečních osobitostí a «bez nároku na dosažení pravidelného rozměru». Odmítl naproti tomu názory Tomašivského na historické pozadí písně.

Naposled se vrátil Franko k písni o vojvodovi Stefanovi krátce před svou smrtí, v r. 1915. V článku otištěném posmrtně<sup>10</sup> opakuje a zpřesňuje některé své starší názory; jde ovšem příliš daleko, když těsným spojením námětu písně s osobností moldavského vojvody Stefana Velikého († 1504) dospívá k přesnému datování vzniku písně do sedmdesátých let XV. století, jako by nutně musela vzniknout po čerstvých stopách popisované události.

V období mezi oběma světovými válkami na píseň příležitostně reagovala zapomenutá studie Peretcova<sup>11</sup>, která přinesla novou tematickou obdobu z běloruského folklóru.

Velmi cenným dílčím přínosem k úplnému prozkoumání památky byla studie I. Paňkeviče «Пісня про Стефана воєводу як пам'ятка лемківського шариського говору»<sup>12</sup>. Na rozdíl od studie Potebnjovy a druhého článku Frankova, které charakterisovaly jazyk písně jen na základě vybraných jevů, dává Paňkevič úplný a definitivní rozbor jazykové stránky Blahoslavova záznamu, dokazující, že jde o ukrajinský jazyk s šarišskými osobitostmi a slovenskými nánosy.

Z uvedeného referátu je patrné, že se dosavadní výzkum písně týkal převážně jejích vnějších dějin: historických okolností a místa vzniku díla a Blahoslavova záznamu. Estetické stránce písně věnoval pozornost vlastně jen Potebnja, i on však podle zvyklostí své metody nezkoumal text souvisle, dotýká se jen některých motivů, k nimž uvedl dlouhou řadu často velmi vzdálených a sporných obdob. Jen k problému rytmické for-

*Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně*

my písně se badatelé vraceli neustále v souvislosti s pokusy o rekonstrukci textu; i zde však nedospěli k jedinému a konečnému řešení.

Na tuto ostrou jednostrannost dosavadních výzkumů správně upozornili autoři poslední práce o naší písni – K. Horálek a Zd. Horálková<sup>13</sup>. I když však postulují potřebu všestranného stylistického rozboru památky, sami se ve svém článku omezují jen na několik dílčích aspektů: hledání původní rytmické formy, úvahy o směru šíření písně a o historické příslušnosti a posloupnosti různých forem jejího námětu. Vedle mnoha velmi cenných a podnětných názorů článek obsahuje i některá tvrzení sporná.

Úkolem našeho článku je provést rozbor všech nevyjasněných a sporných otázek, které se kolem nejstarší ukrajinské písně nakupily, a přispět tím k jejímu správnému historickému zařazení.

## II

Text Blahoslavova záznamu zní v přepisu do současné grafiky takto:

Dunaju, Dunaju, čemu smuten tečeš?  
Na verši Dunaju try roty tu stojů:  
Pervša rota turecká,  
Druha rota tatarská,  
Treta rota voloska.  
V tureckým rotě šablami šermuju,  
V tatarským rotě strylkami strilaju,  
V Voloským rotě Štefan vyjvoda.  
V Štefanovy rotě dyvoňka placet,  
Y plačucy povídala: Štefane, Štefane,  
Štefan vyjvoda, albo mě pŭjmi, albo mě liši.  
Ač bo što mi řečet Štefan vyjvoda?  
Krásna dyvonice, pujmil bych tě, dyvoňko,  
Nerovnaj mi jes, lišil bych te, milenka mi jes.  
Štam mi řekla dyvoňka: Pusty mne, Štefane,  
Skoču ja v Dunaj, v Dunaj hluboký,  
Ach kdo mě doplynet, jeho já budu.  
Něchto mě doplynul krásnu dyvoňku,  
Doplynul dyvoňko Štefan vyjvoda,  
Y vzal dyvoňku zabil ji v ručku:  
Dyvoňko, dušenko, milenka mi budeš<sup>14</sup>.

Už obě práce Potebnjovy upozornily, že tato píseň má své přímé vývojové pokračování v novodobé folklórní tradici. V pozdější době věnovali této otázce pozornost

další badatelé: někteří (Peretc, Horálkovi) uvedli další nalezené obdoby, jiní (Franko, Horálkovi) usilovali o srovnání těchto obdób s jejich starobylym předchůdcem. Činili to však dosti všeobecně a bez úplné znalosti variantního materiálu nové písně.

Prozkoumání této otázky nepozbylo svého významu ani dnes. Je užitečné nejen pro zjištění obsahových a stylistických proměn, kterým text populární písně podlehl za dobu tří set let; pomůže nám výrazněji odhalit také některé aspekty písně staré, její osobité dobové rysy a zákonitosti.

Novodobé pokračování romance o vojvodovi Stefanovi – píseň o vojenském náčelníkovi a děvčeti, bylo, pokud je nám známo, zachyceno celkem v devíti variantách (zpěvníkové texty XVIII. století a text uveřejněný Sacharovem chápeme jako znění jediné). Čtyři z těchto textů uvádějí ve svém přehledu Horálkovi: velkoruský zpěvníkový záznam z r. 1780<sup>15</sup>, o sto let pozdější jihoruský text z kurské oblasti<sup>16</sup> a dva záznamy z bělorusko-velkoruského pomezí, ze smolenského kraje<sup>17</sup>.

Tento výčet doplňujeme především třemi důležitými variantami běloruskými, které významným způsobem dokreslují obraz územního rozšíření a rozrůznění novodobé písně. Jednu z nich uveřejnil ještě Potebnja v «Объяснениях»<sup>18</sup>; pochází z jižní části Bílé Rusi, ze Šacka minské gub. Druhou, ze severních končin země (vitebský okres), nacházíme u Peretce<sup>19</sup>. K nim připojíme další severoběloruskou variantu z lepelského okresu západně od Vitebska<sup>20</sup>.

Kromě toho k variantnímu souboru patří dvě varianty velkoruské: ze saratovské gubernie a donské oblasti, svým zněním skoro totožné se zpěvníkovým textem<sup>21</sup>.

Tento nepřilíš bohatý, avšak svým územním rozptylem významný materiál se podle našich zjištění rozpadá na dvě jasně odlišné skupiny. První, dosti sourodou a ucelenou, tvoří varianty běloruské včetně smolenských. Druhou, vnitřně rozpolcenou skupinu tvoří texty velkoruské.

Z prvního typu uvádíme pro ilustraci záznamy, které čtenář nenašel ve studii Horálkových. Jihoběloruský text z minské oblasti zní:

Ой Дунай, Дунай, чаго ціха йдзеш?  
 За сабою, Дунай, три палкі ведзеш:  
 Ой да ў першуом палку конікі іржуць.  
 А ў друтуом палку малуойцы пеюць,  
 А ў трейцюом палку дзеўчына плаче.  
 Конікі іржуць – ат вады ідуць,  
 Малуойцы пеюць – з сабою беруць.  
 Ой стаў капітан дзеўчыны пытаць:  
 Дзеўчына мая, чаго ты плачеш?  
 Ах взяў бы я цебе за себе – неруовная мне.  
 Вазьму ж я цебе за свайго слугу:  
 Ему будзеш жана, а мне мілая,



*Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně*

Ему будзеш кашулю шиць, а мне вышиваць,  
Ему будзеш пасьцель слаці, а со мною спаць.  
– Жаль, жаль, капітан! непраўда твая!  
А дзе ж тые два месецы пры адной заре?  
Дзе два мужі живуць пры адной жане?  
Каму буду жана, таму й мілая,  
Каму буду кашулю шиць, таму й вышиваць,  
Каму буду пасьцель слаці, с тым і лягу спаць.

Šejnova varianta z vitebského okresu deformuje sice začátek písně, avšak v dalších částech je velmi bohatá a ucelená:

*Учора рака, рака быстра йшла,  
Сягоньни рака замуцилася.  
Як жа мне, раце, раце быстро ици?  
Надо мною, ракой, три роты стоиць:  
Первая рота – рота польская,  
Другая рота – рота москоўская,  
Трэція рота – ўсе жоўнерская.  
Ў польской роце коничык иржець,  
Коничык иржець, на войну идзець;  
Ў москоўской роце шабельки блисьцаць,  
Шабельки блисьцаць, головы лицаць;  
Ў жоўнерской роце дзевынька плачыць,  
Дзевынька плачыць, замуж не хочыць.  
Пришоў до іе старжант капітан:  
Ни плач, дзевынька, ни плач, красная,  
Ўзяў бы за сибє – не стоиш мяне.  
Ай возьму, возьму цябе за слугу свого,  
Слуге будзеш жана, а мне мілая,  
Слуге посьцель слаць, со мной ляжеш спаць,  
Слугу обнимаць, мяне цаловаць.  
– Ни праўда, старжант, ни праўда, капітан:  
Ай нет у зары по два месяцы,  
Ай нет у жаны по два мужуки.  
Кому буду жана, тому и мілая,  
Кому посьцель слаць, з тем лягу спаць,  
Кого обнимаць, того и цаловаць.*

Další Šejnův záznam ze severního Běloruska je kratší, některé kompoziční prvky, společně ostatním variantám, postihl zde rozklad; tato varianta je však důležitá už jako důkaz, že i v severoběloruské oblasti měla naše píseň začátek shodující se se začátkem písně starobylé:

*Што ж ты, Дунайчику, циха не стоиши?*  
 Як мене, Дунайчику, цихонько стояць?  
 Цираз мяне Дунайчику *тры чаўны плывець*.  
 Ў першым чоўночку коничик иржець,  
 Ў другим чоўночку солдаты пяюць,  
 Ў трэцім чоўночку дзяўчонка плачиць.  
 Коник иржець – войны чуець,  
 Солдаты пяюць – на войну идуць,  
 Дзяўчонка плачиць – з собой забираюць.  
 Ни плач, дзяўчонка, ни плач, молада:  
 З собой бяру – з слугой ожаню.  
 Слуге будзиш жонка, а мне молада.

Východní (velkoruská) verse je nehledě k menšímu počtu záznamů roztržitější než běloruská. Štěpí se ve dvě skupiny variant, které mají sice mnoho společných rysů v poměru k běloruským, liší se však také mezi sebou několika podstatnými znaky. Bližší běloruským textům je znění z ukrajinsko-velkoruského pohraničí, z kurské oblasti:

Ох, Дон ты, мой Дон, тихенький Донок!  
 Ох, что же ты, Донушка, не весел стоишь?  
 – Ох, как же мне, Донушке, да веселым быть?  
 Как по мне, по Донушке, да три партии шло:  
 Как первая партия – донские казаки,  
 А другая партия – завдалые молодцы,  
 А третья-то партия – везут девушку,  
 Везут, везут девушку, везут, везут, красную.  
 Плачет, плачет девушка, что река лиется.  
 Увыймает девушку большой-набольшой:  
 Не плачь, не плачь, девушка, не плачь, не плачь, красная!  
 Отдам тебя, девушка, замуж за слугу;  
 Слуге будешь ладушка, а мне милый друг,  
 Под слугу постелю стлать, со мной будешь спать!  
 – Не речь, не речь молодец, да не речь говоришь!  
 Кому буду ладушка, тому – милый друг,  
 По кого постелю стлать, я с тем буду спать!

Znění, zachycené ve zpěvnících XVIII. století a ve skoro totožné podobě nad Donem a Volhou, vnaší do textu dva zcela osobité motivy:

Ой ты нам батюшка, тихой Дон!  
 Ой что же ты, тихой Дон, мутнехонек течешь?  
 – Ах как мне, тиху Дону, не мутному течи?  
*Со дна меня, тиха Дона, студены ключи бьют,*  
*Посередь меня, тиха Дона, бела рыбица мутит,*  
 Поверх меня, Дона, три роты прошли:  
 Ай первая рота шла, то донские казаки,

*Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně*

Другая рота шла, то знамена пронесли,  
А третья рота шла, то девица с молодцом.  
Молодец красну девицу уговаривает:  
Не плач, не плачь, девица, не плачь, красная моя!  
Что выдам тебя, девица, я за верного слугу:  
Слуге будешь ладушка, мне – миленький дружок;  
Под слугу будешь постелю стлать, со мной вместе спать.  
Что возгорит девица удалому молодцу:  
Кому буду ладушка, тому – миленькой дружок,  
Под слугу буду постелю стлать, с слугой вместе спать.  
*Вынимает молодец саблю острую свою,  
Срубил красной девице буйну голову  
И бросил он ее в Дон во быструю реку.*

Rozdíly mezi běloruskou a velkoruskou versí se dají shrnout do těchto bodů:

V běloruských variantách řeka nese vždy jméno Dunaje, ve velkoruských – Donu.

Konkrétní vybavení motivu rot (pluků) stojících nad řekou je jiné. V běloruských variantách nacházíme vždy podobný sled obrazů: v první rotě řehtají koně, v další se lesknou šavle (Vit.<sub>1</sub>, Smol.<sub>1</sub>, a<sub>2</sub>) nebo zpívají vojáci (Min., Vit.<sub>2</sub>), v třetí pláče děvče. Ve velkoruských variantách tato symetrie obrazů, vyjádřená paralelními syntaktickými formulemi se slovesem na konci, tak typickými pro ukrajinské koljady a starší balady, mizí; v každé skupině variant má tento textový úsek jinou stavbu, v obou případech není však do něho vůbec pojat motiv dívčina pláče.

Obě verse odlišným způsobem řeší začátek části, v níž se rozvíjí vlastní děj:

Пришоў до іё старжант капітан (Vit.<sub>1</sub>)  
Як приехыў к дзявіцы школьнік-палкоўнік (Smol.<sub>1</sub>)  
Молодец красну девицу уговарывает (zprěvn.)  
Увыймае дэвушку большой-набольшой (Kursk.)

O odlišné textové tradici svědčí i tyto detailní rozdíly v závěru:

Слуге будзеш *жана* (*жонка*), а мне *мілая* (Viteb.<sub>1</sub>, <sub>2</sub>, Minsk)  
Слуге будзеш *ладушка*, а мне *мільі́ дру́г* (velkor.)

Jen v běloruských variantách nacházíme v závěru aforistické dvojverší:

Ай нет у зары по два месяцы,  
Ай нет у жаны по два мужукі. (Viteb.<sub>1</sub>, Minsk)

Ve smolenské skupině tomuto dvojverší odpovídá:

Што ж то ни за птїца, што два гнязды ўеть,  
Што ж ни за дэвушка, што два другі йметь. (Smol.<sub>1</sub>)

Uvedené doklady svědčí o tom, že se text písně rozvíjel v obou oblastech po jistou dobu samostatně.

Je však mezi variantami obou skupin ještě jiný, stejně podstatný rozdíl. Zatím co varianty z bělorusko-smolenské oblasti představují poměrně jednotný komposičně stylistický typ, a odchylky uvnitř tohoto typu působí převážně dojmem vynechávek a deformací, jsou mezi dvěma velkoruskými obměnami podstatné rozdíly jak ve stylisaci jednotlivých motivů, tak i v celkovém dějovém pojetí. Verse zaznamenaná ve zpěvnících XVIII. století a na východě Ruska zaujímá v souboru znění písně o provdání za sluhu vůbec zcela osobité místo. Vzhledem k izolovanosti důležitých prvků této verse, která jasně vyniká při jejím srovnání s ostatním materiálem, odvažujeme se vyslovit dohad, že jde o poměrně pozdní, vzniklou patrně během XVIII. století, možná poloumělou úpravu všeobecně známé písně, v níž bylo starší znění, o němž nám dává představu kurská varianta, obohacená prvky současné písňové stylistiky (бацюшка Дон, dvojice молодец – красна девица, rozvinutím přírodního motivu kalné řeky), syntaktickými úpravami s knižním nádechem a přidáním závěrečného baladického motivu potrestání nepokorné dívky.

Přírodní obrazy ruské zpěvníkové verse (studené prameny na dně řeky; ryby kalící vodu) pojal kdysi Franko, který znal z textů novodobé písně jen znění uveřejněné Sacharovem, do své rekonstrukce písně o vojvodovi Stefanovi jako její prvotnou, v záznamu XVI. století náhodou nezachycenou složku. Nechal se přitom vést běžnou představou, že hojně použité přírodních motivů je charakteristické pro celou starší vrstvu lidových písní. Frankovu úpravu tradují pozdější publikace písně, např. v antologii F. K o l e s s y *Українська усна словесність* (Lvov, 1938, 405). Dnes, kdy už disponujeme širším souborem variant, z nichž značná většina, a to varianty po všech stránkách bližší k starobylé písni, tento motiv neobsahují, můžeme skoro najisto tvrdit, že do původní koncepce písně nepatřil a vyjadřuje spíše vkus XVIII. století. Toto zjištění úplně odpovídá tomu, co víme dnes o vývoji přírodních obrazů v lidové poesii<sup>22</sup>.

Nyní přikročíme k otázce, jaký je vztah jednotlivých versí novodobé písně k záznamu XVI. století. Nejbližší starobylému záznamu je nesporně verse běloruská (z ní pak především – nehledě k deformovanému začátku – Viteb.<sub>1</sub> i a Smol.<sub>1</sub>): zachovává stejné jméno řeky, podobným způsobem komposičně formuje motiv tří rot a naplňuje ho příbuznějšími obrazy. Varianty velkoruské působí po stylistické stránce dojmem mladších; chybí v nich přímočará komposiční obradnost písně XVI. století.

Avšak všechny varianty novodobé písně jsou v poměru k písni XVI. století spjaty jednotným rysem: zatímco si první části staré a nové písně, tvořící jakýsi situační úvod k vlastnímu ději, dosti věrně odpovídají, rozchází se vlastní děj velmi značně. Na stejné popisné pozadí, obohacující text především po básnické stránce, byla promítnuta jiná, odlišná událost s vlastním sociálním zařazením a mravním smyslem. Nacházíme zde

podobnou situaci jako v několika jiných prokazatelně starobylých písních, vzniklých v poměrně blízké době a doložených starými záznamy, které jsme měli příležitost prozkoumat. Tak v písni Hořela lipka (sosna) jsou takovou konstantou, spojující všechny značně odlišné verse písně, jen tři úvodní obrazy; v ukrajinské písni Порівнай, боже, гори-долини рівенько, zachycené v písemné formě po prvé už v polském tisku 1615–1620 r., diferencovaly pozdější epochy velmi značně dějovou náplň, úvodní obraz však také zde zůstal nezměněn<sup>23</sup>. Jde zřejmě o obecnou zákonitost písňového vývoje: zatím co efektní, esteticky bohatý ornamentální obraz trvá po staletí, mění se pod tlakem proměňujících se životních podmínek obsah dějové složky.

V čem je však rozdíl mezi dějovou osnovou písně XVI. století a textů zapsaných později?

V obou písních rozmlouvá muž s dívkou o milostném poměru, jemuž je na překážku sociální nerovnost. Tím podobnost mezi oběma náměty končí.

Zatímco v písni XVI. století muž, který stojí dokonce na nejvyšším stupni sociálního žebříku, skutečně miluje a svádí o svou lásku vnitřní boj, vrcholící zkouškou věrnosti a vítězstvím citového vztahu nad silou společenských konvencí, přenáší se v písni známé z pozdějších záznamů těžiště konfliktu zcela do roviny hotových společenských šablon. Pán-důstojník už nejedná s mladou ženou jako s vnitřně rovnou bytostí, v jeho slovech nezní bolestné rozdělení mezi vnitřním citem a vnějšími ohledy. Sociální nerovnost mu není překážkou v žádoucím milostném vztahu. Žena z nižších vrstev je mu předmětem, kořistí, majetkem, který lze prodat nebo postoupit, ponecháváje si přitom výhodná práva. Morální odpor ženy vůči ponižujícímu řešení končí v jedné z versí dokonce její smrtí. Jemná milostná romance o přemožitelné síle lásky se mění v přísnou baladu o fysickém a morálním zotročení ženy.

Která forma námětu je prvotnější ?

Donedávna nikdo nepochyboval o prvenství verse Blahoslavovy. Teprve K. a Zd. H o r á l k o v i vyslovili opatrný dohad, že historicky prvotnější forma obsahu písně se lépe dochovala v ruské (přesněji: zpěvníkové, tragické) versi. Svůj názor zdůvodňují těmito argumenty:

«Ideologicky se ukrajinská verse od verse ruské dosti ostře odlišuje. V ruské versi konflikt lásky mezi pánem a dívkou z lidu končí tragicky (dívka odmítá potupný návrh a zaplatí svůj odpor životem), ukrajinská verse končí netypicky smírně (vévoda se rozhodne pro nerovný sňatek). Ruská verse sociální skutečnost vyjadřuje správněji, a to zase spíše svědčí pro její časovou prioritu. Verse s harmonickým závěrem mohla vzniknout na základě písně s tragickým rozuzlením podobným adaptačním procesem, jakým bývají mezinárodní látky přizpůsobovány k vystižení historických událostí nebo postav»<sup>24</sup>.

Domníváme se, že otázku historické posloupnosti jednotlivých versí nelze řešit obecnými úvahami o menší nebo větší typičnosti některého z dějových řešení vzhledem

k obecným tendencím sociálního vývoje, zvláště chybí-li nám ze starších dob konkrétní srovnávací materiál, jenž by podobné dohady podpořil. Povaha lidských vztahů se historicky mění, nelze pro všechny epochy obecně určit, co nejlépe vyjadřuje vzájemný postoj sociálních skupin. Jediným správným postupem v našem případě je konkrétní historický rozbor, odhalující spojitost mezi jednotlivými rysy obsahu písně a životními zvláštnostmi různých dob. Tento rozbor vyznívá podle našeho názoru jednoznačně ve prospěch priority ukrajinské verze.

Teoreticky vzato nelze vyloučit, že píseň s polohistorickou postavou vojvody Stefana, zachycená Blahoslavovým přítelem, byla druhotnou, oblastní versí nějaké starší písně o konfliktu, vyplývajícím ze sociálně nerovného milostného vztahu. Nemáme však žádné konkrétní doklady, které by ukazovaly na to, že se tento motiv s podobným řešením vyskytoval v písňovém fondu východních Slovanů už před XVI. stoletím, ve středověku. Kulturně historický rozbor, vycházející z toho, co víme o vývoji vztahů mezi mužem a ženou, vede naopak k závěru, že před XV.–XVI. stoletím mohl být takový konflikt na východoslovanské půdě sotva pocíťován jako typický problém lidských vztahů, zasluhující si písňového zpracování. V dobách, kdy slabá kontrola a jurisdikce východní církve umožňovala trvání volných erotických svazků, kdy v prostředí vládnoucí třídy nebyly vzácné případy faktického mnohoženství, se nemusel příslušník této třídy rozhodovat mezi mesaliancí a rozchodem, jak to dělá vojvoda Stefan, nemusel se uchýlovat k tak umělému formálnímu řešení jako provdání za sluhu, zvláště šlo-li podle obsahu písně o zajatkyňi. Také jisté a sebevědomé vystupování hrdinek obou versí neodpovídá středověkému pojetí psychických vztahů mezi mužem a ženou, a sotva se mohly ve středověku zformovat osobité rysy verze se jménem Stefana, zdůrazňující ve vztahu obou pohlaví jejich citovou rovnocennost.

Verse Blahoslavova ukazuje naopak některými rysy svého obsahu dost jasně k době, kdy byla zapsána. Právě v této době, s definitivním upevněním úlohy církevního manželství, s prudkým růstem stavovského sebevědomění šlechty, s ostrým prohloubením rozdílů ve způsobu života mezi jednotlivými stavy nabývá potřeba formálně řešit případy erotického vztahu k sociálně nerovnému partnerovi významu společenského a mravního problému. Nesluší se už, aby muž šlechtického stavu žil v trvalém konkubinátu s prostou dívkou. O tomto novém, z ducha doby vzniklém konfliktu vypravuje píseň o Stefanovi. S osobitým dobovým ovzduším souvisí však ještě jinými rysy svého obsahu: jemným, sublimovaným pojetím lásky a jeho aplikací na vztah mezi šlechticem a prostou dívkou, v jejímž pozadí stojí renesanční představa o přirozené rovnosti všech lidí, přesvědčení o tom, že vnitřní život každého člověka bez rozdílů stavovské příslušnosti naplňují v podstatě stejné pocity a tužby. V souvislosti s touto představou se i v současné literatuře objevují idealisované obrazy vesnice a duševního života jejích obyvatel (Kochanowski, Pieśń świętojańska o sobótce); reflex probuzeného zájmu o

*Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně*

duševní bohatství prostého člověka, konkrétně – mladé ženy z lidu se hlásí dokonce v literatuře tak konservativní jako ruská, a to přímo v podobě romantického motivu mesaliance, vypůjčeného ze starších tradic lidového vyprávění (Повесть о Петре и Февронии).

Nebude zbytečné poukázat na to, že motiv nerovné lásky rozpracovává také několik jiných slovanských balad, které na základě jejich obsahových a formálních znaků můžeme datovat do doby renesanční nebo ještě ranější: píseň o rozbitém džbánu, slovenská balada Byla jedna panská lůčka, zemplínska píseň Zomrem, mamko, zomrem pre pastyrče dzivča, vypravující o lásce budínského krále ke krásné pastevkyni.<sup>25</sup> Také v nich není tento motiv řešen tragicky; všechny písně nahlízejí na milostný vztah mezi pánem a dívkou z lidu shovívavě, se sympatií, zdůrazňující nepřemožitelnou sílu milostného citu, který se neohlíží na sociální podmíněnosti a přehradu. Takový názor byl zřejmě charakteristický pro tvůrce současné lidové poesie. Jen v baladě o Hercegovu a Kateřině<sup>26</sup> končí nerovný milostný vztah katastrofou; vinu však nenese mladý šlechtic, nýbrž – podobně jako v proslulém německém případě Agnety Bernauerové – bezohledná společenská norma, zakazující takové vztahy, zosobněná do postavy závistivé matky.

Ukázali jsme, že smířlivé řešení verse Blahoslavovy není historicky o nic méně typické než řešení novodobých variant: vyjadřuje smýšlení určité epochy a určitého společenského prostředí. Domníváme se, že svou omezenou dobovou platnost má také motiv provdání za sluhu. Tato krycí forma pro sociálně nerovné milostné vztahy souvisí nesporně s dalším zostřením náboženské a formálně stavovské morálky, odsuzující otevřený konkubinát; cestu k ní otevřelo především utužení nevolnictví a jiných forem feudálního útlaku. Její existence je doložena u nejvýznamnějších představitelů kritického směru v zobrazení ruské a ukrajinské vesnice XVIII. a první poloviny XIX. století – Radiščeva (*Путешествие*, kapitoly Медное a Городня) a Hr. Kvítka-Osnovjanenka (povídka *Сердешна Оксана*). U posledního je konkrétní podobnost motivu dokonce zarážející: hrdinou příběhu je také kapitán, velitel vojáků tábořících ve vesnici, který nabízí venkovskému děvčeti sňatek se svým sluhou, aby obešel obavy rodičů a získal ji natrvalo pro sebe.

Také ve východoslovanském písňovém folklóru jsme našli další doklad někdejší rozšířenosti motivu provdání za sluhu. Jde o píseň velmi vzácnou, zapsanou jen ve dvou variantách, svým ústředním motivem těsně spjatou s naší písní. V její úplnější severoběloruské variantě se tento motiv nevyskytuje :

За горою, за крутою  
Туды ехаў киевски князь.  
Там гуляюць три таночки,  
Три таночки, ўсе дзевочки.  
Бог поможи трем таночкам,



Трем таночкам, ўсё дзевочкам,  
Усё дзевочкам мешчаночкам.  
Обмовилася сяляночка:  
«На здороўе, киевски князь».  
Узяў бы цябе – ня роўна мне,  
У мойго бацьки полепши грубы топоць.  
Грубы топоць, воду носюць

(Ш е й н, *Белорусские народные песни*, 1874, 72).

Objevuje se však ve stručném záznamu z ukrajinského Podkarpatska:

Там на луці на широкій,  
Муравойко дзеленейка!  
Там ходит дівок танок:  
Біг помагай всім дівоїкам!  
*Взяв-бим тя, не рівня-с ми.*  
*Взяв-бим тя за служейку.*  
*Служка ся вп'є, мене поб'є*

(Г н а т ю к, *Гайвки*,

Матеріали до укр. етнології, XII, 194).

Není vyloučeno, že výskyt motivu provdání za sluhu v naší písni, jejíž výchozí znění spatřujeme ve formě doložené zápisem XVI. století, souvisí také s vlivem podobných písní, v dřívějších dobách nepochybně více rozšířených.

Svou thesi o druhotném původu verse Blahoslavovy v poměru k znění velkoruskému se K. a Zd. Horálkovi snaží podepřít také tvrzením, že poslední část Blahoslavova znění, kterou nazývají motivem závodů o děvče, mohla být do ukrajinské písně, vzniklé v blízkosti slovenských etnických hranic, vypůjčena z obdobných písní slovenských<sup>27</sup>.

Nemusíme ani zdůrazňovat skutečnost, že motiv plaveckých závodů o děvče byl znám také v starším východoslovanském folklóru: vzpomeneme jen písně *У короля сирад двора* z Šejnova sborníku<sup>28</sup>, svým stylistickým laděním nepochybně starší od citovaných písní slovenských, kde je královna odměnou za přeplavání Dunaje. Domníváme se také, že příslušné místo textu ukrajinské písně je třeba chápat jinak. Nejde zde o závod, o soutěž, dívčina výzva se obrací především k Stefanovi, slova «не хто ми доплинул красну дивоньку» jsou jen zdůrazňujícím stylistickým obratem, který vůbec neznamená, že k záchraně dívky plavalo více mužů, jak je tomu v citovaných písních slovenských<sup>29</sup>. Celý příběh znamená vlastně zkoušku lásky a věrnosti: smrtelné ohrožení zase spojuje milence; v tomto, patrně mnohem starším a rozšířenějším významu, se motiv tonoucí ženy objevuje v četných východoslovanských obřadných písních – koljadjkách, jarních, svatebních, jak na to poukazoval už Potebnja<sup>30</sup>.

Nemá tedy tento motiv nic společného s uvedenými slovenskými písněmi. Tím padá další a poslední důkaz o historické prioritě velkoruské verse.

Pokusíme se nyní na závěr o souhrnnou hypotetickou rekonstrukci vývojové dráhy naší písně.

Její nejstarší, historicky nejkonkrétnější forma, jejíž text byl blízký dochovanému v Blahoslavově záznamu, vznikla patrně během XVI. století; svým obsahem vyjádřila zajímavé ideové rysy své doby. Koncem XVI. a během XVII. století byla patrně velmi populární; zdá se to dosvědčovat skutečnost, že její charakteristický obraz – motiv tří rot – byl málo motivovaným způsobem převzat do úvodu několika různých ukrajinských, běloruských a velkoruských písní<sup>31</sup>. Díky této popularitě vstoupila během této doby do repertoáru písní vojenských a patrně v tomto prostředí došlo k jejímu přetvoření v píseň, jejíž obsah se přizpůsobil nové sociálně psychologické skutečnosti. Nejdůležitější úpravou byla výměna celé druhé poloviny textu s přidáním motivu provdání za sluhu. V této podobě píseň přešla do prostředí donských kozáků a snad i do vzdělaného ruského prostředí XVIII. století. Možná, že právě zde vznikla její vývojově nejpozdější, «zpěvníková» verze s tragickým závěrem.

### III

Nyní zaměříme svou pozornost výlučně k Blahoslavovu záznamu a zamyslíme se nad otázkou, jaké místo zaujímá tento záznam ve vývoji ukrajinského a celoslovanského písněového stylu, k jaké vývojové vrstvě se řadí.

Stačí srovnat naši píseň s některou epickou nebo lyroepickou písní zapsanou v XVII. století nebo datovatelnou do této doby podle svých obsahových rysů, abychom zjistili, jak osobité a v oblasti písní s epickými náměty ojedinělé je její stylistické pojetí. Ukrajinské historické písně a balady XVII. století se skoro vesměs vyznačují stručnými úvody a rychlým dějovým spádem, nezájmem o poetisaci námětu, lakoničností slova a obnažeností děje, který je jen příležitostně obohacován stylistickými příkrasami. V žádné z nich nenajdeme tak rozsáhlý popisný úvod, který by zabíral více než třetinu textu; jen málokdy a nikdy ne v tak bohatém rozpracování se v nich objevuje trojčlenná formule. Díky svému stylistickému vybavení působí píseň o Stefanovi proti pozdějším článkům ve vývoji ukrajinské historické písně a balady dojmem romantické zasněnosti, statické vnímavosti, naivním, mladistvě radostným koloritem.

To všechno svědčí o tom, že v XVI. stol. existovala na Ukrajině vyvinutá kultura lyroepické písně, která nemá v XVII. stol. své zřetelné pokračování, protože byla zřejmě nahrazena jiným slohovým pojetím. Jen několik písní vzniklých v XVII. stol. (nebo dříve) se některými svými rysy blíží písní o Stefanovi: rozsahem a rázem svého lyrického úvodu píseň o dobytí kozáky Varny v r. 1605 nebo 1606, známá jen ze dvou autentických zápisů XVII. nebo XVIII. století<sup>32</sup>; bohatším rozpracováním trojčlenné formule a celkovým citovým laděním, určeným velkým počtem diminutiv – obě verze balady

o třech sestřách-zajatkyňích<sup>33</sup>; podobným způsobem vyjadruje prožitek lásky také píseň Да зрувнай, боже, гори-долини рувнейко, známá z publikace 1615–1620 r.<sup>34</sup>. Všechny tyto písně pocházejí pravděpodobně z doby před velkými politickými otřesy poloviny XVII. století, které tak podstatně změnilы život Ukrajiny, a představují určitou tradici, která v oblasti písně mimoobřadné zanikla.

To, co odděluje píseň o Stefanovi od epických písní XVII. století, sblízuje ji naopak s útvary, o nichž bezpečně víme, že patří k nejstarobyljším v ukrajinském folklóru – k některým kozáckým dumám a k obřadným písním, zejména koljadkám.

Také v dumách se v bohaté míře objevují ornamentální prvky podobného rázu jako v písní o Stefanovi: rozvinuté situační úvody, které se nápadně liší od jednoduchých forem začátku v novějších písních, trojčlenné formule, harmonické řazení paralelních dějových vět se slovesem na konci. Nejbližší jsou naší písní v tomto ohledu dvě dумы, vztahující se nepochybně k událostem první poloviny XVII. století: o Samijlovi Kiškovi a o Oleksiji Popovyčovi<sup>35</sup>. Také v nich (na rozdíl od ostatních, zejména však pocházejících z doby Chmelnyckého, jež se vyznačují zvlášť věcným přístupem) najdeme rozsáhlé, bohatě rozpracované situační úvody, v nichž se klade důraz na krásu popisného detailu, a důležitým stylisačním prostředkem je trojčlenná formule. Příklad:

Ой, по Чорному морю,  
 Ой, на каміні біленькому,  
 Там сидів сокіл ясенький:  
 Жалібненько квилить-проквиляє,  
 І на Чорное море спилна поглядає,  
 Шо на Чорному морі все не добре починає.  
 Зло-супротивна, хвилешна хвиля уставає,  
 Судна козацької, молодецької  
 На *три часті* розбиває.  
 Перву часть ухопило,  
 В турецьку землю занесло;  
 Другу часть ухопило,  
 В дунайське гирло забило.  
 А третя часть тут має,  
 Посередині Чорного моря,  
 На бистрій хвилі,  
 На лихий хуртовині потопає ...  
 Ой, при той часті  
 Було війська много,  
 А був старшиною  
 Грицько Коломийчин,  
 По всьому війську ізбарзе й окличен

(К о л е с с а, *Укр. нар. думы*, 92).

*Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně*

Nebo:

Ой, із города із Трапезонта виступала галера  
Трьома цвітами процвітана, мальована.  
Ой, первим цвітом процвітана –  
Златосиніми киндяками побивана;  
А другим цвітом процвітана –  
Гарматами рештована;  
Третім цвітом процвітана –  
Турецькою білою габою покровена

(К о л е с с а, *Укр. нар. думи*, 78).

Pro srovnání typický stručný úvod historické písně XVII. století:

Ой, вийду я на могилу,  
Подивлюся у долину:  
Долів, долів долинами  
Їдуть турки з татарами,  
Межи ними віз кований,  
А в тім возі Михай лежить,  
Порубаний, постріляний

(Г о л о в а ц к и й, *Нар. песни*, I, 23).

Ještě více příbuzných stylistických prvků se najde v jiném žánru, jehož umělecké zrání spadá patrně do doby, kdy vznikla píseň o Stefanovi, a jehož nejbohatší tradice se vyvinula na území blízkém místu zápisu této písně – v žánru koljadek. Trojčlenná formule zde vyrůstá v jeden z nejoblíbenějších stylisačních prostředků, používá se jí až v přehnané míře. V každé druhé koljadce se setkáme s trojčlennou představou tří hostů, tří světců, tří ovčáků, tří ptáků nebo trojice zvířat, tří záchranců, tří rybářů, kteří loví ztracený prsten nebo věnec, tří cest do světa, tří polnic, jejichž zvuk budí na jaře rostlinstvo, tří drahocenných věcí, které dívka vlastní, tří měst, tří vesnic, trojích šatů, trojího pití, trojího útoku na opevněné město.

Koljadky připomíná v písni o Stefanovi i konkrétní náplň trojčlenné formule. Srovnajme:

В турецкі-м роті шаблями шермую,  
В татарські-м роті стрілками стріляю,  
В волоскі-м роті Штефан воєвода.

V koljadce o obležení města:

Заграют труби, як грім на небі,  
Блиснут мечами, як мовна в небі,  
Пустят стрілочки, як дробен дощик  
(Г н а т ю к, *Колядки*, II, 51).

V jiné koljadce vojsko vystupuje do tří kopců:

Та й слуги мої бардэо вірніі,  
Коні втискайте, далі ступайте,  
Ми поїдемо на другу гору,  
На другу гору, на високую,  
На високую, на волоськую.  
*Блиснемо мечем, ясен місяцем,*  
Грынємо кіньми, як грім на небі,  
*Пустимо стріли, як дробен дожджик,*  
Пустимо стріли в волоську землю

(Г н а т ю к, *Колядки*, II, 33).

Významné místo zaujímá v koljadkách motiv Dunaje: dívka chodí do Dunaje pro vodu, ženy v něm perou sváteční prádlo, sivý sokol se dívá do velké řeky, mladý panic se chystá za tichý Dunaj, po Dunaji jezdí koljadkoví hrdinové, na Dunaj odnáší vítr paví věnec, symbol dívčí svobody, zde ho zachraňují rybáři.

Dalším spojujícím článkem mezi písní XVI. století a koljadkami je motiv milujícího zachránce. V jedné z karpatských koljadek dívka tone v Dunaji; nikdo ji nechce zachránit, jen milý – situace úplně obdobná jako v závěru písně o Stefanovi<sup>36</sup>. Také motiv záchrany páviho věnce nebo prstene symbolicky vyjadřuje podobný význam.

Nakonec spojuje naši píseň s koljadkami silná přítomnost kurtoasních prvků (zdrobnělé tvary, epiteton *душенька*, *біла ручка*), některé rysy syntaktického duktu (adjektivní přísudky v popisné části, postavení slovesa na konci věty a verše) a celková zákonitost stavby verše: astrofičnost, nerýmovanost, syntakticko-rytmická koordinace.

To všechno sbližuje píseň o Stefanovi bez ohledu na její baladický ráz ke stylu koljadek na rozdíl od převážně většiny písní podobného lyroepického ražení, které známe z pozdější doby. Píseň jako by patřila ke stylistické vrstvě, z níž vyrostla tradice ukrajinských koljadek. Její stylistika, vyznačující se sklonem k ozdobné popisnosti a idealisaci, představuje jiný vývojový typ a patrně i stadium, než stylistika dochovaných neobřadných písní XVII. století na ukrajinské půdě. Spojitosti s tímto typem bychom mohli nejspíše hledat v archaičtějším běloruském a velkoruském folklóru, jak na to poukazuje i materiál citovaný v tomto článku; proto také přímá tradice písně o Stefanovi se zachovala u Bělorusů a Velkorusů, nikoli v její původní vlasti. V ukrajinském folklóru, jenž prožil v následujících staletích bouřlivý vývoj, stopy tohoto dávného stylistického pojetí v neobřadném folklóru skoro zanikly; její umělecké dědictví převzal bohatě vyvinutý a slohově ucelený žánr koljadek.

#### IV

Jedinečné historické postavení písně o vojvodovi Stefanovi zvyšuje také význam otázky, jakou má píseň rytmickou formu. Rozřešení této otázky může vnést další světlo do tak dlouho diskutované problematiky vývoje slovanských rytmických forem.

Výzkum rytmické stránky písně má svou dlouhou a příznačnou historii. První z badatelů, který se této otázky dotkl, Potebnja, zjistil, že píseň je složena v podstatě dvanactislabičným veršem, běžným v ukrajinské lidové poesii; zároveň však konstatoval přítomnost sklonu k nerovnoslabičnosti s poznámkou, že podobné odchylky v počtu slabik, vyplývající z hudebního rázu verše, jsou v lidové písni běžné. Také ve své rekonstrukci se Potebnja neodvážil přizpůsobit celý text uvedené normální formě; pokud v některých verších (6, 7, 8, 9, 18) dostává text proti Blahoslavovu znění tento rozměr, vyplývá to spíše ze snahy přivést do pořádku jazyk písně.

Jiným způsobem přistoupil k problému autor druhé rekonstrukce – Franko. Vycházejí z předpokladu, že naše píseň (podobně jako převážná většina epických písní s rozměrem 6+6) měla původně zcela ustálenou a pravidelnou rytmickou stavbu, prozrazuje v celém textu důsledně tento rozměr (kromě veršů 3–5, u Franka 6–8, kde to bylo příliš obtížné). Změny proti Potebnjově rekonstrukci nacházíme zvláště v druhé polovině písně, kde Blahoslavův text jeví skutečně dosti těžko vysvětlitelné anomálie, které možná vyplynuly z toho, že nebyl v této části zpíván, nýbrž předříkáván, a které Potebnja neměl z větší části odvahu odstranit.

Z předpokladu o úplně pravidelném rázu verše vyšel Franko bez ohledu na to, že: 1. proti němu mluví už verše 3–5 Blahoslavova textu (výpočet rot), které se ani Franko neodvážil sjednotit, 2. chaotický ráz Blahoslavova záznamu lze také spíše pochopit za předpokladu, že píseň měla složitou a nepřehlednou rytmickou formu.

Po Frankových stopách šli pak další badatelé, ovlivnění zejména Lysenkovou a Kolessovou teorií o zásadně rovnoslabičné povaze ukrajinských lidových písní. Každý z nich se snažil vnutit neposlušný text písně do rozměru, jenž se mu zdál nejpravděpodobnější.

Tak Tomašivskij<sup>37</sup>, vytýkáje Potebnjovi a Frankovi velký počet vsuvek a dodatků, snažil se zpravidelnit text písně naopak tím, že v širších verších odstraňoval po jedné slabice. Píseň měla podle jeho rekonstrukce rytmickou stavbu 6+5 a 5+6 s pohyblivou cesurou. Hruševskij ve své dosti svévolné rekonstrukci (*Історія України-Руси*, VI, Kyjev, 1907, 365) vycházel důsledně z rozměru 6+5.

Ve svém pozdějším článku z r. 1912<sup>38</sup> Franko už opatrněji mluví o verši «v zasadě 12- nebo 11-slabičném, typickém pro naše kozácké písně XVII. až XVIII. stol.» Avšak v nové rekonstrukci, kde opravuje jiné omyly prvního článku, ponechává dřívější 12-slabičné schéma. Podobně (kromě nedopatření v 9–11 vv.) vypadá také třetí Frankova rekonstrukce z r. 1915<sup>39</sup>.

Od tohoto tradičního stanoviska se poněkud odklonil až v r. 1939 F. Kolesa v dosud neuveřejněném článku *Віршова форма старинної української пісні про Стефана воєводи*. Také zde není však jeho stanovisko jednotné. V textu článku prohlašuje Kolesa za základní rytmické schéma podle analogie novodobého běloruského záznamu

rozměr 5+5; odchylky od tohoto rozměru považuje za archaický rys textu. V Kolessově rekonstrukci se střídají verše 6+6 (9 veršů), 5+5 (6), 6+5 (4), 5+6 (4).

Rozhodný odklon od tradičního názoru se jeví teprve v článku K. a Zd. Horálkových (na str. 418). Autoři nepopírají jistou pravidelnost verše písně, jež se hlásí především v jejím začátku, upozorňují však na to, že slabičné kolísání může svědčit o tom, že píseň stála na přechodu k rytmickému typu nerovnoslabičnému, který ještě do nedávna byl v oblasti ruské vedoucím typem verše, v oblasti ukrajinské je pak nyní omezen na dumy, mohl však mít dříve jiné zeměpisné rozšíření, mohl sahat dále na západ.

Tato otázka je tak závažná i pro studium lidové versifikace v celém slovanském světě, že jí zde věnujeme bližší pozornost.

Už od dob rozkvětu indoevropské filologie, pod vlivem zjištění o existenci rovnoslabičných forem verše u starých Indů a Řeků, snažili se badatelé prokázat existenci praslovanského nebo dokonce praindoevropského verše. Tak Westphal a Usener tvrdili, že sylabická stavba verše, doložená Zend-Avestou a Vedami, byla společná pro všechny indoevropské kmeny. Pro slovanskou oblast o pravděpodobnosti sylabického verše jako nejstarší formy mluvili Sreznevskij, Sokalskij, Wollner<sup>40</sup>. Oba poslední tvrdili shodně, že čím starší je píseň, tím pravidelnější má rytmickou stavbu; čím ranější je text, tím ostřeji v něm vystupují všechny příznaky sylabického složení. Odklon od pravidelnosti rozměru byl považován za nahodilý zjev (Potebnja) nebo deformaci prvotného čistého typu (Sreznevskij, Sokalskij, Wollner).

Silným impulsem pro studium slovanského lidového sylabismu se stalo zjištění dosti bohaté tradice sylabického verše v staroslověnském písemnictví. Nápadné obdoby mezi tímto veršem a některými typy sylabického verše folklórního přivedly F. Korše, a po něm R. Jakobsona na myšlenku, že např. dvanáctislabičný verš slovanského folklóru měl své přímé kořeny v tradici versifikačních forem byzantského původu, tradujících se na jihoslovanské půdě po několik staletí. M. Hruševskij dospěl dokonce k tvrzení, že většina sylabických rozměrů slovanské obřadné poesie vznikla v černomořsko-dunajské době slovanského osídlení jako výsledek živých styků s řecko-římským světem. V této době jen Chalanskij, a pro východoslovanskou píseň také V. Peretc, zastávali názor, že sylabické formy v slovanské lidové poesii jsou poměrně pozdním jevem, souvisícím s vlivy západoevropského středověku<sup>41</sup>.

V novější době přispěli k rozpracování dokladů o staré tradici slovanského sylabického verše zejména R. Jakobson a N. Trubeckoj. V několika zásadních Jakobsonových článcích (*Verš staročeský*, Českoslov. vlastivěda III, 429 a n.; *K časovým otázkám nauky o českém verši*, Slovo a slovesnost I [1935], 46 a n.; *Metrika*, Ottův slovník naučný nové doby IV/1, 1936, 213–216) se stále zpřesňuje názor, že v době praslovanské a na úsvitu dějin znali Slované dva typy verše s pevným funkčním rozlišením: bezrozměrný verš, užívaný výhradně jako verš hovorový a recitativní, a verš rozměrný, převážně zpěvný.



*Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně*

Některé sylabické rozměry, doložené v různých oblastech slovanského světa (např. desaterac a jeho obdoby nebo lidový verš osmislabičný) považuje Jakobson za praslovanské dědictví; střídnicí desetislabičného verše spatřuje spolu s N. Trubeckým (*W sprawie wiersza byliny rosyjskiej*, Prace ofiarowane K. Woycickiemu, Wilno 1937, 100–109) ve verši ruských bylin; také v základu jihoslovanských a ruských pohřebních pláčů nachází rozměrný dvanáctislabičný verš praslovanského původu. Sylabickým veršem byla skládána podle Jakobsona i nejstarší slovanská obřadná poesie. Teprve zánik slabých jerů ohrozil a podlomil jednoznačnou hegemonii sylabických forem a přivedl k jejich částečnému rozkladu v některých oblastech slovanského světa.

Dohady o praslovanském původu některých sylabických typů, např. desaterce, opakoval Horálek ve svých *Studiiích o slovanském verši* (Sborník filologický XII [1946], 287–288); lidový verš sylabický považuje za činitele, který ovlivňoval tradici staroslovanského verše a přispěl k jeho rozšíření. Připouští ovšem také paralelní existenci verše bezrozměrného.

Jen polská vědecká tradice vyslovovala o vývoji slovanského verše jiný názor, vycházejíc především z pozorování, získaných podrobným studiem vlastního materiálu. H. Windakiewiczová<sup>42</sup> dělí verš polské lidové písně na dva různé typy: větňý (bez stálých sylabických skupin nebo přízvuků, s nerovným počtem slabik), vyskytující se zejména u svatebních písní, a typ, který nazývá rytmičným (se stejným počtem slabik, cesurou, rýmem nebo asonancí). Autorka krásně ukazuje, jak první typ ve vývoji polské lidové písně strukturně přerůstá v druhý; prostředním článkem je volný verš obřadné písně s konstantním tříslabičným členem na konci. Poslední etapou je pak verš tonisovaný, s tendencí k pravidelnému rozmístování přízvuků.

Názory Windakiewiczové zobecnil na základě celoslovanského materiálu J. Łoś<sup>43</sup>. Odmitáje jednostrannost názorů Wollnerových zjišťuje, že verš lidové poesie se pohybuje mezi dvěma póly: rytmem ideálně vyváženým a rytmem nejasným, připomínajícím mnohdy nepravidelný rytmus prózy. Oba typy považuje za «nepochybně starobylé» a výslovně popírá vžitý názor, že zatemněný rytmus je výsledkem rozkladu původní pravidelnosti. Velmi správně předpokládá, že je pravděpodobnější, že v nově vznikajících písních probíhá vývoj od pouze přibližné koordinace textu s nápěvem ke koordinaci úplné. Upozorňuje na analogii středověké nemensurální hudby a zvláště pro slovanskou píseň epickou, recitovanou za doprovodu nemensurální hudby, předpokládá, že zde dlouho vládl svobodný rytmus veršů blízkých próze, tzv. větňých, až se i zde pod vlivem jiných písní, od začátku zpívaných ve stálém a rovném taktu, také postupně ustálil takt; rtakonec byly u některých národů, např. u Srbů, vytvořeny pro epické písně konstantní isosylabické formy. Zde se však Łoś zastavuje a zjišťuje pouze, jaký rozsah mají oba typy v současné slovanské lidové poesii.

Ze současných polských badatelů se otázkou formy staroslovanského verše zabývá J. Skwarczyńska (*Wstęp do nauki o literaturze*, II, Warszawa, 1954, 418–439). Dospívá

k názoru, že nejstarší polská versifikace domácího původu byla nejspíše versifikací tonickou, založenou na principu syntakticko-intonačním. K tomuto názoru ji vede nejen analogie versifikace starogermánské, již byl úplně cizí isosylabický princip, nýbrž i povaha staropolské versifikace literární. Kořeny syntakticko-intonačního systému, který považuje M. Dłuska za typickou zvláštnost polské středověké poesie literární, musely podle názoru Skwarczyňské kotvit v hluboce tradiční formě lidového verše.

K těmto názorům se blíží versifikační teorie, rozpracovaná pro ruskou lidovou píseň M. Stokmarem (*Исследования в области русс. нар. стихосложения*, M., 1952). Základ ruské lidové versifikace vidí Stokmar v seskupování svobodných sylabických skupin, odpovídajících dynamické stavbě staroruského jazyka a harmonujících s improvisačním rázem starší vokální hudby. Pro staroruskou píseň předpokládá převahu asymetrických a kombinovaných rytmů, v jejichž základě je fonetická struktura jazyka, nikoli formální rytmická reglementace. Teprve postupně nápěv aspoň částečně podřizuje svým požadavkům text.

V poslední době provedl klasifikaci typů slovanského folklórního verše K. Horálek (*Spojitosť různých typů slov. verše s prosodickými vlastnostmi jazyka*, Československé přednášky pro IV. Mezinár. sjezd slavistů, Praha, 1958, 423–425). Uzemní seskupování jednotlivých typů objasňuje prosodickými vlastnostmi příslušných jazyků a jejich skupin. K otázce historického vztahu mezi jednotlivými typy se článek nevyjadřuje.

Přikročíme nyní ke kritice uvedených názorů. Hlavními důkazy, které měly prokazovat historickou prioritu sylabického verše na celém slovanském území byly (mimo tvrzení N. Trubeckého o nutném sepětí této formy s prosodickým typem slovanských jazyků v jejich nejstarším období): 1. souvislost tradice jiho- a východoslovanského epického verše s sylabickým veršem staroslověnským; 2. velké územní rozšíření některých sylabických rozměrů ve slovanském světě; 3. vztahy mezi rytmickou formou některých slovanských obřadních písní a tradicí byzantského a staroslověnského verše<sup>44</sup>.

I když připustíme spojitost forem jihoslovanského eposu s tradicí staroslověnského verše, kterou se zdají potvrzovat některé středověké doklady (srv. *Јужнословенски филолог*, XII, [1933], 1–72), nemohou být důkazem obecného rozšíření tohoto typu v jiných slovanských zemích ve středověku ojedinělé analogie v české a polské písni XV.–XVI. století, na něž upozorňoval Jakobson<sup>45</sup>, ani celková bilance rytmických období v slovanských národních folklórech. Při omezených variačních možnostech sylabického typu, jehož starší autentické doklady z oblasti lidové písně známe ostatně jen v podobě několika izolovaných veršů, může jít snadno o paralelní vznik podobné formy, k němuž mohlo přispět působení písňového verše literárního, jenž měl v XV.–XVI. století v zemích české kulturní sféry už několikastaletou tradici. Nekloníme se k názoru Chalanického, který prohlašoval všechny formy slovanského sylabického verše za produkt

západního vlivu, je však nesporné (jak to přiznává i K. Horálek), že tento vliv, jenž působil až v pokročilém středověku, značně přispěl k utvrzení a dalšímu vypracování těchto forem v západní části slovanského světa; tyto formy se pak s bohatým repertoárem mezinárodně známých písní, jehož odraz nacházíme ještě dnes v slovanském baladickém souboru, šířily od země k zemi.

Je třeba dále upozornit na to, že sylabická balada středověkého původu je výtvozem výlučně západo- a jihoslovanským. Na Ukrajině její výskyt souvisí nepochybně se silnějším stykem s západními a jižními Slovany; u Velkorusů se skoro vůbec nevyskytuje. Nelze ji tedy považovat za písňový typ obecně slovanský nebo dokonce praslovanský a dělat z frekvence jejích rytmických forem závěry o nějaké celoslovanské versifikační tradici.

Na sporných předpokladech je založena také teorie Trubeckého o původně sylabické stavbě bylin, narušené změnou akcentologického principu ruštiny v XII.–XIII. století (Prace ofiarowane K. Wóycickiemu, Wilno, 1937, 100–109). Podobně to vypadá s isosylabismem vánočních písní. Máme sice z oblasti západoslovanské rané doklady, že písně podobného světsko-blahopřejného rázu jako ukrajinské koljady klonily se už v XV.–XVI. stol. k rovnoslabičnosti, ba dokonce k pravidelnému frázování<sup>46</sup>, to však může souviset na tomto území také s vlivem místní literární poesie a nijak nedokazuje, že podobný stav byl ve století XV. a XVI. na území východoslovanském nebo i na Balkánu. Rytmičká forma běloruských voločebných písní, které bývají považovány za starší období ukrajinských koljadek, svědčí o opaku; odchylky od rovnoslabičné formy se objevují také v archaických oblastech ukrajinské koljady. Sama skutečnost, že západoukrajinská koljadka, rytmicky dnes velmi konformní, má rozdílný rozměr než thematicky obdobné písně polské a moravské, jejichž rozměr je doložen už pro XV. a XVI. stol., a také vánoční písně balkánské, svědčí o možnosti, že k unifikaci rozměru došlo poměrně pozdě. Neprůkazný je také pokus Sobolevského o odvození rozměru slovanských lidových písní z církevněslovanského sylabického verše. Motivické období mezi církevněslovanskou náboženskou literaturou a slovanskou obřadnou písní nejsou samy o sobě důkazem, že z téhož pramene musela být převzata i versifikační forma obřadných písní.

Neprůkazný je také pokus Trubeckého dokázat staroruský původ verše východoslovanských koljadek na základě rytmických analogií mordvinské obřadné poesie<sup>47</sup>. Tento dohad vyrůstá z neúplné znalosti historických předpokladů a z klamně představy o neměnnosti a pradávném původu forem obřadné poesie. Autor nám zůstal dlužen důkaz, že tento verš nebyl převzat Mordviny později, na příklad v době od konce sedmdesátých let XIV. století, kdy se část mordvinského území po prvé octla v ruském politickém celku, nebo spíše až od poloviny XVI. století, kdy s pádem Kazanského chánství byla začleněna do ruského státu celá mordvinská oblast. To je právě doba, kdy

s velkým rozkvětem koljadné písně na Ukrajině a Bílé Rusi její rovnoslabičná forma zachvacovala patrně také velkoruské území. V téže době pronikla do mordvinské písně ruská lidová polyfonie.

To, co říkáme, neznamená samozřejmě úplné popření možnosti existence rovnoslabičné formy písňového verše na východoslovanské půdě ve středověku. Je pravděpodobné, že také zde žil už od nejstarších dob přinejmenším ve všech žánrech, kde převládala taktová hudba nebo kolektivní vokální provedení (taneční a pracovní písně, lidové hry) a šířil se zvláště v útvarech, jejichž tradice byla nesena živly, které si zvláště zakládaly na vývoji písňové formy k pevnější zákonitosti a zároveň měly kontakt s vývojem západoslovanské písně. Jaké to byly živly, ukazuje vývoj k rovnoslabičnosti v určitém typu ruských bylin, zvaném skomorošským<sup>48</sup>. Nemalou úlohu zde musel sehrát vývoj forem hudebního výrazu, který souvisel mj. s rozkvětem taneční taktové hudby a s rozvojem instrumentálního doprovodu.

Není však dostatečných důkazů, že sylabický typ převažoval – u východních Slovanů stejně jako v jiných slovanských zemích – také v oblasti písně epické, která byla vždy doménou individuálního zpěvu a vyrůstala z tradic volně improvizovaných oslavných písní a pláčů.

Nedostatky dosavadního pojetí rytmického vývoje slovanských lidových písní jsou nejlépe viditelné ve výkladu folklóru, kde se oba typy kříží nejintenzivněji – folklóru ukrajinského.

Za základní dílo, týkající se versifikační výstavby ukrajinských lidových písní, je považována po právu práce Filareta Kolesy *Ритміка українських народних пісень* (Lvov, 1909). Tato materiálově velmi cenná práce hřeší však (stejně jako jiné Kolesovy studie z raného období jeho činnosti) jedním nedostatkem. Autor velmi důrazně usiluje o to, aby mnohotvárný a protikladný konkrétní materiál vtiskl do rámce hotového názoru, že v ukrajinském písňovém folklóru existuje ostrá žánrově vázaná oposice mezi volným, recitativním veršem kozáckých dum a pohřebních pláčů a pravidelným rytmem písní. «В піснях вірші виказують сталий розмір, строго означене число складів» píše Kolesa<sup>49</sup>. Oba typy se vyvinuly paralelně: «Пісні і думи – се дві окремі форми, в яких вилилася українська народна поезія, що зросли побіч себе на окремих основах»<sup>50</sup>. Odchytky od rytmické pravidelnosti v lidových písních jsou ve shodě se Sokalským považovány za pozdější deformace: «Впрочім треба повести границю між правильним і симетричним у своїй основі устроєм народних пісень а межі їх виконанням в народі, причім народні співаки *більше або менше* порушують правильну будову пісні»<sup>51</sup>.

Je snadné dokázat, že tento názor není zcela správný. Celé skupiny ukrajinských písní, a to právě ty, u nichž na základě jejich obsahu, formy a funkce můžeme předpokládat větší stáří, jeví ve své rytmické stavbě značnou nepravidelnost, počet slabik

*Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně*

kolísá, písňový verš je utvářen relativně svobodně na základě syntaktických celků s příležitostným a nedůsledným rýmem, jejich hudební taktová struktura není mnohdy jednotná. Taková je např. píseň o Kovalenkovi (verše 6+6, 6+5, 7+5, 5+5, 5+6, 6+4, 5+7, 4+6), píseň *Ненько моя, та не гай мене* (4+5, 6+5, 6+4, 6+6, 5+5, 4+6), píseň o dívkách-zajatkyních a některé další<sup>52</sup>. Také skoro všechny balady staršího původu mají v ukrajinském folklóru dvě rytmické podoby: isosylabickou a nerovnoslabičnou (balada o dívce-bojovnici, o bratru a sestře, o odjezdu na vojnu, o dívce-žežulce, o dívce proměněné v topol, o matce-travičce, o vdově a poručníkovi). Značné kolísání v počtu slabik a stavbě písňového verše se objevuje také v starobylejších záznamech ukrajinských milostných písní, zejména ve sborníku Metlynského.

Jeví-li písně uvedených skupin aspoň silný sklon k ustálenosti hudební taktové struktury, zachovala se v starších obřadných písních, zejména svatebních, ještě starší forma volně roztažitelného větného verše, jehož stopy objevila Windakiewiczová také ve svatebním folklóru polském. Krásné ukázky tohoto veršového typu uvedl sám F. Kolessa ve své práci «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті»<sup>53</sup>, kde pod vlivem prohloubeného studia archaického písňového materiálu částečně mění své starší názory.

V XVI. a XVII. století muselo být rozšíření verše větného typu, jehož reflexy se objevují i v historických památkách XIII.–XVI. století (pochvala knížeti Romanovi na začátku Haličsko-volyňského letopisu, Слово о Лазаревѣ воскресеніи, pochvala Konstantinovi Ostrožskému v Supraslském letopisu pod r. 1515), ještě mnohem větší. Hranice mezi menší epickou písní a dumou nebyla tehdy patrně tak ostrá, jak to soudí Kolessa. Výborným důkazem je šťastně dochovaný zbytek této starobylé, později zaniklé tradice – starobylý záznam písně o dobytí kozáky Varny, vzniklé někdy začátkem XVII. stol., o níž jsme se už zmiňovali pro její stylistickou blízkost k písní o vojvodovi Stefanovi:

Кляла цариця, вельможна пані,	5 + 5
Чорное море проклінала:	5 + 4
«Бодай же море не процвітало,	5 + 5
Вічними часи висихало	5 + 4
Да що мого синка єдиничика	6 + 5
Єдиничика у себе взяло!	5 + 5
Ци би я войську не заплатила	5 + 5
Червоними золотими	4 + 4
Да біленькими талярами?	5 + 4
Ци би я войсько не приоділа	5 + 5
Червоною китаїкою	4 + 4
За заслугу козацькою ... <sup>54</sup>	4 + 4

## Народні пісні

V tomto textu se větný verš hlásí už ve své přechodné formě k verši sylabickému: skládá se ze dvou slovesných a hudebních stop, z poloveršů s nepřilíš rozdílným počtem slabik, vyjádřených hudebně vztahem melodické fráze a antifráze. Těmito vlastnostmi se verš písně o Varně velmi podobá některým současným velkoruským zápisům z Jamesova sborníku a archaickým, dobře zachovaným variantám písní z doby Ivana Hrozného:

Кто бы нам сказал про царев поход	5 + 5
Про грозного царя Ивана Васильевича?	6 + 8
Как он грозен царь Иван Васильевич	5 + 6
Скоплял силушку ровно тридцать лет,	5 + 5
Ровно тридцать лет и три года,	5 + 4
Скоплѣвши свою силушку воевать пошел	8 + 5
Он под славное царство казанское ... <sup>55</sup>	5 + 6

Nebo:

Уж ты батюшка светел месяц	5 + 4
Что ты светишь не по старому,	4 + 5
Не по старому не по прежнему,	5 + 5
Из-за облачка закрываешься?	5 + 5
У нас было на святой Руси,	4 + 5
На святой Руси, в каменной Москве	5 + 5
У Ивана было у великого,	6 + 5
У собора у Успенского	4 + 5
Тут стоял кипарисов гроб,	3 + 5
Во гробу лежит православный царь,	5 + 5
Православный царь Иван Васильевич ... <sup>56</sup>	5 + 6

Také verš písně o Stefanovi patří k tomuto typu nerovnoslabičného verše spějícímu v duchu doby ke stabilisaci cesury a počtu slabik.

Přechod od verše převážně větného k sylabickému v lidové epice lze v přibližně stejné době spatřovat také v evoluci písně srbocharvatské. Už Jagié poukázal ve své výborné studii o dějinách srbocharvatské lidové epiky<sup>57</sup> na skutečnost, že nejstarší zápisy jihoslovanské epické písně (Hektorovič, Barakovic) mají ještě nerovnoslabičné verše (u Hektoroviče v poloverši 7, 8, 6, 5, 4 slabiky; v druhé písni verše 7, 8, 6, 5 slabičné); v zápise Barakovice z doby kolem r. 1600 se už jeví tendence k vyrovnání rytmického rozměru, vyskytují se zde už jen poloverše sedmi- a osmislabičné. S poukazem na podobné zjevy v zápisech epických písní bulharských Jagié odmítá možnost, že jde o nepřesnost zapisovatelů; za nejstarší typ epického verše považuje dlouhý verš 12 až 16slabičný se čtyřmi zdvihy. Tuto formu, jejíž stopy se zachovaly i v jiných žánrech



(zbytky svatebních písní u Charvatů na pobřeží Adrie) odvozuje z volného způsobu přednesu, jenž se ve starých dobách blížil slavnostnímu odříkávání. K přechodu k nové, rovnoslabičné formě desateratjp docházelo až od XVI. století. Jagic zdůrazňuje prostší, skromnější, méně slavnostní ráz desetislabičného verše, který vedl k přestavbě celé stylistiky hrdinských písní; i zde nacházíme nápadnou analogii s vývojem ukrajinským.

Z uvedených skutečností plynou tyto závěry: zatím co nejsou spolehlivé důkazy na to, že u všech Slovanů existoval v hlubším středověku folklórní verš sylabického typu a jeho existenci můžeme pouze teoreticky předpokládat, lze v několika slovanských zemích ještě v XVI. a XVII. století zjistit značné rozšíření a ústup volného verše větného, jehož koncepce se až do posledních dob dobře udržela ve folklóru velkoruském, který ze všech slovanských národních folklórů nejméně podléhal vnějším vlivům<sup>58</sup>.

Proces sylabisace slovanské lidové písně postupuje vcelku ze západu na východ, zčásti i z jihu na východ. U západních Slovanů proběhla tato proměna už ve středověku, a její poslední stopy zachytila historie už jen v polském obřadném folklóru. U Ukrajinců a Bělorusů bylo dobou rozhodného přechodu k písni rovnoslabičné XVI. a XVII. století, u Velkorusů se tato forma objevuje na druhém plánu v podstatě až v druhé polovině XVIII. století.

Přechod do nové versifikační formy, uskutečňující se v ovzduší velkých kulturně historických proměn, znamenal ve vývoji ukrajinského písňového folklóru patrně velký přelom: vedl k zániku mnoha starých epických písní a možná s touto velkou proměnou v písňovém vkusu souvisí definitivní odumření bylin na ukrajinské a běloruské půdě.

Článkem v tomto vývoji k novým uměleckým formám folklórního verše je i píseň o vojvodovi Stefanovi. Stojí na rozhraní dvou versifikačních koncepcí. Má v podstatě ještě nerovnoslabičnou stavbu, avšak uvnitř verše se už jasně rýsuje zárodek pevnějšího rytmického uspořádání – cesura, členící širší syntaktický celek na dva přibližně rovné úseky. Verše jsou založeny na principu syntakticko-rytmické harmonie, která zde ještě nahrazuje rým, avšak shoda koncovek už k němu napovídá cestu. Píseň nemá strofické členění, není vyloučeno, že se podobně jako mnohé obřadné písně zpívala na dva melodické úseky, což by mohlo vysvětlovat rytmickou nerovnocennost obou částí Blahoslavova zápisu.

V této podobě stojí naše píseň spolu s písní «Кляла царица, вельможная пані» a několika dalšími mezi typem dochovaným ve staré jiho- a východoslovanské epice a pozdější tradicí lyroepické písně, doloženou už záznamy z první čtvrtiny XVII. století. Nahodilý Blahoslavův záznam je tak i z hlediska své rytmické formy cenným dokladem revolučního přelomu v dějinách ukrajinské lidové písně, jenž se uskutečnil v době velkého rozkvětu ukrajinského národního života v XVI. století.

<sup>1</sup>O nejstarších záznamech ukrajinských písní v polských pramenech souhrnně M. V o z n j a k, *Записки Наук. тов. ім. Шевченка*, C (1937), 250–259; viz také úvod k edici K. B a d e c k é h o,



Народні пісні

*Polska liryka mieszczańska*, Lvov, 1936, str. XXII–XXIV; účast ukrajinských písní v ruských zpěvnících hodnotí nedávno vydaná práce A. V. P o z d n e v a, *Рукописные песенники XVII–XVIII веков*, Уч. зап. Моск. гос. заочного пед. института, т. I, М., 1958. Přehled hlavních edic, rozsáhlý rytmický rozbor a stylistická charakteristika celého materiálu: Ф. Колесса, *Українська пісня на переломі XVII–XVIII вв.*, Україна, 1928, 2, 47–82. Polokritické vydání vybraných písní s dobrým úvodem: *Пісні та романси українських поетів*, упор. Г. А. Нудьга, т. 1, К., 1956, Бібліотека поета. Celková bibliografie starobylých záznamů ukrajinských písní nebyla ještě uveřejněna.

<sup>2</sup> *Іоан Благослав и діялект словенській*, Отечественный сборник, (Відеň), 1856, č. 41–42, str. 161–163, 165–167.

<sup>3</sup> I. Hradil a J. Jireček, *Jana Blahoslava Grammatika česká dokonaná*, I, 1571, Vídeň, 185, 7.

<sup>4</sup> *Časopis českého musea* L (1876) 576.

<sup>5</sup> *Малорусская народная песня по списку XVI в.* Текст и примечания. Филологические записки, (Воронеж), 1877. Přetisk v edici: *Слово о полку Игореве*, 2-е изд., Харьков, 1914, 181–233.

<sup>6</sup> Sv. I, Varšava, 1883, 32–35.

<sup>7</sup> *Студії над українськими народними піснями*, Записки наук. товариства ім. Шевченка, LXXV, 1907, a zvlášť, Lvov, 1908, 6–19. Současně uveřejnil Franko populární německou studii o naší písni s pokusem o její kulturně historické zařazení. (*Das älteste rutenische Volkslied*, Zeitschrift für österreichische Volkskunde, 13, 1907, 27–32).

<sup>8</sup> *Замітка до пісні про Штефана воеводу*, ЗНТШ LXXX, 1907, 128–135.

<sup>9</sup> ЗНТШ, CX, (1912), 5–25.

<sup>10</sup> *Студії над українськими народними піснями*, Записки наук, товариства ім. Шевченка, LXXV, 1907, a zvlášť, Lvov, 1908, 6–19. Současně uveřejnil Franko populární německou studii o naší písni s pokusem o její kulturně historické zařazení. (*Das älteste rutenische Volkslied*, Zeitschrift für österreichische Volkskunde, 13, 1907, 27–32).

<sup>11</sup> Б. Н. П е р е т ц, *Адшуканьні і нагляданьні у беларускай народнай творчасьці*, кар. II. Да пытання аб хронолэгіі беларускіх песень, Запіскі Аддзелу гуманітарных навук Інстытуту беларускай культуры, кн. 2, Менск, 1928, 253–255.

<sup>12</sup> *Linguistica slovacca*, IV–VI, Bratislava, 1946–1948, 354–367.

<sup>13</sup> *Ukrajinská píseň o vojvodovi Štefanovi v zápisu ze XVI. století*, Slávia, 27, (1958), 415–424.

<sup>14</sup> Naše čtení se skoro ve všech případech shoduje s dosud nejpřesnějším čtením Horákových; odkloňuje se od něho jen v případech spojky *i*, kterou ve shodě s Blahoslavovou ortografií a nářeční výslovností míst, z nichž pochází text, čteme jako zvuk střední polohy (*y*).

<sup>15</sup> В. І. С о б о л е в с к и й, *Великорусские народные песни*, I, 1895, 295; viz také С а х а р о в, *Сказания русского народа*, III, 1839, 237.

<sup>16</sup> М. П о п о в, *Народные песни, записанные в с. Проточном Ново-оскольского у., Курской губ.* Русский филолог. вестник, 1884, II, 253.

<sup>17</sup> В. К. Д о б р о в о л ь с к и й, *Смоленский этнографический сборник*, IV, М., 1903, 240.

<sup>18</sup> Sv. I, Varšava, 1883, 34–35.

<sup>19</sup> Cit. dílo, 253–254. Původ varianty: Ш е й н, *Материалы для изучения быта и языка русского населения северозападного края*, I, 1, СПб., 1887, 482–483.

<sup>20</sup> Ш е й н, *Материалы*, I, 1, 208.

*Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně*

<sup>21</sup> Летописи русской литературы и древности, изд. Н. Тихонравовым, IV, 1862, 88; С а в е л ь е в, *Сборник донских народных песен*, СПб., 1866, 145.

<sup>22</sup> K otázce datování přírodních motivů v lidových písních se vrátíme v jednom ze svých nejbližších článků.

<sup>23</sup> Viz o tom mé články: *O skutečném postavem tak zvaných obřadných písní ve vývoji písňové tvorby*, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura, 4, (1957), 106–110; *Píseň o hořící lipce*, Slovenský národopis, VII, (1959), č. 3, 356–376.

<sup>24</sup> Slavia, 27, (1958), 422.

<sup>25</sup> Viz J. H o r á k, *Slovenské ľudové balady*, Bratislava, 1956, č. 7, 8, 11 a úvod str. 25–28.

<sup>26</sup> Cit. dílo, č. 14.

<sup>27</sup> Cit. článek, 421–422.

<sup>28</sup> Ш е й н , Белорусские народные песни, 1874, 164.

<sup>29</sup> Срв. у К в и т к у - О с н о в я н е н к а: птичі самчики заспівали своїх пісеньок ... а не хто вже виспівувать, як соловейко; не хто, як уповательно Ілько Налюшня; сотник зирк! аж то ввійшов не хто, як: Григорович (Потебня, *Слово о полку Игореве*, 2 vyd., 185–186).

<sup>30</sup> *Слово о полку Игореве*, 231; Объяснения, I, 190, a, d.

<sup>31</sup> П о т е б н я. Объяснения I, 32–33; Г р и н ч е н к о, Этнографические материалы, III, 406; Р о м а н о в, Материалы по этнографии Гродненской губернии, II, 198.

<sup>32</sup> Kapitola věnovaná této písni u F r a n k a, *Студії*, 96–106.

<sup>33</sup> F r a n k o, *Студії*, 72–77.

<sup>34</sup> В а д е с к и, *Polska liryka mieszczańska*, 187.

<sup>35</sup> Ф. К о л е с с а, *Українські народні думи*, Л., 1920, 78–90, 92–98.

<sup>36</sup> Г н а т ю к, *Колядки і щедрівки*, II, Л., 1914, 242–245.

<sup>37</sup> Записки Наук. товариства ім. Шевченка, LXXX, 1907, 132–133.

<sup>38</sup> Тамтѣж, CX, 1912, 13.

<sup>39</sup> Наук. збірник Ленінградського товариства дослідників укр. історії, письм. та мови, I, 31.

<sup>40</sup> И. С р е з н е в с к и й, Мысли об истории русского языка, СПб., 1850, 108–112; Замечания об эпическом размере славянских народ. песен, СПб., 1861; П. С о к а л ь - с к и й, Русская народная музыка, Харьков, 1888; W o l l n e r, *Untersuchungen iiber den Versbau des siidslavischen Volksepos*, Archiv für slavische Philologie, 9, (1886), 177–281.

<sup>41</sup> Ф. Е. К о р ш, *Введение в науку о славянском стихосложении*, Статьи по славяноведению, II, СПб., 1906; Сборник статей, посвящ. Вл. И. Ламанскому, I, СПб., 1907; Р. Я к о б с о н, *Заметка о древнеболгарском стихосложении*, Известия ОРЯС, XXIV, (1919), кн. 2, 351–358; М. Г р у ш е в с ь к и й, *Історія української літератури*, I, К., 1923, 90–99; М. Х а л а н с к и й, *Южнославянские сказания о кралевице Марке в связи с произведениями русс. былевого эпоса*, Русс. филолог. вестник, XXXIV, (1895), 794, a, d; В. И. П е р е т ц, *Историко-литературные исследования и материалы*, I–III, СПб., 1900–1902.

<sup>42</sup> H. W i n d a k i e w i c z o w a, *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*, Kraków, 1913, 4.

<sup>43</sup> J. Ł o ś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, 1921, 24.

<sup>44</sup> А. И. С о б о л е в с к и й, *Черковнославянските стихотворения от IX–X век и техното значение на черковнославянския език*, Сборник за народни умотворения XVI–XVII, 1900, 314–324.

Народні пісні

---

<sup>45</sup> Československá vlastivěda, III, 429; *Slezsko-polská cantilena inhonesta ze začátku XV. století*, Národop. věstník československý, XXVII–XXVIII, (1934–1935), 56–84.

<sup>46</sup> Staročeská vánoční píseň *Vele, vele dubec stojí prostřed dvora*, jejíž začátek uvádí Jan Holešovský ve svém traktátu z r. 1426 (Z í b r t, *Mnich Aleš o staročeském slavení vánoc*, Český lid, 24, 1924, 81–89; B r ü c k n e r, *Rozprawy Akademii umiejętności*, wydz. filologiczny, t. LIV, 1916, 308–351); nedávný polský nález dvou slezských koled z r. 1544 (A. R o m b o w s k i, *Ludycje wiesne*, Wrocław, 1953).

<sup>47</sup> N. T r o u b e t z k o y, *De la valeur primitive des intonations du slave commun*, Revue des études slaves, 1, (1921), 187.

<sup>48</sup> Jednu z bylin tohoto typu. *Путешествие Вавилы со скоморохами*, podrobně charakterisoval po rytmičké stránce R. J a k o b s o n, *Slavistische Studien*, Franz Spina zum sechzigsten Geburtstag, Liberec, 1929, str. 9–20.

<sup>49</sup> Про генезу українських народних дум, Л., 1921, 5.

<sup>50</sup> Tamtéž. Toto tvrzení opakuje Kolessa velmi důrazně i ve své pozdější práci Речитативні форми в українській народній поезії, v níž sám omezuje jeho platnost poukazem na existenci archaických nerovnoslabičných forem obřadné písně.

<sup>51</sup> Tamtéž, 14.

<sup>52</sup> Ой усе лужком; Ой що то за хижка; Виходила дитина; Ой не спав нічку темненькую; Лебеденко, částečně i Байда а Ой Морозе, Морозенку; viz *Українські народні думи та історичні пісні*, К., 1955, 16, 106, 108, 134, 143, 177.

<sup>53</sup> Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді, X, 1934, 121–148.

<sup>54</sup> І . Ф р а н к о, Студії над українськими народними піснями, 97.

<sup>55</sup> М о р д о в ц е в – К о с т о м а р о в, *Русские народные песни, собранные в Саратовской губ.*, Летописи русской литературы и древности, изд. Н. Тихонравовым, IV, 1862, 15.

<sup>56</sup> Tamtéž, 22.

<sup>57</sup> V. J a g i c, *Die südslavische Epik vor Jahrhunderten*, Archiv für slavische Philologie, 4, (1879), 192, n.

<sup>58</sup> Na podporu tvrzení o velké úloze nerovnoslabičného verše ve slovanském středověku lze uvést zjištění M. D ł u s k é (*Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, I, Kraków, 1948, 185), že staropolský epický verš literární je veršem rýmovovo-větným asylabickým.

## ВСТУПНА СТАТТЯ ДО ПРАЦІ Ф. М. КОЛЕССИ «ВІРШОВА ФОРМА СТАРОВИННОЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ ПРО СТЕФАНА ВОЄВОДУ»<sup>1</sup>

Пісні про Стефана воєводу, найдавніший збережений пам'ятці української пісенної культури, вже було присвячено кілька спеціальних праць, у яких розглянуто її походження, зв'язок з історичною дійсністю, значення образів та символів, стилістику, ритміку й мову.

Докладний огляд дотеперішніх досліджень та спробу глибше висвітлити історично-літературну проблематику цієї пісні у зв'язку з розвитком слов'янського пісенного фольклору містить наша ширша праця: «Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně», журн. «Slavia», 1960, 1, стор. 76–103.

Історичну вартість випадкового запису цієї пісні значно обмежує те, що це єдине свідчення про стан української пісні в XVI ст.; крім того, вона належить до досить своєрідного, мало поширеного в українському фольклорі жанру і була записана на окраїнах української мовної території. Тому від її аналізу не можна сподіватися широких висновків про загальний стан, змістові та стилістичні прикмети української пісні в XVI ст.

Але вже те, що запис Яна Благослава на більш ніж 50 років випереджає наступні окремі публікації українських пісень, надає цій пісні особливої ваги в історичному дослідженні української пісенності, тим більше, що наявність близьких змістових паралель у пісенному репертуарі XIX ст. створює в даному випадку вельми сприятливі умови для дослідження закономірностей розвитку сюжету та стилістики давньої пісні.

Ф. М. Колесса, розглядаючи пісню, торкався тих же питань, які вже розглядалися іншими дослідниками: Потебнею, Франком, Томашівським. Але він уперше (хоч і не зовсім послідовно) відступив від традиційного погляду на ритмічну структуру пісні, що мав свої корені у визначеннях Потебні, та вказав на можливість нової інтерпретації даних, які можна винести з дослідження тексту. Всі попередні дослідники приступали до реконструкції ритмічної форми пісні про Стефана воєводу з апіорним уявленням про те, що вона (згідно теорії Сокольського-Лисенка про принципово ізосилабічний характер українських народних пісень) має рівноскладовий розмір. Відхилення ж від нього (а їх у записі Благослава досить багато!) пояснювались або певною, структурно неістотною, формальною вільністю (Потебня), або ж проявом деформації пісенного тексту

---

<sup>1</sup> Підготовлено до друку та написано в Празі (Чехословаччина). – Ред.

внаслідок записування на окраїнах української території неукраїнським записувачем (сам Ф. Колесса у своїх раніших працях).

Ф. Колесса вперше висловив думку, що пісня була фактично нерівноскладовою і відхилення у кількості складів тут є не результатом помилки записувача чи будь-якої іншої деформації пісенного тексту, а однією з характерних рис форми, притаманної давній верстві народних пісень. Але він все ж спробував підвести текст до нової ідеальної ритмічної форми, на цей раз за аналогією деяких варіантів спорідненої білоруської пісні про офіцера та дівчину.

Треба сказати, що ця спроба не зовсім переконує. В історичному розвитку народних пісень є досить частим явищем ритмічна транспозиція давніх пісень до нового розміру, особливо коли пісня переходить до нового національного середовища. Неодноразово втрачають первісну форму і українські пісні при переході до білоруського фольклору. Слід вказати й на те, що новіша пісня, пов'язана з піснею про Стефана воеводу, не має єдиної ритмічної форми: на російському ґрунті вона нерівноскладова, великі відхилення від рівноскладовості мають і білоруські варіанти.

В українській науковій традиції ще від праць Лисенка («Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем»; «Записки Юго-западного отдела Русского географического общества», I, К., 1874), Потебні («Малорусская народная песня по списку XVI века», Вороніж, 1877; «Об'яснения малорусских и сродных народных песен», I, II, Варшава, 1883; 1887) та Сокальського («Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки», Харків, 1888) закріпилася думка, що споконвічною властивістю ритміки українських народних пісень є строго витримана рівноскладовість. Цю теорію особливо розвинув у своїх ранніх працях Ф. Колесса.

При уважному погляді на конкретний пісенний матеріал неважко встановити, що це положення, в основному правильно визначаючи загальні структурні особливості української пісні, не можна застосувати до багатьох окремих випадків. У давніх записах народних пісень, наприклад, у збірнику Метлинського (А. Метлинский, Народные южнорусские песни, К., 1854), зустрічаємо десятки творів, де відхилення від рівноскладової будови такі великі, що їх не можна назвати випадковими деформаціями. Ось декілька прикладів: «Ой, на горі, на підгірку» (стор. 25) – 4 + 4, 4 + 4, 4 + 4, 4 + 4, 4 + 7, 4 + 6, 4 + 6, 4 + 7, 4 + 7, 4 + 6, 4 + 7, 4 + 5, 4 + 6, 4 + 7; «Ой, ти горо кремінная, чом не лупаєшся» (стор. 37) – 11 + 6, 9 + 6, 8 + 6. Особливо часті й яскраві такі хитання у весільних, русальних та купальських піснях, наприклад, «Вчора з вечора та порошенька пала» (стор. 123) – 3 + 5, 5 + 6, 5 + 7, 6 + 4, 6 + 10, 7 + 5, 7 + 7; «Ой, ходила Марусенька по новім двору»

(стор. 139) – 8 + 4 (найчастіше), 8 + 3, 8 + 5, 7 + 3 та ін. Існує багато нерівноскладових балад та родинно-побутових пісень.

Пояснення цих відхилень неточністю записувача або пізнішою деформацією були поширені в минулому не тільки в українській фольклористиці. Проти такого пояснення виступив відомий славіст В. Ягіч (див. його статтю «Die südslavische Epik vor Jahrhunderten», «Archiv für slavische Philologie», 1879, IV, стор. 204, 224), вказуючи на те, що вже від романтичної епохи більшість записувачів, які перебували під впливом теоретичних поглядів на ритміку вірша взагалі й народної пісні зокрема, намагалися наближувати текст пісень до ідеальної ритмічної схеми, тобто вирівнювати кількість складів.

Більше ясності внесли в це питання новіші записи пісень, де записувачі, дбаючи про збереження автентичної ритмічної форми, уважніше приглядалися до взаємовідносин між текстом і мелодією. Ф. Колесса при своїх студіях стародавніх форм української пісенності на Закарпатті відкрив архаїчний нерівноскладовий тип весільних пісень. Маємо багато підстав для здогаду, що в давні часи більше поширені були різні типи нерівноскладового пісенного вірша. Передусім треба вказати на відхилення в кількості складів у деяких стародавніх записах українських пісень XVII ст.; вони особливо вражають при порівнянні з польськими піснями тих же збірників, де складочислова схема дотримана дуже строго (див. тексти українських пісень у публікаціях: К. Badecki, Polska liryka mieszszańska, Львів, 1936, стор. 186, 187, 188, 223, 325, 329, 330; враховуємо можливість деформації текстів при передачі в польських джерелах; В. Н. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы, т. I. Из истории русской песни, СПб., 1900, стор. 106 та ін.).

Це вказує на те, що в XVII ст., а також і пізніше, в деяких жанрах української пісенності панувала вільніша ритмічна норма, у якій кореляція між ритмічною одиницею тексту й мелодії не була така строга, а неточність у дотриманні кількості складів сприймалася як факт нормальний і закономірний.

Здогад підтверджується аналізом ритмічного характеру давніх історичних пісень, між якими чимало строго рівноскладових, але часто зустрічаються і менші чи більші відхилення від рівноскладовості (див. «Українські народні думи та історичні пісні», К., 1955, стор. 9, 16, 18, 83, 92, 106, 108, 143, 166; «Українські народні пісні», I, К., 1954, стор. 36, 37).

Розглядаючи нерівноскладові форми в українській пісенній традиції, треба мати на увазі, що існують два основні типи співвідношення між нерівноскладовим текстом і музикальною структурою пісні:

а) відхилення від рівноскладовості вкладаються в рамки єдиної музикально-метричної структури протягом всієї пісні; незважаючи на відхилення від рівноскладовості, мелодія пісні зберігає всюди той же метро-ритмічний характер;



б) нерівноскладовий текст пов'язаний з нестійкою метро-ритмічною структурою, що більш чи менш вільно формується для окремих ритмічних частин тексту на основі приблизного повторення мелодичного мотиву.

В збереженому пісенному фонді найчастіше зустрічаємо пісні першого типу, іноді з дуже складною тактовою будовою. Але спостереження Ф. Колесси та інших дослідників про ритмічний розвиток обрядових пісень дають підставу передбачати, що в давніші часи в українській пісенності був більш поширений тип нерівноскладового, вільно розтягнутого пісенного вірша, побудованого на принципі синтаксично-інтонаційного паралелізму.

Ф. Колесса розкрив у своїх працях процес усталювання пісенного розміру. Він вказав на вирівнюючий вплив синтаксичного паралелізму й риторичної рими, що приводить, наприклад, у думках до рівноскладовості менших віршових груп.

Виникає питання, чи не є пісня про Стефана воеводу разом з деякими іншими історичними піснями, в яких відхилення від рівноскладовості такі великі, що їх важко погодити з думкою про формування тексту на основі єдиної метро-ритмічної схеми, важливим документом поступового розвитку від імпровізаційного нерівноскладового типу до силабічного, метро-ритмічно впорядкованого? Неримованість, симетричний уклад синтаксичних членів у віршових рядках, а також численні елементи образності зв'язують нашу пісню з стилістикою колядок та давніх козацьких дум і свідчать про її приналежність до епохи в історії українського пісенного фольклору, що передувала розвиткові нового ліричного стилю в римованій та строфічній пісні XVII ст.

Напрошується здогад, що ця форма, яка займає посереднє становище між нерівноскладовим та рівноскладовим типом, в XVI та на початку XVII ст. була дуже поширена в епічній та ліро-епічній пісенності всіх східнослов'янських народів. Версифікаційні основи української та російської пісні були в ті часи, мабуть, ближчі, ніж пізніше: в обох фольклорах ще переважав тип неримованої пісні найчастіше без твердо окресленої кількості складів у пісенному рядку, сліди якого збереглися в українських історичних та обрядових піснях. Цей тип, що міг мати різні відміни – від вільного речитативу до пісень з усталеною тактовою будовою, був в усякому разі ближчим до версифікаційного принципу дум, ніж пізніше ізо-силабічна пісня строфічного складу, яку Ф. Колесса ставить проти народних дум як антипод ритмічного розвитку.

Докладніший ритмічний аналіз найстаріших пам'яток української пісенної культури, на які Колесса не звернув у своїх основних працях особливої уваги, дозволяє до певної міри модифікувати його важливе твердження про абсолютну протиставність та генетичну незалежність версифікаційної системи дум і пісень. При наявності численних слідів нерівноскладового вірша різних структурних



типів у давньому пісенному фольклорі немає причини виводити ритмічну форму дум тільки з вузько обмеженого жанру похоронних голосінь; вона пов'язана з ширшою основою середньовічної нерівноскладової пісні, в якій текст утворювався вільно, не підпорядковуючись готовій музично-ритмічній схемі, і з традицією середньовічної рапсодичної епіки, що її велике історичне значення підкреслює Колесса у своїх останніх працях (див. його статтю «Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням про наверхсування дум», «ЗНТШ», т. CIV, 1937, стор. 32, 40).

Під час свого зародження думи ще не були зовсім осамітненим явищем в українському пісенному фольклорі; треба припускати, що в ті часи існував ще ряд посередніх форм між повною ритмічною свободою дум та строгим силабізмом коротких куплетних пісень.

Подібну ритмічну побудову має інша старовинна українська пісня – про здобуття козаками Варни (Франко, Студії над укр. нар. піснями, стор. 97), а також ряд російських історичних пісень XVI – початку XVII ст. Але саме в той час, з якого походять найстаріші записи українських пісень, під впливом різних історично-культурних чинників почав здобувати вирішальну перевагу рівноскладовий тип, відтісняючи на другий план форми нерівноскладові, метро-ритмічно хиткі, що на тлі сучасного розвитку музикальних форм почали сприйматися як архаїзми. Тільки в замкненому жанрі дум, що його розвивало окреме середовище носіїв, збереглися старі традиції.

Треба зазначити, що вільна ритмічна форма, останки якої до сьогодні збереглися в різних слов'янських фольклорах, була в минулому більше поширена в інших слов'янських народів. З різних теорій про шляхи розвитку південнослов'янського епосу найбільш ймовірним залишається здогад Ягіча, що в давні часи цей епос мав нерівноскладовий характер, відбитий у старовинних записах з хорватського Помор'я, і тільки десь у XVI ст., приблизно в той же час, коли на наш погляд ритмічно стабілізувалася українська пісня, закріпилася в ньому рівноскладова форма десатераца («Archiv für slavische Philologie», 1879, IV, стор. 203, 224, 231–232).

Силабізм поступово, за жанрами, перемагав у пісенності окремих слов'янських народів, поширюючись з заходу і півдня на схід. Старі записи українських пісень, зокрема пісня про Стефана воеводу, є цінним доказом первісної близькості пісенних традицій всіх східнослов'янських народів.

Рукопис статті Ф. Колесси, що його я подаю до друку, був призначений для збірника з нагоди 60-річчя мого батька, мовознавця Івана Зілинського. Ця книга не змогла вийти із-за воєнних подій. У тексті повністю збережено характер мови рукопису; поправки зроблено тільки щодо правопису.

## ІСТОРИЧНІ ТА ЖАНРОВІ РИСИ ПІСНІ ПРО СТЕФАНА ВОЄВОДУ

Українці східної Словаччини можуть гордитися тим, що з їхньої етнічної території походить найстарший запис української народної пісні, збережений у граматиці чеського вченого XVI ст. **Яна Благослава**. Після того, як у 1857 році **І. Граділ** та **Й. Їречек** опублікували текст пісні, а **В. Ковальський** (на рік раніше) вперше звернув увагу на її українське походження, до питання про її історичну приналежність та значення зверталися численні дослідники, між ними **О. Потебня**, **І. Франко**, **С. Томашівський** та **Ф. Колесса**. В останній час зацікавлення піснею знову зростає: незалежно від статті румунського дослідника **А. Балоте** й дрібних заміток у радянській науковій літературі жива дискусія про історичні та стильові ознаки пісні розгорнулася в празькому журналі *Slavia*, де автор цієї статті й **К.** та **З. Горалеки** виступили з рядом суперечних здогадів про її походження та місце в розвитку слов'янської пісенності<sup>1</sup>.

Але й після опублікування цих статей у дослідженні нашої пісні залишилося багато прогалин і неясностей. Багато важить в цій справі факт, що досліджувана пісня – одинокий та відокремлений документ української пісенності даної епохи, відділений більше як півстоліттям від наступних записів, що походять з перших десятиліть XVII ст. За своїм змістом та стилістичним характером пісня займає зовсім окреме місце у старшій пісенній спадщині, не маючи прямого продовження в новіших записах.

Єдина пісня, що генетично зв'язана з нею – про офіцера та жінку його слуги – була записана тільки в Білорусії та Росії; про її походження, історичні основи та відношення до пісні про Стефана досі йде суперечка між мною та проф. Горалеком<sup>2</sup>. Тому доводиться висловлювати ряд гіпотетичних здогадів, що вимагатимуть дальшого поглиблення. Але після досі проробленої праці назріває вже зараз потреба зробити нові узагальнюючі висновки про *відношення пісні до історичної дійсності*, про *міру її історичності*, а також про *її місце в системі тогочасних пісенних жанрів*, про *її функцію*.

Однією з важливих передумов правильної історичної оцінки старовинних пісень повинен бути вичерпний і водночас критичний аналіз історичних елементів, збережених у їхньому змісті. Дотеперішні праці про нашу пісню приносили тільки окремі елементи такого аналізу. Увага давніших дослідників спрямовувалась майже виключно на історичну ідентифікацію особи головного героя, причому це питання пов'язувалось з проблемою місцевого походження

пісні. **К.** та **З. Горалеки** висловлювались про історичне походження пісні дуже загально, досліджуючи її майже виключно методом порівняльного аналізу мотивів. Спроби визначити історичну вагомість пісні гальмувало уявлення, що йдеться про твір із загальним, безособовим сюжетом, що має тільки зверхне, формальне відношення до особи воєводи Стефана й його епохи. Тільки у статті **А. Балоте** з'явилася спроба пояснити пісню про Стефана як твір, що виникнув у зв'язку з зовсім конкретною історичною подією й під її враженням. Але ця спроба не може переконати нікого, кому відомі фольклорні зв'язки й залежності пісні.

Систематично досі не розв'язувалось також питання про *жанрову приналежність пісні*. Чи маємо підставу для певності в тому, що перед нами – народна балада або романс, який виражає тільки загальну подію, типовий сюжет, у якому історичне ім'я є тільки акциденцією, оздобним збагаченням? Чи немає у тексті елементів, які зв'язували б пісню з іншою жанровою традицією? Обмежується історичність змісту пісні справді тільки ім'ям її героя, назвами військових загонів та описом їхнього озброєння?

Подія відбувається у військовому таборі близько Дунаю. Безіменна героїня пісні прагне до узаконення своїх еротичних взаємин з полководцем-феодалом, від якого вона залежна. Дивно, що ніхто з дотеперішніх дослідників не зробив остаточного висновку з цієї ситуації: залежне, несвобідне становище дівчини зв'язане, найімовірніше, з воєнними подіями, що їх сигналізує військовий табір на березі ріки та гуртування іноземних рот. Дівчина є полонянкою.

У фольклорі XV ст., епохи кривавих війн та загального неспокою в міжфеодальних відносинах, мотив полоненої дівчини не міг бути нічим винятковим. Про молдавського воєводу Стефана Великого, постать якого з найбільшою імовірністю могла відбитися в імені героя <sup>3</sup>, розповідають сучасні джерела, що він часто й охоче забирав у полон також невоєнне населення у завойованих країнах <sup>4</sup>. З цією стороною воєнної діяльності Стефана ознайомились і південно-західні українські землі, куди з 1498 року спрямовувалось кілька великих походів об'єднаних молдавських, турецьких і татарських військ. Сучасні джерела говорять про величезні кількості полонених. В 1498 році, після провалу буковинського походу польського короля Яна Ольбрахта, Стефан Великий разом з турками й татарами зробив великий відплатний наїзд на південно-східні землі польської держави. Його війська спустошили цілу Червону Русь, дійшовши аж до саноцької, перемиської, сандомирської й люблінської земель та Берестя; сто тисяч жителів цих земель пішло, за повідомленням сучасників, у молдавсько-турецький полон. Восени того ж року армія в сімдесят тисяч турків з'явилася ще раз у Галичині й проникнула на віддаль десяти миль від Кракова <sup>5</sup>.

Могутні наїзди Стефана сильно вражали сучасників не тільки своїми розмірами й безпосередніми наслідками, але й ширшим історичним значенням. За нежданим розквітом могутності Молдавського князівства підіймалася загрозлива тінь турецької інтервенції; саме Стефан своїм політичним маневруванням відкривав цій великій небезпеці, що хвилювала в той час всю Європу, вперше шлях на польську територію. В українських народних масах дії молдавського воєводи збуджували неясні надії на краще, вільніше життя; його епічна постать викликала подив і пошану. Сучасна громадська думка й історіографія стежили за молдавськими подіями з посиленою увагою; згадки про них проникли як важливий мотив сучасного життя до творчості найвидатнішого польського письменника тих часів, **Миколая Рея** <sup>6</sup>; епізоди боїв з молдавськими волохами оспівувались на Україні в героїчних піснях <sup>7</sup>.

Не було б нічим винятковим, якби в атмосфері цих драматичних подій, для відображення типової трагедії тих часів, десь у галицькій області, схвильованій наїздами Стефана, з'явилася в ряді пісень про полонянок ще одна пісня, у якій в ролі переможця й пана полоненої дівчини виступив би головний винуватець цих подій – сам Стефан Великий. Сюжетною основою пісні є конфлікт між незалежною поведінкою дівчини, між її стремлінням відвоювати для себе у взаєминах із своїм переможцем рівні права, та незавидними обставинами, у яких вона опинилася. У зв'язку з даними подіями цей конфлікт відбивав би зіткнення двох морально-побутових норм. У польській державі, з якої Стефан брав полонених, право не дозволяло тримати в особистій залежності воєнних полонених-християн; життя у конкубінаті заборонялось. Зате на молдавській території, згідно з нормами старого звичаєвого права, дійсного в ті часи ще й на українських землях, приналежних до Литовського великого князівства, а також згідно з турецькою практикою, полонена дівчина ставала безсилою рабинею переможця <sup>8</sup>.

У піснях, що оспівують долю полонянок, є ряд елементів, які нагадують пісні про Стефана. Дія пісні відбувається тут і там звичайно на чужині, в країні переможця, неоднократно у військовому таборі, її зміст становить розмова між переможцем і полонянкою, що розвивається з її плачу і скарг; чужинець втішає дівчину, називаючи її «красною»:

... За столом сидит злой-лихой татарин,  
Перед ним стоит красна девица,  
Русская полонянка,  
Перед ним-то стоючи  
Сама слезно плачет.  
Уж как злой-лихой татарин  
Девушку плакать унимает,

*Історичні та жанрові риси пісні про Стефана воеводу*

Белым платком слезы  
Он ей утирает:  
«Ты не плачь, не плачь, красная девица,  
Русская полонянка.  
Я сошью-то, сошью тебе кунью шубочку  
С дорогими соболями,  
Я солью, солью золот перстень  
С дорогим алмазом

(Киреевский, Песни, н. с. II, 1, № 1603).

Але в усіх українських та російських піснях про полонянок є момент, який можна вважати невід'ємною частиною їх жанрової специфіки та який гостро відділяє ці пісні про воеводу Стефана. Дівчина тут ніколи не намагається стати дружиною чужинця; вона звичайно відкидає пропозицію про подружжя, вимагаючи визволення й повернення додому. Ціла пісенна дія замикається або цією вимогою, або втечею чи несподіваним визволенням. Полонянським пісням, відомим з українського й російського фольклору, не властива та інтимна, ідилічна атмосфера, вони не знають того ідеально-примирливого закінчення, яке так вражає нас у пісні про Стефана.

Те, завдяки чому наша пісня далека від полонянських пісень, знаходимо в іншій багатій ланці тогочасної пісенної творчості – в баладах про інтимні пригоди та взаємини відомих історичних осіб. У п'ятнадцятому столітті з'явилася особлива схильність до збагачування життєписів відомих історичних героїв новелістичним матеріалом. З особливою силою ця схильність виявила себе у фольклорі та історичній традиції балкансько-дунайських країн; вкажемо хоч би на перекази та баладні цикли, що утворилися навколо постатей **Яна Гуніаді**, **Матвія Корвіна**, **Ульріха Цільського**, **Юрія Бранковича**, деспота **Вука**. Можна вважати зовсім безсумнівним, що героєм таких переказів і пісень був у свій час і Стефан Великий; про пісенну славу цієї людини згадує ще сто років пізніше польський хроніст **Стрийковський**<sup>9</sup>; її непрямим доказом є існування балад про Стефана в сучасному румунському фольклорі.

Улюбленими сюжетами балад про приватне життя володарів і полководців, що були іноді тільки переробками різних мандрівних сюжетів, були соціально нерівне кохання, звідництво, конкубінат. У цих сюжетах відбилася те інтимно-фамільярне відношення народних мас до популярних представників феодальної верхівки, корені якого треба шукати в загальній атмосфері епохи, закоханої у зміну й пригоду, часів яскравого економічно-побутового піднесення міст, перемоги нових, більш демократичних форм культурного спілкування, що на певний час зрушила у свідомості сучасників феодальні перепони та ієрархічні взаємовідношення в суспільстві.

З цією групою баладних пісень пов'язана пісня про Стефана оптимістично-пригодницьким характером свого сюжету та яскравим підкресленням почуттєвої рівності соціально-нерівних героїв. Але конкретними властивостями змісту й композиції, а також своїм стилістичним характером вона значно відходить від них. Малюнок дії тут досить статичний, з великим орнаментальним вступом, з перевагою діалогу, сигналізованого риторичними елементами, з неясним, ліричним закінченням. У баладах на згадані теми переважає концентрована епічність і реалістична предметність; наша пісня насичена елементами умовної орнаментальної стилізації, що вказують на іншу поетичну традицію. Ввідне звертання до Дунаю, симетрична тріада у характеристиці рота, риторичні елементи, якими відкривається пряма мова («Дівонія плачет, плачучи повідат; А што ми речет Штефан воевода?»), нарешті й принципи версифікаційної побудови (неримованість, астрофічність), наближують нашу пісню до стилістичного типу коротших епічних пісень у південнослов'янському фольклорі й до архаїчної верстви українських обрядових пісень<sup>10</sup>.

Важливе місце між тими ознаками займає мотив, що становить останню частину пісні. Коли дівчина не може домогтися від Стефана узаконення їх любові, кидається в Дунай, сподіваючись випробувати своїм вчинком вірність і відданість коханця. Пробу любові, що стане доказом нерозривності внутрішнього союзу між парою коханців, вбачали у цій ситуації дотеперішні дослідники пісні (Потебня, Ф. Колесса). Тільки проф. Горалек, вийшовши з вербального тлумачення тексту, зокрема з формули «*кто мя доплинет, того я буду*», висунув здогад про те, що даний мотив було внесено в сюжет зі словацьких та південнослов'янських пісень, у яких юнаки здобувають дівчину, змагаючись між собою у плаванні<sup>11</sup>.

В сербохорватській пісні про дівчину з Цетинії, що записана як у *Ерлангенському пісеннику* (під № 100), так і в *Караджича* (т. I, № 738) та в інших новіших збірниках, є справді елемент, що нагадує пісню про Стефана воеводу: дівчина пропонує свою руку тому, хто на її заклик перепливе ріку; знаходиться тільки один юнак, що зважається на цю пробу. Але решта обставин події зовсім інша: дівчина, що її кохання домагається ціла група залицяльників, ставить свою умову та спокійно дожидає результатів змагань; у словацькій пісні, цитованій проф. Горалек, юнаки б'ються об заклад навіть без відома й згоди дівчини. В українській пісні ж дівчина, щоб домогтися від свого милого остаточного рішення, сама кидається у воду, ставлячи під загрозу власне життя. Чи і в такому випадку можна говорити про змагання в плаванні? З точки зору ширшої логіки пісні ясно, що рятівником буде наперед відома особа, коханець дівчини, єдино готовий піти на небезпечну пожертву.

*Історичні та жанрові риси пісні про Стефана воєводу*

В такому значенні мотив рятування дівчини з хвиль ріки (або моря) появляється дуже часто у східнослов'янських обрядових піснях, розгортаючись тут звичайно у серію аналогічних ситуацій, які ще більше підкреслюють заслугу милого:

Плила дівойка долов Дунайом,  
Дунаю, гей, Дунаю, море, Ганусю, зоре!  
Біжит коло ней татцейко єї:  
Подай ми, татцю, свою ручейку,  
Най я не тону в Дунайчейку!  
– Я ти не подам, бо я сам впаду.

Так само відповідають мати й сестра. Тільки милий поводить себе інакше:

Милейкий подав, дівойку дістав.  
Ліпший милейкий, як брат рідненький

(Головацький, Нар. песни, II, 80; колядка)<sup>12</sup>.

Кінець деяких текстів, особливо весільних, розкриває справжнє значення подій:

На ж тобі, Васильку, ручку,  
На ж тобі, Васильку, обі,  
Озми ж ти мене д собі

(Головацький, Нар. песни, IV, 361).

В інших текстах, найчастіше колядкових, здійснюється символічна субституція: дівчина обіцяє віддати себе тому, хто виловить з води її вінок<sup>13</sup>. В необрядовій східноукраїнській пісні, яка розвиває цей мотив<sup>14</sup>, мужчина тоне при сповненні цього завдання. Стилізація мотиву обіцянки у цій пісні дуже нагадує пісню про Стефана:

Піду я в садочок, да вирву листочок,  
Да зов'ю віночок, пуцу на ставочок.  
Хто віночок пойме – той мене возьме.

(Скочу я у Дунай, у Дунай глибокий,  
А хто мя доплинет, его я буду).

Подібну стилізацію знаходимо також у весільній пісні, з якої випав мотив небезпеки, а море або Дунай замінила грядка символічної рослини – шальвії:

Суботонька на неділеньку пішла,  
Маруся у шевлієнку зайшла,  
Хто мене в шевлієнці знайде,  
То тому ж я, молода, та й достануся

(Метлинський, Нар. южнорусс. песни, 130)<sup>15</sup>.



Появою цього мотиву, що відіграє в пісенному сюжеті зовсім подібну роль, пісня про Стефана воеводу тісно зв'язана з традицією давньої української пісні. Вона належить до іншої течії пісенного розвитку, ніж південно- й західнослов'янські балади з подібними мотивами: у її сюжеті на перший план висувається не елемент зовнішньої пригоди, а морально-психологічної залежності між героями. Її жанрову приналежність важко точно окреслити. Це не історична пісня, але важко погодитись також з висловом **Ф. Колесси**, що «її зміст не має в собі нічого історичного»<sup>16</sup>, бо ж пісня відбиває певну міру історичних ремінісценцій. Використання мотиву рятунку з небезпеки як вирішальної проби кохання й вірності, мотиву, що такий характерний для величальних обрядових пісень, наводить на здогад, що і в даному випадку це могла бути величальна пісня з індивідуалізованим сюжетом, що відносився до особи Стефана й був зв'язаний, можливо, навіть з якоюсь подією з його життя. Враховуючи невелику часову відстань між епохою Стефана Великого та роками запису пісні (60–100 років), таку можливість не можна визнати зовсім неймовірною. Але про індивідуалізовані величальні пісні з негероїчним змістом, що їх на схилі середніх віків співали на бенкетах або важливих сімейних святах гусярі чи скоморохи, ми знаємо, на жаль, тільки те, що вони були в даний час напевно дуже поширені; саме з їх образів та ідей розвивалися згодом схематизовані форми величальної обрядової лірики з мотивами феодального побуту. Тому думку про величальний характер та функцію нашої пісні можна висловити покищо тільки як несміливий здогад<sup>17</sup>.

Пісня про воеводу Стефана могла виникнути в Молдавії, де значна частина населення й феодальних верхів розмовляла в ті часи українською мовою, й перейти звідти звичайним шляхом пісенних міграцій до Галичини; вона могла виникнути і в Галичині як поетичне відбиття наїздів Стефана. Звідти, через культурно дуже рухливу сяніцько-добромільську область, вона, мабуть, проникла на Пряшівщину, де її випадково записано<sup>18</sup>. Для погляду, що вона була створена прямо на пряшівській території, де на формування її тексту міг впливати словацький фольклор, немає ніяких підстав.

Українська пісенна традиція не дає також ніяких доказів про те, що сюжет пісні про Стефана воеводу оформився шляхом адаптації якогось старшого, більш загального сюжету. Про те, що таким прототипом не могла бути ані тематична основа російсько-білоруської пісні про офіцера та жінку його слуги, пишу в окремії статті.

<sup>1</sup> Див. статті: *A. Balotä*, La littérature slavo-roumaine a l'époque d'Etienne le Grand, *Romano slavica*, I, 1958, 210–236; про пісню на стор. 210–211, 230–235; *K. Horálek a Zd. Horálková*, *Ukrajinská píseň o vojvodovi Štefanovi v zápisu ze XVI. století*, *Slavia*, XXVII, 1958, 3, 414–424; *O. Zilynskyj*, *Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Štefanovi a její význam pro dějiny slovanské*

lidové píseň, Slavia, XXIX, 1960, 1, 76–103; K. Horálek – Zd. Horálková, Ještě k písni o vévodovi Štefanovi, Slavia, XXIX, 1960, 1, 104–108. Перегляд дотеперішніх досліджень подано в першому розділі моєї статті, а також у статті М. Мушинки: Огляд дотеперішніх досліджень над піснею про Стефана воєводу, Дукля, IX, 1961, 4, 110–117. Після того вийшла ще стаття пок. Ф. Колесси : Віршова форма старовинної української пісні про Стефана воєводу з моїм критичним вступом (Народна творчість та етнографія, VII, 1963, 1, 116–123).

<sup>2</sup> Історичні обставини виникнення цієї пісні, що є, на мій погляд, пізнішою трансформацією пісні про Стефана, або якоїсь іншої пісні, що була для обох зразком, роз'яснюю більш детально, ніж у досі виданій статті, з використанням нових матеріалів, у новій праці, що вийде в журналі Slavia.

<sup>3</sup> Реалії пісні, зокрема назви рот, вказують на молдавсько-волоську (мультанську), не семигородську локалізацію сюжету.

<sup>4</sup> Див. напр. повідомлення молдавської хроніки перкулаба *Германа* з 1461, 1471, 1473 рр. О. Górka : Kronika czasów Stefana Wielkiego Moldawskiego, Kraków, 1931, 93, 97, 99–100.

<sup>5</sup> Такі походи продовжувались і після смерті Стефана (1504). У 1509 році його син *Богдан III* привів знову військо, складене з румунів, татар і турків, під Галич і Львів. На польську територію вривався також один із пізніших воєводів – *Петро IV* Пареш. Про молдавські походи див : *Źródła dziejowe*, X, Sprawy wołoskie za Jagiellonów, Warszawa, 1878, стор. LXVIII, LXXI, LXXIX; *T. Korzon*, Dzieje wojen i wojskowości w Polsce, 1, Kraków, 1912, 201, 203, 230; *М. Грушевський*, Історія України-Русі, IV, 331, 333; *С. Рудницький*, Руські землі польської Корони при кінці XV в., Записки Наук. товариства ім. Шевченка, XXXI–XXXII, 1899, 5–6, 8–16.

<sup>6</sup> *M. Rej*, *Żywot człowieka poczciwego*, кн. II, розд. IX.

<sup>7</sup> *St. Sarnicki*, Annales, sive de origine et gestis Polonorum et Lithuanorum, 1587, III, 379; пор. *I. Єрофеев*. Українські думи та їх редакції, Записки НТ в Києві, VI, 1909, 69.

<sup>8</sup> Польське право, дійсне на території Галичини, виразно забороняло держати в неволі полонених християнської віри (про це питання див. *W. Hejnosz*, Zagadnienie niewoli na Rusi Czerwonej pod koniec średniowiecza w świetle stosunków prawnych Polski i krajów sąsiednich, Lwów, 1933). У всіх останніх частинах української території аж до 1569 р. була в дії постанова Литовського статуту (XI, 12), що узаконювала полон як одне з головних джерел рабства (*В. И. Пичета*, Институт холопства в Вел. княжестве Литовском в XV–XVI вв., Исторические записки, 20, 1946, 53). У Молдавській державі XV ст. було подібне становище (*Ф. А. Грекул*, Социально-экономический и политический строй Молдавии второй половины XV века, Кишинев, 1950, 91–92). Полоняники були в суспільстві XV–XVII ст. найбільш безправною соціальною групою, залежною тільки від волі свого пана. Полонені жінки народжували своїм панам дітей; окремі постанови регулювали правне становище цих дітей (*М. Дьяконов*, Очерки общественного и государственного строя древней Руси, Прага, 1924, 88, 278).

<sup>9</sup> «O tym Wołoszy i Multani śpiewaj ustawićznie w każdej biesiadzie» (*М. Strykowski*, Kronika polska, litewska, żmódzka i wszystkiej Rusi II, варшавське видання 1846 р., 32; *Źródła dziejowe*, X, Warszawa, 1878, стор. LXXVIII).

<sup>10</sup> Про це докладніше у моїй статті, надрукованій в журналі Slavia на стор. 90–93.

<sup>11</sup> Треба вказати на те, що О. О. Потєбні була відома сербохорватська пісня з мотивом змагань за дівчину (він цитує її в першому томі відомої праці «Обьяснения малорусских

и сродных песен» на стор. 221–222), проте він не використав її при тлумаченні пісні про Стефана воеводу.

<sup>12</sup> Інші тексти: *Žegota Pauli*, I, 108; *Головацький*, II, 726; IV, 316, 361; *Метлинський*, 128; *Чубинський*, IV, 138; *Kolberg*, *Pokucie*, I, 330; *Етнографічний збірник*, XXXVI, № 291 Е. Деформації цього мотиву: тонуча дівчина не хоче подати руки нікому, тільки своєму милону: *Головацький*, II, 161; IV, 88; *Етнографічний збірник*, XI, 17; XXXVI, № 291; *Записки Русс. геогр. общества по отд. этнографии*, V, 184; *Сборник Отд. русс. языка и словесности АН*, LXXVII, № 3, 25; члени сім'ї відсилають дівчину до милого: *Kolberg*, *Pokucie*, I, 330. Мотив рятування тонучої дівчини та зв'язаного з ним права на її особу з'являється на українській території також у баладах: *Чубинський*, V, 368.

<sup>13</sup> *Етногр. збірник*, XXXVI, № 257; *Шухевич*, *Гуцульщина*, IV, 107, 120, 122, 127, 128; *Шейн*, *Белорусские народные песни*, 114.

<sup>14</sup> *Метлинський*, 19.

<sup>15</sup> Інші тексти: *Žegota Pauli*, I, 94, 116; *Чубинський*, IV, 284.

<sup>16</sup> *Ф. Колесса*, *Українська усна словесність*, Львів, 1938, 600.

<sup>17</sup> У історично документальному житті Стефана Великого є навіть подія, яка теоретично могла стати приводом для створення пісні з таким сюжетом. Це романтична, в подробицях досить неясна історія взаємин між Стефаном та дочкою мультанського господаря Радуга Марією. В 1473 році Стефан оволодів головним містом свого противника й полонив його жінку з неповнолітньою дочкою. Скоро після того Радуга загинув, а Марія, проживши чотири роки як полонянка, в 1477 р., після несподіваної смерті другої жінки Стефана, стала, незважаючи на дуже поважну різницю віку, його законною дружиною. Перемогу Стефана над Радугою увічнювали сучасники епічним німбом (вигадане повідомлення деяких хронік про трьохденне пирування на побойовищі й ін.); світський хроніст Стефана, близький до його особи, перкулаб Герман, вихвалює у своїй хроніці красу дочок Стефана й Марії. Цю подію наводжу в даному контексті як інтересну аналогію.

<sup>18</sup> Варто звернути увагу на факт, що східнославацьке містечко Зборів з широким районом належало в 1566–1601 рр., отже, і в час, коли була записана наша пісня, багатому польсько-українському магнатові кн. Янушеві Острожському, що мав маєтки також в різних частинах Галичини.

## RESUMÉ

### HISTORISCHE ZUSAMMENHÄNGE UND GENREEIGENSCHAFTEN DES LIEDES VON WOIWOD STEPHAN

Aus dem Gebiete der östlichen Slowakei stammt die älteste Niederschrift eines ukrainischen Volksliedes, die sich in einer Handschrift des tschechischen humanistischen Gelehrten des XVI. Jahrhunderts Jan Blahoslav erhalten hat. Seit der Entdeckung des Liedes in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts hat es in der wissenschaftlichen Welt reges Interesse hervorgerufen; es ist aber bisher nicht gelungen, seine historischen

Zusammenhänge und Genrezugehörigkeit endgültig zu klären. Vorliegende Arbeit soll einen Beitrag dazu bringen.

Das Sujet des Liedes ist offensichtlich mit dem Kriegsgeschehen verbunden und spiegelt das Schicksal einer Kriegsgefangenen ab. Obwohl in seinem Inhalt eine konkrete historische Grundlage schwer zu entdecken ist, gibt es einen Anhaltspunkt dafür, die Entstehung des Liedes mit der umfangreichen Kriegstätigkeit des berühmten und vom zeitgenössischen Volkslied besungenen moldauischen Fürsten Stephan des Grossen in Zusammenhang zu bringen. Im ethischen Konflikt des Liedes könnte in solchem Fall auch die Gegensätzlichkeit der Ansichten über die Rechte und Stellung einer kriegsgefangenen Frau auf polnischem und moldauischem Boden Ausdruck finden.

Durch einige Einzelheiten seines Inhalts und Komposition für das Lied mit den ostslawischen Gefangenenedern wirklich verwandt. Die psychologische Tonalität, Züge des Verhaltens des Mädchens und der Beziehung zwischen ihm und seinem siegreichen Beherrscher nähern es aber den Balladen vom Privatleben berühmter zeitgenössischer Helden an, die im XV.-XVI. Jahrhundert im Donau-Raum besonders verbreitet und populär waren. Andere Inhalts- und Formelemente (z. B. das Motiv der Liebesprobe) verbinden es mit der Tradition der ukrainischen feierlichen Begrüssungslieder (Hochzeitslieder, koljadky). Es gibt einen Grund für die Vermutung, dass auch das Lied von Woiwod Stephan ursprünglich zum Genre individueller Lob- und Preislieder gehören könnte, deren Existenz in dieser Zeit reichlich belegt ist, ohnedass wir ihre konkrete Gestalt kennen.

## ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ И ЕГО МЕСТО В РАЗВИТИИ ПЕСЕННОГО СТИЛЯ

Смелые работы А. Н. Веселовского по исторической поэтике, вызвавшие в свое время переворот во взглядах на народное поэтическое творчество, неоднократно подвергались острой критике с общих методологических и идеологических позиций; эта критика, однако, обыкновенно не исходила из подробного и последовательного анализа отдельных элементов теории русского ученого. Настоящая статья является попыткой критического пересмотра взглядов Веселовского на так наз. психологический параллелизм, занимающих важное место в его концепции исторической поэтики. Материалом служит славянский песенный фольклор<sup>1</sup>.

При внимательном ознакомлении с работой Веселовского нельзя не заметить, что термин «психологический параллелизм» употребляется ученым в двояком значении: он выражает то всякое сопоставление элементов двух жизненных сфер (в частности образов природы и образов человеческой жизни) в песенном тексте, то конкретную ритмо-синтаксическую фигуру, являющуюся частной формой выражения этого сопоставления. Эта терминологическая непоследовательность очень облегчает автору доказательство тезиса, что двухчленный положительный параллелизм типа:

Červená růžičko, co se nerozvíjíš?  
co k nám, můj Jeníčku, proč k nám už nechodíš?

(E r b e n, *Prostonárodní české písně*, изд. 1937 г., 94)

является очень старой, исходной формой использования образов природы в песенном тексте, предопределившей развитие других сродных форм – сравнения, символа, отрицательного и формального параллелизмов.

Считая терминологическую точность необходимой предпосылкой успешного решения вопроса, положим в основу нашего разбора систематическую классификацию образов природы, встречаемых в народных песнях, по форме их композиционной связи с остальным текстом. Прежде всего надо различать два главных рода этой связи: формы, в которых образ природы непосредственно связан с сюжетом, представляя обстоятельства или носителя песенного действия, и формы, в которых он играет автономную роль, образуя в тексте осколок параллельного образного плана, не связанного с сюжетом. Формы первого типа

*Психологический параллелизм и его место в развитии песенного стиля*

одночленны, формы второго типа состоят из двух членов; член, выражающий явление человеческой жизни, становится посредником между образом природы и остальным текстом. Промежуточное положение занимает с этой точки зрения метафора: своим актуальным значением и формальными отношениями она принадлежит к основному образному плану, но своей смысловой основой и ассоциациями выходит за его границы.

К первому из названных типов относятся такие конкретные формы:

1. ситуационные вступления, содержащие образ природы, и другие описания природы, непосредственно связанные с песенным действием:

V širém poli strom zelený,  
pod tím stromem vojsko leží

(S u š i l, *Moravské národní písně*, № 173/363);

2. обращения к силам природы и живым существам:

Jastrabe, jastrabe, ty vysoko lietaš,  
od hory do hory všecky kraje poznáš.  
Povedzže mi, povedz, čo tam dolú slýchať,  
či pride moj milý, či ma chce zanechať

(K o l l á r, *Národné spievanky*, I, 96);

3. метафоры, символы, аллегории. Образы природы, употребленные в переносном значении, выражают содержание, относящееся к человеческой жизни:

Vyletělťe sokol nad oblaky,  
vynášel se nade všecky vtáky,  
aj, nade všecko stvoření.  
Sedl sobě na štymberské věži,  
protíral si svoje zlaté péří,  
ach, svoje zlaté peříčko.  
Střelil po něm štymberský král prudec,  
poranil mu jeho věrné srdce,  
ach, jeho věrné srdéčko.  
A přiletěl k milé pod okýnko  
a zavola! Pod', otevř, milenko,  
ach, spíš-li lebo mě slyšíš?

(S u š i l, № 182/391).

4. В редких случаях целое содержание песни относится к олицетворенным силам природы, животным, растениям. Сюда принадлежат, напр., некоторые юмо-

ристические песни о животных, известные в большинстве славянских стран, и сербохорватские песни о споре между растениями или животными. Реже содержание лирической песни заключается целиком в описании природы (часть вариантов русской песни «Не одна то ли во поле дорожка пролегала»).

Во формах второй группы образы природы появляются рядом с образами человеческой жизни без прямой связи с сюжетом; при помощи смысловой аналогии или эмоционального тона они оттеняют и выдвигают его важные элементы. К таким формам можно отнести:

1. разные виды сравнения в более узком смысле слова. Те из них, у которых пропущены видимые признаки грамматической связи, обладают особой эмоциональной выразительностью и приобретают метафорический оттенок:

У Тугарина рать – туча черная,  
Княженецкая рать – молонья светлая  
(К и р е в с к и й, *Песни*, I, 57);

Стелиться зять, стелить  
По подвір'ю хмелем,  
У сінях барвінком,  
А в хаті васильком

(свадебная песня из Постоливки в Зап. Украине,  
из неопубликованного материала);

2. семантически мотивированные параллелизмы (психологические параллелизмы) положительного типа:

Sil jsem proso na souvrati, nebudu ho žíti,  
miloval jsem jedno děvče, nebudu ho míti  
(E r b e n, 164);

Зелений дубочку, чого похилився?  
Молодий козаче, чого зажурився?  
(*Українські нар. пісні*, 1955, I, 81);

Не бывать бы ветрам, да повеяли,  
Не бывать бы боярам, да наехали  
(К и р е в с к и й, *Песни, новая серия*, I, № 214).

Особую группу образуют случаи, когда весь текст песни выполнен единым пространственным параллелизмом, охватывающим иногда и 20–30 строк текста, или (значительно реже) последовательным чередованием параллельных элементов:



*Психологический параллелизм и его место в развитии песенного стиля*

И да ўлецела цырочка  
Да ў вишнёвый садочик:  
И да сюды пырх, да туды пырх –  
И некудою вылятаці:  
И да наўколо вишнів сад.  
По сярэдзینی виноград.  
И да ўехала дзевонька  
У сваякраткова подвор’ё.  
И да сюды гляня, да туды гляня –  
И некудою выяжджаці:  
Да наўколо піуница,  
По сярэдзینی святлица

(Ш е й н, *Материалы*, I/2, 251);

Соколонько та на вилеті.  
Козаченько та на виїзді.  
Соколонько та по галочку,  
Козаченько та по дівчину.  
Соколонько по чубатую.  
Козаченько по багатую.  
Соколонько по сизокрилу,  
Козаченько по чорнобриву  
(М е т л и н с к и й, *Народ-  
ные южнорусские песни*, 179).

Встречаются случаи, когда параллелизму содержания не отвечает согласованность формы, когда один из членов непомерно шире другого или отличается от него своим синтаксическим строем:

Kolem Jarošova teče voda troja,  
skoro-li sa rozejdem, galanečko moja?

(S u š i l, № 323/633);

3. семантически мотивированные параллелизмы (психологические параллелизмы) отрицательного типа; образ, входящий в состав основного плана, раскрывается через отрицание сходного образа природы:

Не гром гремит, не стук стучит,  
Говорит тут Ильюшка своему батюшке

(К и р е е в с к и й, I, 25);

Разновидностью этого типа является трехчленная форма:

За двором за новым да цёмная хмара,  
Ой то ни хмара, то ярыя пчолы

(Ш е й н, *Материалы*, I/1, 75);

Шта са б’јели у гори зеленој?  
Ал’ је снијег, ал’ су лабудови?  
Да је снијег, већ би окопнио,  
лабудови већ би полетјели.  
Нит’ је снијег, нит’ су лабудови,  
него шатор аге Хасан-аге

(К а р а д ж и ч, изд. 1929 г., III, 494);

4. формальные параллелизмы, в которых образ природы не образует смысловой аналогии со смежным членом; оба члена связаны только ритмо-синтаксической корреляцией или внешними сходствами в лексикальном составе:

Ty březovské sady husté,  
ty březovské dzjevky tusté  
(S u š i l, № 509/932);  
Polovníček, polovníček zelený je,  
že můj milý, že můj milý zдалený je  
(S u š i l, № 749/1556);

Ой у полі криниченька на чотири зводи,  
Любив козак дівчиноньку не чотири годи  
(М е т л и н с к и й, 7)

5. изолированные образы природы, появляющиеся чаще всего в начале песен и не имеющие к остальному содержанию никакого видимого отношения кроме ритмической конформности и соединения рифмой:

Konopja, konopja, zelená konopja,  
kdo na naše dvěře tej noci zaklepá?  
(S u š i l, № 326/637);

Ой не цвіти буйним цвітом, зелений катране,  
Тяжко-важко на серденьку, як вечір настане  
(Укр. нар. пісні, 1955, I, 325).

Включая в категорию психологического параллелизма две последние формы, А. Н. Веселовский объяснял их появление, как и создание метафоры и символа, перерождением или редукцией идеальных форм положительного параллелизма, по его мнению наиболее близких закономерностям примитивного образного мышления. Нельзя отрицать возможности, что часть формальных параллелизмов и изолированных образов природы возникла именно таким образом. Вслед за потерей или затемнением смысловой связи между обоими членами параллели, обусловленными дальнейшим развитием семантики образов, в частности забытием их символического значения, утрачивалось сознание эстетической ценности данного сочетания, и первоначальный образ заменялся другим, в данное время более привлекательным и эффектным, или в тексте песни появлялись дополнительные пары образов, варьирующие данное сочетание без внимания к его смыслу. Путь к этим, неоднократно бессознательным изменениям, иногда указывала рифма. Даже в новом песенном материале можно без затруднений обнаружить следы этого процесса <sup>2</sup>.

В изолированных образах природы можно также в некоторых случаях заметить неясную символическую связь с образом основного плана <sup>3</sup>.

Но этими случаями никак нельзя объяснить создание всего богатого состава формальных параллелизмов и изолированных изображений природы в некоторых национальных фольклорах. Надо предполагать, что эти формы уже очень рано приобрели значение самостоятельных стилистических категорий, причем нет достаточных оснований к априорному утверждению, что их единственным или главным источником был положительный параллелизм.

Мы вправе снова поставить вопрос: принадлежит ли психологический (семантически мотивированный) параллелизм положительного типа действительно к древнейшим стилистическим категориям народной песни? Занимает ли он действительно одно из начальных мест в развитии песенного стиля? Для ответа на этот вопрос необходимо: 1. провести критический разбор утверждения Веселовского, что психологический параллелизм выражает свойства первобытного мышления, 2. проверить аргументы Веселовского на песенном материале, об исторической принадлежности и взаимосвязях которого мы имеем хотя бы приблизительное представление.

Сомнительной надо считать уже предпосылку Веселовского, что психологический параллелизм «чистого» типа связан с первобытным художественным мышлением. Основным свойством примитивного сознания является отсутствие четкой отделяющей черты между миром природы и жизнью человека, склонность к отождествлению явлений этих двух сфер. В области языка эти качества выражаются полисемией и наличием примитивной метафоры. Параллелизм требует, наоборот, ясного сознания разности и противоположности двух явлений, способности понимать сходства между явлениями только как аналогии. Меж тем, как примитивная метафора – это результат смешивания понятий в мало развитом мышлении, параллелизм – это наоборот форма сознательно-го сопоставления двух явлений, нетождественность которых хорошо известна и названия которых прочно различены. Тогда как содержанием примитивного словесного искусства является простое сообщение, поднятое к эстетической действительности силой ритма, напева и других средств выражения, нормально не участвующих в языковом акте, в психологическом параллелизме эстетически выделяется смысловой элемент, выходящий за границы простого сообщения. Форма параллелизма – симметрическое сочетание двух образных комплексов, отобранных из разных смысловых областей, требует более зрелого отношения к языку и явлениям жизни, чем например выражение простой пространственной, временной или даже причинной связи между явлениями <sup>4</sup>.

К очень показательным результатам приводит также анализ распространения параллелизма в песенном фонде славянских народов.

Объяснения требует уже тот факт, что отдельные типы композиционного использования образов природы очень неравномерно представлены в фольклорах разных славянских стран и областей. В песнях южных славян, отличающихся очень тонким и внимательным отношением к природе, решительно преобладают одноплановые формы (богатый ансамбль ситуационных вступлений и других образов, связанных с сюжетом, обращения, аллегории, реже и метафоры). Из двухплановых форм обычным является сравнение. Группа параллелизмов представлена главным образом отрицательной формой, которая часто встречается в качестве вступления в эпических песнях обыкновенно в виде нескольких устойчивых формул, которые проникли также в женские песни. Положительный параллелизм появляется чаще в хорватских и особенно словенских песнях; у сербов мы находим его почти исключительно в свадебном репертуаре <sup>5</sup>. Очень редки случаи появления формального параллелизма и изолированного вступления <sup>6</sup>.

Шире развит ансамбль двухплановых форм в песнях северославянских народов, но и тут видна большая разница в частоте употребления отдельных типов. Тип изолированного вступления с образом природы более распространен в песнях западных славян, сфера более частого появления формального параллелизма охватывает Моравию, Польшу и Украину <sup>7</sup>. Роль смысловых параллелизмов также различна в отдельных странах и областях: у чехов они появляются, напр., чаще в бытовых лирических песнях, у белорусов и русских – в свадебных. Они – характерный элемент русских частушек, тогда как краткие песни подобного типа в чешском фольклоре охотнее пользуются формой изолированного вступления.

Соотношение между отдельными типами и песенными жанрами вообще очень интересно. Ситуационное вступление характерно для старинных исторических песен и баллад. Положительная форма параллелизма особенно часта в свадебных и бытовых лирических песнях; у восточных славян она принадлежит даже к главным стилистическим приемам свадебной песни. Но она почти неизвестна в других жанрах обрядовой поэзии, в частности в колядках. Изолированные образы природы не появляются ни в древней эпической песне, ни в песнях обрядовых; главной сферой их распространения является лирическая песня нового склада, главным образом плясовые куплеты.

Объяснить эти различия позволит нам только обстоятельный исторический анализ, охватывающий все жанры и территориальные группировки славянской песни.

Этот разбор показывает, что основной и типической функцией образа природы в древнейшем слое народного песенного творчества было или объективное определение места, или обстоятельства действия, или, особенно, в более поздних произведениях, создание при помощи устойчивых образов-символов эмоциональной кулисы к действию <sup>8</sup>; важно отметить, что обе эти формы не вос-

принимались как элемент стоящий в стороне от песенного действия. Это простое, предметное отношение к природе характерно, кажется, для всего песенного творчества средних веков; положительной формы параллелизма, выражающей строгой симметрической формой чувство аналогии между явлениями природы и человеческой жизни, мы не находим в архаических славянских балладах, очень слаба эта форма в большинстве жанров славянского обрядового фольклора (за исключением свадебных песен), ее нет в древнечешской лирике XIV–XV вв., редко встречается она и в памятниках западноевропейской песенной лирики того времени <sup>9</sup>. Во всех этих формациях решительно преобладают одноплановые формы – ситуационные вступления и другие описания, обращения, аллегории; из двухчленных форм встречается только сравнение, а в некоторых жанрах также отрицательный параллелизм. Эту схему точно повторяет, развивая дальше данные формы, вся последующая традиция болгарской и сербской песни.

И в старшем слое русской и украинской исторической песни, до половины XVII в., положительный параллелизм – очень редкое явление. Интересно, что в единственных нам известных случаях употребления этой фигуры в песнях, приурочиваемых к XVI и началу XVII в. (Плач Ксении Годуновой в сборнике Джемса, песня «Соловей кукушку уговаривал», указывающая своим содержанием на Казанский поход Ивана Грозного), мы встречаемся не с простой формой параллелизма, обычной в новом фольклоре, а с распространенными параллелизмами аллегорического типа, характерными для свадебной песни. В украинской традиции исторических песен положительный параллелизм появляется впервые в песнях, которые можно отнести к половине XVII в. <sup>10</sup>; в более древнем слое исторических песен и в козацких думах его совсем нет.

В русской лирической песне XVII в. положительный параллелизм (в отличие от параллелизма отрицательного) также является исключением <sup>11</sup>. А в богатом лирическом репертуаре украинских песенников того времени мы нашли из 200 обследованных песен только три бесспорных случая употребления этой формы; два из них появляются в песнях прогрессирующего ритмического типа 8 + 6 <sup>12</sup>.

Повышение внимания к положительному параллелизму можно заметить только в русских и украинских исторических песнях XVIII в. и в более поздних песенниках <sup>13</sup>. Но в полной силе эта форма выступает, параллельно с значительным увеличением общего веса образов природы в текстах песен, только в фольклоре начала XIX в. <sup>14</sup>

Единственным жанром, в котором по данным материала можно считать с ранним появлением положительного параллелизма, являются свадебные песни. Важная роль, которую играет эта фигура в стилистике свадебных песен, связывалась в прошлом с их необыкновенной древностью, с будто бы мифиче-

ской основой свадебной символики. Но традиционное представление об особой старинности всего песенного репертуара свадьбы не имеет оснований. Этот репертуар очень интенсивно развивался в течение веков; были установлены многочисленные случаи его пополнения различными необрядовыми песнями в разные времена. Доказательством сравнительно позднего происхождения значительной части песенного репертуара свадьбы является также его национальная замкнутость, отсутствие широких международных сюжетных и мотивических параллелей, свойственных остальным архаическим жанрам. Этому общему положению вполне соответствует факт, что в свадебных песнях отдельных восточнославянских народов (в частности русских и украинцев) различно не только конкретное содержание положительных параллелизмов в целом, но и ансамбль явлений природы, лежащих в основе параллели <sup>15</sup>.

Наибогаче развит положительный параллелизм в русских свадебных песнях. Разнообразные параллельные мотивы здесь с удивительным мастерством вплетаются в текст и развиваются, причем далеко не всегда соблюдается принцип полной синтаксической симметрии. Распространенный, в многих случаях строго симметрический тип особенно силен в белорусском фольклоре. На Украине он более част в западных областях, на востоке сильнее представлены краткие положительные параллелизмы, вероятно младшего происхождения. Но эстетически богаче и интереснее здесь, подобно как и в чешском фольклоре, параллелизмы бытовых лирических песен. Тогда как в белорусских свадебных песнях замечается стремление к употреблению новых, нетрадиционных образов (івылга, озьяра, жыта, сарока, брусніца, вішэнка, сняжочык), в некоторых образах русского типа (сокол, соловей, лебедь, стадо гусиное-лебединое, река, облака, рыба) ощущается связь с традицией средневековой литературной символики <sup>16</sup>.

К интересным результатам приводит сравнение частоты различных типов параллелизма в свадебной песне отдельных восточнославянских областей. Оказывается, что даже северновеликорусский и южновеликорусский фольклоры по разному относятся к этим формам. В северных областях равной мерой употребляются оба основных вида (положительный и отрицательный); в некоторых случаях отрицательный параллелизм даже преобладает; на юге употребление положительной формы несравнимо шире <sup>17</sup>. Отношение к природе в северновеликорусских свадебных песнях своей сдержанностью и лаконизмом вообще сильно напоминает былины и северные причитания. Интересно, что образы природы и в частности положительные параллелизмы чаще появляются в местах, в прошлом сильнее связанных с югом <sup>18</sup>.

Надо подчеркнуть, что образное содержание положительных параллелизмов в восточнославянских фольклорах ничем не доказывает их исключительно

древнего происхождения, их анимистических или даже мифических начал. Даже старинные образы сокола, лебедя, соловья выражают зрелую эпоху в развитии поэтического мышления, эротический символ месяц – звезда, в котором некоторые исследователи искали мифическое начало, мог быть создан в любое время поэтического развития. Против догадки о широком распространении положительного параллелизма в песенном творчестве древних времен говорит и то, что они так редко появляются в других архаических обрядовых жанрах, несмотря на наличие естественных предпосылок<sup>19</sup>.

Все эти факты приводят к неизбежному заключению, что в древнем песенном творчестве, приблизительно до XVII в., психологический параллелизм положительного типа не имел всеобщего распространения; поэтому он не мог быть единственной или главной исходной формой для тех стилистических явлений, о которых говорит Веселовский. Можно, однако, допустить, что уже до XV–XVI вв. эта фигура могла на ограниченной территории определяться как важный стилистический признак свадебной песни.

Путь развития другой формы параллелизма – отрицательной – настолько отличается от этой картины, что нельзя удержаться от предположения, что исторические обстоятельства появления обеих форм были совсем разными, а генетическая связь между ними очень свободной. В отличие от положительного параллелизма отрицательная форма появляется во всех жанрах песенного фольклора, считающихся архаичными: в былинах, думах, сербохорватских и болгарских эпических песнях, русских причитаниях, в исторических песнях, относящихся к эпохе Ивана Грозного, в украинских балладах о сношениях с турками, возникших не позже XVII в., в белорусских волочечных песнях, в украинских и белорусских свадебных песнях, а также в некоторых старинных западнославянских балладах. Но с другой стороны она очень редко встречается в сплошной традиции украинской исторической песни, начало которой относится к первой половине XVII в. Ее развитие протекает, сравнивая с положительным параллелизмом, в противоположном направлении: применение ее постепенно суживается к немногим устойчивым фигурам, часть которых получила широкое международное распространение<sup>20</sup>. Эти факты вызывают догадку, что расцвет отрицательного параллелизма в славянской песне относится к времени до XVII в. и связан с более древней эпохой стилистического развития<sup>21</sup>.

Некоторое представление о роли, которую играл отрицательный параллелизм в стилистической системе эпической и лироэпической песни XV–XVI вв., и о его дальнейшем развитии, дает сравнительный анализ списков «Задонщины», памятника, отразившего многие стилистические черты современного фольклора. В древнейшей рукописи памятника, возникшей в XV в., отрицательный параллелизм появляется почти исключительно в полной трехчленной форме,



сохранившейся в южнославянском эпосе и в архаичных жанрах украинского и белорусского фольклора:

Оуже бо, брате, стоукъ стоучить и громъ гремитъ в славнѣ городѣ Москвѣ, – то ти, брате, не стоукъ стоучить, ни громъ гремит, – стоучить силная рать великаго князя Дмитрія Ивановича, гремять оудалци золочеными шеломы, черлеными щиты<sup>22</sup>.

В списках XVI и XVII вв. эта форма, которая вероятно начала казаться излишне сложной, в большинстве случаев разлагается и преобразуется. Возникает двухчленный положительный параллелизм:

Уж бо, брате, стук стучить, гром гримит в' каменѣ градѣ Москвѣ, стучить силная рать великаго князя...<sup>23</sup>

В рукописях XVII в. появляется кроме того двухчленная форма с отрицательным членом вначале, припоминая былины и другие эпические песни:

Не турове рано возрули на поли Куликове, возрули воеводы, силныя бояре<sup>24</sup>.

Нельзя исключить возможность, что в подобном направлении, от более натуральной трехчленной формы к более искусственной двухчленной, протекал процесс преобразования отрицательного параллелизма также в народной песне.

Мы пришли к заключению, что роль положительного параллелизма в стилистике песен древнего периода была вероятно весьма ограниченной, припоминая в некоторой степени то место, которое он занимает в сербском фольклоре. При каких обстоятельствах он мог сформироваться в стилистическую категорию и каковы были причины его дальнейшего бурного развития?

Победа положительного параллелизма связана, на наш взгляд, с общим развитием отношения к природе в народной песне и с изменением принципов ее композиционной организации. В древней песне господствовала поэтика предметных отношений, песня рассказывала о явлениях, которые были связаны друг с другом также в жизни. Даже такие стилистические фигуры, как сравнение или отрицательный параллелизм, первоначально служили к уточнению предметной сущности явлений, и только постепенно становились средством эмоционального оттенения и усиления образов основного плана. Использование образов природы имело, подобно как и в литературе этого времени, относительно узкий характер; эти образы качественно почти не отличались от других элементов внешнего изображения.

Но с развитием внутреннего опыта взгляд человека на природу постепенно освобождался от исключительности предметной оценки ее явлений. Все более раскрывались в этих явлениях эмоциональные созвучия с состояниями души человека. Чтобы выразить их, народная песня должна была освободиться от прин-

*Психологический параллелизм и его место в развитии песенного стиля*

ципа подчинения образов природы остальному содержанию и создать формы, в которых они являются равноценной аналогией элементов песенного действия, явлением, привлекающим к себе особое внимание.

Пример «Задонщины» показал нам, что форма положительного параллелизма могла возникать преобразованием более аналитической, более связанной с предметным мышлением формы трехчленного отрицательного параллелизма. Подобные причины, поддержанные тенденцией к более гармонической организации стиха, могли вести к тому, что положительный параллелизм постепенно вытеснял из песенной стилистики форму сравнения. Границы между обеими формами довольно шатки; простой пропуск грамматического элемента, выражающего сравнение, переводил его в некоторых случаях в категорию параллелизма, способствуя смысловому выдвиганию образа природы. Формы, стоящие между сравнением и параллелизмом, можно найти уже в древнерусском «Молении Даниила» и других памятниках; в песенном фонде встречаются случаи колебания между обеими формами.

Фонд положительных параллелизмов мог расширяться также путем эволюции ситуационных образов природы. В ряде случаев их связь с остальным текстом имеет такой характер, что они могут восприниматься также как психологические параллелизмы:

Slunéčko vyšlo přes hory,  
má milá kouká z komory

(E r b e n, 65);

Да на небе зоры зорели,  
А в коморы свечки горели

(Ш е й н, *Материалы*, I/2, 292).

Углубление синтаксической согласованности между обоими членами, а также переход образа природы в категорию общих представлений-символов, способны придать ситуационному образу характер параллелизма:

Да тихая водонька да береги зносит,  
Козак молоденький гетмана ся просит

(половина XVIII в., ЗНТШ, СІХ, 32);

Тихий Дунай, тихий Дунай бережечки зносить,  
Молодий козак, молодой козак отамана просить

(XIX век, *Укр. нар. пісні*, 1955, I, 101).

В некоторых случаях ситуационные вступления даже сознательно переводились в новую функцию:

Паде магла на Бојани,  
Ситна роса по ливади,  
Нитко росу проґ' не може,  
Него једна боса Маре

(К а р а д ж и ч, 1932, I, 143);

Пала магла на Бојану,  
А сватови на ливаду.  
Туда шета млада неве,  
У руци јој жута дуња

(К а р а д ж и ч, 1932, I, 60)<sup>25</sup>.

Но особенно важным стимулом развития положительного параллелизма была, на наш взгляд, более древняя традиция распространенного положительного параллелизма в свадебных и других величальных песнях. Причины возникновения этой формы были немножко другие. Важным элементом старинных величальных песен были символические образы благородных птиц, зверей, стихийных явлений природы, вокруг которых разворачивались богатые аллегорические сюжеты. Но в связи с характером свадебного действия и психологической обстановкой свадьбы могло возникать стремление к экспликации этих возвышенных, не всегда понятных образов, к переводу их аллегорического содержания на язык обыкновенной жизни<sup>26</sup>. Из одночленной аллегории возникал таким образом двухчленный распространенный параллелизм. Последние следы этого процесса, может быть, даже сохранились в русских свадебных песнях<sup>27</sup>.

Изучение украинских песенников XVII в. показывает, что влечение к образам природы, охватившее тогдашнее песенное творчество, выражалось в довольно свободном и даже хаотическом употреблении разных двухплановых форм – смыслового и формального параллелизма и изолированных образов природы. Тенденция к осознанию эстетического превосходства смыслового параллелизма над другими, семантически не мотивированными формами усиливается, судя по материалу песенников и исторических песен, скорее в XVIII в. Кажется, что именно тогда психологический параллелизм, воспринимаемый как изящная форма поэтического выражения, занял в стилистике народной песни то важное место, которое выдвинуло его в глазах романтиков к роли существенного признака народной песни вообще.

Из нашей работы мы извлекаем следующие выводы:

Нет никаких оснований считать психологический параллелизм одним из древнейших элементов песенной стилистики; это зрелая композиционная форма, возникшая на сравнительно высокой степени поэтического развития. Более древнюю традицию имеет, по данным славянского песенного материала, параллелизм отрицательного типа. Утверждение категории положительного параллелизма связано вероятно с развитием новых форм отношения человека к природе, очень сильно изменившим содержание и стиль народной песни между XV и XVII в. Одной из ее исторических основ была вероятно экспликация аллегорических мотивов величальных свадебных песен. Апогеем развития психологического параллелизма и других обособленных образов природы был в многих славянских странах вероятно XVIII и начало XIX в.

Психологический параллелизм и его место в развитии песенного стиля

<sup>1</sup> Статья Веселовского, относящаяся к этому вопросу, напечатана под названием *Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля* в Журнале Министерства народного просвещения, 1898, № 3, ч. ССХVI, отд. 2, стр. 1–80, и перепечатана в сборнике работ А. Н. Веселовского *Историческая поэтика*, изданном под ред. В. М. Жирмунского в Ленинграде 1940 г., на стр. 125–199.

<sup>2</sup> Ой дуб на березу гіллям похилився,  
Син своїй матері до ніг поклонився

(Ма к с и м о в и ч, *Украинские нар. песни*, 1834, 160).

Попід гору високою горох покотився,  
З Вокраїни до дівчини козак поклонився

(Записано в с. Перегноеве в Зап. Україні 1925 г.).

Červené jablíčko po zemi se kúlá,  
moja nejmilejší po světě se túlá

(S u š i l, № 575/1065).

Červené jablíčko po zemi se točí,  
otevři mně milá, máš-li černé oči

(S u š i l, № 575/1069).

<sup>3</sup> Zakukala zezulenka z jalovca,  
nedavajte mně, maměňko, chtět vdovca

(Sušil, № 196/419).

Oj, vim viť ja v polu lisku, na ni orechy,  
něbuděš měč ma panenka, se mnu počěchy

(Sušil, № 772/1676).

*Можжевельник* (jalovec) и *орехи* – это магические растения и символы любви.

<sup>4</sup> К этим вопросам см. работы Г. Вернера, *Die Ursprünge der Lyrik* (Мюнхен, 1924) и *Einführung in die Entwicklungspsychologie* (Лейпциг, 1926, 116–118, 156–157, 222–223), а также отдельные места в известной книге О. Вöckel-а, *Psychologie der Volksdichtung* (Лейпциг–Берлин, 1913, 41–42, 223–224). Вернер (в первой из названных работ) считает «поэзию эмоциональной символики» (stimmungssymbolisierende Poesie), к выразительным средствам которой причисляет и параллелизм, высшей степенью развития лирического выражения. Ей предшествуют стадии смыслово неопределенного выражения, простого сообщения, симптоматизации (выделения типических элементов содержания) и предметной символики. – А. Н. Веселовский приводит в своей работе много примеров психологического параллелизма из поэзии так наз. экзотических народов. Это может вызвать у читателя впечатление, что эта форма действительно характерна для менее развитых сфер поэтической культуры. Но много указанных примеров из арабских, китайских, пракритских, татарских и др. песен обнаруживает в общем характере стилизации признаки высокого поэтического искусства, предполагающего долговременную традицию развития. Интересно, что в единственном случае, где разные обстоятельства позволяют предполагать, что перед нами действительно создание примитивного словесного искусства – в новозеландской песне (№ 76а), мы находим скорее эмоциональное ситуационное вступление, чем параллелизм.

<sup>5</sup> Караджич, 1932, I, стр. 40, 54, 60, 34, 15.

<sup>6</sup> Напр. Kurelac, Jačke, 83.

<sup>7</sup> Из общего числа вступлений с образом природы припадает на изолированные вступления в любовных песнях в сборнике Эрбена 69 %, Сушила – 42 %, Метлинского – 24 %; в свадебных песнях: у Эрбена и Сушила – по 10 %, у Головацкого, Чубинского, Шейна – 2,5–6 %. Формальных параллелизмов: у Эрбена 3–7 %, у Сушила – 18 %.

<sup>8</sup> Приутихло, приуныло море синее,  
Приутихли, приуныли реки быстрые,

Приутихли, приуныли облака ходячие,  
Благоверная царица преставлялася.

(М а р к о в, *Беломорские былины*, № 35).

См. еще песню «Иван Грозный и сын» (Гильфердинг, *Онежские былины*, I, 1949, 235) и примеры ситуационных вступлений того типа в украинских думах (Колесса, *Українські народні думи*).

<sup>9</sup> В древнечешской лирике встречаются только ситуационные вступления и условные обращения к явлениям природы. Типичным вступлением провансальских сирвантов является ситуационный образ природы, начинающийся временным союзом *quand*.

<sup>10</sup> *Українські народні думи та історичні пісні*, Киев, 1955, 83; Антонович-Драгоманов, *Исторические песни малорусского народа*, II, 18–19, 50.

<sup>11</sup> Единственный установленный случай – см. статью М. Н. Сперанского, *Из материалов для истории устной поэзии*, Известия АН СССР, отд. обществ. наук (1932), № 10, стр. 928.

<sup>12</sup> См. *Українсько-руський архів*, IX, Львов, 1913, 26, 34, 43, сборник конца XVII в.

<sup>13</sup> См. песни петровского времени «Казнь молодца» и «Пострижение царицы» (Киреевский, VIII, 28, 106) и несколько песен в издании М. Драгоманова, *Політичні пісні українського народу XVIII–XIX ст.*, ч. I, розд. I, Женева, 1883, 13, 17, 75, 80, 82, 83, 84, 131, 133. В *Собрании разных песен* Чулкова положительные параллелизмы под №: 146, 150, 178 (ч. I), 156, 175, 176 (ч. II), 89, 124, 149, 188 (ч. III), 36, 42, 43, 48 (Дополнения).

<sup>14</sup> На 200 песенных вступлений в украинских песенниках XVII – начала XVIII вв. только 45 (22,5 %) приходится на вступления с образом природы. На 170 любовных песен в сборнике Метлинского 103 (60 %) начинаются с образов природы (в 19 случаях это положительные параллелизмы). Эту несоразмерность нельзя объяснить ни социальной спецификой песенниковой лирики: в песенниках XVII в. находится особенно много песен, связанных с народной традицией.

<sup>15</sup> Для русских песен типичны образы: сыр дуб, сокол-лебедушка, стадо лебединое, серые гуси, соловей, река-реченька, щука-рыба, облака, грушица, сосенушка, воробушек, лучина; для украинских: місяць-зоря, сокіл-галочка, сокіл-перепілка, зозуля, кленовий листочок, горонька, горох, верба. Общим для обоих фольклоров является только образ сокола и пары селезень–утка; но конкретная реализация этих образов также различна.

<sup>16</sup> Материал для сравнения дает работа В. А. Адриановой-Перетц, *Очерки поэтического стиля древней Руси*, М.–Л., 1947.

<sup>17</sup> В свадебных песнях, собранных П. В. Шейном (Великоросс, I) из четырех северновеликорусских губерний (архангельской, вологодской, нижегородской, владимирской; 424 песни) из общего числа вступлений с образом природы относится 18 % к положительным параллелизмам (10 % к простым и 8 % к распространенным), 20 % к параллелизмам отрицательным; 37 % всех случаев составляют ситуационные вступления. В материале Шейна из южных губерний (псковской, смоленской, орловской, калужской и курской, 260 песен) целых 40 % (18 и 22 %) составляют параллелизмы положительные, только 5 % отрицательные и только 24 % ситуационные вступления. В белорусских сборниках Шейна эти отношения принимают следующий вид: 54,5 (10,5 и 44): 1: 19 (Белорусские народные песни); 40 (16 и 24): 3: 31 (Материалы).

*Психологический параллелизм и его место в развитии песенного стиля*

<sup>18</sup> В сборнике Киреевского именно записи из Холмогор, Мезени и Шенкурска, важных очагов торговли и торгового транзита в допетровское время, решительным образом способствуют повышению общего веса образов природы в началах свадебных песен; в Белозерском крае их, за записями братьев Соколовых, больше в более развитом Кирилловском, чем в Белозерском уезде.

<sup>19</sup> Отдельные случаи встречаются в белорусских колядках (Шейн, *Белорусские народные песни*, 52; Булгаковской, *Пинчуки*, 43). Нет параллелизмов в более архаичном репертуаре весенних песен в западной Украине; в восточноукраинских веснянках, усвоивших многочисленные элементы нового лирического стиля, их доля также незначительна (в материале Чубинского только 9 % общего числа вступлений с образом природы).

<sup>20</sup> Мотивы: что белеет в дали – снега или птица; что это за пыль во поле; то не сивая кукушка куковала известны, напр., в фольклоре семи славянских народов. В свадебных песнях сборника Киреевского до 75 % отрицательных параллелизмов представляют следующие мотивы: Не куна жалобилася, Не буйны ветры навеяли; Не пава во дворе ходила; Не ласточка шевелит; Не бела лебедь вскрикнула; Не в трубушку трубуют.

<sup>21</sup> В связи с тем становятся понятными аналогии между украинским и южнославянским фольклором, а также то, что у западных славян сохранились только незначительные следы этой формы.

<sup>22</sup> J. Frček, *Zádonština*, Praha, 1948, 198 (список L).

<sup>23</sup> Frček, 198 (список M<sub>2</sub>).

<sup>24</sup> Frček, 213 (список M<sub>4</sub>).

Соотношение форм в отдельных списках:

	трехчленная полная	двухчленная положительная	двухчленная отрицательная
L (XV в.)	5	–	1
M <sub>2</sub> (пол. XVI в.)	4	4	–
M <sub>3</sub> (XVII в.)	2	5	2
M <sub>4</sub> (XVII в.)	4	2	1

<sup>25</sup> См. также две песни у Kolberg-a, *Lud*, XVI, 265, 268.

<sup>26</sup> Подобные причины вели в древней литературе к созданию метафорического сравнения, объясняющего иногда довольно обстоятельно значение образа.

<sup>27</sup> Киреевский, *Песни*, новая серия, I, № 194. См. также случаи, когда один и тот же сюжет появляется параллельно в двух формах: чисто аллегорический и как параллелизм (там же, № 126, 460; Шейн, *Материалы*, I/2, 397).

## VÝZKUM ČESKÝCH A SLOVENSKÝCH LIDOVÝCH PÍSNÍ NA UKRAJINĚ

Podle posledního soupisu obyvatelstva z r. 1959 žije v Sovětském svazu asi 25 tisíc osob české národnosti, z nichž polovina používá češtiny jako mateřského jazyka. Některá seskupení českých vystěhovalců na Ukrajině si dosud udržela své lidové tradice, zvyky a písně. Jejich studium je zajímavé už proto, že se zde, v dlouholeté izolaci od mateřské půdy, zachovaly některé prvky, charakterizující stav českého folklóru v dobách před emigrací do Ruska v letech šedesátých a sedmdesátých.

Výzkum folklóru českých vystěhovalců na Ukrajině probíhal už v minulosti. V národopisném ústavu Akademie věd USSR v Kyjevě jsou uloženy písňové zápisy, které pořídil v českých koloniích na Ukrajině v letech třicátých kyjevský slavista českého původu J. Rychlík. Také v poválečných letech posluchači kyjevské university nejednou zapisovali české lidové písně; některé z nich byly uváděny na republikových olympiádách lidové umělecké tvořivosti. Avšak teprve nyní se problém české písně na Ukrajině stává předmětem soustavného studia. Ujala se ho cílá skupina pro slovanskou folkloristiku, vytvořená v kyjevském ústavu v r. 1959.

V roce 1961 bylo pro folkloristickou praxi posluchačů kyjevské university zvoleno téma: výzkum české lidové písně. Šestičlenná skupina, vedená aspirantem V. M. Skrypkou, se vydala tentokrát do Zakarpatské oblasti, kde se v souvislosti s někdejší politickou příslušností tohoto území a živějšími styky obyvatelstva s českým prostředím dalo očekávat silnější pronikání české a slovenské písně. Za dva týdny prošla expedice severozápadní část oblasti – Perečynský, Svaljavský, Volivecký okres až po Skotarský průsmyk a zapsala na 150 písní českého a slovenského původu.

Zdá se, že české a slovenské písně mají na Zakarpatsku dvojí okruh nositelů. Ve vědomí širších kruhů obyvatelstva včetně mládeže se udržují jednotlivé populární písně, často nelidového původu, jež se zde ujal ještě v době předválečné nebo v souvislosti s válečnými událostmi. Od užhorodských děvčat a chlapců, jež se v neděli vypravili na výlet na poloninu, slyšela expedice píseň *Tichá noc, krásná noc májová*. U hospody v Poroškovu se nabídl sedmapadesátiletý Jurij Mosorjak, že bude zpívat slovenské písně; znal *Teče voda, teče cez velecký zámek a Letěla ptašička, letěla z vysoka*. Ve vesnicích Turja Bystrá, Turja Remety, Černyk byly zaznamenány písně *Teče voda zi skalky do našej zahradky, Slovan jsem a Slovan budu, Bejvalo, bejvalo dobre*<sup>1</sup>.

Jinou formu vztahu k české a slovenské písni lze najít u lidí, kteří přišli do rozsáhlejšího styku s českým nebo slovenským prostředím. Jsou to především bývalí vojáci československé armády, kteří uchovali v paměti nejednu vojenskou píseň. Hanja Cho-



danyčova ze Smerekova (okr. V. Bereznyj) zapsala od svého otce písně *Jak som narukovav, otec na ňa volav, Jak ja budu z Košic maširovac, Chodime, chodime hori po dědině aj*. Devětatřicetiletý brigádýr kolchozu v Turji Bajře Michal Buček, který také sloužil v československé armádě, znal písně *U našich kasáreň, stojí noční stráž, Pod's nami holka zlata maširovať, Chaloupky pod horami*. V jeho repertoáru se obrazila i doba války a okupace.

Trvalý vztah k české písni si uchovali i ti občané Zakarpatska, kteří v meziválečném období chodili do Cech za prací. Sedmatřicetiletá Hafija Fizer ze Strojny u Svaljavy už ve svých třinácti letech šla sloužit k českému sedlákovi do Lhoty v okrese Chotěboř. Neradostně vzpomíná na tuto dobu. Před ní najímal její zaměstnavatel dvě služby, malá Hafija převzala celou jejich práci sama: dojila dvanáct krav, ošetřovala telata, prasata a drůbež, a kromě toho pracovala ve čtyřicetihektarovém statku na poli. Stále ještě zpívá píseň *Proč ten jateliček travu převyšuje*. Žertovným písním *Tam za našou stodoličku sut tam cihaně a Ja bym rad kozy pas* se naučila Olha Caňková z Černyka u Svaljavy od své sestry, jež sloužila před válkou sedm let v Čechách.

Nejbohatší materiál získala expedice přirozeně od osob českého nebo slovenského původu, žijících v Zakarpatské oblasti. Od Marie Novotné v Turji Remetách bylo zapsáno k patnácti písním, a pětapadesátiletá domovnice střední školy ve Svaljavě Anna Stepanovna Dovhaňová, tichá, zamyšlená žena, která teprve v r. 1947 emigrovala do USSR z pomezí slovensko-ukrajinské vesnice Lutina u Sabinova, se stala pro expedici skutečným pokladem. Sběratelé od ní zapsali na sto slovenských písní různého obsahu – milostných a satirických, rekrutských a emigrantských; v jejím repertoáru nechyběly ani starobylé balady (o ženě, která zavraždila muže; o nalezené sestře) a politické popěvky, komentující průběh poslední války (*Adolf Hitler tak prikladal, že on šicke štaty zvlada*). «Za den nebo dva bych přišla ještě na půl stovky písní» – řekla Dovhaňová při loučení.

Tyto výsledky, navazující na zajímavá zjištění V. Hošovského, s nimiž se mohli čtenáři Českého lidu seznámit v loňském ročníku, ukazují, že studium české a slovenské písně na Ukrajině poskytuje mnoho otevřených možností. Velmi užitečná by mohla být společná expedice českých, slovenských a ukrajinských folkloristů po stopách české a slovenské písně na Ukrajině. A v budoucnu se rýsuje perspektiva vydání tohoto zajímavého a málo známého materiálu, při čemž největší historickou hodnotu budou mít písně, obrazyjící různé aspekty soužití obou etnických živlů v době od r. 1918 do konce druhé světové války.

<sup>1</sup> Začátky většiny písní uvádíme ve výslovnosti, kterou mají u svých ukrajinských nositelů.

## K DĚJINÁM VÝCHODOSLOVANSKÉ PÍSNĚ O DŮSTOJNÍKOVĚ, SLUHOVĚ A DÍVCE

Ve folklórním bádání posledních let bylo věnováno mnoho pozornosti otázce vztahu lidové slovesné tvorby k historické skutečnosti. Neudržitelnou se ukázala snaha přistupovat k folklórnímu dílu jako k historickému svědectví, vidět v něm svérázný lidový komentář k historickému procesu, k politickým a sociálním dějinám národa. Dnešní folkloristika klade opět důraz na vystižení vnitřních zákonitostí folklórního vývoje, na studium forem uměleckého ztvárnění skutečnosti, zvedajících folklórní projev nad úroveň pouhého sdělení o událostech.

Touto správnou orientací na výzkum uměleckých znaků zkoumaného materiálu se ovšem nikterak neodstraňuje potřeba jeho všestranné historické analýzy. Také různé formy uměleckého ztvárnění jsou skutečnostmi historickými: jsou podmíněny myšlenkovými a životními souvislostmi období, ve kterých vznikly, utvrdily se jako estetická norma nebo byly dodatečně vneseny do folklórního díla. Vědecké studium má vyložit jejich vnitřní jednotu a osobitost jako výraz životní osobitosti určitých epoch a společenských prostředí, odhalit zákony této spojitosti, ukázat, jak je toto sepětí ve folklórním díle komplikováno vlivem jiných činitelů. Proto při žádném pokusu o historické třídění folklóru nemůže být plně úspěšná metoda, omezující výklad folklórního procesu na závislosti imanentní povahy, hodnotící proměny ve folklóru jen jako pohyb myšlenkových schémat nebo články ve vývoji vyjadřovacích schopností jazyka. Historické zhodnocení folklórního díla vyžaduje také konfrontaci jeho obsahu a významu s historickou skutečností, posouzení historické platnosti prvků životní reality, které dílo obsahuje. K tomuto cíli vede pečlivá konfrontace všech složek díla s mnohotvárným historickým materiálem.

Současný folklorista, usilující o historický výzkum folklóru, musí mít potřebné znalosti uměnovědné, etnografické a jazykovědné; musí však být také historikem, dobře obeznámeným s problematikou politických, sociálních a kulturních dějin, se světem historických reálií a vývojových problémů. Musí využívat každé příležitosti k tomu, aby srovnával skutečnost díla se skutečnostmi historického vývoje, aby v obsahu a formě díla našel co nejvíce styčných bodů s tím, co víme o historickém vývoji v jiných oblastech a z jiných pramenů. Je samozřejmé, že zde nevystačíme ani s obecnými sociologickými schématy, s pohodlným zvykem dedukovat historickou příslušnost folklórních jevů ze základních charakteristik společenských formací, ani s metodou historické školy, rozměňující pohled na význam díla přehnanou pozorností k detailům a jejich jednostrannou interpretací. Nevystačíme zde však ani s tradičními látkovými rozbory, sledujícími vývoj abstraktních obsahových schémat a jednotli-

vých motivů vně historické podmíněnosti, vytrhujícími určité prvky z celistvosti díla, necitlivými k jejich formálnímu vybavení a stylistické tvářnosti. Konečným cílem současného snažení v historické folkloristice musí být výklad vnitřní jednoty díla na pozadí historicky proměnlivé jednoty myšlení a citění, vlastní dobám a prostředím, jimiž dílo procházelo ve svém trvání. Je pochopitelné, že za předpokladů, které poskytuje folkloristice její materiál, nebude možno dospět ve všech případech ke stejné uspokojivému výsledku. Budeme-li však důsledně uplatňovat metodu opatrné indukce z co neširší základny konkrétních faktů a zjištěných souvislostí, přiblížíme se postupem času k vyšší míře spolehlivosti.

Pátrání po historicky vázaných prvcích obsahu a formy je užitečné a nutné u každého písňového jevu. Ještě samozřejmější je tento požadavek u písní, naznačujících svými jmény, reáliemi nebo dějovými motivy možnost přímých historických reminiscencí. Naším úkolem musí být v tomto případě, abychom s pomocí co největšího počtu historických poznatků korespondujících s obsahem písně vymezili míru její «dobovosti», ukázali, z jakých životních podnětů se mohl zrodit její námět. Přitom je bezpodmínečně nutno přihlížet k stylovému pojetí písně, zejména k její žánrové povaze, která určuje ráz vztahu písňového námětu k životní realitě a jeho začlenění do folklorní tradice.

Je přirozené, že současná folkloristika, usilující o pevněji fundovanou koncepci historického vývoje lidové slovesnosti, se musí především spolehlivě vypořádat se starším dokladovým materiálem, odhalujícím aspoň ve fragmentech a náznamech skutečnou situaci a rysy folklorní tvorby ve starších dobách. Odtud vyplynul i zvýšený zájem o problematiku ukrajinské písně o vojvodovi Stefanovi, která svým zápisem z druhé poloviny XVI. století patří k nejstarším autentickým dokladům slovenské lidové písně vůbec. V tomto časopise se v letech 1958–1960 rozvinula nad písní o vojvodovi Stefanovi diskuse, v níž se střetly značně odlišné názory<sup>1</sup>.

K. a Z. Horálkovi vyslovili názor, že píseň o vojvodovi Stefanovi, zapsaná Blahoslavovým přítelem Nikodémem na východním Slovensku a nedoložená jinde, je místním aktualizovaným zpracováním staršího, obecnějšího námětu s ústředním motivem nerovné lásky, dochovaného v novějším folklorním podání v bělorusko-ruské písni o důstojníkovi a dívce, která má být provdána za sluhu, aby mohla zůstat důstojníkovou milenkou. Usoudili také, že samotná píseň o důstojníkovi a dívce v její ruské redakci, s těmi dějovými znaky, které obsahuje v zápisech z XVIII. století, stojí ve vývojovém řetězu před písní o Stefanovi, protože lépe vyjadřuje sociální skutečnost zdůrazněním třídního antagonismu proti smířlivému pojetí písně o Stefanovi. Odchylnou stavbu staré ukrajinské písně (záměnu motivu provdání za sluhu za motiv záchrany dívky z vln Dunaje a smíření milenců) vysvětlovali vlivem migrujícího motivu plaveckého závodu o děvče, rozšířeného v jihoslovenském a slovenském folklóru, který mohl snadno ovlivnit píseň žijící na východním Slovensku.

Na rozdíl od tohoto pojetí jsem vyslovil názor, že verze zachycená Blahoslavem je historicky prvotnější. Píseň s motivem provdání za sluhu jsem prohlásil za formu pozdější, vzniklou někdy v XVII. století pod vlivem nových názorů na sociálně nerovnou lásku a na možnost konkubinátu, vyvolaných zpřísněním norem náboženské a stavovské morálky. Ruskou verzi, v níž dívka zaplatí za svůj protest životem, jsem prohlásil podle výsledku třídění variant za nejpozdější.

Vyslovil jsem dále názor, že druhou část písně o Stefanovi není nutno vysvětlovat vlivem migrujícího motivu. Motiv plaveckého závodu o děvče je doložen v starobylé podobě i v písních východoslovanských (běloruských); v textu písně o Stefanovi nejde ostatně podle mého názoru o motiv plavecké soutěže, nýbrž o významově příbuznou, podobnými slovy realizovanou formu motivu «muž prokazuje ženě lásku záchranou v nebezpečí», velmi bohatě zastoupeného v tradici východoslovanské písně obřadné.

V článku uveřejněném později (*Історичні та жанрові риси пісні про Стефана воєводу*, Науковий збірник Музею української культури в Свиднику, Пряшів 1965, s. 214 až 222, s německým resumé) jsem se snažil podepřít svůj názor o historických a žánrových souvislostech písně o Stefanovi dalšími doklady. Zde chci podobným způsobem doplnit a uzavřít svůj důkaz o druhé písni, opíraje se převážně o materiál, zjištěný už v roce 1961.

\*\*\*

Píseň o důstojníkovi, sluhovi a dívce známe z více než patnácti publikovaných variant, rozptýlených na širokém území od severního Běloruska až po Podkavkazí a střední Volhu<sup>2</sup>. Na Ukrajině tato píseň nebyla zaznamenána. Text písně se značně diferencuje jak počtem zařazených motivů (vynechávání prvků rozmluvy s řekou a motivu dívčina pláče, různé přidané motivy v úvodu a závěru), tak i obrazným vybavením většiny motivů. Poměrně stabilní je naproti tomu syžet písně: kolem řeky (Dunaje, Donu, Moskvy) procházejí tři rotý (pluky, partie); v poslední z nich mladá dívka rozmlouvá s důstojníkem (velitelem, blíže neurčeným mladým mužem), který ji chce formálně provdat za svého sluhu, aby s ní mohl žít jako milenec. Dívka tuto možnost odmítá; v některých ruských variantách je za to potrestána smrtí.

Rýsují se dvě hlavní skupiny variant: běloruská, zahrnující i záznamy z oblasti smolenské, a velkoruská, bohatěji diferencovaná, což je ovšem dosti běžné u epické písně ruské ve srovnání s rýmovanou písní středoevropského typu.

Uvedeme zde aspoň jeden běloruský text, ve své první části (až na úvodní dvojverší) nejbližší textu písně o Stefanovi:

Учора рака, рака быстра шла,  
Сягоньні рака замуцілася.  
Як жа мне, раце, раце быстро іці?  
Надо мной, ракой, три роты стоіць:

*K dějinám východoslovanské písně o důstojníkovi, sluhovi a dívce*

Первая рота – рота польская,  
Другая рота – рота маскоўская,  
Трэція рота – ўсе жаўнерская.  
У польской роце конічык іржець,  
Конічык іржець, на вайну ідзець;  
У маскоўскай роце шабелькі блісьцаць,  
Шабелькі блісьцаць, головы ліцяць;  
У жаўнерскай роце дзевынька плачыць,  
Дзевынька плачыць, замуж ня хочыць,  
Прышоў до іё старжант капітан:  
Ні плач, дзевынька, ні плач, красная,  
Узяв бы за сібе – не стоіш мяне.  
Ай вазьму, вазьму цябе за слугу сваго,  
Слуге будзеш жана, а мне мілая,  
Слуге пасьцель слаць, са мной ляжеш спаць,  
Слугу абнімаць, мяне цалаваць.  
– Ніпраўда, старжант, ніпраўда, капітан:  
Ай нет у зары па два месяцы,  
Ай нет у жаны па два мужукі.  
Каму буду жана, таму і мілая,  
Каму пасьцель слаць, з тем лягу спаць,  
Каго абнімаць, таго і целоваць

(Šejn, Materialy, I/1, 482).

Ve většině variant dochází k uvolnění pevného kompozičního řádu, určujícího ráz první části písně o Stefanovi (symetrický výčet tří rot a dějů, které se v nich odehrávají) a sblížujícího tuto píseň s archaickou stylistikou koljadek. Blíží v tomto ohledu jsou záznamy běloruské včetně smolenských. V ruských textech se nikdy neobjevuje výčet rovnocenných «národních» rot; zastírá se vůbec vojenský ráz srocování a vědomí, že jsou líčeny tři naprosto různé oddíly:

Ай первая рота шла, то донские казаки,  
Другая рота шла, то знамена пронесли,  
А третья рота шла, то девица с молодцом

(zpěvníkové záznamy)

nebo: донские казаки – завдалые молодцы – везут девушку (Kursk).

Běloruské varianty jsou blíží písní o Stefanovi také tím, že pokud vůbec uvádějí jméno řeky, mluví vždy o Dunaji. Ve variantách ruských se Dunaj hlásí jen dvakrát (jinak nejčastěji Don, jednou Moskva); je však velmi zajímavé, že právě verze zapsaná Listopadovem v oblasti donských kozáků, celkově velmi odlišná a svými reáliemi poměrně raná, udává jako místo děje Dunaj. Může být výraznější důkaz o primárnosti

tohoto jména v textu písně? Pak ovšem musíme hledat její východisko v oblasti, kde Dunaj byl běžným písňovým jménem, to je na území ukrajinsko-běloruském včetně ruského pohraničí. Vstup jména Donu do písňového textu mohl souviset se záměnou trojice vojenských útvarů, charakteristické pro běloruské varianty, typickými dobrodruhy ruské písně – donskými kozáky.

Pozornější pohled na texty ruské a zčásti i běloruské skupiny nás dále přesvědčuje o tom, že jde o strukturu hybridní, dotvářené použitím obrazů a frazeologických obrátů převzatých z jiných soudobých písní. Obrat *плачет девушка что река льется* je obecným místem vyskytujícím se jednak v jiné obměně motivu zajaté dívky v rukou vojenského náčelníka <sup>3</sup>, jednak ve spojení s motivem milenky zbojnického atamana <sup>4</sup> a loučení s vojákem odcházejícím do boje <sup>5</sup>. Obrat *молодец девушку уговарывает* má svou obdobu v donské písni o atamanovi a dívce <sup>6</sup>. Formule kurské (a s určitou obměnou i donské) varianty *не речь, не речь, молодец, да не речь говоришь* najdeme v písni zapsané na Bílé Rusi <sup>7</sup>.

Jiný ráz mají textové doplňky ve verzi běloruské. Nezasahují do vlastního stylistického jádra písně, objevují se buď na začátku textu jako nový úvodní motiv nebo jako ozdobný přívěsek dialogu. Tak je úvod citované vitebské varianty *учора рака, рака быстра йшла* převzat z běloruských svatebních písní <sup>8</sup>, pro motiv

Ай нет у зары па два месяцы,  
Ай нет у жаны па два мужукі,

vyskytující se v různých obměnách ve většině běloruských variant, se hlásí zajímavá analogie v staré baladické písni o knížeti Romanovi a Marji Jurjevně, a to až v textu, zapsaném ve vzdálené Mezeni, na pobřeží Severního ledového oceánu <sup>9</sup>.

Bohatší je běloruská verze po stránce reálií. Jde zejména o pojmenování vojenského velitele (*школьник-палкоўнік, старжант-капітан, пан-лацман*). Proti těmto originálním, z větší části vojenským titulům kladou texty velkoruské skupiny pojmenování neutrální: *большой-набольшой* nebo *молодец*. Jen v jedné z variant Čulkovových se v úloze mužského hrdiny objevuje *млад полковничек*.

Jen v textech, kde účastníky příběhu jsou donští kozáci, a hlavní hrdina je titulován *молодец*, končí příběh vraždou dívky. Stylistické provedení tohoto motivu, jež nenacházíme ani ve svébytných variantách Čulkova (III, č. 184) a Listopadova, ani v zápise z Kurské oblasti, má výrazné analogie v jiných písních zpěvníkového repertoáru. Srovnejme:

Вынимает молодец саблю острую свою,  
Срубил красной девице буйну голову  
И бросил он ее в Дон во быстрюю реку

(zpěvníková verze naší písně);

*K dějinám východoslovanské písně o důstojníkovi, sluhovi a dívce*

Вынимал из ножен саблю острую,  
Снимал с сестры буйну голову

(Čulkov, I, č. 140);

Как срубили с губернатора буйну голову,  
Они бросили головку в Волгу матушку реку

(Čulkov, III, č. 54).

V ruském folklóru lze najít dokonce celou píseň, svou stavbou velmi podobnou písni o důstojníkovi, sluhovi a dívce, opakující řadu jejich motivů:

Во поле, поле широком, раздолье  
Стояли три шатра, три полотняныи.  
Во первом шатре подьячие пишут,  
Во втором шатре князья и бояре,  
В третьем шатре гостин сын гуляет,  
Сам в гусли играет, девушку утешает.  
Не плачь, не плачь, девушка,  
Не плачь, не плачь красная!  
Сошью тебе, девушка,  
Шубку и юбку и телогрейку,  
Еще тебе, девица, монисту с крестами,  
Серги с жемчугами.  
Не надобно, молодец,  
Ни шубки, ни юбки, ни телогрейки,  
Ни монисту с крестами,  
Ни серег с жемчугами.  
Ах, отпусти, молодец,  
Ко девичью стадичку!  
Тогда я тебя отпущу,  
Когда русу косу расплету

(Snegirev, Russkije prostonarodnye prazdniki, II, 93).

Vývoj textu na ruské půdě je možno charakterizovat jako dekonkretizaci písňového obsahu<sup>10</sup>. Na místo historických reálií nastupují putující motivy, převzaté z jiných písní. Jedním z nich je zřejmě i motiv zavraždění děvčete. Práce ruských folkloristů, uveřejněné v posledních letech, ukázaly už ve dvou případech, že tragický závěr byl vnesen do písně dodatečně<sup>11</sup>.

Nyní můžeme přikročit k historické identifikaci reálií a životních vztahů, roztroušených v jednotlivých záznamech. Velká pestrost vládne zejména v pojmenováních putujících skupin. Nejmladší je patrně forma kurské varianty, kde se mluví už jen o «partiích» donských kozáků a stepních mužiků. K XVIII. století se vztahují obrazy ně-



kterých velkoruských a smolenských variant: *три роты салдат; третья ротычка питябургская*; v druhém textu Čulkovově máme před sebou dokonce barvitý obrazek vojenského útvaru XVIII. stol.: *полки артиллериские* jsou rozděleny na rotu *гранодерскую, бомбандирскую, кананерскую*, děj souvisí s vítězstvím nad Turky, zajatkyň je dcera tureckého cara. V donské variantě v úloze individuálního hrdiny vystupuje kníže Dolgorukov. V donské tradici to mohl být nejspíše kn. Jakov Fedorovič Dolgorukov, účastník azovských tažení Petra I (1659–1720).

Ve variantách běloruských, lépe udržujících starší termín *пота*, zejména označení *школьник-палкоўнік* (vyučení na škole, vzdělaný, jemný) živě vybavuje společenská měřítká XVII. století, a ve výpočtu rot v nejzachovalejší vitebské variantě (*пота польская – маскоўская – жаўнерская*) nelze nespátřit odraz polsko-moskevských válek 2. poloviny XVI. a XVII. století, jichž se běžně účastnily nájemné oddíly (*жаўнеры*).

V obsahu známých variant nelze naproti tomu najít žádný znak, jenž by ukazoval na starší, středověký původ písně. V žádné z variant se neobjevuje např. motiv střílení z luků, který nacházíme v písni o Stefanovi a v četných obřadných a neobřadných písních starší vrstvy. Je možné, aby z tradice písně tak dočista zmizely všechny prvky staršího původu? Mohl se v celém variantním materiálu tak důsledně vyměnit soubor reálií?

K dalšímu zpřesnění historického pozadí písně se pokusíme dospět rozbořem jejího syžetu.

V článku, uveřejněném ve Sborníku Musea ukrajinské kultury ve Svidníku, jsem upozornil na některé syžetové znaky, sblížující píseň o vojvodovi Stefanovi s tradicí písní o zajatkyňích. V písni o důstojníkovi a dívce jsou tyto spojitosti ještě viditelnější. Neomezují se na podobnost dějové situace: do textu písně o důstojníkovi a dívce, zvláště na ruském území, vnikají jednotlivé obrazy ruských zajateckých písní a vtiskují její druhé části svůj ráz. Píseň o důstojníkovi a dívce se tím přibližuje zvláště písni o dívce v tureckém nebo tatarském zajetí. Uvedu příklady nejnapadnějších shod:

Ай, посеред лодки золота казна,  
Ай, на казне сидит девка красная.  
Ай, не так плачет, рекой заливається.  
Ай, атаман девку уговорывал;  
Ай, не плачь, девица, не плачь, красная...

(Razin a dívka na Kaspickém moři, Listopadov, I/2, 88).

У синя моря да у сыра дуба  
Стоит бел шатер, да бел полотняный,  
Во шатре сидят три татарина,  
Три татарина, три бусурманина,  
Меж имя сидит девка русская,  
Девка русская, полоняночка.

-----

*K dějinám východoslovanské písně o důstojníkovi, sluhovi a dívce*

Да первый татарин проговорит:  
– Ты не плачь, не плачь, девка русская,  
Девка русская да полояночка,  
Увезу я тебя да во свою землю,  
Отдам тебя за мила сына замуж

(bylina o Kozarinovi; Guljajev, *Byliny i pesni Južnoj Sibiri*, Novosibirsk, 1952, č. 16)<sup>12</sup>.

Příčina tohoto sblížení je nám po provedeném rozboru jasná. Svým významovým východiskem byla píseň o důstojníkovi a dívce přímou historickou obdobou zajateckých písní s tím rozdílem, že její námět se vztahoval k jiné frontě toho velkého dramatu, který prožívaly lidové masy východní Evropy za podmínek věčného válečného neklidu. Dějovou osnovu písně o důstojníkovi a dívce lze nejpravděpodobněji vyložit z historie polsko-ruských vztahů v XVI. a XVII. století.

Ve vleklých válkách mezi polsko-litevským státem a Moskevskou Rusí, které trvaly od konce XV. až do druhé poloviny XVII. století, nebylo vzácností zajímání civilních osob na dobytém území. Polské právo zakazovalo držet v osobní závislosti křesťanské zajatce, přece však v soudobých pramenech najdeme zprávy o takových případech<sup>13</sup>. Zcela volný průběh měla praxe zotročování zajatců na území Litovského velkého knížectví a Moskevské Rusi. Zde stále ještě platila norma starého zvykového práva, podle něhož bylo zajetí jedním z přirozených východisek osobní nesvobody. Na Litvě se tato norma udržela i v poslední redakci Litevského statutu z roku 1588, v době, kdy společenský vývoj už odstranil jiné formy otroctví<sup>14</sup>. V Moskevské Rusi se válečný zajatec stával cholopec; zákoník cara Alexeje Michajloviče reguloval ve zvláštních ustanoveních otázku litevských zajatců a proti předpisům z XVI. století dokonce zhoršil jejich právní postavení<sup>15</sup>. Žena, která se v průběhu válečných událostí octla v moci vítěze, se mohla snadno stát otrokyní.

Ve středověku byl jev konkubinátu svobodného muže se svou otrokyní běžný; typ zajatce-souložnice se traduje v historických pramenech od dob Kyjevské Rusi, zvláštní předpisy řeší otázku právního postavení dětí zrozených z tohoto vztahu<sup>16</sup>. Tento stav logicky vyplýval z praxe středověkého práva, pro něž bylo mnohoženství a nemanželské soužití uznávanou formou spojení dvou lidí a akt církevního manželství nebyl rozhodující<sup>17</sup>.

Postupem času se pod tlakem církve a vyhraňující se třídní morálky, s velmi značnými časovými rozdíly v jednotlivých slovanských zemích, upevňovalo postavení církevního manželství, které v souvislosti s prohlubováním stavovských rozdílů muselo spojovat osoby stejného sociálního původu. V XV. a XVI. století se stará zvyková praxe, považující erotické vztahy mezi příslušníky různých společenských skupin za samozřejmost, začíná jevit v novém světle, rozpor mezi ní a požadavky nové morálky se

vyhrocuje, a to, co bylo ještě před sto lety považováno za zcela samozřejmé, je nyní přijímáno jako věc, která si zaslouží zvláštní pozornosti. Snad právě proto se motiv nerovného a nezákonného erotického vztahu objevuje s takovou silou v soudobém historickém podání a slovesnosti, přirůstá ke známým historickým osobnostem jako epický atribut, ale někdy i jako důvod k odsouzení<sup>18</sup>.

Další zesílení tlaku nových morálních norem přináší protireformace. V oblasti římského ritu na vývoj veřejné morálky silně působilo uskutečňování usnesení Trientského koncilu<sup>19</sup>; na ruských územích polského státu se podobné úsilí hlásí o několik desetiletí později v ustanovení kyjevského metropolity Izajáše Kopynského z r. 1631, trestajícím nemanželské soužití exkomunikací<sup>20</sup>. Uložení z r. 1649 zavádí soudní vyšetřování v případech, kdy pán zplodí se svou choločkou dítě a choločka tuto skutečnost oznámí<sup>21</sup>.

Je samozřejmé, že i nejpřísnější církevní a světská právní ustanovení nemohla zejména v polském státě zabránit tomu, aby zvláště zámožnější šlechtici a magnáti neudržovali ve svých sídlech celé harémy z poddaných děvčat; jen zvláště křiklavé případy násilí vůči poddané ženě budily veřejné pohoršení<sup>22</sup>. Přece však tlak vnějších morálních norem musel v jistých případech nutit k hledání takových zastřených a velmi pohodlných řešení jako formální provdání za sluhu. V podmínkách vojenského života, z nichž zřejmě vyrostl námět charakterizované písně, mohlo mít takové řešení zvláštní význam: připoutávalo zajatkyni (nebo jinou ženu násilně odvedenou nebo vylákanou ze svého rodiště) pevněji k dobyvateli a jeho prostředí, ztěžovalo jí návrat do starého domova, někdy ji dokonce ohrazovalo před nároky jejího dosavadního pána<sup>23</sup>.

Tyto skutečnosti osvětlují životní poměry, z nichž se mohla zrodit píseň o provdání zajaté dívky za sluhu. Je přirozené, že toto nové společensko-morální řešení, silně útočící na lidskou důstojnost, odporné svou mravní nepřímostí, vzrušovalo lidovou fantazii silněji než stále ještě poměrně běžnější jev konkubinátu; proto se mohlo snadno stát předmětem písňového zpracování.

Víme-li, že se píseň týkala jevu, který v souvislosti s polsko-moskevskými válkami mohl nabýt největšího rozšíření na bělorusko-ruském pomezí, nedivíme se, že se píseň zachovala v nejméně ovlivněné podobě právě v těchto místech, kde někdy v XVII. století, v podmínkách polsko-ruských válek, pravděpodobně vznikla. Je zcela dobře možné, že na Ukrajině, kde vládly jiné poměry, nebyla vůbec rozšířena. Základem jejího kompozičního a obrazného vybavení byla patrně jiná, starší píseň: mohla to být romance o Stefanovi nebo jiná píseň, příbuzná s písní o Stefanovi alespoň svou první částí (oslovení Dunaje, charakteristika rot, motiv dívčina pláče). Žila-li původně na Ukrajině, existovaly pro její přenesení na území běloruské všechny předpoklady: podobným způsobem se z Ukrajiny stěhovaly i některé soudobé písně s tureckými a tatarskými náměty<sup>24</sup>.

O tom, že charakterizovaný námět měl silné kořeny v společensko-etických rozpo-  
rech novější doby, svědčí i tato významově velmi podobná, třebaže obsahově a stylistic-  
ky zcela jiná píseň z ukrajinského Zakarpatska:

Сяло просо, але босо недалеко фары,  
Пришол ку ній органіста і сам плебан старый:  
– А ты, дівча, дівчаточко, подь ты до ня служиц,  
Не будеш ты тяжко робиц, лем кочиша любиц.  
– Ей, мала бы я любовац кочиша вашого,  
Воліла бы я любовац плебана самого.  
– А ты дівча, дівчаточко, не лакомя на ня,  
Тать я духовна особа, не пойдеш ты за ня

(Holovackyj, Narodnyje pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi,  
III/1, 248).

<sup>1</sup> K. Horálek a Zd. Horálková, *Ukrajinská píseň o vojvodovi Štefanovi v zápisu ze XVI. století*, Slavia, 27 (1958), 3, 414–424; O. Zilynskyj, *Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Štefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně*, Slavia, 29 (1960), 1, 76–103; K. Horálek a Zd. Horálková, *Ještě k písni o vévodovi Štefanovi*, tamtéž, s. 104–108; poznámku v závěru článku K. Horálka, *Verš a strofika v slovanské lidové poezii*, Slavia, 29 (1960), 3, 384–385. První článek prof. Horálka je přetištěn s dodatky v jeho knize: *Studie o slovanské lidové poezii*, Praha, 1962.

<sup>2</sup> Běloruské varianty: Потєбня, *Объяснения малорусских и сродных народных песен*, I, Варшава, 1883, 34; Шейн, *Материалы для изучения быта и языка русского населения Северозападного края*, I/1, СПб., 1887, 482–483, 208; Добровольский, Смоленский этнографический сборник, IV, М., 1903, 240; *Беларускі эпас*, Менск, 1959, 245; ruské varianty: Чулков, *Собрание разных песен*, I, 1770, № 129; III, 1773, № 184 (také ve vydání: *Сочинения М. Д. Чулкова*, т. I, СПб., 1913); Киреевский, *Песни, новая серия*, II/2, М., 1929, 149, № 2200; *Летописи русской литературы и древностей*, изд. Н. Тихонравовым, IV, 1862, 88; Савельев, *Сборник донских народных песен*, СПб., 1866, 145; Попов, *Народные песни, записанные в с. Проточном Ново-Оскольского у., Курской губ.*, Русс. филол. вестник, 1884, II, 253; Соболевский, *Великорусские народные песни*, I, СПб., 1895, 295; Листопадов, *Песни донских казаков*, I/2, М., 1949, 157, № 120.

<sup>3</sup> Jen u Čulkoва sedmkrát: na str. 196, 224, 413, 419, 442, 598, 612 akademického vydání; Листопадов, I/2, 88; ročenka *Russkij folklor*, I, 86.

<sup>4</sup> Čulkov, 224, 612.

<sup>5</sup> Čulkov, 413, 419; Jakuškin, *Nar. russ. pesni*, 95; Varencov, *Pesni Samarskogo kraja*, 102.

<sup>6</sup> Листопадов, I/2, 88.

<sup>7</sup> А дурна ты, дзевка, дурна гавариш: С нелюбой жаной мне век векаваць, А с табой, красна дзевіца, ночку начеваць (Giltebrandt, *Sbornik pamjatnikov nar. tvorčestva v severozap. kraje*, I, 1866, 39).

<sup>8</sup> Šejn, *Beloruskije narodnyje pesni*, 342, 346, 464, 476; Šejn, *Materialy dlja izučenija byta i jazyka russkogo naselenija Severozapadnogo kraja*, I/2, 31.

9

Ище греет ле у вас да по два солнышка,  
Ище светит ле у вас да по два месеца,  
Ище есь ле у одной жоны по два мужа?

(Grigorjev, Archangelskije byliny, III, č. 421).

<sup>10</sup> Výjimku tvoří aktualizované texty Čul'kova (III, č. 184) a Listopadova, tvořící samostatné verze písně.

<sup>11</sup> D. M. Balašov, *Knjaz' Dmitrij i jeho nevesta Domna*, Russkij folklor, IV (1959), 80–99; B. N. Putilov, *Russkij istoriko-pesennyj folklor XIII–XVI vekov*, M.–L., 1960, 108 (byliny o Kozarinovi).

<sup>12</sup> Srov. ještě: K. Danilov, vyd. z r. 1958, 145; Grigorjev, *Archangelskije byliny*, I, 76; *Russkij filologičeskij vestnik*, I (1879), 93–94.

<sup>13</sup> W. Hejnosz, *Zagadnienie niewoli na Rusi Czerwonej pod koniec średniowiecza w świetle stosunków prawnych Polski i krajów sąsiednich*, Lvov, 1933, 16, 30, 41, 156; W. Łozicki, *Życie polskie w dawnych wiekach*, 4. vyd., Lvov, 1921, 101–102. Mezi dvorní čeledí Jiřího Kalinovského byli v r. 1633 Tataři, otroci a otrokyně, «Greczynek, Turczynek i mohilewski diaczek, którego na wojnie wzięto».

<sup>14</sup> *Statut Velikogo knjažestva litovskogo 1529 goda*, Minsk, 1960, 118 (kap. XI, 12); Pičeta, *Institut cholopstva v Velikom knjažestve litovskom v XV–XVI vv.*, *Istoričeskije zapiski*, 20 (1946), 65; Kutrzeb a, *Historia ustroju Polski w zarysie*, II, Litwa, Lvov, 1920, 53.

<sup>15</sup> *Pamjatniki ruskogo prava*, vyp. 6. *Sobornoje uloženie carja Alekseja Michajloviča 1649 goda*, M., 1957, 343–344, 346–347, 373–375 (kap. XX, čl. 61, 69).

<sup>16</sup> H. Hruševskij, *Istorija Ukrajiny-Rusi*, III, 324, 385–386; B. Stein, *Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Rußland*, Berlin, 1908, 407–409; Pičeta, *Institut cholopstva*, 53; M. Džakonov, *Očerki obščestvennogo i gosudarstvennogo stroja drevnej Rusi*, Praha, 1924, 88. Případy takových spojení z haličských akt XV. století uvádí Hejnosz, cit. dílo, 115–116.

<sup>17</sup> O všeobecnosti tohoto stavu na Ukrajině a Bílé Rusi až do XVI. století, a to i ve vyšších vrstvách: O. I. Levickij, *Čerty semejnogo byta v Jugozapadnoj Rusi v XVI–XVII vv.*, *Archiv Jugozapadnoj Rossii*, III tom, VIII části, Kyjev, 1909, 32–35, 69; M. F. Vladimírskij – Budanov, *Čerty semejnogo prava zapadnoj Rossii*, Čtenija v Istoričeskom obščestve Nestora letopisca, 4 (1890), 44–53. Litevský statut se nejednou zmiňuje o nemanželském spojení jako o skutečnosti, která nepodléhá trestnímu stíhání, i když není plně sankcionována právem. Nemanželské ženy bývají obvykle označovány jako služky.

<sup>18</sup> O původu Jana Hunyadyho kolují různé pověsti, jejichž společným jmenovatelem je přesvědčení, že byl nemanželským synem vysokého feudála (srbského despota Stefana Lazareviča nebo císaře Zikmunda) a ženy z lidu; tohoto podání využívají protivníci Matyáše Korvína k útokům na jeho osobu.

<sup>19</sup> B. Baranovskij, *Sprawy obyczajowe w sądownictwie wiejskim w Polsce wieku XVII i XVIII*, Łódź, 1955, 14.

<sup>20</sup> Levickij, cit. dílo, 37.

<sup>21</sup> Kap. XX, čl. 80 (str. 350, 376 cit. vydání).

<sup>22</sup> Baranovskij, *Sprawy obyczajowe*, 17, 59–61, 65–66.

<sup>23</sup> V Uloženíji cara Alexeje Michajloviče (XX, 27) je ustanovení, podle něhož se prchlá nebo odvedená nevolnice, jež se stala ženou vojáka na jižním ruském pohraničí, nemusí vrátit k dávnému pánovi; je nutno za ni pouze zaplatit výkupné.

<sup>24</sup> Šejn, *Belorusskije narodnyje pesni*, 280; Gil'tebrandt, *Pamjatniki*, I, 95.

## PROBLÉMY HISTORICKÉ KLASIFIKACE SLOVANSKÉHO PÍŠŇOVÉHO FOLKLÓRU

### B i l a n c e d o s a v a d n í c h v ý s l e d k ů

Oblast lidové písně můžeme nazírat a hodnotit dvojím způsobem: jako komplex jevů promítajících se vlivem nedostatečné historické dokumentace na mimočasovou rovinu a málo způsobilých k historické interpretaci nebo jako celek chronologicky málo diferencovaný ve smyslu jevovém, avšak skrývající v sobě možnosti historické analýzy.

Možnost historického nazírání folklóru vyplývá v jisté míře už z časového rozpětí jeho dokumentace; je však zřejmá především z kvalit celého materiálu, uchovávaného četné obsahové spoje k minulosti, kulturně historické relikty, diachronní prvky výrazové. Uvědomění těchto kvalit určilo vztah preromantiků a romantiků k folklóru jako pokladnici historických svědectví a umožnilo začlenění folklóru do stadiálních koncepcí slovesného umění (Herder, Schiller, A. W. Schlegel, Hegel, později Veselovskij). Od poloviny minulého století započal nástup kriticky fundované historické interpretace folklóru s různými metodologickými odstíny. Ghronologizačním závěrům se nemohly vyhnout ani směry v zásadě ahistorické: mythologické bádání a formální komparatistika (už tím, že poukazovala na souvislosti s literární sférou). I v laické představě o folklóru, zvláště o písňovém, vždy existovala distinkce mezi prvky pocitovanými jako starobylé, prvky historicky obojetnými (vkládajícími se v současnou estetickou normu) a prvky přijímanými jako novotvary, narušení této normy. Pokud se ve vývoji vědeckého bádání o folklóru projevil výhrady k možnosti historicky orientovaného studia, byly mnohem častěji projevem metodologické opatrnosti než zásadního odmítnutí<sup>1</sup>.

Poválečný vývoj historického studia lidové písně charakterizuje velmi nerovný rytmus a intenzita v jednotlivých slovanských zemích. Je přirozené, že více úsilí bylo vynaloženo a lepších výsledků bylo dosaženo tam, kde se v samotném písňovém materiálu nabízely otevřené možnosti historického posouzení, tedy u národů s bohatou tradicí historických písňových útvarů. Avšak i zde jsou značné rozdíly metodologické úrovně a dosažených výsledků. Zatímco např. bulharská a jihoslovanská folkloristika, pokud byly orientovány historicky, se jen těžce odpoutávaly od metodických postupů tradiční historické školy, zdůrazňujících přímočarý vztah mezi historickou a národopisnou realitou a písňovým obsahem, a ukrajinskí i běloruští folkloristé ustrnuli na pseudomarxistické teorii trpné závislosti folklorního procesu na schématu vývoje společenského vědomí, prošla zejména folkloristika ruská během posledních patnácti let metodologickým třibením, jehož přínos lze srovnat s nejnámějšími mezníky v celých dějinách folkloristiky. Je škoda, že se do tohoto názorového střetnutí nezapojila a z jeho výsledků poměrně málo těžila



folkloristika československá, v níž se historické hledisko uplatnilo především v určitém počtu dílčích, převážně monografických prací (Horák, Horálek, Horálková, Karbusický, Klímová-Rychnová, Melicherčík, Sirovátka, Zilynskyj), v několika izolovaných metodologických úvahách <sup>2</sup>, a v širším měřítku pouze ve dvou vývojových koncepcích, týkajících se slovenského folklóru (Horákova klasifikace slovenských lidových balad ve sborníku *Slovenské ľudové balady*, 1956 a 1958; Melicherčíkovy pokusy o nástin dějin slovenského folklóru v chrestomatii *Slovenský folklór*, 1959 a v příručce *Dejiny slovenskej literatúry*, sv. I, 1958).

Stranou tohoto úsilí stála folkloristika polská. Zde se v r. 1954 J. Krzyżanowski velmi optimisticky vyjádřil o celkových perspektivách historického studia písní <sup>3</sup>, základy tohoto studia byly dány v předválečných pracích Bystroňových. Avšak poválečný výzkum šel skoro výlučně cestou sledování souvislostí literárních (Krzyżanowski) a studia starší literární dokumentace písňových textů (Badecki, Hernas, Rombowski). Postoj k možnosti vybudování vývojové koncepce na základě známého materiálu vyjadřuje na jedné straně skeptické stanovisko Cz. Hernase <sup>4</sup>, na druhé straně diletantská ediční praxe St. Czernika zejména sborník *Polska epika ludowa*, Wrocław – Kraków, 1958, Biblioteka Narodowa). U badatelů neslovanských (Braun, Harkins, Peukert, Pollok aj.) převládá (možná pod vlivem současných západních metod studia literatury) zájem o mimohistorické studium prvků stavebních a formálních.

Máme-li se tedy úvodem k vlastním úvahám pokusit o shrnutí dnešního stavu názorů na metodu historického studia lidové písně, budeme se především opírat o badatelské zkušenosti ruské sovětské folkloristiky.

První rozsáhlý pokus o syntetickou koncepci dějin ruského folklóru – kniha *Russkoje narodnoje poetičeskoje tvorčestvo* (Očerki), sv. I a II/1–2, 1953–1956, znamenající polemické přehodnocení pozic a výsledků historické školy, vyvolal, jak známo, rozsáhlou diskusi o problematice historického studia folklóru <sup>5</sup>; zásadní metodologická stanoviska byla formulována i v četných syntetických pracích ruských a ukrajinských folkloristů <sup>6</sup> a v polemice kolem těchto prací. O růstu metodické náročnosti svědčí jak novější vědecké edice písňového odkazu <sup>7</sup>, tak i způsob aplikace historického hlediska v přehledových pracích typu učebnic a chrestomatií, jež se vyznačuje vzrůstající opatrností a diferencovaným přístupem k materiálu <sup>8</sup>.

V mnohaletých diskusích o otázkách dějin folklóru bylo dosaženo u řady problémů skutečné nebo deklarativní názorové jednoty. Jde např. o chápání folklóru jako druhu umění, ve svém vývoji autonomního a vyžadujícího vlastní periodizační hlediska, o postulování potřeby odpoutat se od metodických postupů ovlivněných národopisem, obecnou historií a literární vědou a vypracovat vlastní teorii a metodologii, o zdůraznění významu studia žánrů a variantnosti, o popření metody rekonstrukce archetypů, o zdůraznění užitečnosti srovnávacího studia.

Nemenší je ovšem počet a význam otázek, v nichž trvají vážné názorové rozdíly. Různí se názory o vztahu písňového obsahu k životní realitě, cílech a možnostech jeho zkoumání (vztah bezprostřední, adekvátní nebo vztah zprostředkovaný; v závislosti na tom důraz na studium lineárních spojů nebo komplexních souvislostí), o historických aspektech tohoto vztahu (možnost a hranice odrazu minulosti ve folklórním tvůrčím aktu, meze historické paměti ve folklórním procesu), o historickém vztahu základních typů uměleckého zobraze-



ní v písňovém folklóru (vývoj od konkrétnosti ke schematizaci nebo naopak), o šířce a charakteru vztahu mezi folklórem, zejména lidovou historickou poezií, a literaturou (průběžné kontakty a ovlivňování nebo jejich nemožnost či omezenost, především ve starších dobách, pro odlišnou funkční povahu obou oblastí). Různý bývá přístup ke studiu písňového textu: studuje se vývoj obsahového schématu, vyjádřeného syžetem, nebo se zkoumají binární vztahy mezi prvky písňového obsahu a skutečností; pokud se klade důraz na studium formální stránky, chápe se formální rozbor enumerativně nebo jako různě pojaté zkoumání systémových a vývojových souvztažností. Existují rozdílné názory na stabilitu písňového textu (malá proměnlivost – významnost transformací). Liší se také názor na spolehlivost a váhu možných prostředků historické atribuce. Část badatelů popírá užitečnost a metodickou únosnost pátrání po stopách historických faktů v písňových textech, za méně podstatné považuje také studium historických reálií a historickou legitimaci písně spatřuje v ideových vztazích syžetů k myšlenkovému obsahu jednotlivých dob a sociálních prostředí. Jiná část tvrdí, že představu o historismu písně nelze omezovat na tento vztah, a ve své práci se zaměřuje na zkoumání historické souvztažnosti obsahových detailů. Při zásadním uznání užitečnosti genetického srovnání se tomuto typu srovnání dávají menší vyhlídky oproti rozboru typologickému a připisuje se mu především pomocná úloha; jiní badatelé s úspěchem praktikují genetický rozbor.

Není obtížné zjistit, že mnohé z uvedených rozporů vyplývají z odlišné pracovní perspektivy badatele a jsou výsledkem absolutizace postupu, vypracovaného pro určitý účel. Tak např. při studiích eposu, útvaru s improvizacním charakterem, s převahou stylových konstant a se zatemněnou historickou atribucí obsahu, má zkoumání genetických vztahů skutečně malé vyhlídky, protože tyto vztahy se velmi těžko zjišťují v dostupném materiálu. Jinak je tomu ovšem u písní s pevným textem, kde filiace textových forem je v mnoha případech evidentní a dobře sledovatelná. Také rozdílnost názorů na stabilitu písňového textu je podmíněna různou volbou materiálu a různým chápáním textové přesnosti a jejího významu pro historické studium. Pro badatele zaměřeného na studium syžetové osnovy postrádá mnoho textových alternací jakoukoli významnost; tyto změny jsou pak chápány jako skutečnosti ryze individuální, nepatřící k pojmu vývoje.

### **Prameny historické atribuce textů**

Starší folkloristika seřazovala postupy, sloužící k určení historické příslušnosti písňového folklóru, v tomto sledu: využití zpráv o lidové slovesnosti v starší literatuře, zjišťování přímých vlivů folklóru v literárních památkách, hledání analogií s vývojem folklóru u jiných národů, a na posledním místě – vnitřní ideově stylistický rozbor<sup>9</sup>.

Konkrétní zkušenost ukazuje, že ty stručné, mnohdy záporným postojem ovlivněné zprávy o folklóru, které nacházíme ve středověkých literárních památkách, nejenže nás nepřivádějí na stopu konkrétních písní, ale neříkají nám nic ani o jejich druhové podstatě a typologické spojitosti s tím, co je zachováno. Zprávy o jednotlivých pís-

ních, zachované především v kronikách, mívají ve vývoji folkloristiky dokonce negativní účinek: svádějí nekritické badatele k hledání klamných stop takových písní v živé tradici<sup>10</sup>. Jen ve výjimečných případech rozšiřuje naše představy o stáří dochovaných písní a o rysech starého repertoáru incipitový doklad: pro většinu incipit, doložených v polských, českých a slovenských pramenech XVI. – XVII. století, nebylo možno najít bezpečné koreláty mezi známými písněmi<sup>11</sup>. Také ostatní zmínky týkající se písňových obsahů, dochované v pramenech z XVI. – XVIII. století, poskytují jen někdy přijatelný podklad pro identifikaci písně<sup>12</sup>. O literární dokumentaci postav a motivů ruského eposu probíhá už delší dobu vědecký spor, v jehož průběhu se ukázalo, že některé takové prvky se dostaly do letopisů druhotně z epické tradice a že jejich datování v letopisech je libovolné. Relativní význam má pro slovanský folklór i dokumentace baladických látek ve středověké literatuře západoevropské: určuje pouze obecně historickou příslušnost středověké látkové osnovy a nepomáhá zpravidla k zjištění, kdy a jak se formovaly konkrétní písňové syžety.

Na pevnější půdě se dostáváme teprve tehdy, máme-li před sebou souvislý zápis písňového textu nebo aspoň značné jeho části. Z faktu zapsání písně v jistém historickém okamžiku nemůžeme sice vyvodit konkrétní závěry o době jejího vzniku, dostáváme tím však alespoň jeden mezník, terminus ad quem. Zápisů sahajících za počátek XVII. století je však na slovanské půdě velmi málo, jsou většinou osamocené a zbavené pokračování v novější tradici, a proto jen v malé míře osvětlují konkrétní situaci tehdejšího písňového folklóru a jeho skutečný vztah k tradici novější.

Studium starých písní se stává výslovně produktivním teprve tehdy, může-li pracovat s materiálem, skládajícím se z většího počtu souměřitelných jednotek a obsahujícím jistý systém vnitřních vztahů. Tak se např. St. Windakiewiczovi podařilo studiem zpěvníkového repertoáru XVII. století odhalit zrod nového typu svatební písně s výraznými formálními znaky, dobře dochovaného v současném polském folklóru. Náhodné zápisy kołomyjek z konce XVII. století dotvrdily značné stáří a typologickou stabilitu tohoto žánru. Pro poznání vývoje lyrické písně ve středoevropském slovanském okruhu by mnoho znamenal podrobný stylový rozbor bohatého repertoáru populárních písní, zachyceného v polských, ukrajinských a ruských zpěvnících; bohužel na tuto stránku zatím nedošlo, třebaže se tímto materiálem zabývala řada pilných badatelů (Peretc, Brückner, Voznjak, Badecki, Pozdnějev).

V některých případech starší dokladový materiál poskytuje dostatečnou, i když poněkud vratkou základnu pro studium vývoje syžetů a výrazových forem (srovnání záznamů bylin v rukopisech XVII. století, u Kirši Danilova a v terénní tradici XIX. století; srovnání jediného zápisu ukrajinské dумы z konce XVII. století se zápisy novějšími). Jsou ovšem případy, kdy staré textové doklady spíše komplikují naši představu o vývoji žánrové soustavy a vyjadřovacích forem. Nejstarší známá ukrajinská píseň – o vojvo-

dovi Stefanovi a zajaté dívce (zapsaná před r. 1571) je podle svého obsahu baladou. Je však vzdálena stylovému typu ostatních balad a kloní se spíše k tradici písní oslavných, koljadek, svatebních), čímž vzniká podezření, že se zde vynořuje představitel žánrového útvaru, který zanikl už na prahu doby, v níž začíná širší dokumentace lidové písně<sup>13</sup>.

Jaký závěr plyne z těchto zjištění? Studium starých literárních souvislostí a rukopisných dokladů může být považováno za užitečný dílčí nástroj, nikoli však za klíč k celému problému dějin lidové písně. Tyto dějiny je třeba odhalit v živém písňovém materiálu, v tom nánosu prvků minulosti, který se natrvalo usadil v písňovém pokladu díky osobitému postoji nositelů folklóru ke zděděným hodnotám a díky zvláštní formě udržování těchto hodnot.

Mimořádnou úlohu v dešifrování historických hodnot lidové písně hraje jev variantnosti. Varianta je základní formou existence folklórního díla. Jen ve variantním souboru je aspoň částečně zachycen historický život písně, rozpětí jejích významových možností a strukturních proměn. Variantní soubor poskytuje zpravidla lepší podklad k historickému posouzení písně než jediný text, třeba obsahující závažné historické rysy<sup>14</sup>.

Příčiny, okolnosti, povaha a rozsah variability písňových textů jsou velmi různé. Závisí na typu písňové struktury, rázu žánrového příslušenství, na častotě a formě provozování písně (kolektivní – individuální), na jejím začlenění do národopisného kontextu, na tom, jaké měla píseň nositele, na vztahu jejího obsahu a formy k měnící se soustavě myšlenkových a estetických hodnot. Úlohu individualizujících činitelů nelze určit jedinou formou pro různé typy písní a formy jejich sociálního uplatnění. Novější práce o lidovém eposu upozornily především na zásadní rozdíl v pojetí věrnosti tradování v přednesovém stylu improvizacním, charakteristickém pro epos a některé příbuzné útvary, a ve stylu založeném na reprodukci vnitřně stabilizovaných textových celků. Podmínky pro pozměňování textu jsou zásadně jiné ve strofické písní než v písní monostychického typu s uvolněnou rytmickou stavbou. Přesto však stavební forma písní nerozhoduje jednoznačně o dynamice textových změn: svědčí o tom textová pohyblivost častušky a nové (tzv. kriminální) balady v písňově produktivních prostředích.

Avšak tyto odlišné případy spojuje jediná zákonitost: individuální znění se ve vývoji textu natrvalo prosazuje jen tehdy, není-li v rozporu s objektivními tendencemi vývoje písňové sémantiky a estetiky. Jen změny procesuální, vývojově příznakové se fixují ve variantním materiálu v podobě souvislých řetězců a tvoří dokonce v zachyceném materiálu chronologická a zejména místní seskupení, jež mají za jistých okolností (zvláště u písní zvykoslovně vázaných) podobu uzavřeného areálu. Jde jen o to, všimnout si při seskupování variant do typů, které mají jistou územní nebo časovou vázanost, právě těchto změn.

Při určování genetických vztahů mezi verzemi, redakcemi a typy variant, které může být prostředkem k jejich chronologizaci, je možno vycházet z těchto pracovních předpokladů:

1. Variantní proměnlivost ve smyslu vývojovém (objektivním) se zakládá na přijetí prvků kvalifikovaných jako progresivní a přínosné určitým kolektivem – místním nebo sociálním. To znamená, že dokonce v tak útržkovité informaci o skutečném životě písně, jakou nám v převážné většině případů poskytuje variantní soubor, lze teoreticky očekávat územní seskupování textů s podobnými vývojovými znaky. Toto seskupení je zřejmě silnější u žánrů etnograficky vázaných (obřadných, začleněných do zvykové soustavy) a kolektivně provozovaných než u žánrů ostatních. Závisí ovšem také na stavební pevnosti textů.

2. Vnášení progresivních, historicky příznakových kvalit je z velké části výsledkem působení činitelů, které lze historicky určit a lokalizovat.

3. Územně vázané skupiny variant (nebo v horším případě jejich osamělí reprezentanti) představují díky nerovnoměrně rychlému vývoji textu v různých podmínkách úplný nebo částečný odraz stavu písňové struktury v různých etapách její existence.

4. Varianty a variantní skupiny (redakce, verze) můžeme řadit do ideálních vývojových řad na základě vztahu chronologizujících prvků v jejich obsahu a formě a na základě předpokladů o pravděpodobných směrech strukturních proměn.

5. Šíření textových změn objektivního typu probíhá zpravidla z jednoho nebo více epicenter. To znamená, že na okrajích písňového areálu se velmi často udržují starší formy textu a jednotlivé archaické příznaky, třeba i v podobě deformované, jako shluk reliktových prvků.

6. Objeví-li se ve dvou nebo více částech takové periférie písňového areálu textové formy podobné, můžeme skoro s jistotou předpokládat, že jde o formy vývojově ranější.

7. Šířka písňového areálu nesevědí sama o sobě o větší či menší starobylosti písně, jak soudili mnozí folkloristé v minulosti. Avšak přítomnost mnohostranně diferencovaných oblastních verzí je zpravidla příznakem značného stáří písně.

### A t r i b u č n í   p o s t u p y

Ve vývoji folkloristiky historická atribuce postupovala od článků, představujících zdánlivě nejevidentnější spoje mezi písní a životní realitou – od ztotožnění písňových vlastních jmen (osobních, topografických) a příběhů se jmény a příběhy historickými. Tento atribuční postup hrál značnou úlohu např. v romantické folkloristice; používá se ho i dnes v případech, kdy se takové souvislosti nabízejí. V posledních letech se zvláště v sovětské folkloristice zdůrazňuje omezená platnost tohoto postupu. Tyto námitky se samozřejmě netýkají velkého počtu písní, běžně zařazovaných jako historické, v nichž je vztah mezi písňovými a historickými postavami vrcholně pravděpodobný, i když lidová fantazie upravila podle svých potřeb smysl a chod příběhu. Je však mnoho písní s historickými rysy v syžetu a reáliích, v nichž se objevují

vlastní jména, jejichž vztah k historické postavě není tak jistý, at už proto, že samotné jméno není dostatečně individuální, nebo proto, že vztah mezi písňovým a životním příběhem není dost jedinečný, nebo konečně proto, že jsme nuceni počítat v daném případě s možností sekundárního připojení jména k písňovému příběhu v důsledku kontaminace nebo cyklizace. Některé edice (např. ukrajinské *Istoryčni pisni*, Kyjev, 1961) jsou velmi daleko v identifikaci konkrétních historických příběhů v písňových dějích; sebemenší dějová analogie a podobnost vede autory k pokusu o určení historické předlohy syžetu. Ještě větší odvalu prokazují někteří ruští a ukrajinští autoři (Rybakov, Pliseckij) v případě eposu, v němž tíhnutí k epickému zobecnění (nebo větší časová vzdálenost od nás?) zastřely vztah k individualizované historické realitě.

Někteří vědci považují identifikaci historických prototypů v tomto druhu písní za bezpředmětnou nebo dokonce zásadně popírají ve většině případů možnost takových korelací (V. Ja. Propp). Avšak pro historickou atribuci je v zásadě vítaný a zajímavý každý fakt výskytu vlastního jména nominálně totožného se jménem historickým, v syžetech, které nevyklučují závislost. Nejde zde o míru historické věrohodnosti, nýbrž o dokumentaci okolností vzniku písně. Jde o kritické objasnění okolností, za nichž by se takové jméno mohlo do písně dostat, třeba jen jako akcidence<sup>15</sup>. Je zde řada stupňů věcného vztahu, které si žádají souborného kritického posouzení<sup>16</sup>. Vcelku lze říci, že tento postup nutně vyžaduje oporu v ostatních atribučních prostředcích. Má tedy ráz především pomocný, slouží k usměrnění dalšího úsilí badatele.

Velký spor se rozpoutal v posledních letech v sovětské folkloristice kolem atribuční platnosti historicky vázaných obecnin, reálií. Proti praxi využívat reálie k určování stáří písně vystoupil zejména B. N. Putilov<sup>17</sup>; poukázal na snadnou vyměnitelnost reálií v písňovém textu. Ve skutečnosti váha tohoto prostředku závisí jak na míře uměleckého zobecnění, dané obecnou charakteristikou žánru, tak i na typu konkrétní písňové struktury. Avšak i abstraktní historismus eposu nikterak nevyklučuje spontánní prosakování historicky vázaných detailů, z nichž se některé usazují v textu natrvalo<sup>18</sup>. V písňových útvech, které mají pevnou rytmickou stavbu, setrvává část historických reálií – pojmenování prvků oblečení, zbraní, mincí, společenských hodnot, institucí, zvyků – dosti pevně na svém místě v původní nebo zkomolené jazykové podobě, nenabízí-li se novější alternující prvek stejné rytmické hodnoty<sup>19</sup>.

Při práci s reáliemi je nutno mít na zřeteli, že i ve folklóru může vzniknout rozpětí mezi sférou vnější reality a tvůrčím vědomím, způsobené přetrváváním některých motivických schémat v tradici žánru. Samozřejmě nesprávné je ignorování reálného rozmezí historické příslušnosti reálií: tak A. Potebna (a po něm někteří současní badatelé) vztahoval vznik hry *Proso* k staroslovanským dobám na základě zprávy, že v V. století bylo proso u Slovanů nejrozšířenější zemědělskou plodinou, aniž se vyrovnal se skutečností, že se běžně pěstovalo až do posledních dob<sup>20</sup>.

Už od poloviny minulého století se příslušnost písně k určité historické epoše určovala konfrontací vybraných rysů jejího obsahu s podmínkami života v různých dobách, s názory člověka na skutečnost apod. Třebaže počet písní, jejichž námět dává podklady k takové atribuci, je omezený, přinesl tento postup, kladoucí důraz na obecnou historickou dokumentaci pravděpodobnosti písňového obsahu, značný užitek; stačí upozornit na cenné práce řady významných vědců až po J. Bystroně a J. Horáka. Metodickým vyvrcholením tohoto postupu je přenesení důrazu na logiku a vývoj písňového významu a jeho hlavního představitele – syžetu jako komplexu životních jevů, vyjadřujících určitou koncepci skutečnosti. Badatelé, vyzdvihující tento způsob interpretace písně, vycházejí ze dvou předpokladů: 1. syžet (zřejmě ve smyslu obecné koncepce dějových vztahů) je poměrně nejstabilnější složkou písňového textu, 2. ve folklóru existuje vnitřní vývoj syžetových schémat, přizpůsobující tato schémata změnám společenského vědomí. Konfrontací proměňující se ideje písně s vývojem tohoto vědomí je možno určit historickou dynamiku syžetu a jeho pravděpodobné východisko; je možno také klasifikovat syžety podle stupně jejich archaičnosti (B. N. Putilov). Tato forma významové analýzy, počítající s existencí imanentních vývojových zákonitostí, prokázala svou plodnost zejména při studiu útvarů, v nichž převládá objektivní stupnice hodnot (epos, balada). Vyrostla z ní velkorysá, i když v dílčích závěrech sporná koncepce vývoje ruského eposu, vytvořená V. Ja. Proppem; zajímavým způsobem ji uplatnil B. N. Putilov při studiu slovanských historických balad (viz pozn. 6).

Nebezpečí této koncepce spočívá v tom, že otvírá cestu apriorním konstrukcím, vycházejícím z představy o nutném střídání forem syžetu a vtlačujícím písňový materiál do těchto hotových oddílů. V jisté míře se toto nebezpečí projevuje jak v některých řešeních V. Ja. Proppa, týkajících se periodizace bylin, tak i v posledních, jinak velmi cenných pracích B. N. Putilova. Především představy o vnitřní logice vývoje žánrových a syžetových forem jej vedou např. k datování písně *Avdotja Rjazanočka* a ruských balad s tatarskými motivy XIII. a XIV. – XV. stoletím, nehledě k tomu, že jiná atribuční kritéria se zdají svědčit o pozdější době vzniku těchto písní.

V praxi obsahové atribuce se objevují některé další typické omyly.

1. Při zobecněném chápání syžetu jako látkové osnovy dochází ke ztotožňování konkrétního písňového syžetu s «paleontologickým» východiskem látky nebo motivu. Příklad: motiv proměnění člověka v strom, srnku nebo ptáka v baladách považuje J. Horák za ohlas prastarých názorů animistických (*Slovenské ľudové balady*, 1956, 17). Upozorňuje sice na to, že jde o «doznívání starých látkových osnov», na nové prvky v obsahu, nicméně poukazuje na některé formální rysy (refrén, považovaný za relikt kolektivního provedení, rysy stylu odkazuje tyto balady nakonec do nejstarší vrstvy<sup>21</sup>).

2. Doba vzniku obřadné písně se ztotožňuje s předpokládanou dobou formování obřadu. Ještě dnes M. Pliseckyj a I. Capenko na základě předpokládané starobylosti obřadu a přítomnosti) «předkřesťanských představ» v ukrajinských koljadkách, ves-



njankách a svatebních písních mluví o jejich předkřesťanském původu, procházejíce nevšimavě kolem tak známých kulturně historických jevu jako dvojeverije a ignorující konkrétní obsahové rysy zkoumaných textů, které ukazují na mnohem pozdější, pozděně středověký původ<sup>22</sup>. Na základě takových dedukcí se ještě dnes objevují písně nejruznějšího obsahového a stylového profilu pod společnou hlavičkou *písně nejstaršího původu* jen proto, že jsou spjaty s některým obřadem<sup>23</sup>.

Je třeba zásadně prohlásit: předmětem úvah a rozborů folkloristy má být především konkrétní text nebo komplex textů, nikoli myšlenkové schéma, jež se stalo základem písňového zpracování. Úvahy o ideových schématech, na jejichž základě vznikaly písně, a o myšlenkové náplni nedochovaného folklóru patří spíše do oblasti etnologie.

3. Další vážné omyly vznikají nesprávným posouzením historických realit a jejich atribuční platnosti. Nelze přijmout názor P. G. Bogatyreva (*Slovackije epičeskije rasskazy i liro-epičeskije pesni*), který datuje zrod žánru zbojnické písně na Slovensku XV. stoletím jen na základě výskytu prvních zpráv o zbojnicích. Není dostatečně opodstatněné datování skupiny kozáckých dum s motivem sociální nerovnosti koncem XVI. – začátkem XVII. století (*Ukrajinska narodna poetyčna tvorčist',* Kyjev, 1965, 192), víme-li, že se třídní antagonismus i po té době neustále zostřoval, a není-li možno uvést konkrétní důkazy ve prospěch tohoto datování. Stejně tak není důvod vylučovat možnost vzniku dum, v nichž tento motiv chybí, v XVII. století jen proto, že toto století charakterizuje «už od samého začátku napjatý třídní boj» (Capenko).

Rozbor vztahů písňového obsahu k životní realitě může v mnoha případech přispět k objasnění historické příslušnosti textu. Avšak pro velmi značnou část písní není tento rozbor vůbec použitelný. Svědčí o tom např. vleklé rozpaky nad historickým zařazením lyrické písně, jež se teprve v poslední době stává předmětem historického rozboru (Lazutin). Část badatelů (Maretic, Bogatyrev) mluví o jejích starých kořenech, jiní (Melicherčik) popírají samotnou její existenci ve středověku.

Je proto třeba doplnit soubor dosud používaných prostředků historické atribuce postupem, schopným určit v jedné rovině historické kvality celého písňového dědictví. Toto jednotné hledisko najdeme, opustíme-li oblast vnějších vztahů písně a soustředíme-li se na studium vnitřního vývoje a uspořádání písňových artefaktů. Neznamena to samozřejmě popření dosud charakterizovaných hledisek: všestranný vnitřní rozbor písně má pouze potvrdit nebo vetovat jejich spolehlivost.

Vzájemnou vnitřní podmíněnost a účelovou jednotu uměleckých postupů nazýváme stylem. Styl ve slovesném díle je založen na charakteristickém a celistvém využití tematických, jazykových a kompozičních prostředků, jímž se dosahuje jistého estetického účinku. Styl je hodnotou historicky relevantní, závislou na estetickém postoji, jenž je součástí celkového životního postoje. Obsahové podněty se jeho prostřednictvím konkretizují osobitě v závislosti na měnícím se způsobu chápání skutečnosti a



na možnostech daných vývojem fondu výrazových prostředků. Ve folklóru patří styl do řady jevů nadindividuální povahy; proto se snadno podrobuje systematickému zkoumání. Uzavřenost a poměrná úzkost výběru vyjadřovacích prostředků v převážné většině folklórních žánrů je další okolností příznivou systematickému studiu stylové stránky lidových písní.

Ve vědeckém a laickém pohledu se dlouho udržovala představa o malé proměnlivosti, ba dokonce historické konstantnosti stylových prvků slovesného folklóru. Jde-li však o lidovou píseň, jsou stylové opozice, dané různým historickým původem struktur, dobře viditelné. Dokonce dokumentovaný úsek písňového vývoje (od poloviny XVIII. století) obsahuje svědectví o prudké změně stylového ideálu, fondu a funkcí vyjadřovacích prostředků, k níž došlo ve většině slovanských zemí během minulého století. Má-li písňový folklór vlastnosti uměleckého díla, lze předpokládat, že k podobné změně základní kvality docházelo několikrát ve vývoji. Obrisy těchto zvrátů se rýsují v jednotlivých národních folklórech už na základě dosavadního studia. I kdybychom však popřeli možnost takových všeobecných transformací, ujistí nás zkušenost variantního rozboru a srovnání písní podobného obsahu, že se soubor slohotvorných prostředků neustále vyvíjel způsobem, který předpokládá nějakou zákonitost.

Už odedávna byl rozbor stylu a poetiky lidové písně postulován jako důležitý metodický nástroj. Stál však velmi dlouho na okraji vědeckých snah a trpěl trojím druhem nedostatků: 1. Badatelé se spokojovali s impresionistickou kvalifikací stylového typu (styl starodávně úsečný, drsný apod.). 2. Charakterizovaly se jen vybrané stylové rysy, aniž se určila jejich souhra v rámci celku. 3. Určovaly se jen obecné stylové znaky celých písňových skupin nebo žánrů, aniž se podnikaly pokusy o vymezení nejmenších stylových společenství nadřazených písní. Přehlížení analytického studia stylu vedlo ke klamným závěrům o příbuzenství písní, ke ztotožňování různých písní na základě obsahových shod, které uzavíralo cestu k poznání skutečných cest písňového vývoje.

V rámci zvýšené pozornosti ke vztahu mezi obsahem a formou došlo nakonec k oživení problematiky genologické. Objevily se práce usilující o vymezení principů žánrového dělení (Kolpakovová, Propp, Putilov, Jemeljanov, Gusev, Potjavin, Akimovová). Pro ruský folklór byla konstituována analyticky propracovaná koncepce úplného (Propp) nebo dílčího (Kolpakovová) žánrového systému a vzájemného vztahu některých žánrů (Putilov). Studium vývoje žánrů, opírající se zčásti o koncepci vnitřního vývoje složek, konstituujících žánr, má zpětný význam pro historickou atribuci konkrétních písní: jejich místo ve vývoji žánru určuje s velkou pravděpodobností jejich historickou příslušnost.

K dokreslení vztahu mezi jedinečným a obecným ve stylovém vývoji je však nutno konstituovat ještě jeden pojem: písňový typ. Písňovým typem nazýváme soubor písní, spjatých společenstvím vzájemně podmíněných dominantních strukturálních znaků. (Dominantní je znak, jenž se bez podstatných odchylek prosazuje v celém variantním materi-

álu určité písně). Zpravidla jde o písně tematicky blízké (např. ruské či ukrajinské balady s tureckou tematikou, nové kriminální balady, koljady s motivem *milý lepší než rodina*). Existují však i výjimky: písně různého obsahu vznikají podle jediného stavebního a stylistického schématu. Písňové typy se zařazují do vývoje jako viditelné články; zkušenost ukazuje, že jde většinou o formace s vymezenou historickou produktivitou. Obsahová schémata trvají, oblast konkrétních obsahů je v neustálém pohybu, typ strukturního ztvárnění je stále znova vděčně přijímán k vyjádření platného estetického ideálu<sup>24</sup>.

Studium dějin písňového folklóru si žádá vypracování jednotné a maximálně objektivní metody stylového rozboru. Je nutno vypracovat systém stylových kategorií, který umožní syntetickou charakteristiku stylu jednotlivých písní a jeho zařazení do širších kontextů. Půjde o vydělení a schematické znázornění různých plánů písňové struktury, o určení prvků stylisticky příznakových a dominantních, o charakteristiku jejich kvantitativních a kvalitativních vztahů. Vzhledem k povaze materiálu lze při vypracování tohoto systému vyjít z některých kategorií jazykových a doplnit tento základ rovinou estetických transformací jazyka a vyšších formálních (kompozičních) složek.

Po vydělení znaků příznačných pro skupinu variant nebo celou píseň je možno přikročit k seskupení písní s podobným strukturním profilem a k vydělení rysů konstituujících písňový typ nebo žánr, k určení stylového krystalizačního jádra, schopného nést určitý konglomerát obsahů a nakonec k výstavbě modelu, z něhož budou vyloučeny rysy individuální a do něhož budou pojaty pouze rysy obecně platné pro všechny členy daného písňového společenství. Nabízí se i možnost šifrování modelových schémat. Při stavbě modelů bude účelné postupovat od útvarů formálně ucelených a jednodušších k útvarům diferencovanějším a složitějším. Modelování poskytne možnost sledovat zpevňování a uvolňování systémových vztahů, individualizační a schematizační procesy a jejich původ.

Vytvořením modelů písňových typů bude možno získat základnu pro jejich uspořádání v ideálních vývojových sledech. Uplatněním vnějších (obsahových) atribučních postupů na písně, které jsou členy písňových typů, vznikne možnost více nebo méně přesné chronologizace jednotlivých typů a tím i teoretický předpoklad pro zařazení většiny písní do jednotlivých chronologických vrstev. Toto zařazení bude ovšem výsledkem pečlivé konfrontace výsledků získaných všemi atribučními postupy a bude vázáno na dvě podmínky: 1. atribuční úkazy se nesmějí navzájem vylučovat, 2. aspoň některé mají potvrzovat jedinou atribuci.

### P e r i o d i z a c e

Pokusy o souvislou periodizaci písňového pokladu se objevily ve folkloristice poměrně pozdě. Většina dosavadních schémat se vyznačovala apriorismem a mechanickou dedukcí z kategorií obecně historických. Písně se zařazovaly do těchto hotových kategorií podle

nejviditelnějších obsahových a ideových, velmi vzácně formálních znaků. Docházelo až k tomu, že do stejné chronologické skupiny byly řazeny písně jen podle příbuzenství obsahu, nehledě k tomu, že jejich ideologie a styl vylučovaly takové ztotožnění. Celý fond obřadných písní byl zařazován na začátek písňového vývoje; na druhé straně žánrová soustava středověkého folklóru bývala redukována v hypotetických rekonstrukcích k obřadnému folklóru a eposu (Melicherčík). Při stanovení periodizace se badatelé opírali převážně o vnější atribuci, nejpřístupnější v historických písňových útvarech; značné potíže působilo už zařazení balady, nemluvě o většině složek písně obřadné a neobřadné lyrické.

Perspektivním cílem folkloristiky musí být sestavení periodizace, vyjadřující vnitřní rytmus písňového vývoje, změny ve složení a vztahu žánrů, ve způsobu vyjádření skutečnosti, ve využití stylových prostředků. Tato periodizace se zaměří na stanovení doby pravděpodobného vzniku celé hierarchie písňových útvarů (nejen žánrů), jejím rysem bude simultánní postup od obecného a jednotlivého. V prvním stadiu půjde především o sestavení relativní chronologie důležitých vývojových rysů konfrontací zákonitostí stylového vývoje s datujícími prvky obsahu a funkce.

Konečným cílem historické folkloristiky by měl být pokus o vystižení střídání dobově a místně vázaných stylových vrstev, vyjadřujících různorodým seskupením příbuzných prostředků v různých žánrech tytéž základní rysy dobového myšlení a estetické normy.

<sup>1</sup> Srov. názory P. N. S a k u l i n a (*История новой русской литературы*, Moskva, 1919, 28; *Русская литература*, Moskva, 1928, 12) a Ju. M. S o k o l o v a (*Русский фольклор*, Moskva, 1938, 17–19).

<sup>2</sup> K. H o r á l e k, *Historická poetika a studium lidových písní*, v kn. Studie o slovanské lidové poezii, Praha, 1962, 191–211; *Od variability k výbrusu*, tamtéž, 211–246; *K problematice srovnávacího studia lidové slovesnosti*, Československá rusistika, 3, 1958, 45–49; *Příspěvek k historické a srovnávací poetice české lidové písně*, sb. F. Wollmanovi k sedmdesátinám, Praha, 1958, 383–396; *Literatura a lidová slovesnost*, Universitas Carolina, Philologica, 3, 1957, č. 1, 27–66; úvod v čl. K. H o r a l k a a Z. K o r á l k o v é, *K dějinám našich lidových balad*, Slezský sborník, 54, 1956, 211–251; O. Z i l y n s k y j, *O problémech a metodě historického studia lidové písně*, Československá rusistika, 2, 1957, 177–206; *O skutečném postavení tzv. obřadných písní v písňovém folklóru*, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura, IV, 1957, 101–121; úvod v čl. *K historické klasifikaci jarního písňového folklóru u východních a západních Slovanů*, Slovenský národopis, 11, 1963, 259–285.

<sup>3</sup> J. K r z y ż a n o w s k i, *Nasz najdawniejszy «taniec mieszczański»*, Polska sztuka ludowa, 8, 1954, 5, 296.

<sup>4</sup> Cz. H e r n a s, *Staropolska pieśń ludowa (problemy źródeł i metodologii)*, Z polskich studiów slawistycznych, s. 2, Varšava, 1963, 341–342.

<sup>5</sup> *Články ve sb. Основные проблемы эпоса восточных славян*, Moskva, 1958; M. O. S k r i p i l, *Вопросы научной периодизации русского народного поэтического творчества*, *Русский фольклор*, I, 22–38; B. N. P u t i l o v, *О некоторых проблемах изучения исторической песни*, tamtéž, I, 63–77; *Об историческом изучении русского фольклора*, tamtéž, V, 56–80;

*Problémy historické klasifikace slovanského písňového folklóru*

Об историзме русских былин, *tamtéž*, X, 103–126; V. Ja. P r o p p, Об историзме русского эпоса, Русская литература, 5, 1962, 2, 76–86; V. E. G u s e v, О художественном методе народной поэзии, Русский фольклор, V, 25–55; L. I. J e m e l j a n o v, Историческая песня и действительность, *tamtéž*, X, 196–227; články P. G. B o g a t y r e v a, V. M. Ž i r m u n s k é h o, V. Ja. P r o p p a v e s b. Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике, Moskva, 1960; texty diskusních příspěvků na IV. slavistickém kongresu. Русский фольклор, V, 293–326; zprávy o sovětských folkloristických diskusích, *tamtéž*, I, 239 až 281; IV, 407–412.

<sup>6</sup> V. Ja. P r o p p, *Русский героический эпос*, Leningrad, 1955, 2. vyd. Moskva, 1958; B. N. P u t i l o v, *Русский историко-песенный фольклор XIII–XVI веков*, Moskva – Leningrad, 1960; V. K. S o k o l o v a, *Русские исторические песни XVI–XVIII вв.*, Moskva, 1960; N. P. K o l p a k o v a, *Русская народная бытовая песня*, Moskva – Leningrad, 1962; V. Ž i r m u n s k i j, *Народный героический эпос*, Moskva – Leningrad, 1962; M. M. P l i s e c k i j, *Историзм русских былин*, Moskva, 1962; B. P. K i r d a n, *Украинские народные думы*, Moskva, 1962; M. M. P l i s e c k i j, *Взаимоотношения русского и украинского героического эпоса*, Moskva, 1963; B. A. R y b a k o v, *Древняя Русь*, Moskva, 1963; P. G. B o g a t y r e v, *Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни*, Moskva, 1963; B. P. K i r d a n, *Украинский народный эпос*, Moskva, 1965; S. G. L a z u t i n, *Русские народные песни*, Moskva, 1965; B. N. P u t i l o v, *Славянская историческая баллада*, Moskva – Leningrad, 1965; A. M. A s t a c h o v a, *Былины*, Moskva, 1966.

<sup>7</sup> Zejména edice: *Былины*, Leningrad, 1957; *Народные исторические песни*, Moskva – Leningrad, 1962; *Народные баллады*, Moskva – Leningrad, 1963; *Исторические песни XIII – XVI веков*, Moskva – Leningrad, 1960; *Исторические песни XVII века*, Moskva – Leningrad, 1966.

<sup>8</sup> Stačí srovnat chrestomatii S. I. V a s i l e n k a – V. B. S i d e l n i k o v a *Устное поэтическое творчество русского народа* (Moskva, 1954), zakládající periodizaci folklóru bez výhrad na periodizaci dějin SSSR a obsahující mnoho očividně nesprávných určení, s chrestomatií E. V. P o m e r a n c e v o v e a S. I. M i n c o v e *Русское народное поэтическое творчество* (Moskva, 1959) nebo F. M. P o l i š č u k a *Хрестоматія з української народної творчості* (Kyjev, 1959), kde se pořadatelé odvážili rozdělit materiál (s malými výjimkami) pouze do dvou chronologických oddílů. Od historického roztrídění ukázek upustil ve své chrestomatii *Slovenský folklór* i A. M e l i c h e r č í k.

<sup>9</sup> Tuto formulaci opakoval ještě nedávno P. M. P o p o v v úvodní stati příručky *Українська народна творчість*, I, Kyjev, 1958, 42.

<sup>10</sup> Sklonem k atribucím tohoto druhu se vyznačuje vzpomínaná kniha Czernikova, usilující např. o identifikaci cyklu písní o bitvě u Zawichostu (1205) a jiných událostech.

<sup>11</sup> Incipity mají ovšem jiný, dosud nedoceněný význam pro historické studium; ukazují na značnou výměnnost písňového repertoáru (nebo úvodních formulí) v době, která nás od jejich zachycení dělí. Kromě toho mohou být využity jako materiál pro studium písňových úvodů.

<sup>12</sup> Příklady: je nemožné identifikovat hru na *jeřába* a píseň o *lipce* podle zmínek polského spisovatele XVI. století Ł. G ó r n i c k é h o: novodobý folklér zná několik her a písní s těmito symboly. Lepší službu prokazuje ranější zpráva M. R e j e o písních s motivem: *proplétání zlatem*; národopisný kontext, jež Rej uvádí, se shoduje s výskytem podobných písní v novějších dobách.

<sup>13</sup> Žánrové problematiky této písně se týkají autorovy články: *Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro studium slovanské lidové písně*, *Slavia*, 29, 1960, 1, 76–103; *Історичні та жанрові риси пісні про Стефана воєводу*, Науковий збірник Музею української культури в Свиднику, I, 1965, 214–222.

<sup>14</sup> Používání termínu *varianta* předpokládá jasné vymezení pojmu *píseň, písňová jednotka*. Z hlediska slovesného je píseň jeden nebo více písňových textů (variant), spjatých společenstvím několika základních motivů písňového syžetu, jejichž jazyková a stylistická realizace ukazuje na společné východisko. Pouhá podobnost syžetu nebo jednotlivých motivů nepostačuje k tomu, aby texty byly považovány za varianty jediné písně.

<sup>15</sup> Jde i o ověření, zda se historické jméno nemohlo dostat do písně cestou nepostizitelného druhotného odrazu.

<sup>16</sup> Zvláštní skupinu tvoří případy, kdy badatel spojuje píseň s historickou postavou v písni nepojmenovanou jen na základě nápadné analogie mezi písňovým a historickým dějem, opíraje se zároveň o jiné možnosti vztahovat písňový obsah a formu k dotyčnému období. Příkladem je H o r á k o v a atribute balad o *Katarině a ercegovi* a o *potrestané kněžně* (Slovenské ľudové balady, 31–35).

<sup>17</sup> *Русский историко-песенный фольклор* 18; srov. kritickou reakcí A. M. A s t a c h o v o v é v její knize: *Былины Итоги и проблемы изучения*, Moskva – Leningrad, 1966, 15, 76–77.

<sup>18</sup> Srov. zajímavé zjištění I. N. G o l e n i š č e v a – K u t u z o v a v kn. *Энос сербского народа*, Moskva, 1963, 259, o barokních reáliích v srbských junáckých písních.

<sup>19</sup> Spojení prvků: *zelený pas, zlatý řetízek, perlový věnec* v jedné ze západoslovenských dívčích her přesně obráží rysy módy XV. – první poloviny XVII. století; *zlatí vidličky*, o něž si hrdinka podepírá bočky, lze v této souvislosti interpretovat jako odraz tehdejší módy tuhých španělských korsetů. Rozluštění zdánlivého osobního jména *Žalman* jako středověkého apelativa, označujícího zplnomocněného představitele při jednáních, umožnilo poměrně spolehlivě datovat historické východisko jiné populární hry. (Srov. autorovy články: *Jarní hra na Dunaj (Helitku) a její východoslovenské obdoby*, Slovenský národopis, 9, 1961, 4, 610–627; *Hra na Žalmana a jiné hry o namlouvání nevěsty*, Československá rusistika, 1, 1956, 2, 261–294).

<sup>20</sup> Stojí za upozornění, že vůbec nejspolehlivějším prostředkem historické atribuce písně jsou petrifikáty archaických formálních prvků jazyka, zejména staré morfolgické tvary na pevných místech struktury, např. v rýmech.

<sup>21</sup> Novější výzkumy prokázaly neopodstatněnost této atribuce (K. H o r á l e k, *Studie o slovenské lidové poezii*, 193–195; *Narodnyje ballady*, Moskva – Leningrad, 1963, 17 (čl. D. Balašova); S. B u r l a s o v á, *Věstník Národopisné společnosti československý*, 1966, 3–4, 37–38. Srov. názor I. N. G o l e n i š č e v a – K u t u z o v a o stáří písní s mytologickými prvky, *Энос сербскою народа*, 244.

<sup>22</sup> P l i s e c k i j, *Взаимосвязи*, 17 a d.; I. P. C a p e n k o, *Питання розвитку героїчного епосу східних слов'ян*, Kyjev, 1959, 27. B. N. P u t i l o v (*Русский историко-песенный фольклор*, 50) datuje nejranější písně tohoto žánru XV. stoletím.

<sup>23</sup> *Українські народні ліричні пісні*, Kyjev, 1960, 75–113.

<sup>24</sup> K jinému pojetí písňového seskupení (Gestalttyp) dospěl ve své cenné knize *Serbokroatische und makedonische Volkslyrik* (Berlin, 1961) H. P e u k e r t. Vychází ze společenství ústředního motivu a studuje různé konkrétní formy jeho realizace s cílem najít společnou výrazovou základnu. Mezi uvedenými variantami nelze někdy postřehnout výraznější spojitosti rázu strukturního. Autorův postup se tím stává spíše typologickým srovnáním různých realizací téhož tématu. Zdá se nám, že toto zdůrazňování jednotící úlohy obsahového nápadu není neplodnějším východiskem pro určení zákonů vývoje písňových struktur.



## UKRAJINSKÁ LIDOVÁ PÍSEŇ V ČESKÉM LITERÁRNÍM VÝVOJI

Uveřejnění první větší zprávy o ukrajinské literatuře (Dobrovský ve *Slovance*) a prvního překladu z ukrajinštiny (Hanka ve vídeňských *Prvotinách*) v roce 1814 připadlo v české kultuře na léta doznívání teoretického osvícenského zájmu o slovanství, aktivitace literární činnosti v rodném jazyce a prvních pokusů o vybudování nové koncepce kultury a národního života, založené na romantických idejích. Svou první výzvu ke sbírání a publikaci lidových písní, jež by se staly vzorem pro současné básnictví v národním duchu a přispěly k obnovení tradic národní hudebnosti, podpořil Hanka překladem dvou písní jinoslovanských – srbské a ukrajinské. O tři roky později aktuální smysl tohoto pokusu, jež Hanka motivoval především ohledy estetickými, odhalila podobná Šafaříkova výzva, uveřejněná také v *Prvotinách*, v níž bylo sbírání lidových písní začleněno do programu slovanského sblížení. Od té doby se zájem o lidovou poezii slovanských národů stal v českém kulturním životě neodmyslitelnou stránkou slovanské vzájemnosti. Lidová píseň – podle romantického učení hlavní pokladnice národního ducha, svědek historické významnosti národů – byla pro tvůrce slovanského obrození nejnepochybnějším důkazem někdejší duchovní jednoty a velikosti Slovanů, důležitým stavebním prvkem pro znovuoobnovení této jednoty v současnosti. Její ideové a estetické kvality, od několika desetiletí uznávané celým kulturním světem, uváděly Slovany do kruhu svěbytných a plnoprávných národů, které vnesly svůj podíl do kulturního vývoje lidstva.

Významnou předností českého obrozenského hnutí byla skutečnost, že toto hnutí, neovlivněné rozpornými tradicemi minulosti, prosté konfliktních momentů v poměru k ostatním slovanským národům, věnovalo ve svých slovanských zájmech, cítění a programu rovnocennou pozornost všem etnickým skupinám uvnitř Slovanstva, že od všech těchto skupin čekalo stejnou pomoc a spolupráci. Z této univerzality zájmů a sympatií plynula velká morální prestiž českého obrození, daleko převyšující sílu jeho společenského zázemí a vnějších prostředků. Zvláště vděčně přijímaly tuto nezištnou pozornost kulturně slabší slovanské skupiny, nacházející zejména ve vědecké autoritě českých obrozenců oporu pro vlastní emancipační snahy. Odtud plynul i velký obdiv ukrajinských současníků k tomuto hnutí; vědomí jeho demokratičnosti a nezávislosti na historických předsudcích vedlo v průběhu let třicátých, jakmile se jeho výsledky staly na Ukrajině známy, k přeorientaci z polských a částečně i ruských ideových a uměleckých podnětů na podněty české.

Nehledě k tomu, že už od posledních desetiletí 18. století Češi a značná část ukrajinského obyvatelstva žili ve společném státě, byly ovšem vědomosti Čechů o ukrajinském

etniku velmi omezené a neúplné. Dobrovský byl ještě na počátku 19. století odkázán převážně na náhodné německé práce a s velkými obtížemi získával další informace. Opíraje se v této otázce skoro výlučně o tehdy dostupné literární prameny, nenašel pro ukrajinštinu místo ve svém systému slovanských jazyků a po celý život kolísal v pojmenování této etnické skupiny. Josef Wenzig charakterizoval Ukrajince ve své antologii *Slavische Volkslieder* (1830) jako «národ pošlý z Rusů a Poláků»; je to názor, který se objevuje i v tehdejší ruské literatuře. Kollár připustil maloruštinu jako jazyk schopný literárního použití až v německém vydání své *Vzájemnosti* (1837). I Šafařík věděl až do poloviny třicátých let, kdy jej prostřednictvím Pogodinova sblížilo s Vahylevyčem i Holovackým, více o východní Ukrajině a jejich kozáckých tradicích, než o blízké ukrajinské Haliči.

V třicátých a čtyřicátých letech zazněly v českém prostředí tři hlasy, jež se snažily vnést jasno do této otázky. Palacký už v roce 1830 (v článku *O národech polských*, uveřejněném v Časopisu českého musea) prohlásil rusínský národ, sahající zeměpisně až do Kubáně, za jazykově odlišný od Rusů a Poláků, poukázal na jeho svébytné historické tradice a zašlá politická práva. Šafařík, ovlivněn zčásti názorem, jenž se už od počátku třicátých let vyhraňoval na Ukrajině i v Rusku zásluhou Srezněvského a Bodjanského, označil v *Slovanském národopise* ukrajinštinu (maloruštinu) za jedno z rovnocenných podřečí ruského nářečí, které lze z hlediska ryze jazykového považovat za samostatný jazyk. Na obecnější historickou rovinu přenesl tento problém Havlíček (v článku *Slovan a Čech*, 1846), když v rámci nové koncepce slovanských vztahů prohlásil Ukrajince za velký a samostatný slovanský národ a schválil odtržení ukrajinštiny od spisovné ruštiny. Tento názor nebyl ovšem ani v té době, ani později zdaleka obecný. Nelze zapomínat, že myšlení současníků velmi silně ovládala idea slovanské jazykové jednoty; vnitřní diference se připouštěly převážně v případě jazyků s ustálenou spisovnou tradicí a každý pokus o další diferenciaci se považoval za další zbytečné oslabení této jednoty. Proto běžným rysem úvah českých obrozenců o budoucnosti ukrajinštiny v literatuře je vedle uznání její odlišnosti ve smyslu etnografickém názor, že může jít pouze o pomocný prostředek, který by neměl (a také nemůže) ohrozit jednotu ruské literatury, může však naopak přispět k jejímu vnitřnímu obohacení, může poskytnout «pomoc ruskému slovu» (Hanka, 1839). Tak se díval na tuto otázku i Šafařík, i neaktivnější propagátor ukrajinské slovesnosti v Čechách, Čelakovský. Ve svých *Čteních o počátcích dějin vzdělanosti a literatury národů slovanských*, vydaných už po událostech roku 1848–1849, které poprvé aktualizovaly ukrajinský problém v Rakousku, tvrdí: «Východní díl kmene slovanského ... požívá nad to výhody té veliké, že vesměs i v politickém bytování svém i v literárním snažení jenom jediného nářečí, totiž ruského používá, a protož zdárněji ovšem o rozvíjení se jedné společné literatury může pracovati». Od Archangelska po Uliry, od Popradu až po Vhry se mluví týmž jazykem, jenž se



ovšem «mění trojím pozoruhodnějším způsobem». Tři nářečí, mezi nimi nejrozdílnější maloruština, vplývají v ruský spisovný jazyk a jeho literaturu, «kteráž už nyní jest a čím dále tím více bude mocným jejich spojídlem». «Počali jsou sice za našeho věku někteří maloruští spisovatelé svého nářečí se ujímati a v něm zvláštní literaturu zakládati, vyvodíce některé dosti zdařilé spisy, nejvíce v oboru básnictví. Chvalitebná jest aspoň v tom ohledu snaha jejich, aby v písemných památkách nářečí toto bylo složeno a zachováno, ježto jedva se dá mysliti, by toto nářečí vedle své mocné daleko pokročilejší sokyně na příští časy svou samostatnost uchrániti mohlo».

Tyto názory Čelakovského charakterizují nejběžnější postoj českého prostředí k otázce ukrajinské kulturní samostatnosti, zasahující neméně silně i do druhé poloviny minulého století. Uznává se etnická a jazyková svébytnost Ukrajiny, podmíněná jejími specifickými historickými osudy, avšak v plánu současného kulturního vývoje se ukrajinské kulturní snahy považují za méně nebo více závislou součást celoruského vývoje. Toto chápání ukrajinského kulturního problému nebylo v rozporu s názory větší části tehdejších východoukrajinských vzdělanců, které nejzřetelněji formuloval ve svém známém dopise D. Zubryckému tvůrce tehdejšího ukrajinského pravopisu, literární historik a folklorista M. Maksymovyč. Byla ovšem mezi českými obrozenci i jiná skupina, která kladla větší důraz na perspektivy ukrajinských kulturních snah. Patřili k ní především ti čeští vzdělanci, kteří navázali těsnější osobní kontakt s ukrajinským životem v Haliči a u nichž obecná doktrinářská řešení ustupovala před bezprostřední zkušeností, svědčící o samostatném jazykovém a kulturním vývoji a jeho nezbytnosti.

Obecně lze říci, že vztah k Ukrajině byl v první polovině minulého století založen především na představě, že jde o oblast, v níž mimořádně bohaté tradice lidové kultury jednoznačně převažují nad duálním literárním procesem. Z hlediska romantické ideologie to nebyla známka kulturní méněcennosti; taková představa vedla naopak k závěru, že právě zde, na území nedotčeném deformujícími kulturními vlivy, se zachovaly nejskvělejší poklady slovanských národních tradic, mezi nimiž první místo zaujímala lidová píseň. Byly to tedy důvody potřeby obecně slovanského rázu, které vedly k trvalému zaměření pozornosti českých vzdělanců na ukrajinskou píseň. Při celkové slabosti ukrajinského kulturního procesu v té době, při jeho malé vnitřní intenzitě a expanzivní síle, omezované navíc politickými zákroky vládnoucích režimů, nemohl být tento jednostranný zájem vyvážen a doplněn nabídkou transponovatelných hodnot literárních, stal se na mnoho desetiletí, až do osmdesátých let, kdy v českém slovanství dozněly vlivy romantické ideologie, dominující složkou v českém vztahu k ukrajinské kultuře.

Cesta k poznání ukrajinské písně nebyla ovšem v začátcích snadná i přístupná. Dobrovskému se do konce života nepodařilo získat ukázky kozáckých dum, o jejichž významnosti se dočetl v německých historických pramenech. Nepříliš typické ukázky ukrajinských písní z Haliče, které mu opatřil jeho polský přítel S. Bandtke, zůstaly

nevyužity, i Hanka měl k dispozici jen několik náhodně získaných textů. I Čelakovský mohl ve svých *Slovanských národních písních* nabídnout čtenáři jen velmi fragmentární výbor z ukrajinského písňového bohatství, třebaže podle soudobých zpráv (korespondence J. Jozefoviče-Jungmana) «rusínské» a «maloruské» písně kolovaly mezi ranými obrozenci a těšily se značnému zájmu. Už v mládí, za pobytu na Spiši, se s ukrajinskou písní setkal Šafařík a povšiml si její odlišnosti. Konkrétně s ní však pracoval až v době přípravy *Slovenského národopisu*, kdy se mu texty dodané Bodjanským a Vahylevyčem staly základem pro posouzení jazyka a při studiu slovanských starožitností.

Šafařík byl však prvním českým autorem, který vydal o ukrajinských písních obecný hodnotící soud. Už v *Geschichte der slavischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (1826) jim přiznal prvenství mezi slovanskými národy; tento názor opakuje i v dopise Kollárovi z roku 1835, kde tvrdí, že «kdo se dožije, bude se divit, když i Malorusové seberou všechny své písně». Hanka píše v téže době Kollárovi: «Cítil jsem to dávno, že se naše (písně) s rusínskými, srbskými ano i moravskými rovnati nemohou».

Souběžně s těmito obecnými soudy se hodnota a úloha ukrajinské písně vymezuje přesněji pod zorným úhlem potřeb slovanské vzájemnosti a romantického ideálu slovesného umění. J. P. Koubek v několika článcích (*Jindy a nyní*, 1833; *Mnemosine*, 1836; *Ost und West*, 1838; *ČČM*, 1838) stále znova opakuje názor, že ukrajinské písně si v ničem nezadají se srbskými, ověřenými celoevropskou slávou už od dob německého překladu *Hasan-aginice* a sbírky paní Talvj, ba předčí je dokonce větší citovostí a formálním bohatstvím. Zvláště z článku o Rukopise královédvorském (*ČČM*, 1838) je patrné, čeho si Koubek v ukrajinských písních nejvíce vážil: klade je v duchovní tradici národa na stejnou úroveň jako české *Rukopisy* a *Slovo o pluku Igorově*, a v duchu romantické teorie umění mluví o kulturní převaze národa, jenž si tak starobylé zpěvy uchoval jako živý duchovní poklad. Není třeba zdůrazňovat, jak velký morální význam měla tato formulace pro mladé ukrajinské kulturní hnutí: nejchudší příbuzní se díky ní stávali majiteli a strážci nejcennějšího pokladu.

Aplikaci dalších prvků romantické teorie umění na studium a interpretaci slovanské písňové tradice přinesla práce Ukrajince O. Bodjanského *O narodnoj poezii slavjanskich plemen* (1837). Bodjanskýj v ní upozornil na základní rozdílnost mezi estetikou ruských a ukrajinských písní, vyplývající z odlišného historického osudu obou zemí, a za hlavní znak posledních prohlásil jejich lyricko-dramatický ráz. Pro současníka, vzdělaného v estetických systémech německého idealismu, to vyzdvihlo ukrajinskou píseň na nejvyšší stupeň ve vývoji lidového umění. Štúr ve své práci *O národních písních a pověstech plemen slovanských* (1853) položil hlavní důraz na skutečnost, že v epických útvarech ukrajinské lidové poezie se vedle podobných památek srbských nejlépe zachovalo historické vědomí národa, v lidových písních západoslovanských dávno zaniklé. Největší nasycenost estetickými hodnotami, charakteristickými pro původní slovanské umění, shledával v ukra-

jinských písních L. Rittersberg (*Myšlenky o slovanském zpěvu*, 1843). V jejich citovém ladění, dokumentujícím jejich starobylost a ryzí slovanskost, hledal spojitost s rázem přírodního prostředí, které bylo podle jeho domnění slovanskou pravlastí; podolskou kolomyjku proto prohlásil za pravzor slovanské písně.

Výtvořem neporušeného národního vědomí byla ukrajinská píseň pro K. V. Zapa (*Cesty a procházky po Halické zemi*, 1844). Její vnitřní stavbu vytrvale studoval za svého moskevského pobytu Havlíček, aby pak využil těchto poznatků ve vlastní tvorbě. Při této úctě a zájmu na první pohled překvapuje poměrně nízký počet překladů: po ukázkách, zařazených Čelakovským do jeho antologie, následovalo do padesátých let jen několik roztroušených překladů V. Hanky, J. A. Kaliny a S. K. Macháčka a překlad úryvků falzifikované dумы ze sborníku I. Srezněvského. Z většího souboru překladů, který připravoval J. P. Koubek, nevyšlo tiskem nic, i pro literární historii je tento soubor, jak se zdá, nenávratně ztracen. Je nutno brát v úvahu, že se písně slovanských národů četly v té době ochotně v originálech. Dalším zdrojem přímé informace byl za daných podmínek pražský německý časopis *Ost und West*, kde v letech 1837–1847 vyšlo nemálo překladů písní ze sborníku Maksymovyče, Zaleského, Pauliho, Vahylevyče a jiných, na nichž pracovali různí němečtí a čeští překladatelé. Avšak s nedostatkem většího přeloženého souboru zcela nepochybně souvisí bezvýznamnost vlivu ukrajinské písně na populární žánr písňových ohlasů v české poezii. Dva zjištěné případy takového vlivu spadají do doby kolem roku 1840, kdy Čechy navštívil nadšený propagátor ukrajinského folklóru O. Bodjanskýj.

Nová etapa ve vztahu k ukrajinské písni začíná už v letech čtyřicátých, s nástupem analytických badatelských metod ve folkloristice. Erben už v roce 1846, kdy Holovackýj zasílá přes Prahu Bodjanskému své písňové sborníky, nachází v nich bezpočet cenných svědectví o slovanské mytologii. Realistický pohled na ukrajinskou píseň v jejím dnešním sociálním prostředí se po období romantické idealizace poprvé hlásí v článcích V. Blodka (*Stav hudby v severovýchodní Haliči*, Dalibor, 1858) a A. Pozděny (*Stav zpěvu národního a hudby v Haliči*, tamtéž, 1959). Tradice vědeckého zájmu o ukrajinský folklór pokračuje pak ve srovnávacích studiích K. J. Erbena, J. Hanuše, P. Sobotky a J. Gebauera, věnovaných rozboru písňové symboliky a stylistiky. Ukrajinské písňové ukázky jsou pravidelným prvkem takových rozborů. Zvýšenou pozornost budí v této době píseň obřadná (koljadky, písně svatební).

Těžiště dalšího seznamování s ukrajinskou písni leží ovšem v oblasti popularizační. V šedesátých a sedmdesátých letech se zájem o ukrajinský folklór stává na rozdíl od izolovaných projevů a podnětů obrozenských, jimž chybělo širší společenské vyznění, průběžným motivem českého kulturního života. Z vídeňského střediska, kde se Ukrajinci a Češi intenzívně stýkali na půdě studentských spolků, pronikají ukrajinské písně do repertoáru českých pěveckých sborů, které plní v té době významnou kulturní úlohu. Existuje řada

dobových svědectví o tom, jak byly právě ukrajinské písně pro svou melodičnost a příbuznost českému hudebnímu cítění oblíbeny mezi posluchači. V českém literárním tisku jim věnovalo několik autorů, především J. Perwolf, J. Goll a K. J. Chudoba, samostatné studie. Bez ohledu na velmi odlišný materiálový záběr a metodický přístup (u Perwolfa podložený charakteristikou dějin, u Golla romantickoesejistický, u Chudoby strážlivě systematický) všichni autoři spějí k podobným závěrům. Ukrajinská píseň je podle nich původní poezie, prýšticí z rázu krajiny a bezprostředního zážitku, velmi svébytná a bohatá, obražející zápas silného a vytrvalého ducha s osudem, silná svým citem a pravdivostí. Je věrným a výmluvným svědkem dějin svého národa, naplněných strádáním a neústupným bojem za svobodu, a tím ztělesněním romantického ducha neklidu a změny. Každá významnější historická událost v ní našla svůj odraz; její kořeny tkví podle Perwolfa v staroruském eposu, v tradici, z níž vyrostlo i *Slovo o pluku Igorově*. Většina článků upozorňuje na základní rozdíly mezi písní ukrajinskou a ruskou, i když někteří autoři považují Ukrajince za «velkou větev ruského národa». Perwolf vidí v Ukrajincích «nejpisněmilovnější národ mezi Slovany», Goll klade ukrajinské lidové zpěvy nad díla spisovatelů různých národností o Ukrajině a řadí je vedle jihoslovanské lidové poezie, *Rukopisu královédvorského* a novějšího básnictví polského k «nejskvělejším darům» slovanské poezie vůbec. V sedmdesátých letech se v českém tisku objevují zprávy o zajímavém přežitku staré písňové kultury – o ukrajinských kobzarech, jejichž umění se v těchto letech stalo známé v celém Rusku díky úsilí ukrajinských sběratelů.

Vysoký ideový zvuk ukrajinské písně se zajímavým způsobem obrazil ve formování programu české kultury. V roce 1871 uveřejnil M. Konopásek v časopise *Dalibor* článek, v němž na základě Rittersbergova názoru o ukrajinské pravlasti slovanské písně žádá na současných českých skladatelích, aby studovali ukrajinské nápěvy a zakládali na nich tvorbu budoucího stylu české hudby. Tento názor, namířený především proti orientaci B. Smetany na soudobou evropskou hudbu, plně obnažil stinnou stránku jednostranného kultu slovanského folklóru v podmínkách rychlého kulturního vývoje.

Významná, i když ne progresivní úloha připadla ukrajinské písni také ve formování cest tehdejší české poezie. Už od druhé poloviny padesátých let se v tvorbě mnoha básníků objevuje romantický obraz Ukrajiny – země původní přírody, velkých lidských vášní a tragického boje o svobodu. Podněty a vzory pro tento obraz, zastřené aplikující centrální romantický ideál na osudy celého Slovanstva, přicházely zprvu od polských romantických básníků ukrajinské školy, v té době v Čechách neobyčejně oblíbených; lze však sledovat, jak s růstem fondu překladů z ukrajinského folklóru a pod vlivem myšlenek o převaze naturálního básnictví nad umělým sílí v básních s ukrajinskými náměty podíl motivů a stylistických prvků, převzatých z ukrajinských písní. Nejvýrazněji se tento vliv hlásí v některých básních J. Golla, A. Heyduka, O. Březiny a zejména R. Pokorného.

Paralelně s teoretickým zájmem o ukrajinskou píseň, vyjadřujícím snahu o nalezení přirozené základny slovanské poezie, jež by vyhovovalo estetickým požadavkům tehdejších čtenářů, sílí také překladatelská činnost. Od konce padesátých let se řada básníků a folkloristů s různým úspěchem a vytrvalostí pokouší o překlad různých žánrů ukrajinské písně od koljadek až po epos a neobřadní píseň lyrickou. Zvláště intenzivnímu zájmu se těší kozácké dumy: po Perwolfovi, který v roce 1860 pojal do svých překladů i romantická falza, podporující jeho koncepci lidové písně jako živého komentáře k dějinám, překládali dumy P. Sobotka, V. Houdek, J. Dunovský, J. Máchal, Fr. Chalupa a jiní. Moralistní *duma o bouři na Černém moři* se dočkala dokonce tří překladů.

V roce 1874 vycházejí dva sborníky, dávající o ukrajinském písňovém folklóru širší představu: *Kytice z národních písní slovanských* a Vymazalova *Ruská poezie*, obsahující velmi rozsáhlé díly folklórní. V *Kytici* jsou zastoupeny převážně písně lyrické a balady, edice Vymazalova klade větší důraz na písně historické. V druhé polovině sedmdesátých let dochází pak paralelně s články o tradici kozáckého zpěvu k obnovení zájmu o svéráznou, pro českého posuzovatele exotickou píseň východoukrajinskou.

Je třeba litovat, že dlouhý, několik desetiletí trvající vývoj zájmu o ukrajinský písňový svéráz nepřivedl už v sedmdesátých letech, kdy pozice folklóru v koncepci české kultury byla ještě velmi silná, k vydání samostatného textového nebo hudebně textového sborníku s promyšleným výběrem, jakého docílili mnohem dříve Němci v Bodenstedtově *Básnické Ukrajině*. Takový soubor vznikl teprve v druhé polovině dalšího desetiletí v rámci velkorysého Kubova úsilí o podchycení písňového bohatství všech slovanských národů. Ve svazku věnovaném «svaté Rusi» vydělil Kuba ukrajinské (maloruské) písně do samostatného oddílu a v souladu s dosavadními představami o ukrajinské písni jako hodnotě bližší českému vědomí zařadil je v tomto svazku na první místo, před písně velkoruské. Kubova kniha se vyznačuje mimořádně pečlivým výběrem materiálu, čerpaného ze všech důležitých, tehdy přístupných sborníků, z vlastního sběru a jiných rukopisných pramenů, při jejichž opatřování pomáhali Kubovi i někteří Ukrajinci, především A. Stepovyč. Ve sbírce jsou zastoupeny v úměrném počtu všechny písňové žánry a repertoár jednotlivých ukrajinských oblastí. Lze však přece pozorovat, že Kuba dává přednost lyrické písni východoukrajinské, kozácké, která jej lákala svou originální hudební formou a vyspělou citovostí svých textů. Kuba se nebojí jejího svérázu, odporujícího «omezenému stanovisku, na němž nynější hudba spočívá», a v komentářích zasvěceně vysvětluje její rysy a vlastnosti.

Kubův sborník byl důstojným vyvrcholením snah několika předcházejících generací. Avšak v době jeho publikace zájem o slovanský folklór v české veřejnosti už opadával. Ideál «národní poezie», založené na tradici zpěvu prostonárodního a navazující na jeho nejlepší projevy v měřítku celoslovanském, se v konfrontaci s přirozeným vývojem české poezie, vymaňující se z nehybných národních tradic k větší aktuálnosti a světovosti, měnil v ideový a umělecký anachronismus. Po vydání Kubova sborníku

velmi ostře klesá úloha folklóru v seznamování s ukrajinským prostředím; na tuto linii navazují pouze národopisné obrázky Řehořovy. Hlavním mluvčím a reprezentantem ukrajinské kultury se konečně, poprvé v dějinách vzájemných vztahů, stává soudobá literární tvorba. Je to jev zcela zákonitý a pozitivní. Překvapuje ovšem, že v období meziválečném, kdy se i v původní české literatuře projevil zájem o ukrajinský, zejména zakarpatský folklór, nepřipoutala k sobě větší pozornost překladatelů alespoň rázovitá a stylově pestrá zakarpatská píseň. Vzácnou výjimkou je kniha J. Vondráčka *Lidové balady karpatoruské*, vydaná v roce 1938. Lze mít námitky proti autorově překladatelské metodě, avšak výběr písní je bohatý a reprezentativní. V chápání zakarpatské písňové tradice je autor romantikem, mluví o «neporušených tvůrčích zdrojích», o «lidu žijícím staletí mimo kulturní proudění západu a východu», v písňovém obsahu zdůrazňuje jednotící prvek boje člověka s neúprosným osudem.

Poslední renesance zájmu o ukrajinskou píseň nastala v prvních letech poválečných. Nezasvěcený pozorovatel by mohl soudit, že byla reflexem povrchního přeceňování folklóru v systému kulturních hodnot, vlastních období kultu osobnosti. Avšak v ukrajinském případě se tento vzestup opíral o upřímný zájem několika překladatelů, především Jana Vladislava a Marie Marčanové. Důkazem může být zajímavé vyznání Jana Vladislava o tom, jak se utvrdil ve svém dřívějším zaujetí pro ukrajinský folklór díky náhodnému setkání se skupinou sovětských vojáků. Obsažné sborníky *Ukrajina zpívá*, *Kozácké dumy*, *Ukrajina v písni*ch, třebaže nevyčerpaly všechny možnosti ve výběru textu a v technice překladu (hlavním pramenem pro sborník *Ukrajina zpívá* byla například západoukrajinská sbírka Holovackého), mají trvalou uměleckou a informační hodnotu; jejich soubor nemá obdobu v jiných jazycích, ani v ruském. Za příznivých podmínek byla celá ukrajinská písňová tradice, které připadla tak významná úloha ve vývoji české kultury minulého století, v širokém výběru konečně zpřístupněna českým čtenářům jako objekt bezprostředního uměleckého zážitku. Od budoucnosti lze očekávat, že tato nesmrtelná hodnota ukrajinské kultury, která v minulosti vyhrazovala bezejmennému, utlačenému národu místo v soustavě světových kulturních hodnot, bude prezentována české čtenářské veřejnosti v klasickém, dokonale promyšleném a interpretovaném výběru. Tento úkol se stává aktuálním až v době, kdy ukrajinská píseň přestala hrát v hodnocení ukrajinské kultury substituční úlohu jejího hlavního mluvčího a kdy celá pozornost jejich tlumočnicků a posuzovatelů může být zaměřena k jejím specifickým hodnotám, k tajemství její krásy.



## UKRAJINSKÁ LIDOVÁ PÍSEŇ V RANÝCH NĚMECKÝCH PŘEKLADECH A PARAFRÁZÍCH

Zhodnocení povahy a výsledků ukrajinsko-německých kulturních kontaktů v XIX. století není možné, neujasníme-li si, jakou úlohu sehrála v kulturním sbližování obou národů lidová poezie. Vždyť i v raných německých pracích o Sevčenkovi (Ob-rist, Franzos) byl umělecký svéráz jeho poezie zcela pravidelně odvozován z tohoto základu. Už v předchozím osvětském století se domyšlením nového učení o člověku a společnosti rozvinulo právě v Německu zásluhou Herderovou a Goethovou učení o velkém poznávacím významu lidové tvorby, o humanitním poslání jejího studia. Myšlenkový svět zralého romantismu, hledající absolutní ideál lidové písně v německé národní minulosti, glorifikující hodnoty domácího folklóru, odsunul poněkud do pozadí Herderovo volání po sbratření všech lidí pomocí písně; tento cíl se však opět objevil v romantické touze po uchopení vzdáleného a nezvyklého, podporován stále živým proudem duchovní zpytavosti a tíhnutí k universalitě, tak vlastním německému kulturnímu vědomí. V duchovním světě německého romantismu se našlo místo i pro nadšený a upřímný zájem o slovanskou píseň. Její nově objevené poklady byly aspoň částečně zpřístupněny v několika edicích (Talvj, Goetze, Wenzig aj.), jež nezůstaly bez vlivu na další vývoj německo-slovanských kulturních vztahů.

Ukrajina žila v představách německých vzdělanců té doby v dvojí podobě. Pro mnohé byla jen obyčejnou provincií ruské říše, odlišnou klimatickými podmínkami a rázem svého hospodářství. Tak se jevila Ukrajina i proslulé znalkyni Slovanstva paní Talvj (T. A. L. Von Jakob-Robinsonové), jejíž dětství uběhlo shodou okolností právě na Ukrajině, v Charkově. V její pozdní, v Americe napsané práci *Übersichtliches Handbuch einer Geschichte der slawischen Sprachen und Literatur nebst einer Skizze ihrer Volkspoesie* (1852) se ukrajinská lidová kultura líčí podle náhodně zaslechnutých zpráv, které svedly autorku k povrchním soudům. Avšak v současné německé kultuře žila i jiná starší a hlubší tradice zájmu o Ukrajinu, sahající svými kořeny do předchozího století. Několik německých historiků – Gerhard Friedrich Müller, Johann Benedikt Scherer, Johann Christoph Engel – projevilo tehdy pozoruhodný zájem o zanikající fenomén ukrajinského kozáctví, jenž se jim z hlediska současných politických idejí a názorů o člověku jevil jako klasický výraz přirozené lásky člověka k svobodě, jako příklad živelného republikánství, jako společenský útvar, který svérázným způsobem naznačil cestu správného vývoje lidstva<sup>1</sup>. Pokračováním této tradice, oslavující ukrajinské kozáky jako «svobodný, nezávislý národ», se v první polovině XIX. století stala do jisté míry řada cestopisů, vztahujících se k Ukrajině, většinou velmi kladně hodnotících ukrajinskou lidovou kulturu, všímajících si někdy i sociálních problémů a politických nálad



ukrajinského obyvatelstva (zejména August von Haxthausen, Johann Georg Kohl) <sup>2</sup>. Tradice zájmu o svérázný «kozácký národ», poněkud zatemňovaná nejasnou představou o jeho vztahu k okolním kulturám – ruské a polské, byla v době romantismu potenciální základnou konkretizovaného zájmu o probouzející se ukrajinskou národnost. Do jisté míry mohl být tento zájem podporován i pronikáním vlivů polského romantismu, blouznivého o Ukrajině jako zaslíbené zemi svobody. Dokladem takových vlivů je básnická sbírka A. Mauritiuse, *Ukrainische Lieder*, vydaná v Berlíně r. 1841 <sup>3</sup>.

Avšak o přijetí a rozšíření první ukrajinské písně v Německu se postaral nezávisle na těchto ideových vlivech o mnoho dříve sám život. Historií této písně, v německé tradici známé pod názvem *Schöne Minka*, se v poslední době zabýval E. Hexelschneider <sup>4</sup>, vzniklo o ní také několik ukrajinských prací <sup>5</sup>. Řekneme o ní zde jen to nejpodstatnější.

Básníkovi Christophu Augustovi Tiedgemu se za jeho pobytu v Baden-Badenu v roce 1808 zalíbila píseň o loučení kozáka s milou, kterou zpívali sluhové ruských lázeňských hostů <sup>6</sup>. Na základě toho, co se dozvěděl o jejím obsahu, vytvořil její německou verzi, velmi vzdálenou ukrajinské předloze. Tento text spolu s neporušeně převzatým nápěvem nabyt ihned po uveřejnění neobyčejné popularity, k níž nemálo přispělo současné přímé seznamování s ruskými kozáky v době napoleonských válek. Ukrajinská píseň, svým jednoduchým a líbivým pochodovým nápěvem blízká hudebnímu cítění německému, se v letech přímého setkání se srdečně vítanými, ale někdy i obávanými cizinci, u nichž byla v té době stejně populární, stala pro průměrného člověka v Německu symbolem duchovní blízkosti obou světů, důkazem toho, že i záhadný «ruský kozák» žije stejným, sentimentálně laděným vnitřním životem. O pár let později, v době společných operací Lützowova sboru a Tattenhornových kozáckých oddílů, vytvořil jiný překlad této písně, poněkud bližší originálu, avšak přenášející její děj k Donu, «vlasti kozáků», a zdůrazňující v něm prvky válečného hrdinství, Theodor Körner <sup>7</sup>. V Tiedgeově přepracování, lépe vyhovujícím sentimentálním sklonům doby, byla píseň mnohokrátě přetiskována, český romantik Hanka ji už v r. 1814 přeložil do češtiny <sup>8</sup>, v německém prostředí postupně zlidověla, a její nápěv inspiroval i K. M. von Webera a Beethovena. Paradoxní, avšak v dané historické situaci hluboce zákonité je, že k její neobvyklé popularitě přispěla právě okolnost, že tato píseň měla v sobě málo specificky národních rysů, že zájem o ni podmiňovaly prvky, které neměly nic společného se skutečným poznáním její vlasti: rétoricko-sentimentální podání Tiedgeho, skutečnost, že vyjadřovala typický citový zážitek těchto let (loučení vojáka) a obdiv k ruskému světu, s nímž byla ztotožňována.

Po tomto efemérním a pro ukrajinskou kulturu málo významném setkání uplynulo několik let, než se v jiném prostředí a podmínkách zrodil první pokus o vážné zamýšlení nad hodnotami ukrajinského písňového folklóru. V prvním ročníku literárního almanachu *Der Pilger von Lemberg*, vydaném v r. 1821, uveřejnil jeho redaktor Josef Hüttner, profesor statistiky na Lvovské universitě, výborně formulovaný článek o užitku, který

plyne z poznání lidových písní a o metodě jejich sbírání<sup>9</sup>. K článku jsou připojeny dva překlady ukrajinských písní do němčiny, podle tehdejší kmenové terminologie rozlišené jako *ein russniakisches* (tj. pocházející z Haliče) a *ein cosaquisches Lied*<sup>10</sup>. Příznačným způsobem komentuje Hüttner kozáckou píseň: láska k svobodě se v ní prý zračí i ve volně obměňovaném nápěvu. V dalším ročníku almanachu navázal na Hüttnerův podnět mladý ukrajinský historik Denys Zubryckyj větší poznámkou *Über galizische Volkslieder*<sup>11</sup>. V duchu tehdejší německé vědy vidí v lidové písni pramen k poznání dějin, zvyků, myšlenek a citů lidových mas; odvolává se na Herdera, Görhese a jiné německé vědce.

Za několik let našly tyto podněty pokračování. Na sklonku dvacátých let vznikl ve Lvově přátelský kroužek mladých nadšenců, horujících pro národní svéráz a sblížení s lidem a čerpajících svou inspiraci z článků Chodakowského a Brodzińskiego, z prací Karadžiče a Čelakovského. Byli to většinou Poláci, žili však od dětství v prostředí ukrajinského folklóru a znali dobře jeho bohatství a vyspělost. Jejich mladistvé nadšení, v němž často nechávali stranou otázku samostatnosti ukrajinské kultury, přerostlo v dalších letech v závažné sběratelské činy (sborník Waclawa z Oleska, národopisné práce Turowského, Vahylevyčovy, Koubkovy). Pokoušeli se však také v duchu doby o zušlechťující parafráze, o literární přepracování ukrajinských písní v polském jazyce. Takový ráz má sborník básní L. Siemieńského a A. Bielowského *Dumki*, vydaný v Praze r. 1838. A stejnou inspirací je nesen i sborníček *Volkslieder der Polen*, jenž vyšel v Lipsku r. 1833 pod iniciály W. P.

Jeho autor, později velmi úspěšný polský básník Wincenty Pol (Pohl), pocházející ze smíšené polsko-německé rodiny, avšak vychovaný v ovzduší nekompromisního polsko-šlechtického vlastenectví, se uchýlil v r. 1831 jako účastník polského povstání do Saska. Seznámení s Mickiewiczem a Tieckem probudilo a usměrnilo jeho literární aspirace. *Polnische Volkslieder* se staly jeho první knihou, kterou chtěl přispět k propagaci polského jména v cizině<sup>12</sup>.

V poeticky laděném úvodu, navazujícím na myšlenky Brodzińskiego a Chodakowského, charakterizoval Pol svůj čin jako «Niederschreibung einiger polnischer Volkslieder, die am Fuße der Karpathen gesammelt wurden». Ve skutečnosti jde o romantickou mystifikaci: ve sbírce, obsahující 30 básní, nenajdeme ani polské, ani lidové písně, nýbrž volné parafráze, vycházející vesměs z ukrajinského písňového materiálu. Skoro vždy lze najít k Polovým zpracováním bez obtíží folklórní paralelu, avšak Polův básnický svět je totožný s lidovou písni jen některými výchozími prvky. Básník přejímá z lidové písně její typické a nápadné stylistické rysy – symboly, paralelismy, dějové triády; jako by mu však vadila střízlivá jednoduchost lidových syžetů a lyrických motivací. Proto dotváří dějové osnovy písní motivy v lidové tradici neobvyklými, vnáší do lyrického sdělení prvky literární afektace a dvorního šarmu. Je zřejmé, že lépe ovládá tvaroslovný povrch ukrajinské lidové poezie, její vnější znaky, než podstatu lidového myšlení<sup>13</sup>.

Polova sbírka, která měla jistý ohlas v německém tisku, nemohla samozřejmě poskytnout německým čtenářům správnou představu ani o polské, jak si to přál on sám, ani o ukrajinské lidové poezii. Je však zajímavým dokladem složitého mezinárodního zprostředkování jejich hodnot. I v pozdější době se objevovaly na haličské půdě, svádějící dohromady příslušníky tří národností, pokusy o poněmčení ukrajinských písní. Patří k nim např. v Praze nedosažitelná sbírka Constantina von Wurzbacha, autora známého *Biographisches Lexicon von Österreich – Volkslieder der Polen und Ruthenen*, vydaná ve Lvově r. 1846<sup>14</sup>.

Ale mezitím ukrajinská píseň ve své nezkalené, ryzí podobě pronikla už do Německa jinou cestou – přes českou kulturu. R. 1830 vydal pražský učitel Josef Wenzig v Halle antologii *Slawische Volkslieder*. Je to výběr ze stejnojmenné třísvazkové edice Čelakovského, která v letech 1822–1827 přiblížila českým čtenářům písňový poklad slovanských národů. Už v edici Čelakovského se ukrajinským písním nedostalo přiměřeného zastoupení; příčinou byla nedosažitelnost textů. Wenzig vybral z materiálu přeloženého Čelakovským bez hlubší úvahy pět textů<sup>15</sup>. Jeho překlady se velmi podobají překladům jeho vzoru a učitele: jsou versifikačně zdařilé a přitom pozoruhodně přesné, chybí jim však poněkud citová intenzita a dynamické napětí. Jen v jednom případě (balada o Savovi) se Wenzig odvážil opustit veršovou formu předlohy a převést text do jambického rozměru, obvyklého v tradici německých balad. Wenzigovy znalosti o ukrajinské písni jsou velmi kusé: vidí v ní přechodný útvar mezi písní polskou a ruskou, postrádající některé kvality písně ruské («treten... in Gehalt hinter sie zurück», str. XXI–XXII úvodu). Přece však byla jeho práce pionýrským činem; jsou důkazy, že další němečtí překladatelé ukrajinského folklóru byli obeznámeni s jeho překladem.

Wenzigovou knihou nekončí zprostředkovatelská úloha pražského slavistického seskupení. Půdu pro pokračování v těchto snahách poskytoval v letech 1837–1848 časopis *Ost und West*, na jehož stránkách se prakticky uskutečňoval program kulturního sblížení mezi slovanským východem a Německem. Časopis přinesl značné množství ukrajinského etnografického materiálu, převážně od polských korespondentů<sup>16</sup>. Počet přeložených písní byl menší (1–3 písně ve většině ročníků). Pojetí a úroveň překladů, jichž se příležitostně ujímali různí autoři, jsou značně odlišné: někteří, např. Moritz Fialka, přibližují ukrajinskou píseň citovému světu a výrazu německé romantické lyriky, jiní, jako J. P. Koubek, jenž se s ukrajinskými písněmi seznámil přímo v jejich prostředí za svého dlouholetého pobytu v Haliči, usilují o vyjádření jejich specifické krásy volnou prací s rytmem a sledováním jejich přirozené intonace. Překládají se nejčastěji lyrické písně reflexivního typu, blízké duchu současné romantické poezie, bohaté jemnou analýzou duševních hnutí a vyspělou symbolikou, svým původem často pololidové. Proto vkusu překladatelů vyhovuje zejména sborník Waclawa z Oleska, nejbohatší pokladnice takových písní<sup>17</sup>.

V článku o vztahu mezi srbskou a ukrajinskou lidovou poezií, uveřejněném v *Ost und West*<sup>18</sup>, se Koubek zmiňuje o tom, že přeložil do němčiny větší počet ukrajinských

písní. Tyto překlady stihl bohužel stejný osud jako podobné Koubkovy překlady do češtiny: nevyšly tiskem a nelze objevit jejich stopu. Je to citelná ztráta: Koubek jako první z překladatelů ukrajinské lidové poezie do němčiny objevil správnou cestu k naplnění romantického požadavku, kladeného na překlad: nedbat jen vnější obsahové přesnosti a dokonalého formálního provedení, usilovat o intenzivní vyjádření národního psychického ovzduší, jež stálo u zrodu písně.

Čtyřicátá léta, doba, kdy romantismus v Německu už odezníval, přinesla dva vrcholné projevy zájmu o ukrajinskou píseň, které – jde-li o šířku záběru a zčásti také i o jakost překladu – nebyly dosud bohužel předstiženy. Oba autoři vytvořili svá díla zcela nezávisle na sobě, v různých podmínkách a pod vlivem odlišných pohnutek. V různosti jejich přístupu se odráží vývoj vztahu k ukrajinské kultuře v této pro ukrajinský národ tak významné době.

Wilhelm von Waldbrühl (vlastním jménem Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio) byl po dlouhá léta vychovatelem v domě knížete Gorčakova ve Varšavě, doprovázel své pány na cestách po Rusku, zabýval se studiem slovanských jazyků<sup>19</sup>. Po návratu do Německa vydal v Lipsku r. 1843 sbírku *Slawische Balalaika*, sestavenou rovným dílem z ruských, ukrajinských a polských písní<sup>20</sup>. V předmluvě zdůrazňuje svou snahu o věrný překlad, zejména o věrné napodobení všech veršových rozměrů, aby každá píseň mohla být zpívána v překladu na vlastní nápěv. Seznámení s Waldbrühlovými překlady ukazuje míru a meze Waldbrühlova pojetí věrnosti. Překladatel skutečně usiluje o co možno přesné zachování všech obsahových prvků; pečlivě překládá dokonce názvy vzácných rostlin, vkládá do textu jména málo známých národních reálií. Celkem úspěšně se vyrovnává i s tlakem versifikační formy nevтіravými přesuny ve sledu obrazů a volbou vhodných synonym. Jeho jistota v rozpoznání významu ukrajinských slov předpokládá spolupráci s člověkem, jemuž byla ukrajinština mateřským jazykem. Přece však z jeho překladů vyprchává určitá míra konkrétnosti a národního koloritu. Prvky klasicistního slovosledu, odpovídající duchu německé poetiky, avšak kontrastující s myšlenkovým pojetím předlohy, berou Waldbrühlovým překladům aroma původnosti, svádějí je na rovinu jakési «objektivní estetické účinnosti», ohlízející se především na praxi německé poezie. V rozporu s autorovým tvrzením bývají zjednodušovány i některé složité rytmické formy, aby se přeložené písně i v tomto ohledu přiblížily písním německým<sup>21</sup>.

Výběr materiálu je vcelku bohatý a dobrý; do souboru 74 dlouhých písní a 25 kolo-myjek byly pojaty mnohé hodnotné balady a lyrické písně. Přece však má i Waldbrühl své osobité záliby, jež se neshodují s hierarchií hodnot, platnou v ukrajinském folklóru. Vyhýbá se písním ostře realistického, sensuálního typu. Jeho pozornost se soustřeďuje opět, jako u překladatelů z *Ost und West*, na písňový typ nejbližší evropské knižní lyrice: na prožitek niterné lásky a sentimentální touhy, na díla vyjadřující ustálenými symbolickými prostředky bohatství a náročnost citu. Nápadný je Waldbrühlov nepatrný zájem o

ukrajinskou píseň historickou a o baladu s historickým pozadím. Také v předmluvě ke sborníku nevěnuje Waldbrühl skoro žádnou pozornost historickému významu lidového zpěvu, zatímco velmi široce a zasvěceně mluví o jeho formálních složkách.

Zcela jiný ráz má sbírka Friedricha Bodenstedta *Die poetische Ukraine*, vydaná ve Stuttgartu o dva roky později. Její tvůrce strávil léta 1840–1844 v Moskvě jako domácí učitel u knížete Michaila Golicyna. Zde se sblížil s mladými básníky Vasilijem Krasovem a Michaiem Katkovem a začal s nimi číst a překládat ruskou lidovou poezii. Brzy však dospěl pod vlivem svých ruských přátel k názoru, že zvláště významné ideové a umělecké hodnoty se skrývají v ukrajinském folklóru. «In keinem Lande hat der Baum der Volkspoesie so herrliche Früchte getragen, nirgends hat sich der Geist des Volks so lebendig und wahr in seinen Liedern ausgeprägt, wie bei den Kleinrussen» – říká Bodenstedt v úvodu ke svému sborníku (str. 16). A na jiném místě uvádí i příčinu tohoto stavu: Ukrajinci si dovedli déle uchovat svou svobodu, kterou milovali nade všechno, a v odvěkém boji proti vítězným nepřátelům se dovršil individuálnější vývoj národa (str. 16). Tak se v Bodenstedtově postoji znovu vrací motiv obdivu k ideálům kozácké svobody, jenž určoval směr a smysl zájmu o Ukrajinu u starších německých vzdělanců.

Úmysl sestavit německou sbírku písní obdivovaného národa pojal Bodenstedt v Tiflisu, kde se v dalších letech usadil jako gymnasiální učitel. Práce na knize se zúčastnili jeho noví přátelé: bývalý člen charkovského romantického kroužku Rozkovšenko, básník a pozdější Ševčenkův přítel Oleksandr Afanasjev-Čužbunskij a Polák z Litvy, nadšený stoupenec ukrajinské školy a básník Tadeusz Łada-Zabłocki, jenž se dokonce ujal úkolu přeložit Bodenstedtovu sbírku do francouzštiny. Německý orientalista dr. Georg Rosen, s nímž se Bodenstedt v Tiflisu seznámil, doporučil sbírku k vydání baronovi Cottovi a už v roce 1845 vyšla v jeho nakladatelství půvabná knížečka, obsahující 33 písní, 11 dum a dva úryvky<sup>22</sup>.

Dílo Bodenstedtova předchůdce von Waldbrühla bylo volně uspořádaným sledem písní, volených k překladu podle autorových zálib. Celá koncepce Bodenstedtovy knihy je určována objektivním historizujícím hlediskem a proto působí jako dokument určitého ideového postoje. V rozsáhlé, básnický vzrušené předmluvě usiluje Bodenstedt převážně na základě názorů N. Polevého a Maksymovyče o nástin demokratické koncepce ukrajinských dějin jako vývoje svobodného a statečného «kozáckého národa», jenž vytvořil v podmínkách neustálého ohrožení a velkých obětí pozoruhodné kulturní hodnoty. Písňový materiál je rozdělen do dvou oddílů – písní a dum, doprovázených úvodem, které prozrazují dobrou znalost současné folkloristické literatury. Oddíl dum je řazen chronologicky podle datování námětů. Bodenstedtovo pojetí dum, širší než u Maksymovyče a zahrnující všechny písně s historickým obsahem, ukazuje na polský vliv, jehož původcem byl patrně Łada-Zabłocki. Velký podíl tohoto spolupracovníka na vzniku knihy dotvrzuje i polská transkripce osobních jmen.

Přísný a cílevědomý je výběr písní. Omezuje se skoro beze zbytku na díla, vyjadřující určitou ideální polohu ukrajinského národního charakteru, jak jej viděli ukrajínští romantikové. Dominuje v ní touha (Wehmut), osudová vážnost a něha. Píseň je pro Bodenstedta především hlasem národních dějin, věrným odrazem národního ducha. Z tohoto postoje plyne i způsob, kterým Bodenstedt překládá. Nejde mu o «vollkommene Deutlichkeit», o rytmickou a melodickou líbivost, o to, aby přesvědčoval německého čtenáře, že se ukrajinská lidová poezie svou ušlechtilostí a vyspělostí vlastně velmi podobá písním ostatních evropských národů. Podtrhuje v ní naopak její výlučné rysy, evokující kouzlo dalek (Zauber der Ferne). Díky hlubšímu proniknutí do mentality národa, který ji zrodil, vytváří v textu novou hierarchii významů, založenou na potlačení nebo odstranění prvků, které nepodporují dominantní náladu a centrální myšlenku. Velkoryse pracuje s veršovou formou: přesné rytmické rozměry nejednou uvolňuje, aby nechal naplno zaznít dramatickou intonační křivku, nesenou organickým, psychologicky zdůvodněným slovosledem. Zvukový dojem zesiluje novými druhy rýmu, rozvíjejícími v souladu s možnostmi němčiny principy ukrajinského folklórního rýmování. Zvláštního uznání si zaslouží překlad některých dum, útvaru překladatelsky zvláště obtížného.

Waldbrühlův překlad byl schopen zprostředkovat mnohé estetické hodnoty; chybělo mu však zázemí, vnitřní souvislost se světem, v němž se překládané písně zrodily. Bodenstedtova kniha je pozoruhodně vyhraněným památkem idejí, které vnesl do kulturního života evropských národů romantismus. Její ideový obzor je obdivuhodně blízký ideálům ukrajinského romantismu let čtyřicátých, beze zbytku vyjadřuje jeho strhující pathos a zároveň i jeho historickou omezenost. Je pravděpodobné, že Bodenstedtovu sbírku znalo na Ukrajině více lidí než jeho bezprostřední přátelé. Byl vysloven dokonce dohad, že Ševčenkova ironická slova z konce r. 1845 o těch, kteří jsou ochotni milovat rodný jazyk a dějiny, objeví-li je pro ně Němec, narážejí na Bodenstedtovu knihu<sup>23</sup>.

Vývoj překladů ukrajinských lidových písní do němčiny, probíhající zdánlivě nesouvisle, v různých prostředcích, pod vlivem různorodých impulsů, s podivnou věrností obráží rytmus růstu ukrajinského národního vědomí a kultury ukrajinské. Od stadia, kdy se ještě popírá její samostatnost, kdy není dost jasná představa o její osobitosti, kdy prameny k jejímu studiu jsou kusé a jednostranné, se během dvou desetiletí zdvíhá k objevu ukrajinského národa jako významného činitele dějin, jako nositele osobitého typu lidství.

<sup>1</sup> Jde především o díla: G. F. M ü l l e r, *Von dem Ursprunge der Cosaken*, 1756, 1758, 1760; *Nachrichten von den Saporogischen Kosaken*, 1760; J. B. Scherer, *Annales de la Petite Russie ou*



*histoires des cosaques, de l'Ukraine ou de la Petite Russie*, Paris, 1788 (v r. 1789 překlad do němčiny); J. Ch. Engel, *Geschichte der Ukraine und der ukrainischen Kosaken*, Halle, 1796. Přehled tehdejší německé historické literatury o Ukrajině: D. Doroshenko, *Die Ukraine und das Reich*, Leipzig, 1941, kap. III.

<sup>2</sup> J. G. Kohl, *Reise im Innern von Rußland*. Die Ukraine. Kleinrussland Dresden – Leipzig, 1841; A. v. Haxthausen, *Studien über die inneren Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Rußlands*, Bd. II, Hannover, 1847, Bd. III, Berlin, 1852. Referát o těchto a jiných cestopisech: D. Doroshenko, cit. dílo, kap. IV a V; B. Січинський, *Чужинці про Україну*, 2. vyd., Praha, 1942, str. 146, 148–149, 155–158, 177–184.

<sup>3</sup> Plný název: *Ukrainische Lieder von Anton Mauritius*. Auf Kosten des Verfassers. Berlin, 1841, VI, 72 str. O této knize: I. Франко, *Хімець-українофіл*, Правда, 1892, č. 21, str. 416–418; D. Čyževskij, *Ukrainische Lieder von Anton Mauritius*, Abhandlungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin, Bd. II, Berlin – Leipzig, 1929, 214–217. Autorem byl polsko-německý literární historik a básník A. M. Jochmus.

<sup>4</sup> E. Hexelschneider, *Die deutschen Befreiungskriege und ihr Einfluß auf die Verbreitung russischer Volksdichtung in Deutschland*, Zeitschrift für Slawistik, 8, 1963, 678–688.

<sup>5</sup> O. Безпалко, *Історія одної української пісні*, Книголюб, IV, 1930, č. 1, str. 23–33; Г. А. Нудьга, *Про Семена Климівського і його пісню*, Радянське літературознавство, 1960, 4, 53–66. Viz také: *Пісні та романи українських поетів*, т. I, Київ, 1956, komentář H. A. Nudhy na str. 316–323; Г. А. Нудьга, *Українська пісня серед народів світу*, Київ, 1960, str. 28–35.

<sup>6</sup> Jde o píseň *Їхав козак за Дунай*, inspirovanou ruskými taženými na Balkán. Poprvé byla otištěna v *Journal des ariés italiennes, françaises et russes*, vyd. v letech 1797–1798, dále v druhém vydání písňového sborníku I. Prače (1806). V následujících letech se objevovala v převážně většině ruských populárních zpěvníků (do r. 1826 ještě sedmákrát; podle O. Andrijevskeho, *Матеріали до історії української етнографії*, т. I, Київ, 1930).

<sup>7</sup> Parafraze Tiedgeho byla otištěna v r. 1809 pod názvem *Der Kosak und sein Mädchen* (Schöne Minka) v *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*, hrsg. von W. G. Becker, 19. Jahrg., Leipzig, 1809, 28. Th. Körner přeložil ukrajinskou píseň jako *Russisches Lied* (Liederbuch der Hanseatischen Legion gewidmet von W. D. Runge, Hamburg, 1813, č. 104).

<sup>8</sup> Otištěno s Hankovým jménem v *Prvotinách pěkných umění*, 1813, str. 136.

<sup>9</sup> K. Hüttner, *Špiewy ludu*, Der Pilger von Lemberg. Kalender für das Jahr 1822, Lemberg, 1821, str. 86–88.

<sup>10</sup> Přeloženy byly písně: *Не ходи Грицю на вечерниці а Козак коня напував*.

<sup>11</sup> D. Zurbicki, *Über galizische Volkslieder*, Der Pilger von Lemberg. Kalender für das Jahr 1823, 44–45.

<sup>12</sup> I. Franko ve své knize *Нарис історії української літератури*, Lvov, 1910 uvedl omylem, že v Drážďanech r. 1829 vyšly *Ruthenische Volkslieder*. Údaj o této neexistující knize opakuje A. Hofman v práci *Die Prager Zeitschrift «Ost und West»*, Berlin, 1957, 200. Životopisné údaje o W. Polovi: C. von Wurzbach, *Biographisches Lexicon des Kaisertums Österreich*, 23, Teil, Wien, 1872, 50–54; K. Estreich, *Wincenty Pol, jego młodość i otoczenie (1807–1832)*, Lwów, 1882; W. Pol, *Pamiętniki*, Krakow, 1960 (zde autobiografie).

<sup>13</sup> Příklady: V písní o bříze zničené tábořícími Tatyry se v závěru objevuje trojí boží prokletí:



*Ukrajinská lidová píseň v raných německých překladech a parafrázích*

zlé větry, kobylinky, mor. Ve žňové písni nesou ženci domů tři věnce: z dubového listí (pro pána, aby dlouho žil), z klásků, z květů a rosy. Balada Dreikraut začíná romantickým obrazem: Dněstr bouří na skalách, dují drsné větry, skály odrážejí dusot koňských kopyt. Kůň nápadníka (v písni *Prophezeiung*) má zlaté brnění, je ozdoben perlami, avšak nápadníkovo srdce je ještě cennější. V písni, zpívané údajně při námluvách, žádá dívka od nápadníků tři předměty: ptáčí mléko, sluneční paprsek, svatební věnec ze zámořských bylin. V písni *Des Mädchens Klage* dívka, které padající kámen zabil chlapce, se ptá: kam napíšu tvé jméno: na vodu nebo do vzduchu? Voda se ztrácí v řekách, mraky prohání vítr, hvězda zůstane i po mé smrti; proto napíšu tvé jméno do hvězd. Prvky literárního původu převládají v písních *Der Lerchenbaum*, *Höhere Bestimmung*, *Jugendwürfe*, *Das Kränzchen*, *Der Falke*.

<sup>14</sup> *Die Volkslieder der Polen und Ruthenen*, Lemberg, 1846; 2. vyd., Wien, 1852. O K. v Wurzbachovi: *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd 55, Leipzig, 1910, 135–138.

<sup>15</sup> Texty, přeložené Wenzigem ze sborníků Čelakovského: *Nachtigallchen, kleines Vöglein* (Maloulinký ty slavičku, Č I), *Der Ritt zum Liebchen* (Jedoucí za milou, Č II), *Herr Sawa* (Pan Sáva, Č II), *Wertloses Leben* (Za horami vysokými, Č I), *Jünglings Abzug in den Krieg* (Kdy z vojny se vrátí, Č III).

<sup>16</sup> Jeho přehled podává kniha A. H o f m a n a, *Die Prager Zeitschrift «Ost und West»*. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-slawischen Verständigung im Vormärz. Berlin, 1957. Na str. 178–231: Russen und Ukrainer.

<sup>17</sup> V *Ost und West* byly otištěny tyto překlady ukrajinských lidových písní: *Eine Hochzeit* (1837, 49, přel. M. Fialka), *Eichenbusch und Mädchen* (1837, 86, M. Fialka), *Die Täubchen* (1837, 143, M. Fialka), *Die Liebenden* (1838, 61, M. Fialka), *Mutter, Schwester und Geliebte* (1838, 165, J. P. Koubek), *Das Mädchen* (1838, 171, M. Fialka), *Die Verlassene* (1839, 201, A. Ritter), *Die Botschaft* (1840, 401, S. Kapper), *Lebewohl* (1843, 61, W. v. Waldbrühl), *Russisches Volkslied* (1845, 393, R. u. A. Metterkamp), *Kleinrussisches Volkslied* (1846, 249, R. u. A. Metterkamp), *Drei galizische Hochzeitslieder* (1847, 178, A. v. Drake).

<sup>18</sup> *Ein Wort über die Verwandtschaft der serbischen und russischen Volkspoesie*, Ost und West 1838, č. 37–42.

<sup>19</sup> Heslo *W. F. von Zuccalmaglio v Allgemeine deutsche Biographie*, 45. Bd., Leipzig, 1900, 467–469.

<sup>20</sup> *W. v o n W a l d b r ü h l*, *Slawische Balalaika*, Leipzig, 1843, Verlag von C. L. Hirschfeld. Ukrajinské písně na str. 175–339.

<sup>21</sup> Příklady Waldbrühlových stylistických řešení:

Видай мене, моя мати, за кого я хочу  
Folgest du dem Herzen, Mutter, wohl wär' das mir lieber

Чорна хмара наступає, гори не видати  
Unzichtbar der Berg, wenn schwarze Wolken ihn umlenken

Тай гадає си думочку                      Spricht mit sich vertieft in Sinnen,  
Чи продати Оленочку                      Ob er's soll, ob nicht beginnen

Долом, долом тай долиною,  
Вандруй, вандруй, миленька, зо мною

Durch die Eb'ne, auf des Tales Wegen  
Laß, Geliebte, dich zur Flucht bewegen

Народні пісні

---

Бо як вдень, так вночи Стоїт мила пред очи	Tag und Nacht in dem Innern Will dein Bild mich erinnern
Прийди, прийди раненько Прийму тебе миленько	Komme, komme beileiten, Schon die Arme sich breiten
Ти дівчино із Подоля, В твоїх руках моя доля	Liebliches Podolermädchen, Ach! du hältst mein Schicksalfädchen.

Z textů, přeložených Waldbrühlem, 24 pochází ze sborníku M. Maksymovyče *Малоросійськіє песни*, Moskva, 1827, 45 textů delších písní a všechny texty písní tanečních (kolomyjek) jsou převzaty ze sborníku Waclawa z Oleska *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*, Lvov, 1833. Šest textů nemohlo být identifikováno.

<sup>22</sup> *Die poetische Ukraine. Eine Sammlung kleinrussischer Volkslieder*. Ins Deutsche übertragen von Friedrich B o d e n s t e d t. Stuttgart und Tübingen, 1845, XII, 132 str. Práce o Bodenstedtové sborníku: W. S z c z u r a t, *Bodenstedt's «Poetische Ukraine»*, Österreichische Monatschrift für den Orient, 1915, č. 9–12, str. 270–273; ukrajinský překlad: B. I. Щура, *Вибрані праці з історії літератури*, Київ, 1963, 121–126; I. L o s s k y, *Friedrich Bodenstedt und die Ukraine*, Germanoslavica, 3, 1935, 392–401. Původ textů v Bodenstedtové sborníku: Maksymovyč – 21, Waclaw z Oleska – 5, neidentifikováno – 7. Sborník si zaslouží podrobnějšího samostatného rozboru.

<sup>23</sup> Š c u r a t, cit. ukrajinská práce, 125–127.

## TEXT LIDOVÉ PÍSNĚ JAKO PŘEDMĚT STROJOVÉHO ROZBORU

V době, kdy se ve všech společenských vědách prosazuje tendence k uplatnění nových objektivních metod, nemohou ani vědy o slovesnosti zůstat stranou tohoto úsilí. Základem nebo aspoň východiskem charakteristiky slovesného díla se má stát metodicky pevně fundovaný rozbor jeho struktury, jenž by objektivním způsobem odhalil její důležité kvality a vnitřní vztahy, zakotvené v jazykovém materiálu, a začlenil celou strukturu podle stejné objektivního klíče do různých typologických a vývojových kontextů.

Text lidové písně jako útvar jednodušší a zpravidla schematictější než novodobý text literární, poskytuje vhodné předpoklady pro studium metod takového rozboru. Předpokladem úspěchu je však více než v případě literatury podchycení a využití strukturních souvislostí a spojů vycházejících za hranice jednotlivého textu, daných jevem variantnosti a křížení textů. Nabídka využití samočinných počítačů pro tuto práci vytváří předpoklady, jichž se musíme chopit.

Než si vyjasníme, jakým způsobem bude možno použít strojového zpracování při rozboru textových struktur lidové písně, musíme vymezit celý okruh uplatnění SP ve slovesné folkloristice a posoudit efektivnost jednotlivých možností. Rýsuji se zde dva různé typy úkolů s odlišnými nároky na lidskou práci. Můžeme mluvit i o dvou stupních zpracování materiálu, čímž není řečeno, že první stupeň musí být realizován v rámci techniky SP.

První stupeň tvoří zpracování informací evidenčního (vnějšího) rázu (incipit, bibliografický odkaz, údaj o archivaci, místo zápisu, jména a jiné náležitosti zpěváků a zapisovatelů a pod.). Sem lze zařadit úplný záznam textu, který už bude ovšem vyžadovat značnou míru analytických zásahů.

Druhý stupeň tvoří vlastní analýza písňové struktury nebo vyčleněných vnitřních aspektů textu. Uprostřed mezi oběma stupni stojí vyčleňování textových ekvivalentů (variant) cestou seřazování incipitů, příp. automatického posouzení některých údajů o povaze textu (vlastností versifikační a větné stavby, jež můžeme např. poodhalit slovně druhovým rozbohem).

Posoudíme nyní míru užitečnosti, ale také pracnosti úkolů **prvního** stupně. Strojové podchycení evidenčních údajů o textech včetně jejich úplné fixace by mělo jistě neocenitelný význam pro folkloristiku: vytvořilo by rozsáhlý systém podkladů pro vlastní studium, umožnilo by rychlou orientaci v materiálu podle několika hledisek a pomohlo by (s některými omezeními) i při vyčleňování písňových jednotek a sledování variability textů. Celý úkol se nezdá být náročný z hlediska programování. Je však velmi

obsažený ve smyslu kvantitativním a vzniká otázka, zda v nynější době, kdy náš obor ještě nedisponuje vlastními stroji, je možné a účelné pouštět se do této práce. Bylo by třeba znova zvážit účelnost zpracování těchto údajů pomocí jednodušších strojových technik (děrovací štítky).

Je jistě velmi lákavá perspektiva, že by se úplný strojový záznam textu mohl stát základem automatických analytických operací. Je ovšem otázka, na co stačí stroj sám při nynějším stavu strojové techniky a metodiky programování jazykového materiálu. Vlastnosti samotného písňového materiálu napovídají, že stroj nebude schopen provést sám ani základní operaci při zpracování písně: sestavení komplexu variant. Mechanické seřazení incipitů, dokonce i strofových, nebývá dosti často postačujícím prostředkem k vymezení hranic písně. Stejně tak u velké části lidových písní není snadné určit automatickou operací dokonce hlavní rysy veršové stavby.

Obrátíme se nyní k posouzení úkolů druhého stupně. Je jistě v zásadě správný požadavek, aby byl nalezen «způsob, jímž bychom poznali píseň co nejúplněji» (D. Holý). Co to však znamená? Zpracování písní podle relativně úplného katalogu formálních rysů struktury? Uplatnění formalizovaného sémantického rozboru? Referát dr. Paly nám zpřítomnil pracnost základní sémantické charakteristiky; postřehli jsme také úskalí tohoto postupu: nebezpečí subjektivní interpretace sémantických hodnot. Zbývá tedy jako nejschůdnější cesta práce se stylistickými jevy, v převážné části vyjádřenými formálními kategoriemi jazyka a proto strojově snadno zpracovatelnými. Tato cesta je efektivní také proto, že stylistické rysy mohou být hlavním ukazatelem typologické a historické příslušnosti struktury.

Východiskem by se mělo stát sestavení předběžného katalogu relevantních (typologicky aktivních) stylistických znaků, důležitých pro typologické zařazení struktury. Nyní je možno načrtnout jen obecné obrysy takového katalogu, které dávají představu o jeho rozsahu.

I. Zvukový plán textu: rytmické vlastnosti verše, eufonické vlastnosti verše, strofa.

II. Gramatický plán.

A. Morfologie: výskyt a poziční vztah slovních druhů (zejména slovesa, adjektiva, zájmena, spojky), výskyt slovesných tvarů (časové a osobní tvary, modalita), výskyt typů afixů (např. diminutivní sufixy).

B. Syntax: podíl větných typů podle druhu spojitosti (věty samostatné, souvětí; parataxe – hypotaxe) a podle obsahu; členitost vět; kvantitativní podíl větných členů; jejích násobnost; častost slovesného přísudku a jeho poloha; slovosled; syntaktické figury (inverze, elypsa, asyndeton, polysyndeton, anafora, epifora, paralelismus, apostrofa, syntaktická symetrie).

III. Lexikální plán: výběr slov, frekvence jednotlivých slov, synonymika, zdvojování slov, tautologie, změny slovních významů.

IV. Kompoziční plán: forma začátku a konce písně, poměr dějové a nedějové složky, úloha mluvčího, úloha dialogu a přímé řeči, časové vztahy v textu, tempo vyprávění, způsob spojování motivů, vztah kompoziční stavby ke stavbě strofické.

Z uvedeného obecného výčtu je zřejmé, že počet možných stylových ukazatelů je i v textu lidové písně velmi značný. Navíc si musíme uvědomit, že za současného stavu metodiky programování převážná většina analytických údajů musí být do paměti stroje vnesena člověkem. Za tohoto stavu je nemožné uvažovat o jednotném a vyčerpávajícím popisu struktury, platném pro všechny písňové texty. Je jasné, že jednotlivé písňové žánry a skupiny písní vyžadují odlišnou soustavu reprezentativních stylových ukazatelů. Pro baladu je např. důležitý způsob vyjádření děje, podíl akcidenčních popisných složek a postoj mluvčího k ději. Pro lyrickou píseň je důležitá stavba a způsob spojování motivů, jejich opakovatelnost a modifikace při opakování, podíl různých smyslových rovin (fyzická a duševní skutečnost, úloha přírodního dění). Z jazykového hlediska je zde důležitá forma aktuálního větného členění a způsob vybavení věty vedlejšími členy. Stojíme proto před úkolem provést průzkum situace v jednotlivých písňových žánrech a typech a uzavřít jej výběrem reprezentativních stylových ukazatelů pro každý z nich. Užitečným prostředkem zde bude práce s variantním materiálem: odečteme-li historicky podmíněné proměny stylové roviny, měl by být soubor stylově relevantních jevů blízký souboru jevů, které stojí v textu pevně na svých místech. Je třeba ovšem pamatovat i na to, že k povaze některých útvarů patří i stylisticky aktivizovaný výpad a alternace některých prvků.

Cílem takových dílčích rozborů, prováděných na homogenních skupinách textů, by mělo být vytvoření stylového modelu písně nebo skupiny písní, v němž by byly zastoupeny všechny hlavní znaky, konstituující jejich stylistickou svébytnost. Otevřenou otázkou je, jak by takový model měl vypadat.

Konfrontace takto získaných zkušeností by měla vést k vytvoření konkretizovaného katalogu vybraných stylových ukazatelů, platného pro celou oblast lidové písně jako základ jednotného kódovacího systému pro SP. Informace o strukturách jednotlivých písní by se pak vkládaly do stroje výběrově, podle jejich závažnosti, avšak s použitím tohoto jednotného kódovacího systému. To by umožnilo automatickou konfrontaci vložených informací v celém rozsahu.

Sestavení kódovacího systému si jistě vyžádá nemálo času. Folkloristé, kteří budou na tomto úkolu pracovat, musí dobře poznat operativní možnosti a omezení stroje. Nejúčelnější přípravou bude ověření možností stylové analýzy textu s použitím SP na vybraném menším komplexu příbuzných nebo naopak typologicky velmi odlišných textů.

## НАРОДНІ ПІСНІ, ЗАПИСАНІ ОЛЕКСАНДРОМ ДУХНОВИЧЕМ

### I

Записи народних пісень з Пряшівщини, опубліковані в другому томі «Народных песен Галицкой и Угорской Руси» Я. Головацького (на с. 560–571), належать до периферійних, найменш досліджених сторінок багатогранної культурної діяльності Олександра Духновича. Притому потреба їх наукової оцінки очевидна як з погляду фольклористики, так і літературознавства. В історії зацікавлення народною піснею на Пряшівщині, а то й на цілому українському Закарпатті це, після принагідних публікацій Лучкая, Коллара, Нодя (віденський «Вістник» 1851, с. 112), Яноти (Bardjów, historyczno-topograficzny opis miasta i okolicy, Kraków, 1863, с. 107–130) – перше компактне, хоч і невелике свідчення про пісенну традицію нашої області, що стало відомим ширшому науковому світові. Як не дивно, але саме невеликість цієї збірки збільшує її вартість для літературознавства: у виборі пісень, у властивостях їхніх текстів виразилися джерела духовної свідомості збирача, форма й межі його відношення до народу, його естетичні ідеали.

Значення пісенних записів Духновича донедавна не пробував визначити ніякий дослідник. Перший почин зробив аж у 1965 році П. В. Лінтур своєю доповіддю «А. Духнович и народное творчество», тези якої були надруковані в збірнику «Літературна та педагогічна спадщина О. Духновича» (Ужгород 1965, на с. 22–26). Лінтур засновує свою оцінку відношення Духновича до фольклору на апіорному здогаді, що, перебуваючи в середовищі трудового селянства, Духнович вже в своїй молодості безпосередньо вивчив його скарбницю. Всі ці пісні, казки, легенди, прислів'я, загадки «обогащали воображение любознательного юноши, расширяли его кругозор, воспитывали эстетический вкус. И когда Яков Головацкий обратился к сельской интеллигенции Западной Украины с призывом собирать сокровища народной культуры, *молодой* Духнович один из первых откликнулся на этот призыв. Он записал из уста народа целый сборник традиционных песен и послал его Головацкому, который во втором томе “Народных песен Галицкой и Угорской Руси” отвел Духновичу небольшой раздел» (с. 24 цитованого збірника).

Ця піднесена характеристика скриває в собі кілька неточностей. Ми не маємо конкретних свідчень про силу й форми впливу народної творчості на молодого Духновича. Несерйозним є твердження про фольклористичні зв'язки *молодого*

Духновича з Головацьким: в час, на який ці зв'язки припадають, Духновичеві було вже понад п'ятдесят років. Затемнює суть справ і формуляція, що Духнович вислав Головацькому «целый сборник традиционных песен», для якого Головацький ніби поскупився місцем, відводячи Духновичеві тільки «небольшой раздел».

Так же поверхово оцінюється вартість самих пісенних записів Духновича: «Оценивая с научной и эстетической точки зрения записанные Духновичем материалы, надо сказать, что они сделаны добротнo, свидетельствуют о хорошем вкусе и хорошем знакомстве с устным творчеством. Интересно, что в этих материалах отсутствуют церковно-христианские тенденции, что можно было бы ожидать от собирателя-духовного лица. Преобладают сатирические и любовно-лирические мотивы. Духнович, будучи по профессии служителем культа, не стеснялся публиковать даже антипоповские песни, какой является, напр., “Журилася попада своею бідою”. Два самых значительных текста – “Ишов ляшок из Варшавы” и “Чоловіче мизерный” отличаются острой социальной направленностью (высмеиваются сословно-панские предрассудки и страсть к богатству и наживе). Заслуживает особого внимания историческая баллада “Под Каменцем под Подольским...” – одна из первых записей этого классического сюжета».

Стільки зумів сказати про пісенні записи О. Духновича П. В. Лінтур. Поглянемо, які історичні вартості можна розкрити в цих записах, користуючись методичним озброєнням сучасної наукової фольклористики.

## II

Збережені документальні матеріали дозволяють реконструювати історію створення пісенної збірки О. Духновича та її передачі Я. Головацькому тільки частково, але з великою мірою імовірності. Перша вістка про фольклорно-етнографічні інтереси пряшівського каноніка появляється в кореспонденції з Головацьким у листі від 11 грудня 1853 р. Духнович тут згадує про статтю «Обычаи нашей епархии», що мала ввійти в друге видання його «Литургического катихизиса»<sup>1</sup>. В листі від 3 листопада 1857 р. Духнович радується надіям Головацького побачити в друку свій пісенний збірник і сповіщає: «Знаете, я хотів іздать пісні і писав, просив всіх, но тщетно, один мні г. Талапкович послав список, і я той Вам преподаю, бо у нас замерло все, егоїзм і мадяризм господствует повсюду, і годі поради́ти»<sup>2</sup>. В даному листі, як і в інших листах Духновича до Головацького з того часу, немає ніякої згадки про одночасну висилку власних пісенних матеріалів, хоч було б натуральним згадати і про те, якби вони справді були вислані. Аж у листі, адресованому львівському «Слову» й надрукованому в № 1 за 1862 рік



(на с. 2), читаємо: «Я нині, хотя і не здоров, займаюсь іздаванієм народных пісней, сколько і вам пересылаю». У чверть року пізніше, 30 квітня 1862 р., Головацький повідомляє Бодянського про одержання пісень з Маковиці<sup>3</sup>. Йдеться, очевидно, про збірку Павловича, але, може, й про ті пісні в записі Духновича, про висилку яких він сповістив «Слово». В третій книзі «Чтений в Императорском обществе истории и древностей российских» за 1863 рік, на с. XI, подано повідомлення про Духновича й Павловича як авторів матеріалу, який буде публікуватися.

Чи Духнович, згадуючи публічно в пресі про свій намір видавати народні пісні, мав у той час в руках ще інші матеріали, крім надісланих Головацькому, важко сказати. Скоріше можна припускати, що він, знаючи про конкретні видавничі можливості Головацького й повністю довіряючи йому, віддав в його розпорядження все, що міг вислати. Коли згадаємо едиторські настанови Головацького в той час, його постійну боротьбу з Бодянським за право публікувати все нові варіанти уже відомих пісень, зовсім неймовірною стане для нас неясна сутестія Лінтура, що Головацький вибирав з матеріалу, надісланого Духновичем, тільки деякі пісні. Десять пісень з Пряшівщини, надрукованих у першій книзі «Чтений» за 1866 рік, є не менше й не більше, як те, що Духнович надіслав, правдоподібно на початку 1862 року, Головацькому як результат своєї власної збирацької діяльності.

Ширше датування пісенних записів Духновича кінцем п'ятдесятих і початком шістдесятих років (точніше – з 1857 року) підтверджується ще відношенням двох записів збірника до власної творчості поета. Цей момент освітливо детальніше при характеристиці даних пісень.

### III

Пісенна збірка Духновича охоплює десять пісень дуже різного змісту й жанрової приналежності. На відміну від збірки Павловича тут знаходимо тільки одну баладу й одну епічну гумористичну пісню, зате чотири ліричні пісні любовні й три гумористичні та одну релігійно-моралізаторську. Ледве чи можна пояснювати таку строкатість у підборі пісень бажанням представити в невеликій збірці різні течії народного репертуару. В такому випадку в збірку мусило б попасти значно більше пісень, відомих у той час на Пряшівщині. Більш імовірно, що збірка відбиває або склад репертуару одного співака, або індивідуальний смак збирача, характерний саме такою еклектичною терпимістю до пісень різного змісту й емоціональної тональності. Конкретні риси цього смаку й корені даної пісенної традиції поспробуємо розкрити порівняльним аналізом кожної з записаних Духновичем пісень.

## НА ГРУНКУ СТОЯЛА

В тексті, записаному Духновичем, безіменна героїня, яку дальший хід розповіді визначає як селянську жінку, чи дівчину з заможної родини, кличе на любовну зустріч соціально невизначеного Яцка словами: «Прийди, Яцку, прийди, не вчиню ти кривди». У випадку ранніх відвідин обіцяє багату гостину: «стакан маленький» або й «фляшеньку» паленки, печену курочку і білу гусочку. Місцем зустрічі має бути грушочка, де дівчина привикла спати: «там будет курочка, гуска, паленочка». Це не зовсім звичайне поєднання кулінарного пиру з любовним доповнюється запевненням, що всі домочадці – няньо, слуга, свекра, служниця – сплять на інших місцях, і тому їх не треба боятися. Немає дома і собаки.

Близьке відношення до тексту Духновича має текст, опублікований Ю. Яворським з третього пісенника дяка Івана Югасевича (1811)<sup>4</sup>. Перші вісім віршів в обох текстах майже згідні за винятком важливої деталі: в Югасевича є партнером відважної жінки дяк (На горі стояла, на дяка водала). Далі в тексті Югасевича вилишується плеонастичний катрен про готування паленки; дія спрямовується не «під грушочку», а прямо «ку постіліці» з закликом «сяд ми на перинці». Перешкодою в коханні не є батько, а піп, очевидно чоловік зальотної героїні. Відпадає мотив загрози від «пса чорного». Інший і кінець обох варіантів – в Югасевича: «не бойся нікого, заживай доброго», в Духновича: «не вчиню ти кривди; якби-м учинила, я бы ся ганьбила». Введенням мотивів готування паленки і остраху перед собакою, а також потроєнням вступного заклику до зустрічі текст Духновича значно ширший супроти тексту Югасевича (40 віршів проти 22).

Записи Югасевича й Духновича відділює різний соціальний і моральний зміст події (в Югасевича – заборонені стосунки між дяком і попадею, в Духновича – флірт селянської жінки, можливо дівчини). В тексті Духновича згладжено відкриті еротичні образи й замінено образами «кулінарними». Йдеться про дві версії того ж сюжету; яка з них старша чи первісніша, мало б показати порівняння з іншими записами пісні.

Але таких записів з новіших часів нам, на диво, не вдалося розшукати; не наводить ніяких паралель і сумлінний у цих справах Яворський.

Зате наша пісня належить до ширшої групи пісень подібного змісту, в яких повторяються ті ж образи й звороти. В різних частинах України від галицької Лемківщини до Київщини була досить поширена пісня про чекання на майбутнього мужа з дуже подібним вступним образом:

На береженьку стояла,  
Білы рученькы мьяла.  
Ой рученькы мої, рученькы,  
Кому будете миленькы?

А кобы то младему – дай боже,  
А як то старему – хрaнь боже  
(І. Верхратський,  
Про говор галицьких лемків, 258)<sup>5</sup>.

Далі в деяких текстах слідує мотив остороги перед відданням за вдівця<sup>6</sup>. Інші тексти спрямовуються після того ж початку на вславлення частин тіла милого чи милої<sup>7</sup>.

Подібний, але значно конкретніший початок має старовинний пісенний текст у польському друку «Riečna i wesola uciesza» з кінця XVII ст. В другій частині цього тексту появляється відомий нам мотив заманування на любовну зустріч, реалізований тими ж словами, як у пісні, записаній Югасевичем і Духновичем:

Под липою стояла, з миленьким розмовляла:  
Русая коса, чорні очі, кому ся достанете?

Чи ли мужові злону, чи жовнірові доброму?  
Жовнір поцілує, облапит, пожартує, при тім і зостануся.

А в огродечку зіле, проси ж мя його сміле,  
Прийди, миленький, прийди, душенько, не будет тобі кривди.

Просила Кася Яся на рибку, на карася:  
Прийди, Ясеньку, прийди, душенько, не будет тобі кривди.

Просила дочка Климка на коновочку пивка:  
Прийди, Климку, прийди, душенько, не будет тобі кривди.

Прошу на подушеньку, коханий голубоньку,  
Подь же, миленький, подь же, душенько, не будет тобі кривди.

Да будем собі спати, да і теж облап'яти,  
Подь же, миленький, подь же, душенько, не зроблю тобі кривди

(K. Badecki, Polska liryka mieszczańska, Lwów, 1936, 327;  
передрук: М. Возняк, Українські пісні в польських виданнях  
XVII ст., ЗНТШ, CIV).

Напіврефрена формула любовного заклику, яка так вражає в цьому тексті, набула в українській пісенності, очевидно, значного поширення. Зустрічаємо її також на початку пісні, записаної в минулому столітті в Ушицькому повіті на Поділлі (Чубинський, Труды, V, 44), в якій сама дія розвивається під впливом сентиментального розуміння кохання інакше. Впускаючи хлопця, дівчина «тя-женько вздыхала, а як випускала, то й плакати стала». Новим елементом є і на-смішка юнака над дівчиною: на її запит, де збирається спати наступної ночі, він іронічно натякає на «куму-небогу».

Висновок з цієї конфронтації такий: в піснях, записаних Духновичем і Югасевичем, найбагатше збережені сліди пісні з кінця XVII ст., хоч є між цими текстами, що їх відділяють майже два століття, значні різниці у змісті й стилі. Пісня XVII ст. належить до популярного тоді типу «ліричних плетениць», в ній вільно нанизуються на нитку спільної мелодії різні мотиви, і в той же час у ній вперто звучить той же лейтмотив любовного заклику. Тексти Духновича й Югасевича мають компактний сюжет. Йдеться про нову пісню, створену з будівельного матеріалу, відомого вже в XVII ст. Важко з певністю вирішити, якій версії – дяківській чи селянській належить тут історична першість. Текст Югасевича дуже суцільний і колоритний, в записі ж Духновича вражає, крім ненародного слова стакан, уповільнено-тавтологічна побудова третьої й шостої строфи, що нагадує твори самого Духновича. Дивує також, що в тексті Духновича поставлені поряд себе як члени однієї сім'ї власний батько звідниці й свекруха. Чи це не недогляд, який свідчить про штучну переробку відомої пісні з метою усунути з неї небажані елементи подружньої зради (ще й у попівській родині) та відкритої еротики?

На закінчення слід сказати, що в українському фольклорі виникла ще одна, своїм змістом подібна пісня «Казала Солоха: прийди, щось дам»<sup>8</sup>, що іронічно парафразує переговори про любовну зустріч.

### ІШОВ ЛЯШОК ІЗ ВАРШАВИ

Також ця пісня, що подає карикатурний портрет пихатого польського підпанка, якого провчають прості селяни, має свою літературну історію. Знаходимо її в пісеннику Івана Пашковського з половини XVIII століття (ЗНТШ, CVIII–CIX, 71), в записі 1781 р. (Возняк, Матеріали до історії української пісні і вірші, I, Укр.-русь, архів, IX, III) і в декількох інших записах к. XVIII – поч. XIX ст., що їх зібрав і систематизував Іван Франко у своїх «Студіях над українськими народними піснями» (с. 132–143, 502–503).

В збірнику Головацького пісня про мандрівного ляшка заступлена, крім запису Духновича, ще двічі – текстами з галицького Прикарпаття (III, 489) та з Вирави на Пряшівщині (III, 488)<sup>9</sup>.

Змістова схема цієї пісні, яку Франко назвав твором «очевидно руського письменного чоловіка, школяра чи дяка чи попа», дуже проста, навіть наївна: поляк не знімає шапки перед русином-селянином, не вміє привітати його й одержує за це прочухана; і другим разом він не здогадується, як треба вітатися, врешті з переляку віддає поклін гусці й ведмедеві, який зриває йому голову. В деяких текстах мертвого обнюхує лисиця й ховають переїжджі купці.

В кожному тексті з різною повнотою і в різному порядку пов'язуються епізоди цієї нехитрої історії. В тексті Вацлава з Олеська і в записі з Вирави бракує,

наприклад, сцени зустрічі поляка з орачем на полі, в інших не з'являються купці, тільки в деяких мертвого обнюхує лисиця. Міняється і зовнішня характеристика невдалого героя: в тексті Пашковського він носить бути, сукні шарі й має канчук при боці; в пізніших – pojawiaються шаравари й шабля.

Текст, записаний Духновичем, належить до найширших і найлогічніших. З погляду сюжетного складу в ньому звертають на себе увагу два елементи: вислів «Біда ляшка подкусила» і мотив зустрічі з селянином за плугом з характерною іронічною деталлю (вистоювання до полудня в нерішучості, як привітати його). Обома елементами варіант Духновича пов'язаний як з найстаршими записами цієї пісні (в пісеннику Пашковського, в рукописі з музею Петрушевича), так і з формою, записаною в Вираві. Наявність мотиву зустрічі на полі, збереженого ще в віддаленому варіанті з Дніпропетровщини, вважав Франко з достатніми підставами рисою старшої редакції твору. Отже і в цьому випадку фольклорна традиція прашівської області зберегла форму старшу, відому переважно з записів XVIII ст.

Але в той же час у тексті Духновича є певні явища, які різко відокремлюють його від решти записів. Опис зовнішності «ляшка» набуває карикатурних рис: замість «суконь шарих» виравського варіанта тут маємо «шматы барз цундравы»; іновацією є і «шапочка рожката» – очевидно конфедератка. В старих текстах читаємо:

Познав мужик, що ляшок,  
Бо под носом порошок.

Текст Духновича знову актуалізує:

Русин познав, же то ляшок:  
Ма на шматах много бляшок.

Хіба не помилилось, знаходячи в цих нових образах спробу карикатури польського шляхетського повстанця-втікача з часів, свідком яких був Духнович.

Деякі місця в тексті Духновича звучать не по-народньому: О подай же стик, Іване, / Най научу, як лях стане / Шапку свою знимати; Як спереду, так ззаду / Виправ ляшка до ряду, / Аж му шапчя упало, / В болоті ся зваляло. Ці місця не мають паралель в інших текстах. Підозріння викликає і двовірш:

Ту маш, ляшку, сучий сыне,  
Знимай шапку, де русины.

Очевидно старшою іновацією є загальна заміна фігури мужика національною фігурою «русина», чим пісня набула нового ідейного звучання.

Втручання в текст в цьому випадку не дивують. Ішлося про пісню з відкритим сюжетним складом, яку збагачували її носії все новими мотивами.

## ІШОВ КОЗАК ЗА ДУНАЙ

Інший, протилежний характер має широковідома пісня про прощання козака перед походом за Дунай, яку Духнович представив також як цінність місцевого фольклору.

Ця пісня має винятково багату літературну історію й наукову літературу. З російськими військами вона в час протинаполеонських війн проникла в центральну й західну Європу, була перекладена й переспівана на декілька мов, без огляду на національну індиферентність своєї маршової мелодії довго вважалася в Європі типовим репрезентантом «козацької» пісенності<sup>10</sup>.

Відомий російський письменник та історик Карамзін виступив у 1801 році з твердженням, що творцем цієї винятково популярної пісні був козак Семен Климовський, сучасник Петра I, відомий з історії як автор віршованих книг «О правосудію начальствующих правде и бодрости их» та «О смиренни высочайших». Легенда, створена легкою рукою письменника, якому хотілося знайти в минулому постать поета-«ученика природи», сильно закріпилася в науковій літературі. І сьогодні підтримує її прагнення заповнювати конкретними іменами анонімні полоси нашого літературного розвитку. Але твереза оцінка змісту й форми пісні показує, що маємо до діла з твором пізнішим, що досяг, як це звичайно буває, апогея своєї популярності незадовго після виникнення. Цієї настільки поширеної пізніше пісні не знаходимо ні в четвертій частині пісенника Новикова з 1781 р., де є кілька українських пісень з історичними алюзіями, ні – проти помилкового твердження Г. Нудьги – в першому виданні збірника І. Прача з 1790 року. Її внесено аж у друге видання цього пісенника в 1806 році. На основі цих фактів можна прийняти, що загальна популярність її виникла аж в останньому десятилітті XVIII ст.

Топографічні назви, що їх знаходимо в ліричних піснях, не мусять бути, очевидно, пов'язані з дійсними історично-побутовими фактами. Але в даному випадку лаконічне повідомлення про виїзд козака за Дунай повинно б мати якусь побутову підставу. В часах Петра I, коли пісня нібито виникла, такої підстави не було. Зате в 1773 році російське військо, в якому були й українські козаки, зайняло міста над Дунаєм – Ізмаїл, Кілію, Браїлів, облягало задунайську Сілістрію й Варну. Вдруге воювали українські козаки на Дунаю під час російсько-турецької війни 1787–1791 рр. Паралельна історична ситуація виникла під час наступної російсько-турецької війни 1806–1812 рр., і саме тоді далі поширилася слава нашої пісні. Про її пізні й напівлітературне походження, що не може мати нічого спільного з силабічними вправами Семена Климовського, свідчить також її штучна і водночас прозора форма (проміжне римування четвертих рядків у

строфі однією римою, неримованість третіх рядків, неграматичні рими в першій і другій строфах).

З часу перед публікацією тексту Духновича відомі тільки п'ять варантів цієї пісні в українському оригіналі – в збірнику Прача-Львова (I, 8), Максимовича (Малорусские народные песни, 1827, 83), Вацлава з Олеська (88), Закревського (Старосвітський бандуриста 31) і Головацького (I, 129). Чотиристрофний текст Духновича ближчий до східноукраїнських текстів, ніж до тексту Вацлава з Олеська, але є в ньому свої особливості: слово ішов на початку, форма весело гуляй проти неси да гуляй, насилу гуляй, словосполучення сиве очко, неукраїнський сполучник токмо.

Немає ніяких підстав рахуватися з всенародним поширенням даної пісні на території Пряшівщини. Імовірніше, що вона зайшла туди з російською армією, яка ширила її і в інших країнах Європи, й була сприйнята передусім інтелігенцією. Форма постуй в тексті Духновича вказувала б або на північноукраїнське джерело, або на знайомість Духновича з піснею з часів його дитинства або перебування в Ужгороді.

### ПОД КАМЕНЦЕМ ПОД ПОДОЛЬСЬКИМ

Ця пісня, що є єдиною баладою в збірці Духновича, сягає своїм корінням ще глибше в минуле, ніж попередні. Її мотиви знаходяться вже в польському тексті *Pochwała rycierskiego kola* з другої половини XVI століття. В своєму розвитку, ставши популярною приспівкою до маршу, вона зазнавала численних актуалізацій, аж по моравську версію, що відноситься до французько-австрійської війни в Італії 1859 року. Версія, представлена текстом Духновича, пов'язана очевидно з історичною ситуацією сімдесятих і початку вісімдесятих років XVII століття, коли боротьба за Кам'янець Подільський стояла в центрі уваги польського й українського суспільства.

На Пряшівщині жили поряд себе чотири різні версії цієї балади, темою якої є проводи на війну й неповернення додому. Тип, записаний Духновичем, пов'язаний з польською традицією; своїм початком найближчі до нашого тексту польські записи з місць при стоку Висли й Сяну (Опатов, Сандомерж, Розвадув) та з далекого Помор'я<sup>11</sup>.

Але в порівнянні з народними текстами запис Духновича дуже своєрідний. Немає в ньому важливого, дуже сугестивного мотиву коня, що стоїть над умиряючим і гребе ногою землю, бракує й мотиву віщувань про долю загубленого вояка. Замість того друга частина запису переповнена виразно ненародними вставками, що виходять поза межі стилізації, прикметної для народних балад. Для ілюстрації підходу Духновича до народної пісні наведемо ці вставки повністю:



Уж ся война докончила,  
Турка наша младеж сбила.  
Прогнали го аж за море,  
Абы му там было горе.

Уж гусары з войны ідут,  
Мого брата коня ведут:  
Ой гусары, де є мій брат,  
Ци він убит, ци в неволю взят?

Ой твій братик не в неволи,  
Он остався в ширім поли,  
Турецка му злоба дійшла,  
Куля му серденько прійшла.

Там он в ширім поли лежит,  
Сокол над ним гірко слезит:  
Ай тут лежить храбрый воїн,  
Чорноусый витязь русин.

Ай мій братчик за дружину  
Ліг у поли за отчину,  
Уже ся не верне вспять,  
Дай му боже вічну пам'ять!

Незграбність цих рядків різко відбиває від вишліфуваної форми решти тексту.

### ГУКНУЛО, ПУКНУЛО В ЛІСІ

Також ця пісня відома в записах XVIII століття; найстарший походить з часу до 1718 року (ЗНТШ, XV, 17). Аналіз варіантного матеріалу й розвитку дав І. Франко в своїх «Студіях» (ЗНТШ, ХСV, 30–53). Наш текст належить до західно-української редакції й стоїть найближче до запису в пісеннику з 80-х рр. XVIII ст. (ЗНТШ, ХСV, 33) і в збірнику Вацлава з Олеська (364), з заміною однієї строфи. Він порівняно короткий, немає в ньому сцени рятування комара, що звичайна в польських і новіших українських варіантах<sup>12</sup>. Але цієї сцени немає і в записах з XVIII ст. Створюється враження, що текст Духновича належить до середнього періоду розвитку пісні, що пов'язаний з останніми десятиліттями XVIII ст. Супроти найстаршого тексту цю фазу характеризує строга силабізація вірша й досить значні пересунення в образності й стилізації випад образів; голінь, мухи-горухи, хрущ, овод, журавель, зворотів: кажіть мою дружину зібрати; обгородіте ви мене дрібненькими стрілоньками, положіте ж ви на мні мій тугесенький лучок; коли будуть козаки їхати, мене будуть споминати: тут лежить комарище, славний наш

козачище. Втрачений у тексті Духновича і мотив сіяння рути й барвінку на гробі. Переважної більшості цих образів і зворотів немає і в інших текстах XIX ст. Розвиток пісні про комара є яскравим прикладом стильової еволюції подібних пісень протягом другої половини XVIII ст.

Ненародним елементом у тексті Духновича є форма комарушко в останньому рядку.

### ЖУРИЛАСЯ ПОПАДЯ СВОЄЮ БІДОЮ

Ця широка епічна пісня-розповідь виникла десь у першій половині XIX ст. в попівських колах як сатиричний відгук на побутові труднощі, пов'язані з поверненням уніатського духовенства в підросійській частині України до православ'я. Досить великий варіантний матеріал показує, що йшлося про пісню з дуже рухливим текстом, який у зв'язку зі злободенністю теми зазнавав численних змін<sup>13</sup>. Текст Духновича короткий і фрагментарний. З нього випав ряд мотивів, що вияскравлювали сюжет – передусім описи різних ситуацій, у яких попадя соромиться свого бородатого чоловіка. Дуже скорочено опис розмови з владикою. Випади мають характер «забування строф». Їх розмір можна ілюструвати порівнянням з текстом Вацлава з Олеська. В Духновича вилішено після першої строфи вісім дальших, а після 11-ої, 13-ої, 15-ої, 17-ої знову по одній. Первісну ритмічну форму 7+6+7+6 замінено формою, складеною переважно з шести- і восьмискладових рядків.

### НА БЕРЕЖОНЬКУ СТОЯЛА

Ця лірична пісня, в якій мотив чекання майбутнього мужа вплітається в нижню сценерію дівочого вмивання ніг, відома в ряді записів, переважно з західноукраїнських земель. Уже при розгляді пісні «На ґрунку стояла» ми вказали на те, що в XVII столітті її мотиви входили в склад ширшої пісні про очікування милого. Але крім того існує інший запис з кінця XVII ст., прямо відповідний Духновичевій пісні «На бережоньку стояла». Наводимо повністю обидва тексти – зі збірника музею Чарториських і Духновичів:

На береженьку стояла,  
Білі ноженьки вмивала.  
Мої ноженьки біленькі,  
Кому ж будете миленькі?  
Єсли любому – приверни хуленько,  
А нелюбому – оддали серденько.

На бережоньку стояла,  
Білі ноженьки вмывала.  
Ой нужкы мої білыї,  
А кому вы будете милы/i/?  
А кедь тому молодому – дай боже,  
А коль тому та старому – хрaнь боже.

*Народні пісні, записані Олександром Духновичем*

На береженьку стояла, стояла,  
Свого милого чекала:  
Ой прибудь, прибудь хутенько,  
Розвесели смутне серденько,  
Що по всі часи бивало,  
Аж тебе, милий, дождала.

А у нашій загородці білий цвіт,  
Вандруй, вандруй, дівчинонько, зо  
мнов в світ.  
А як мы вийдемо на гору,  
Там я тобі вшитку правду зговорю.  
А тут тобі, а тут мені дорога, –  
Оставай ты, моя мила, здорова

(Головацький, Нар. песни, II, 566).

Чолом, миленький, чи здоров,  
Чи вже ти мене не забив?  
А я по тобі тужила,  
Що відомости не міла.

Добра хвиленька припала,  
Що миленького видала.  
Чолом, любонько, не думай,  
Мене вірного не забивай.  
Ой я о тобі думала,  
Всі ночоньки не спала

(Возняк, Матеріали, I, 42).

Як бачимо, обидва тексти майже тотожні в першій частині; замінено тільки чисто еротичну схему «любий–нелюбий» схемою побутовою – «молодий – старий». Дальший текст у старій пісні продовжує попередню ситуацію, зате в Духновича привішено на ту саму мелодію інше, самостійне продовження. І. Верхратський та Ф. Колесса записали на північній Лемківщині текст пісні «На береженьку стояла» без цього продовження<sup>14</sup>. Такий же текст жив у функції гаївки (весняної пісні) на галицькому Поділлі<sup>15</sup>. Місцями (в рукописному збірнику Маркевича зі східної України, на галицькому Прикарпатті, у Бачці) до нього приєднувався пасаж «ліпший младенец як вдовец» з відповідною аргументацією<sup>16</sup>.

Найбільшу вагу мав подібність між текстом Духновича й записом з Жаботина в Черкаському повіті в Придніпров'ї. Також друга, трохи дефектна частина цього тексту майже повністю, з додатком мотиву дітей і мачухи, відповідає складові тексту Духновича:

Зеленая рута, жовтий цвіт –  
Мандруй, мандруй, моя мила, за мнов світ.  
(Приблудилась до моря.)  
Оце тобі, а це мені дорога,  
Зоставайся, мила, здорова.  
А люде будуть дивувать,

Що обоє чорнявії будем мандрувать.  
А діточки будуть плакати, ридати:  
Бодай нам мачухи не знати

(Чубинський, Труды, V, 795).

Подібний склад, з додатком порівняння між молодцем і вдівцем, має варіант в третьому томі збірника Головацького (III, 256), що походить мабуть з Пряшівщини (від А. Кралицького?).

Вартість обох текстів з Пряшівщини полягає в тому, що вони дозволяють реконструювати закономірності дальшого розвитку типової еротичної пісні XVII століття в народному середовищі: в пісні поступово бліднуть наївно виражені внутрішні пережиття, замінюються символікою мандрівки, доповнюються мотивом можливої зради, на горизонт виступає родинна проблематика, оцінка міжстатевих відношень за об'єктивними соціально-побутовими критеріями (младенець – вдовець), і врешті текст пісні зовсім скорочується, корчиться, як тіло старіючої людини. Текст з Пряшівщини ближчі як до тексту з XVII ст., так і до новішого тексту східно-українського, ніж усі новіші записи з Галичини.

#### ЗАКУКАЛА ЗОЗУЛЕНЬКА КУКУ

Пісня не має фольклорних паралель. Це, очевидно, складання самого Духновича, що й появляється в його альбомі «Приятный памятник» і в збірнику «Загадки и логогрифы» з датою 31 грудня 1856 року<sup>17</sup>. Текст у збірнику Головацького відповідає текстові в «Приятному памятнику» з двома дрібними змінами, що наближують його до народної мови: в 8 вірші слово скуку замінено словом муку, в 26 вірші разьяри – розжени.

Не без значення те, що пісня, складена Духновичем у вигляді досить монотонного етюдю на одну риму (куку – муку – руку – в кутку), є своєрідною сентиментальною парафразою анакреонтського вірша Довговича «Заспівай ми, зозуленько, ку»<sup>18</sup>. Порівняння естетичної вартості обох віршів говорить у користь Довговича.

#### ОЙ БЫЛО ТО, ТА Й БЫЛО

Ціла пісня складена з серії прохань юнака до легковажної дівчини, що відштовхує його насмішками. Але врешті дівчина стає «старухою», і тоді її колишній звеличник має нагоду відплатити їй. Також ця «народна пісня» записана в збірнику «Загадки и логогрифы» (на стор. 146–149) і в альбомі «Приятный памятник» (на стор. 107–112) з точною датою: Смерджонка, 1 серпня 1856. Дослідники вважають її рефлексом особистого пережиття поета<sup>19</sup>.

Ненародність цієї пісні зовсім очевидна. Її також невеликий естетичний ефект заснований на тому ж улюбленому Духновичем стилізаційному принципі: громадити однорідні образи, скріплюючи їх монотонним наскрізним римуванням: полоха – глуха – до сміха – потіха – хитруха – ні гріха – все лиха – як блоха – старуха. В тексті є винятково багато ненародних слів і зворотів (коль я мыслями блудив; не будь ко мні толь строга; а дівушка до сміха; ні тут лести ні гріха; не возмущай мою кров; така моєї любви мзда; тщетна моя надежда; схіхотала; хитруха). Тільки з пієтету до особи Духновича міг Головацький включити такий твір між народні й напівнародні пісні свого збірника.

Текст у збірнику Головацького ближчий до тексту в «Приятному памятнику». Форма дівушка замінена (непослідовно) народною формою дівочка, в нових закритих складах введено ряд форм з **і** замість **о**.

### ЧЛОВІЧЕ МІЗЕРНЫЙ, ТЫ ЄСЬ ПОРОХ ЗЕМНЫЙ

П. В. Лінтур видвигав в цій пісні «соціальну спрямованість», але її фактичний зміст – релігійно-аскетичний. Точніше ж ідеться про дві різні пісні, зв'язані з собою механічно: після трьох строф першої пісні йде текст «Фалшивая юность, зрадлива фортуна».

Перша пісня найближча своїм текстом до версії Югасевича й галицького хоценського пісенника<sup>20</sup>, але можна спостерігати процес вивітрювання архаїчних елементів мови й стилізації. Випадав, напр., двовірш:

Ні в герб, ні в булавы,  
Марной світа славы,

зворот «вроду п'єкну мієш» заміняється словами «многим владієш» і т. д.

Також текст другої пісні, що належала до значно поширених, близький до тексту Югасевича, але більш справний, хоч і в ньому не зберігся вже акростих Фтеодор Кастевич<sup>21</sup>. І тут супроти Югасевича настали певні пересунення в стилізації (в припадлой годині замінено: в прискорбній годині; юность молодости моєї приверніте – мої млади літа ко мні приверніте; усунено зворот «Сам ся осуждаю в том земном (мізерном) падолі»; серце фрасовливе замінено моїм серцем смутным). Бракує чотирьох строф, що є в галицьких текстах. Маємо перед собою новішу, імовірно закарпатську версію пісні, що виникла в першій половині XVIII століття.

## IV

На початку нашої статті ми вказали на строкатість жанрового складу записаних Духновичем пісень. Виявилося, що така ж неоднорідна збірка Духновича з погляду походження текстів. Два з них – твори самого Духновича, презентовані збирачем як народні пісні. Зате з восьми інших пісень більшість (шість) має літературну традицію, що сягає до XVIII, XVII, і навіть XVI століття. Така широка участь пісень зі старшою письмовою документацією – явище в українській фольклористиці минулого століття унікальне; частиною свого матеріалу подібно орієнтований тільки ранній збірник польського збирача В. Залеського (Вацлава з Олеська) «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» (1833).

В той же час більшість записів Духновича – пісні досить рідкісні в живому народному побутуванні того часу. Це здебільшого пісні старшої стильової верстви, що вже відходила в минуле й ледве чи ширше закріпилася в народній традиції нашої області. Ніяка з них, крім балади про проводи й смерть вояка, не була записана на Пряшівщині після шістдесятих років минулого століття. Все це показує, що еклектичний склад збірки Духновича виражає не пісенну свідомість народних мас, а іншого соціального групування – сільської інтелігенції, попівських і дяківських родин. В цьому соціальному прошарку ще в час Духновича добре зберігалися пережитки старшої загальноукраїнської традиції еротичних та релігійно-моралізаторських пісень, яка на інших українських землях в той час уже відійшла в минуле. Велика шкода, що освічені сучасники Духновича зігнорували його заклик збирати відомі собі пісні: такі записи були б для сучасного дослідника безцінною допомогою при спробах реконструювати тенденції стильового розвитку української пісні в епоху її особливої історичної продуктивності – між половиною XVII і XIX століття. Такі записи розкрили б також значно виразніше, ніж це можливо за збереженим матеріалом, всю ширину історичних культурних зв'язків між східнославацькими українцями та рештою українських земель.

Аналіз пісенної збірки Духновича кидає також світло на естетичні уподобання збирача, на його розуміння народної пісні. Стає ясним, що Духнович не усвідомлював різниці між піснями справді народними, чи хоч фольклоризованими, і «піснями під народний (точніше: псевдонародний) смак». Цим підтверджується наш погляд, висловлений у статті «Поетичний світ Олександра Духновича» (Дукля 1969, № 3) про доромантичний характер культурної свідомості пряшівського поета й збирача. Від романтичних збирачів відділяє його не так видавання власних творів за народні пісні, як повна індиферентність супроти різних стильово-емоціональних альтернатив народної пісні, що дозволила йому

поставити в такій малій збірці поряд себе твори такого різного походження й художньої тональності. Яскравим запереченням цих настанов є майже одночасно складена збірка молодшого й сильніше пов'язаного з народом сучасника Духновича – Олександра Павловича. Вона вражає своєю стильовою монолітністю й нееклектичним смаком, підставою якого було очевидно інше, інтимніше відношення до культурної спадщини народних мас.

<sup>1</sup> К. Студинський, Кореспонденція Якова Головацького в літах 1850–62, том I, Львів, 1905, 102.

<sup>2</sup> Там же, т. II, Л., 1905, 369.

<sup>3</sup> Ф. Савченко, Листування Я. Головацького з О. Бодянським (1843–1876 рр.), За сто літ, У (1930), 147. В некрологу Духн[овича], надрук[ованому] в «Золотій грамоті» 1865, № 7, с. 55, читаємо, що нар[одні] пісні, зібрані Духновичем, ще ненадруковані, знаходяться в руках його друзів (том Гол[овацького] вийшов трохи пізніше).

<sup>4</sup> Ю. А. Яворський, Матеріали для історії старинної песенної літератури в Подкарпатській Русі, Прага, 1934, 297.

<sup>5</sup> Подібно: Ф. Колесса, Народні пісні з галицької Лемківщини, Етнографічний збірник, XI, 435.

<sup>6</sup> Головацький, Народные песни Галицкой и Угорской Руси, III, 256 / закарпатський варіант; Чубинський, Труды, V, 9; 795; Вратель, Русский соловей, 113; Етнографічний збірник, XI, 228.

<sup>7</sup> Матеріали до української етнології, XII, 199.

<sup>8</sup> Waclaw z Oleska, Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego, Lwów, 1833; Чубинський, Труды, V, 59.

<sup>9</sup> Дальші важливі тексти: Вацлав з Олеська, 492; Грінченко, Етнографические материалы, III, 607; передрук галицького тексту з 1821 р.: в збірнику Давній український гумор і сатира, Київ, 1959, 357.

<sup>10</sup> Про цю пісню: Г. Нудьга, Про козака Климовського і його пісню, Радянське літературознавство, 1960, № 4, с. 53–66; Пісні та романси українських поетів, т. I, К, 1956, 316–323; Г. Нудьга, Українська пісня серед народів світу, К., 1960, 28–35; О. Zilynskij, Ukrajinská lidová píseň v ranných německých přehledech a parafrázích, Slavia, XXXVII, (1962), 2, 336–337.

<sup>11</sup> O. Kolberg, Dzieła Wszystkie, t. 2, 156; 39, 209, 210.

<sup>12</sup> Головацький, II, 503; ЗНТШ, XCV, 34; Етнографічний збірник, XI, 43; Kolberg, Dzieła wszystkie, 35 (Przemyskie), 179; Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, VIII, 225.

<sup>13</sup> Основні варіанти: Вацлав з Олеська, 462; Головацький, II, 565; III, 490; Гатцук, Ужинок з рідного поля, М., 1857, 120; Коципінський, Pieśni, dumki i szumki ruskiego ludu, К., 1862, 4-ий десяток, № 10; Жите і слово III (1895), 279; ряд вар. у зб. Жартівливі пісні, К., 1967, 428–433; там же на стор. 742–743 повніша бібліографія.



*Народні пісні*

---

<sup>14</sup> Верхратський, Про говор галицьких лемків, Львів, 1902, 258; Етнографічний збірник, XL, 435 (612).

<sup>15</sup> Матеріали до української етнології Бучацького повіту в авторовому архіві, XII, 153; рукописний запис з с. Сновидів Бучацького повіту в авторовому архіві.

<sup>16</sup> Чубинський, Труды, V, 9: Врабель, Русский соловей, 113; трохи ширше: Етнографічний збірник, XI, 228.

<sup>17</sup> О. Духнович, Твори, т. I, Пряшів, 1968, 308, коментар на с. 697.

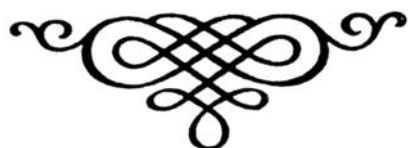
<sup>18</sup> Поети Закарпаття, антологія закарпатоукраїнської поезії (XVI ст. – 1945 р.), Пряшів, 1965, 155.

<sup>19</sup> О. Духнович, Твори, т. I, 696.

<sup>20</sup> Яворский, Материалы, 273; ЗНТШ, ХСІ, 109. Дальші варіанти наведені в книзі Яворського.

<sup>21</sup> Текст Югасевича: Яворский, Материалы, 289. Найкраще збережений текст: Яворский, Два замечательных карпаторусских сборника XVIII-го в., К., 1909, 52. Бібліографія решти варіантів: Яворский, Материалы, 290.

**ДУМИ**



## UKRAJINSKÉ DUMY V NOVĚJŠÍM OBDOBÍ SVÉHO VÝVOJE

Hlavní příčinou potíží a rozporů, vznikajících při studiu slovanských lidových eposů, je skutečnost, že hlavní etapy jejich vývoje jsou převážně skryty pod hladinou vědecké empirie. Závěry o jejich stavu a povaze v době jejich vzniku a neproduktivnějšího vývoje děláme na základě textového materiálu mladšího o několik staletí, za tichého předpokladu, že sémantické a strukturální proměny v textech tvoří veličinu zanedbatelnou. K rekonstrukci jejich historického vývoje nejsou dostatečně využívány ani skoupé historické doklady, sahající v případě slovanských eposů nejhluběji do poloviny XVI. století; v novějších záznamech se sleduje většinou izolovaně buď proměnlivost látkových osnov a syžetů, nebo prostředků poetiky a jazyka, přičemž není důsledně prověřován vztah těchto proměn k okolnostem prostorovým a chronologickým. Jednou z příčin je snad skutečnost, že všestranné sledování vývojových pohybů ve velkých textových objemech většiny slovanských eposů je velmi pracné; badatel stojí před alternativou úzkého výběru ukazatelů nebo omezeného výběru textů.

Rozhodli jsme se uskutečnit takový pokus na materiálu ukrajinských dum, útvaru, který poskytuje k takovému rozboru nejvýhodnější podmínky díky poměrně menšímu počtu syžetů a zápisů, omezenému územnímu rozšíření a uzavřenosti okruhu novějších nositelů.

Žánr dum tvoří nevelká skupina (přes 30) písní převážně historického obsahu, vyčleňujících se v celonárodním písňovém fondu jak svou rytmickou formou (recitativní nerovnoslabičný verš), tak i způsobem podání (zpěv za doprovodu bandury nebo lry) a sociálním postavením nositelů (v novější době převážně slepí žebráci). Jádrem jejich tematiky jsou příběhy, vztahující se k poměrům na stepním pomezí ukrajinského území v době, kdy toto pomezí bylo ohrožováno tureckými a tatarskými vpády; jiná skupina se zabývá osudy Ukrajinců, zavlčených do tureckého otroctví. K tomuto jádru, reprezentovanému nevelkým rejstříkem syžetů (stráž ve stepi, pohraniční přepady a tažení, smrt raněného, život v zajetí, osvobození a útěk do vlasti, mořské příhody) se druží skupina sedmi dum a několika úryvků, obražejících celonárodní povstání proti polské nadvládě v polovině XVII. století, a několik dalších dum s obsahem rodinným a sociálně moralistickým.

Nejstarší zápis dumy pochází z devadesátých let XVII. století<sup>1</sup>. Je to dosud jediný bezprostřední doklad o stavu tohoto žánru v dobách, kdy ještě trvalo jeho produktivní období. Novodobé sbírání dum započalo v prvních desetiletích minulého století anonymní rukopisnou sbírkou z doby kolem r. 1805 (tzv. *Povesti malorossijskije*,

13 textů) a knihou N. Certeleva *Opyt sobranija starinnych malorossijskich pesen* (1819, 10 textů). Po přestávce v letech dvacátých následovala série významných publikací v následujícím desetiletí (I. Sreznevskij a P. Lukaševyč; zejména zápisy od kobzara I. Stričky z r. 1832). Další vlna zvýšeného zájmu o dumy připadla na léta padesátá (publikace A. Metlynského a P. Kuliše). V následujícím desetiletí byl objeven nejznámější kobzar «klasického» období O. Veresaj. Vrcholem sběratelské činnosti se stala léta sedmdesátá; od té doby sběratelský přínos klesal spolu se začínajícím odumíráním žánru. Populární kniha B. Hrinčenka *Dumy kobzarški* (1897), sestavená z dřívějších zápisů, zahájila zpětný vliv literárních pramenů na kobzarskou tradici.

Vycházejíce z kritického prozkoumání uvedeného materiálu, pokusíme se v tomto článku o odhalení motivovaného vývoje epických struktur v dumách v průběhu XIX. století, v době, kdy podle mínění převážné většiny badatelů v textech tohoto žánru už nedocházelo k podstatnějším vývojovým pohybům ve srovnání s obdobími předchozím.

Velmi dobrý základ pro rozbor historického vývoje dumových textů poskytuje jejich dvousvazková edice, připravená významnou badatelkou meziválečného období Katerynou Hruševskou<sup>2</sup>. Obsahuje 305 textů, zapsaných mimo jediný svrhu uvedený případ vesměs v XIX. století a v prvních třech desetiletích století dvacátého. Po roztřídění na písňové jednotky, jejichž vzájemný vztah Hruševská oproti svým předchůdcům značně zpřesnila, jsou texty uvedeny v chronologickém sledu podle doby zápisu; rozsáhlé komentáře odhalují jejich původ a základní vnější a vnitřní vztahy – poslední hlavně v oblasti kompozice. Autorka edice si byla dobře vědoma potřeby studia textových pohybů uvnitř tohoto materiálu, pocházejícího převážně z XIX. století; jako horlivá stoupenkyně francouzské sociologické školy hledala ovšem jejich hlavní příčinu v sociálních zvláštnostech instituce profesionálních pěvců-kobzarů, v působení tradice kobzarských škol, uvnitř kterých přecházely z pokolení na pokolení určité sankcionované formy textu.

Bylo by nesprávné podceňovat význam tohoto hlediska, k jehož podrobnějšímu rozpracování Hruševská už nedospěla: vliv uzavřené profesionální tradice se v lidovém epose skutečně ohlašuje nečekanými souvislostmi mezi texty chronologicky značně vzdálenými. Důležitější je však přesvědčit se, zda se v pohybu textových hodnot neobrážejí obecnější, dobově vázané tendence, vyjadřující jak imanentní determinaci epických struktur, tak i jejich závislost na celkovém kulturně historickém a folklórním proudění, na vývoji historického vědomí a estetického ideálu v širším prostředí aktivních nositelů a receptorů lidového eposu.

Pečlivé prozkoumání úplného textového souboru dum z minulého století odhaluje existenci celého komplexu takových změn a posunů, v jednotlivých textech mnohdy nesnadno postřehnutelných, avšak zcela zřejmých po jejich shrnutí a systematizaci.

Obecnou vývojovou tendencí lidových historických eposů je to, že ztrátu konkrétních obsahových hodnot z oblasti historického autenticismu kompenzují buď významovou aktualizací různých typů, nebo racionalizací epických struktur, která také uvolňuje novou sémantickou energii. Ke druhému řešení patří různé formy schematizace epického obsahu pomocí opakování, cyklizace, ustálených formulí a jiných loci communes. Podíváme se nyní, jak se tato volba mezi různými možnostmi realizovala v ukrajinském epose v průběhu XIX. století.

Oslabování historického koloritu má v textech XIX. století průběh pozvolný, ale stálý. Zřejmě souvisí s postupným dohasínáním konkrétní paměti o životních jevech a vztazích kozáckého období. V starších zápisech jsou zpravidla bohatěji a v neporušené nebo méně porušené podobě zachovány topografické názvy spjaté s dějem. V dalším vývoji se takové názvy buď překrucují nebo mění v obecná pojmenování. Příklady: V nejstarším záznamu *Zajatcova pláče* z let třicátých (Hruševská, č. 2 A) nacházíme ještě místní určení пристань Козловська, город Царград, zajatci jsou prodáváni за Червоное море у Орабськую землю. Tyto názvy mizí v zápisu z druhé poloviny století (1874, č. 2 B) a objevují se znova až v textu z počátku XX. století, ovlivněném knižním pramenem (2 B). V dumě o Samijlovi Kiškovu varianta 6 A z počátku XIX. století vypravuje podrobněji než varianty pozdější o trase plavby galeje. V dumě o Oleksiji Popovučovi historická Арапська (7 A) nebo Агарська земля (7 Б, Г) degeneruje do podob Арянська (7 В), Біларапська (Г), Грапська (Д), Гаранська (Ж), Грабська (І); v pozdějších variantách nastupuje epicky zobecněná turecká země (Ї, К, М), v jednom případě dokonce область віри християнської (Ї); v lyrické variantě Ї se objevuje i Лонда-город а Америка, а z var. Е název zemí, kam bouře odnesla čluny, vůbec mizí. Historický ostrov Тендер (7 А) se postupně mění v Тентрев (7 Б), Тендрев (Г), Тин-дерево-острів (Є), v ostrov bez názvu (Ж, З) nebo i в буйну пристань (В), Буйну Приспу (І, snad reflex polského slova wyspa – ostrov?). Celkově dobře zachované Дунайське гирло (ústí) nahrazují podle zvukové podobnosti Дунайські гори (7 В). V tradici dumy o útěku tří bratří z Azova z topografických orientačních bodů nejprve vypadly криниця Салтанка (jen 10 А, З) a ve většině textů také річка Самарка (v 10 З má název Полтавка, v 10 Ї – Кримка). Řeka Dněpr se směšuje s Dněstrem (10 З, С, Т). Historická Саура-могила, Савур-могила se podle naivní historizující etymologie mění do podoby Осавур (Осавул)-могила (10 Д, З). Místo autentických тернів-байраків (křovím porostlých stepních roklí) nebo Міуса (10 Г)<sup>3</sup> či мелюсів (10 І) se poprvé v textu z r. 1881 (10 Ї) objevuje spojení байраки, темні ліси, ještě později три гаї зелені (10 Л), а pak se už mluví o lesích, v nichž bratři stínají jako orientační znamení větve nebo vrcholky stromů. Místo jedině historicky známé Muravské stezky (Муравський шлях, 10 А, Б; Моравські

## Думи

шляхи 10 Г) nacházíme zobecněné nebo zmatené pojmy: великі дороги розхідні (10 Д), биті шляхи (Е), Мурав-степи (Ж), море степів (И), три шляхи Муравські (Л), шляхи широкі, дороги розхильні (Н). Do varianty dumy *Souboj kozáka s Tatarem* z r. 1850 (14 Г) se stěhuje z dumy o Ivanovi Konovčenkovi místo původní Kilie, doložené v unikátním zápisu z k. XVII. století, город Тягиня а Черкень-долина. Naproti tomu v dumě o Ivanovi Konovčenkovi se Тягиня jako cíl tažení dochovala jen v nejstarších textech (Pověsti, Certelev, Holovackyj). Některé pozdější varianty překrucují i název výchozího města Čerkas (Черкаев, Черкасов, Черкес). Už kobzar z počátku třicátých let si nepamatuje na Korsuň jako místo organizace tažení. V pozdních variantách se Черкень-долина, přetvořená do podob Черкаль-долина, Черкес-долина, Черкеська долина stává městem (15 Р, ЩЩ). Zatemňuje se i etnická příslušnost nepřátel: místo autentických jmen кримці, нагайці (15 А, З), татари (15 Б) nastupují neurčitá epická jména бусурмани (15 В), турки (15 Г, Д, Ж, Л), a rozdějí черкеси (15 Ф, Ш), бургали (Ч), бургари (ШШ), вермени (С, Т). Jejich vojevůdcem se stává король Баша (ХХ), князь Бошах (ЖЖ).

Starší zpěváci si lépe pamatují jména hrdinů, zejména druhořadých, avšak významných svým hierarchickým společenským postavením. Tak v dumě o Samijlovi Kiškovi jen zápisy z počátku století (*Povesti, Certelev*) uvádějí historicky známé jméno záporožského hetmana Semena Skalozuba. V dumě o Oleksiji Popovyčovi se jméno hetmana Hrycka Zborovského postupně deformuje do podob Грицько Коломійченко (6 В, Г), Коломниченко (Г), Коломийчин (К), Колонко (Ж), nebo zaniká (6 Е). Z historicky doloženého plukovníka Fylona v dumě o Konovčenkovi se stává отаман Филенко (ЦЦ), Фільовник полковник (Ф, Щ); pak mizí z textu i tato stopa původního jména.

Přesněji a historicky věrohodněji určují starší texty sociální úlohu hrdinů. Ve třech nejstarších variantách dumy o Oleksiji Popovyčovi je hlavní hrdina titulován přesně jako писар військовий nebo лейстровий (= реестровий, tj. z pluku «registrovaných», oficiálně uznávaných kozáků). Pak se (spolu s potlačením historicky motivované postavy hetmana Skalozuba) vypoňuje klubko nic neznamenajících nebo pleonasticky nadnesených titulů: гатмань запорожець (7 Г), отаман військовий, писар лейстровий (Е), гетьман запорозький (Ж), тьман запорозький (Ї), гетьман запорожець (К), nebo jednoduše лейстровий козак (Є), Алексей козак (Ї). V dumě o Konovčenkovi většina zápisů od poloviny minulého století (začínaje variantou 15 Ж z r. 1854) zaměňuje nebo deformuje titul organizátora tažení (v raných variantách: корсунський полковник пан Филон 15 А; Филоненко, корсунський полковник 15 Б, В; v roždějších: еднорал милостивий Ж, еднорал чужоземець І, полковник-чиновник Ї, полковник-верховник ЩЩ). Jen vzácně se setkáváme s tak výrazným určením základních komponentů kozáckého vojska jako u nejstaršího převce *Povestej* (сотники, полковники, отамани, осаули, козаки

молодіє і слуги військовіє) nebo pěvce třicátých let Ivana Stričky (рицарі, чернь низова, донське військо). V novějších textech se jako kompenzace objevují umělá spojení bez přesného historického významu: козаки-нетяги, гетьманці-запорожці 15 С; хлопці-молодці Й; друзя панове-молодці И.

Konkrétnost vzpomínek na kozácké tradice se zračí i ve formách oslovení. Mizí jednoduchá autentická titulatura: панове, братці, панове-молодці nebo козаچه молодий, товаришу військовий. Pozdější kobzaři mají rádi složitější formule: панове, молодецькі козаки (7 В), козаки-хлопці, удалі молодці (7 Й), козаки гетьманці запоріжці (7 І, 15 Н), славний лицарю і писарю (7 І, К), прекрасний лицар молодецький (15 Н), бариню молодий, охотнику прикоханий (15 Ф). Shodně s tím: судна козацькі молодецькі (7 І, 8 В), військо дніпрове низове саме чисте запорозьке (7 Е); (srov. jednoduché formy ve var. 7 А: військо дніпрове, козацькое судно).

Pomaleji, ale trvale se snižuje počet jiných historických reálií. V textech zajateckých pláčů z první poloviny století vystupují: баша турецький, дорогії сукна-постави, таволга, базар, каторга, ушкали. Tyto obrazy najdeme i v pozdějších textech Veresaje, Slastiona, Т. Parchomenka, Kravčenka; jsou to však právě zpěváci, u nichž je podezření z vlivu literárně publikovaných textů. V nepochybně lidových zněních Nihovského (1 В) a Novyckého (2 В) tyto prvky už chybí. Nejstarší varianta dumy o Samijlovi Kiškovi (6 А) šíře než pozdější texty popisuje práci otroků a jejich setkání se záporožskou posádkou. Velký počet reálií postupně mizí z textu dumy o Konovčenkovi. Pěvec z poloviny XIX. století už nezná význam slov пиццаль, ринок, яничарський (19 3); u významného kobzara let šedesátých О. Veresaje se historický гарцівник (harcovník) mění v osobní jméno Арчинник s vysvětlením «nějaký tatarský hrdina»; v jiné variantě šedesátých let: артільники турецькі (15 И). Od padesátých let minulého století ztrácí prvotnou historickou věrnost a pestrost výčet původních povolání dobrovolníků, účastnivších se tažení: historické profese винники, броварники, п'яниці, костерники (15 А), грубники, лазники, броварники, винники (15 В) nahrazují povolání novější: цукерники, гуральники, пивовари (Ф<sub>1</sub>), охотники і плотники і майстерники (ФФ). Цвітна корогов крещата (s kozáckým křížem, 15 А, Д) buď mizí nebo na její místo nastupuje корогов стара (15 Ж), червона (І), щирозлотна (3). V rané variantě (15 В) hrdina pije kořalku z pěnové flašky pohárkem z ryzího zlata; v některých pozdějších – ze sudu a čajovou sklenicí. Hrdinu zdraví plukovní hudba; termín охотне військо se směšuje s ruským slovem охота (= hon). Je pravda, že některé topografické názvy a pojmenování předmětů staré hmotné kultury se v tradici XIX. století drží pozoruhodným způsobem (семип'ядні пиццалі; popisy oblečení v dumách č. 11, 14, 15, 16); vcelku se však slábnutí konkrétní paměti o historických životních formách prohlubuje od desetiletí k desetiletí. Svědčí o tom i záměna historických šavlí a pistolí



*Думи*

v dumě o Konovčenkovi pseudohistorickými meči, které ztratily svůj význam už v XV. století.

Ve vývoji textu dum během XIX. století lze pozorovat také přesuny v normách společenského chování hrdinů, v jejich reakcích. Ve starších textech dумы o útěku Azovských bratří (10 A, Б, В, Г, И) nejstarší bratr má větší morální váhu v ději, v mladších je líčen jako bezcitný uzurpátor. Totéž lze říci o úloze hetmana v nejstarším zápisu dумы o Oleksijovi Popovyčovi. V pozdějších variantách dумы o Fedorovi Bezridném odpadá motiv předvádění kozáckých dovedností jako důkazu o hrdinovu právu na dědictví po padlém náčelníkovi; do popředí se vyzdvihuje podezření o nekalých úmyslech pretendenta. Celkový pokles mravů lze pozorovat ve vývoji textů dумы o Konovčenkovi: z chování účastníků děje se vytrácí rytířský duch a vybrané způsoby, dokumentované mimo jiné formami oslovení; jejich vztahy nabývají vulgárních rysů, značné úlohy nabývá motiv opilství.

Úroveň zachování historických hodnot dělí tradici dum v XIX. století na tři časové úseky s hranicemi v letech dvacátých a padesátých. Zápisy z druhé poloviny století (vyjma texty ovlivněné knižními vzory) lze všeobecně označit za poměrně pozornější k historickým obecninám (reáliím) a málo pozorné k jednotlivinám (vlastním jménům). Očividně zde působila větší estetická úloha obecnin a jejich opakovatelnost ve více syžetech.

Jiný rytmus změn se jeví v oblasti aktivní stylizace. Pro nejstarší zápisy dum z počátku století (*Pověsti*, *Certelev*) je charakteristické spojení dvou na první pohled nesourodých stylových principů: snahy o autenticky přesné líčení události a sklonu k rétoričnosti v bohatě rozvinutých promluvách a osloveních, v epických úvodech k přímé řeči. Ve stavbě syžetu se nejstarší texty přidržují norem původní epičnosti: důležitý je vnější děj, psychologická motivace v podstatě chybí. Ve stylizaci zde ještě existuje protikladnost esteticky neutrálních «protokolních», «sdělovacích» úseků a básnické dekorace, koncentrované na klíčových místech textu – v úvodech, v bodech epické gradace, a především ve specifické sféře slova – v promluvách a osloveních<sup>4</sup>. Podobně je tomu se strukturou verše. V nejstarších zápisech se méně početné rýmy seskupují převážně na koncích významových úseků a na gradačních místech; novější texty jsou nasycovány rýmy rovnoměrněji, se zjevným sklonem k aforističnosti<sup>5</sup>. Je možné, že se starší texty lišily od novějších i jiným způsobem recitace, v němž hlavní úlohu hrálo ještě napětí uvnitř rytmicko-syntaktických jednotek, nikoli gradace na větších plochách.

Svou relativní lakoničností a přízemností tvoří zejména texty *Povestej malorossijskich* – nehledě k celkové obsahové blízkosti k analogickým textům pozdějším – formaci s vlastními rysy, jejíž kořeny je třeba hledat ve spojích se starší, pro nás neznámou tradicí útvaru, zformovanou v dobách, kdy skutečnost eposu byla bližší skutečnosti

životní. Je třeba mít na paměti, že jen pěvci prvních dvou desetiletí minulého století se mohli učit dumám ještě v dobách, kdy kozácky životní řád byl aspoň do určité míry životní realitou, nikoli romantizovanou vzpomínkou<sup>6</sup>. Těsnější sepětí jejich repertoáru s *minulostí* je dokumentováno i zachováním několika syžetů typu menší, «scénické» epické písně s velmi individualizovanými náměty, nedochovaných v další tradici.

Jinou pravděpodobnou zvláštností tohoto období je větší rozptýl textových forem. Kompoziční a stylistické rozdíly mezi texty *Povestej malorossijskich* a Certeleva jsou mnohem větší, než mezi celým zbytkem textového materiálu z minulého století. Vysvětlovalo se to edičními zásahy N. Certeleva; není však pravděpodobné, že by Certelev, mimo případy krácení textů, vnášel do nich tolik svérázných prvků lidového původu, které nemají obdobu v ostatních zápisech. Pravděpodobnější je, že textová struktura dum byla ještě na počátku XIX. století méně integrovaná, a že texty Certeleva představují osobitou větev této tradice, spjatou možná s institucí dvorního kobzarství<sup>7</sup>.

Přikročíme nyní k charakteristice základních typů stylizačních změn v dumách v průběhu XIX. století. Velmi nápadným rysem starších textů je přesné určování počtu předmětů a měr. Většinou jde o hodnoty asymetrické, budící dojem maximální věcnosti a hodnověrnosti: 84 klíče, 54 roky v otroctví (6 B); 42 kozáci («незяги») na Bazaluhu, 44 roky v otroctví (6 B); 14 tureckých rytířů chycených arkanem, 70 sražených z koní (15 A). Ve variantách A, B, D dumy o Konovčenkovi hrdina zneškodňuje reálný a přesně určený počet nepřátel (14+70, 12+6, 50+9). Avšak už od třicátých let se objevují hyperbolicky zaokrouhlené počty: ve variantě B téže dumy nacházíme bohatýrskou číslici 500 obětí; osm tisíc kozáků pátrá po těle zabitého Ivana, dalších osm tisíc chytá jeho koně. Dále se utvrzují vysoké počty zabitých a zajatých nepřátel (700+700; 700+700+700; 800+800+800; 13 tisíc+6 tisíc+3 tisíce; «сопок сопоків»+40+40 tisíc atd.). Tato tendence se snoubí s rozšířením úlohy epických čísel, zejména triádních schémat. Nelze říci, že tyto formule neznali nejstarší zpěváci; avšak od třicátých a zejména od padesátých let se jejich počet značně zvyšuje. Pomnožné charakteristiky v nejstarších textech se nejčastěji opírají o číslice 2 a 4; nevládně v nich vždy pevný logický systém: připomeňme jen charakteristiku «barev» turecké galeje v textu dumy o Kiškovi z *Povestej*<sup>8</sup>. V zápisu, téže dumy z let třicátých je galej zdobena už třemi barvami, v ději se objevují tři přední zajatci místo dvou, trojí kování do želez, příslib tří měst za výklad snu, rozsekání tureckého paši na tři kusy. Ve variantách Γ a Є dumy o Azovských bratřích zpěváci neorganicky připojili ke dvěma neštěstím, stihajícím nejmladšího bratra (безхліб'я, безвіддя) třetí (безриддя). Ve variantách B, Γ, Д dumy o Samarských bratřích (u Hruševské č. 11) se krajina obohacuje o třetí rokli; v dumě o Konovčenkovi některé texty ztrojnásobují rytířský souboj hrdinův, domů se vracejí tři vojska. V dumě o Chmelnyckém a Barabašovi

se místo prozaických a funkčních klíčů (21 A) v padesátých letech objevuje trojí poznávací znamení: klíče, šátek, prsten (21 B, B).

K určitým přesunům dochází v jakosti ozdobných epických formulí, jichž dumy neznají mnoho. Pro starší texty jsou charakteristické formule odvozené z vysokého archaického jazyka: до дому божого приступають (3 A), живности доставати (5 A), найбільший гріх собі має (7 A), смутно себе має (7 B), старший старшиною (6 A), без старшини не бувало (7 A), військові потреби, козацькі обичаї (15 A), рицарської слави заживати (15 A), смертельними ранами даровали (15 A), козак дородний, ще й кінь під ним воздобний (15 A), пред мечем положено (15 B, 16 A), тугу серцю моему розділи (33 A). Novější formule patří většinou k typu aforistických rýmovaných rčení: замовчали, як води в рот набрали (7 Г), добре ви знайте, гріхів не тайте (7 Г), ти козаченьку молодий, під тобою кониченьку вороний (14 В).

Další projevy umělecké aktualizace dum, potlačení dokumentárně zpravodajského ladění nejstarších textů, lze shrnout do tří základních tendencí: lyrizace, psychologizace, moralizace.

Pod vlivem celkové atmosféry dum jako textově hudebního útvaru a teorie F. Kolessy o jejich původu z pohřebních pláčů se ujal názor, že přítomnost silné lyrické složky je jednou z konstituujících vlastností tohoto žánru, která ho od počátku ostře odlišovala od ostatních slovanských eposů. Jediný záznam dumy z konce XVII. století je však od těchto prvků – na rozdíl od pozdějších záznamů těže dumy – zcela *volný*; během XIX. století jejich počet stále roste. Texty jsou lyrizovány následujícími způsoby:

1. Zvětšuje se počet zdvojnásobení (v dumě č. 1: у святу неділю > у святу неділеньку, č. 7: на каменю білому – на каменю біленькому) a jiných emocionálních sufixů (татарюга, козаченько).

2. Texty jsou obohacovány emocionálními epitety (1 Г: вірненького товарища; 7 В: козаків безневинних; 10 В: з тяжкої неволі турецької; 10 Д: згорда словами промовляє).

3. Emocionálně aktivní slova jsou posilována dalšími slovy a stejnorodými syntaktickými členy (10 Ж: гірко сльозами ридає; 1 Г: кров християнську неповинно проливати; у тяжкій турецькій неволі; біле тіло козацьке, панімолодське; 7 В: посреди Чорного моря, на лихий хортовині; 7 Г: посеред Чорного моря, на бистрій хвилі, на лихий хортовині; 7 В, Г, І: судна козацькі молодецькі; 15 Ж: булатніе, молодецькіе, козацькіе мечі; 15 Н: прекрасним лицарем молодецьким; 15 Р: хлопці-молодці, козаченьки молодії, вслужоньки військовії).

4. Lyrický odstín je vnášen do oslovení. Sledujme řadu: Коли б ти, братіку, добре дбав (11 А) – Братіку мій милий, голубоньку мій сивий, добре дбай (11 Б) – Прошу я тебе, братіку мій рідненький, як голубонько сивенький, добре ти учини

(11 В). Nebo formule prosby: Добре ви, братця, уробіте, мні ... з *плеч* головку зніміте (10 А) – Хоч один же ви милосердіє майте, назад коней завертайте, з піхов шаблі виймайте, міні, брату меншому, пішому-піхотинцю з пліч голову здіймайте (10 Д).

5. V kompozici se zdůrazňuje motiv pláče, který přerůstá ve svéráznou epickou formuli: словами промовляли, слезами обливали арод. (7 Г, Ж, І, Й К, М; 8 А – Г). V dumě o Azovských bratřích se obrat обіллється гірко сльозами nebo: дрібними сльозами обливає; слезами горко ридає) utvrzuje zejména od var. E z počátku let padesátých.

6. V chování hrdinů se objevují sentimentální rysy. Srovnajme:

Стал менший дев'ятого дня до тернов, до байраков прибивати,  
Стал тернове віття знаходити,  
Словами промовляти: (10 А, ок. 1805)

Став з тернів, з байраків вибігати,  
Став жовті та червоні китиці з-під каптана знаходити,  
В руки хватає, дрібними сльозами обливає,  
Словами промовляє: (10 Б, 1814)

Став верховіття тернове знаходити,  
Став до свого серця козацького молодецького прикладати,  
Слізьми заливати: (10 Г, 1861)

Став віти тернові знаходити,  
У руки бере,  
К серцю кладе.  
Словами він промовляє  
І сльозами ридає: (10 Д, до 1862)

Dvě jiné dumy (Marusja Bohuslavka, Samijlo Kiška) byly rozšířeny o nové epizody lyricko-sentimentálního ražení (modlitba Marusji 4 ГГ; pláč Sanžakovny 6 Б).

7. Zesílení lyrického koloritu se dosahuje i rozšířením přírodních líčení. Nejlépe lze tento proces sledovat v textech dumy o Azovských bratřích. V nejranější variantě *Povestej* (10 А) vůbec chybí úvodní přírodní líčení; v pozdějších textech (10 Є, Ж, Ї, І, Л, М, Н, О a další) se neustále rozšiřuje a nabývá romantického ladění.

U novějších kobzarů se projevuje také snaha o psychologickou individualizaci hrdinů a o přizpůsobení jejich jednání současným normám psychologické hodnověrnosti. V textu dumy o Samijlovi Kiškovi, ovlivněném osobností zpěváka Ivana Stričky, turecký majitel lodi žádá o výklad snu nejen janičáry, ale i zajatce a slibuje jim za něj osvobození. Zvyšuje se úloha ženské postavy – jeho snoubenky. Strážce-poturčenec trpí výčitkami svědomí; chybí jeho drastická smrt (poprava). V dumě

*Думи*

o útěku tří bratří z Azova se mění formy vztahu mezi bratry, každý z nich dostává vlastní psychickou tvář, bohatěji je rozpracován rozhovor o dělbě jmění. V textu dumy o souboji kozáka s Tatarem z let padesátých (14 Г) nově vnesená postava Tatarovy ženy snižuje hrdinskou tonalitu písně; nový je zřejmě i motiv brutálního zavraždění odzbrojeného soupeře. Nové postoje se hlásí v jednání Ivana Konovčenka a jeho matky: vdova zachází se synem jako s hýčkaným dítětem, nedůvěřuje mu, uzavírá ho v domě; syn se vloupe do komory, odcizí otcovské zbraně, urazí u vrat matku, posmívá se kozákům, opíjí se apod. Neumírá už v přímém boji, nýbrž následkem nepřátelského úskoku z rukou zajatců, mezi nimiž nechybí ani Cikán a Žid. Parodický je i nový popis oblečení kozáka Netjahy (14 Г a další) a některé prvky v dumě o Handžovi Andyberovi.

Snaha o aktualizaci lidské tváře hrdinů ovlivňuje i sféru mravního hodnocení. Jakmile se дума vzdálila od životní praxe, v níž bylo jednání člověka vedeno bezprostředními dějovými impulsy, stala se předmětem svérázné morální cenzury, která vedla nejčastěji k polarizaci mravních vlastností hrdinů, k vyhocení mravních protikladů mezi nimi. Výrazněji se tato tendence mohla uplatnit jen v několika rozsáhlejších syžetech. Tímto způsobem jsou polarizovány v pozdějších textech charaktery Samijla Kišky a poturčence Buturlaka: v nejranější variantě Kiška lstivě přijímá nabídku k poturčení, aby získal klíče; v pozdějších už rozhořčeně tuto nabídku odmítá, a cesta k osvobození se otevírá díky výčitkám svědomí, které budí tento postoj v poturčenci. V pozdních textech dumy o útěku Azovských bratří se vyhocují negativní vlastnosti nejstaršího bratra: sápe se na nejmladšího se šavlí, od počátku chladnokrevně uvažuje, jak oklame rodiče a dosáhne výhodné dělby jmění, prostředního bratra kárá za tupení otcovské šavle a ničení oděvu při pokusech o záchranu nejmladšího, a vyhrožuje mu smrtí za prozrazení jeho skutečného osudu. V dumě o Samarských bratřích se v textu z r. 1849 (11 B) poprvé objevuje morální výklad příběhu.

Nejčastějším způsobem moralizace dumových syžetů je záměna epického principu náhodnosti či omylu, jehož se hrdina dopustí ve slabé chvíli, etickou determinací osobního osudu. Neštěstí, které na hrdiny dopadá, se vysvětluje stále častěji jako trest za různá předchozí provinění, jejichž rejstřík časem narůstá. Ve dvou nejranějších variantách a v řadě pozdějších textů dumy o Konovčenkovi je příčinou hrdinovy smrti holdování alkoholu; od let třicátých se však uvádějí i motivy zcela jiného druhu: znevažování spolubojovníků (15 B, Ж), totéž a pohrdání rodičovskou modlitbou (Д), zneuctění náboženství a kozáckého společenství (I, P, СС), plukovníkovo prokletí (XX), matčina kletba (ИИИ), odjezd bez plukovníkova požehnání (ЧЧ, III). V zápisech dumy o Oleksiji Popovyčovi z let šedesátých nacházíme charakteristické motivy neúcty к «carskému shromáždění» (je tím míněn sbor občanů) a holdování krčmám.

Neudivuje, že největší významové posuny nastaly v dumách většího rozsahu. Zvláště v největší a nejpobulárnější dumě – o Ivanu Konovčenkovi – přinášející nejbohatší epickou syntézu vojenského hrdinství s dobře prokresleným rodinným a sociálním pozadím, zavládl v XIX. století mimořádně živý pohyb motivů, množily se pokusy o doplňování a přehodnocování hrdinovy biografie (záračné dětství, záporné povahové rysy), do syžetu pronikly prvky hyperbolizace (nadlidská síla) a pohádkové (семиліток, smrt od nepřátelského úskoku) i písňové (sňatek s mohylou) motivy. Pozorujeme zde i silnější uplatnění formalizačních postupů (opakování, gradace), pro dumy vcelku málo charakteristických.

Na závěr je třeba připomenout, že tento dosti bohatý obraz strukturních změn v dumách v průběhu XIX. století se mnohdy jen nenápadně obráží v jednotlivých textech; velká část důležitých textových rysů prochází bez větších změn několika kobzarskými generacemi; šíření novot je komplikováno setrvačností kobzarských škol. Při hodnocení našich výsledků musíme pamatovat i na možné zásahy zapisovatelů a editorů, jimiž se texty dum mohly poněkud přibližovat estetickému cítění doby. Avšak mnohonásobný výskyt uvedených jevů ve větším počtu záznamů svědčí o tom, že zde šlo o skutečný vývojový trend žánru. Jeho existenci a význam instinktivně vystihli už autoři výběrových edic dum z konce XIX. a počátku XX. století, když ve svých knihách dávali přednost textům mladším, reprezentujícím «klasické», esteticky obohacené stadium vývoje dum. Texty z druhé poloviny minulého století byly skutečně vyvrcholením přirozeného vývoje žánru v podmínkách, které už připravovaly jeho brzký rozklad.

Celkově lze říci, že vývoj textu dum v XIX. století ovládají dvě tendence, spjaté zčásti substitučním vztahem. Během první poloviny století (s mezistupněm v letech třicátých) dochází k zániku části historicky vázaných prvků. Od třicátých let pozorujeme naopak úsilí o nasycování epických osnov novými významovými hodnotami, zahrnujícími také lyrizační tendenci. Slaběji se proti jiným slovanským eposům prosazují v dumách tendence formalizační: až na výjimky nedochází ke spojování a prolínání syžetů, k pokusům o cyklizaci, k formování většího souboru loci communes, k formalizaci epické kompozice. Dumy se v průběhu minulého století definitivně vyhraňují v žánr lyricko-epický s velmi obecnými spoji mezi jednotlivými syžety, se zachováním značné diferencovanosti stavebních typů jednotlivých písní.

<sup>1</sup> První publikace: M. Voznjak, *Duma pro kozaka-netjahu v zapysi kincja XVII stol. Juvilejnyj zbirnyk na pošanu akad. M. S. Hruševského, II, Kyjev, 1928, 26–33.*

<sup>2</sup> *Ukrajinski narodni dumy. Tom peršyj korpusu, Kyjiv, 1927; Tom druhuj, Charkiv – Kyjiv, 1931.* Číslování textů v našem článku je převzato z tohoto vydání.

## Думи

---

<sup>3</sup> Vlastní jméno řek v Doněcké oblasti, kterou procházela cesta uprchlíků.

<sup>4</sup> Příklady: rozsáhlý popis mučení otroků, setkání s posádkou Siče a dělení lupu v dumě o Samijlovi Kiškovi; na druhé straně dlouhý a květnatý proslov Buturlaka k Turkům (6 A). V dumách č. 1, 7, 10, 16, 29 se varianty A vždy vyznačují širším obsahem epických oznámení a proslovů.

<sup>5</sup> Srov. z tohoto hlediska texty A a Б dumy *Pláč zajatce* (u Hruševské č. 2).

<sup>6</sup> Poslední zbytky kozácké organizace na Ukrajině byly zničeny carevnou Kateřinou II v r. 1775.

<sup>7</sup> Zdají se o tom svědčit dva úkazy: prosycení textů Certeleva písňovými prvky a silnější zdůraznění kozáckých stavovských tradic.

<sup>8</sup> Перший цвіт – сині киндяки, другий – турецька червона габа, третій – zbarvenost křesťanskou krví, čtvrtý – osazení galeje zajatci, vyzbrojení kozáckými děly.



## UKRAJINSKÉ DUMY A PROBLÉM VÝVOJE SLOVANSKÝCH LIDOVÝCH EPOSŮ

Ve studiu slovanských lidových eposů si získal v poslední době převládající postavení směr historicko-typologický. Východiskem jeho novějšího šíření ve folkloristice byla snaha o vyproštění této vědy ze závislosti na obecných historiografických schématech a o přenesení pozornosti na vývojové rysy folklóru jako umění. Základním pracovním předpokladem tohoto směru je názor, že působením různých ideových a uměleckých schémat doznává životní skutečnost ve folklórním díle značného přetvoření, kterým se upravuje vztah díla k životu do osobité podoby. Tento názor určil vztah badatelů tohoto směru k lidovému eposu. Epos je pro ně uměleckým zobecněním historických zkušeností, «výrazem historických snah národa»; teprve postupně se v něm vyvíjejí prvky konkrétního historismu. Cílem hist. studia eposu nemá být určování přímých kontaktů mezi jednotlivými prvky jeho obsahu a historickou skutečností, nýbrž objasnění «uměleckého záměru» díla, výklad «národních ideálů», které se v něm obrazily, zhodnocení historického smyslu syžetů jako svědectví o povaze životních vztahů a stupni vývoje myšlení. Tato zjištění se zařazují do ideální stupnice vývojových forem eposu. Cílem jeho srovn. studia se stává určení stadiálně typologických vztahů mezi epickými tradicemi různých národů, které historicko-typologický směr chápe jako nezávislé na sobě ve smyslu kontaktového, avšak spjaté podobnostmi určujících činitelů v společenském vývoji a podobnou vnitřní logikou žánru <sup>1</sup>.

Jako každý směr v dosavadním vývoji folkloristiky má i historicko-typologický směr svá slabá místa. Můžeme-li za slabinu tzv. historického směru považovat přehnaný empirismus, důvěru v jednoznačnost jazykového významu a sdělovací složky ve folklórním díle, je slabinou typologického směru sklon k spekulativním konstrukcím. Na základě značně omezených a nedostatečně objasněných kritérií (forma historismu a ideovosti) se materiál řadí do předem připravených stadiálních schémat. Napomáhá tomu i poměrná úzkost pracovního pole: omezení pozornosti k syžetu a ideologii díla. Není třeba zdůrazňovat, že zejm. při interpretaci ideového obsahu, který musí být z díla druhotně vyabstrahován a vyintegrován, číhá na badatele velké nebezpečí subjektivní interpretace a vnášení vlastní soustavy hodnot. V pohledu na hist. folklór se to projevilo jednak zveličením úlohy předfeudálního eposu (u V. Ja. Proppa), jednak absolutizací abstraktního «historického vědomí národa» a přenášením současných představ o ideologičnosti na archaické lidové vědo-

mí. Předpokládá se mlčky stejná intenzita vztahu ke sféře idejí, zejm. politických, na všech stupních společenského vývoje; pojem lid (také vinou víceznačnosti rus. slova народ) pozbývá konkrétního historického obsahu a vztahu k okolnostem folklórní aktivity. Ve zdůrazňování stadiální povahy vývoje se skrývá nebezpečí podceňování mnohotvárnosti a složitosti konkrétních historických faktorů. Při konstruování analogií s vývojem jiných eposů (donedávna převážně archaických) bývá podceňován faktor konkrétního historického času, naplněného působením nejrůznějších kulturních vlivů, které vymaňují jednotlivá díla nebo celý žánr z přímočaré závislosti na typologických konstantách, vyvolávají odklony od determinace imanentními faktory a «předbíhání» folklóru vůči svému společenskému základu. Jiným nedostatkem je podceňování studia folklórní struktury jako celku, jeví se v nepozorném vztahu k problematice variantnosti, v libovolném slučování materiálu různého místního a časového původu, v teorii o zanedbatelném stupni pohyblivosti epických textů, která dovoluje hodnotit celý variantní materiál epické písně jako rezultantu jediné nadčasové roviny podle principu «былина выражает вековые идеалы и стремления народа» (V. Ja. Propp). Tento přístup se dostává do rozporu s jednou z největších vymožeností současné folkloristiky – s vědomím historické příznakovosti variant a s úsilím o objevení pravidelností variability folklórních textů ve všech rovinách jejich vývoje.

Hlavní příčinou potíží a rozporů, vznikajících při studiu slov. eposů, je skutečnost, že základní etapy jejich vývoje jsou skryty pod hladinou vědecké empirie. Závěry o jejich stavu a povaze v době jejich vzniku a nejproduktivnějšího vývoje děláme na základě textového materiálu mladšího o několik staletí, za tichého předpokladu, že sémantické a strukturální proměny v textech tvoří veličinu zanedbatelnou. K rekonstrukci vývojové cesty a významu epických děl nejsou dostatečně využívány ani starší autentické doklady, sahající v případě slov. eposů o dvě staletí hlouběji než novodobá sběratelská činnost. V novějších textech se sleduje většinou izolovaně buď proměnlivost látkových osnov a syžetů, nebo prostředků poetiky a jazyka; není důsledně prověřován vztah těchto proměn k okolnostem prostorovým a chronologickým. Plyne to z toho, že komplexní zpracování možných vývojových pohybů ve velkých textových objemech většiny slov. eposů je velmi náročné; badatel stojí před alternativou úzkého výběru ukazatelů nebo omezeného výběru textů.

Rozhodli jsme se provést takový pokus na materiálu ukrajinských dum, útvaru, který poskytuje k takovému rozboru nejvýhodnější podmínky vzhledem k nepoměrně menšímu počtu syžetů a zápisů a proto, že v jeho případě můžeme proniknout poněkud blíže k době vzniku žánru, snadněji obhlédnout jeho historický objem <sup>2</sup>.

Žánr dum tvoří nevelká skupina (přes 30) písní převážně historického obsahu, vylučujících se v celonár. písňovém fondu jak svou rytmickou formou (recitativní

neřovnoslabičný verš), tak i způsobem podání (zpěv za doprovodu bandury nebo lyry) a sociálním postavením nositelů (v novější době převážně slepí žebráci). Jádrem jejich tematiky jsou příběhy, vztahující se k poměrům na jihovýchodním, stepním pomezí ukrajinského území v době, kdy toto pomezí bylo ohrožováno tureckými a tatarskými vpády; jiná skupina se zabývá osudy Ukrajinců, zavlečených do tureckého otroctví. K tomuto jádru, reprezentovanému nevelkým rejstříkem syžetů (stráž ve stepi, pohraniční případy a tažení, smrt raněného, život v zajetí, osvobození a útek do vlasti, mořské příhody) se druží skupina sedmi dum a několika úryvků, obrázkových celonárodních povstání proti polské vládě v pol. XVII. stol. a několik dalších s obsahem sociálním a rodinně moralistickým. Jde tedy, jako u ostatních slov. eposů, o konglomerát látek hrdinských a materiálu jiného původu; rozdíl je v tom, že životní vztahy v dumách jsou redukovány převážně na události spjaté s válkou a vnějším ohrožením, naproti tomu konflikty uvnitř národního společenství jsou zastoupeny velmi skromně. Třebaže se dumy chápaly jako produkt syntézy knižních a folklórních tradic, v jejich obsahu se, až na nepatrné výjimky, nevyskytují prvky převzaté z literární tradice nebo z jiných oblastí epického folklóru, zejm. pohádek, např. prvky mytologické, fantastické nebo legendární.

Díky vzornému shromáždění a systematizaci materiálu v dvousvazkovém sb. K. Hruševské (Українські народні думи I–II, Kyjiv 1927–1931), díky jeho koncentraci na poměrně nevelkém území kolem Dněpru a na jeho vých. straně, kde do počátku 80. let XVIII. stol. přetrvávala kozácká organizace, díky uzavřenosti okruhu novějších nositelů, díky memorativnímu, vcelku pevnějšímu než v bylinách rázu epické tradice bylo možno všestranným podchycením vyskytujících se textových změn v materiálu XIX. – počátku XX. stol. dospět k některým zobecňujícím závěrům o směrech významového a stylistického pohybu v novějším vývojovém stadiu tohoto eposu.

Vývoj textu dum v XIX. stol. ovládají dvě základní tendence, spjaté zčásti substitučním vztahem. Během 1. pol. století (s mezistupněm v letech 30.) dochází v obsahu k zániku části historicky vázaných prvků. Od 30. let pozorujeme naopak tendenci k obohacování syžetů novými obsahovými hodnotami, zahrnujícími také lyrizační tendenci. Nepoměrně slaběji se v dumách prosazují tendence epizační: až na nepatrné výjimky nedochází k rozšiřování, spojování a prolínání syžetů, k pokusům o cyklizaci, k formování většího souboru loci communes, k výrazné formalizaci epické kompozice. Dumy se definitivně vyhraňují v žánr lyricko-epický, s velmi obecnými spoji mezi jednotlivými syžety, se zachováním značné diferencovanosti kompozičních typů jednotlivých písní při značné integritě jazykové stylizace.

Podíváme se nyní na tento proces podrobněji.

Oslabování hist. koloritu má v textech XIX. stol. průběh pozvolný, ale stálý. Zřejmě souvisí s postupným dohasínáním konkrétní paměti o životních jevech a vzta-

zích kozáckého období. V starších variantách jsou zpravidla bohatěji a v neporušené nebo méně porušené podobě zachovány topografické názvy spjaté s dějem. V dalším vývoji se takové názvy buď překrucují nebo mění v obecná pojmenování. Starší pěvci lépe znají jména hrdinů, zejm. druhořadých, avšak významných svou společenskou úlohou, přesněji určují společenské postavení a titulaturu postav. V novějších textech mizí jednoduchá autentická titulatura (панове; братця; панове-молодці); kobzaři dávají přednost složitějším ozdobným formulím: панове, молодецькі козаки; козаки-хлопці, удали молодці; прекрасний лицар молодецький; бариню молодий, охотнику прикоханій.

Pomaleji, ale trvale se snižuje počet hist. reálií: už zpěvák z pol. XIX. stol. nezná význam slov пищаль, ринок, яничарський; u nejslavnějšího kobzara O. Veresaje se historický *гарцівник* (harcovník) mění v osobní jméno *Арчинник* s vysvětlením, že je to «jakýsi tatarský hrdina». Odtud pak: *артільники турецькі*.

K hist. prvkům patří i popisy vnějšího chování a reakcí hrdinů. Zejména z pozdějších textů *Útěku tří bratrů* a *Ivana Konovčenka* mizí projevy vybraného chování, zdůrazněné zejména formou oslovení. Do lidských vztahů, zvláště v druhém případě, vstupují vulgární způsoby.

Úroveň zachování historických hodnot textů dělí tradici dum z XIX. stol. na tři chronologické úseky s hranicemi v letech 20. a 50. Zápisy z 2. pol. stol. (vyjma texty ovlivněné kníž. prameny) lze všeobecně označit za poměrně pozornější k hist. obecninám (reáliím) a málo pozorné k jednotlivinám (vlastním jménům). Očividně zde působila aktivní estetická úloha obecnin a jejich opakovatelnost ve více syžetech.

Jiný rytmus změn se jeví v oblasti aktivní stylizace. Pro nejstarší zápisy dum z prvních dvou desetiletí XIX. stol. (*Повести малоросійские* a sb. N. Certeleva) je charakteristické spojení dvou na první pohled nesourodých stylových zásad: snahy o autentické a věcné líčení událostí a sklonu k rétoričnosti v bohatě rozvinutých promluvách a osloveních, v epických úvodech k přímé řeči. V stavbě syžetů se nejstarší texty přidrží norem přírodní epičnosti: důležitý je vnější děj, psychologická motivace v podstatě chybí. Ve stylizaci zde ještě existuje protikladnost esteticky neutrálních «protokolních», «sdělujících» úseků a básnické dekorace, koncentrované na klíčových místech textu: v úvodech, v bodech epické gradace, ale především ve specifické sféře slova – v promluvách a osloveních. Podobně je tomu se strukturou verše. V nejstarších zápisech se méně početné rýmy seskupují převážně na koncích významových úseků a na gradačních místech; novější texty jsou nasycovány rýmy rovnoměrněji, se zjevným sklonem k aforističnosti. Je možné, že se starší texty lišily od novějších i jiným způsobem recitace, v němž hlavní úlohu hrálo ještě napětí uvnitř rytmicko-syntakt. jednotek, nikoli gradace na větších plochách.

Svou relativní lakoničností a «přízemností» tvoří zejm. texty *Повестей мало-российских* – nehledě k celkové kompozičně-syžetové blízkosti k textům pozdějším – formaci s vlastními rysy, jejíž kořeny je třeba hledat ve spojitosti se starší, pro nás neznámou tradicí žánru. Je třeba mít na paměti, že jen pěvci prvních dvou desetiletí minulého stol. se mohli učit dumám ještě v době, kdy kozácký životní řád byl aspoň do určité míry životní realitou, nikoli romantizovanou vzpomínkou. Těsnější sepětí jejich repertoáru s minulostí je dokumentováno i zachováním několika syžetů typu menší, «scénické» epické písně s velmi individualizovanými náměty, nedoložených v další tradici.

Jinou pravděpodobnou zvláštností tohoto období byl větší rozptyl textových forem. Kompoziční a stylistické rozdíly mezi texty *Povestej* a *Certeleva* jsou mnohem větší, než mezi celým zbytkem textového materiálu z minulého století. Vysvětlovalo se to edičními zásahy N. Certeleva; není však dost pravděpodobné, že by Certelev, mimo případy krácení textů, vnášel do nich tolik prvků lid. původu, které nemají obdobu v ostatních zápisech. Pravděpodobnější je závěr, že textová struktura dum byla ještě na počátku XIX. stol. méně integrovaná, a že texty Certeleva představují osobitou větev této tradice, spjatou možná s institucí dvorních kobzarů.

Přikročíme nyní k charakteristice základních typů stylizačních změn v dumách v průběhu XIX. stol. Velmi nápadným rysem nejstarších textů je přesné určování počtu předmětů a měř; většinou jde o hodnoty asymetrické (84, 54; 42–44; 14–70; 50–9), budící dojem maximální věcnosti a hodnověrnosti. Od 30. let se objevují hyperbolické zaokrouhlené počty (700 + 700 ... až po třikrát 40 tisíc). Tato tendence se snoubí s rozšířením úlohy epických čísel, zejm. triádních schémat. Nelze říci, že tyto formule byly neznámé nejstarším zpěvákům; avšak od 30. a zejm. od 50. let jejich počet značně vzrůstá. Pomnožné charakteristiky se v nejst. textech častěji opírají o čísllice 2 a 4.

K určitým přesunům dochází v jakosti ustálených epických formulí, jichž dумы neznají mnoho. Pro starší texty jsou charakteristické formule, odvozené z vysokého archaického jazyka. Novější formule patří většinou k typu aforistických rýmovaných rčení.

Další projevy umělecké aktualizace dum, potlačení dokumentárně-zpravodajského ladění nejstarších textů, lze shrnout do tří základních tendencí: lyrizace, psychologizace, moralizace.

Pod vlivem celkové atmosféry dum jako textově hudebního celku a teorie F. Kolesy o jejich původu z pohřebních pláčů se ujal názor, že přítomnost silné lyrické složky je jednou z konstituujících vlastností tohoto žánru, jež ho ostře odlišuje od ostatních slov. eposů. Jediný záznam dумы z konce XVII. stol., o němž se ještě zmíníme, je však od těchto prvků – na rozdíl od pozdějších záznamů téže dумы – zcela volný; během

XIX. stol. jejich počet stále roste. Texty jsou lyrizovány rozmnožováním počtu zdobnělin a jiných emocionálních sufixů, vnášením citově zabarvených epitet – atributů a příslovečných určení, emocionální gradací v skupinách stejnorodých vět. členů, vnášením lyrického odstínu do oslovení, zdůrazněním motivu pláče přerůstajícího v ustálenou epickou formuli, rozmnožováním popisů přírody, vnášením sentimentálních rysů do chování hrdinů.

Psychologizace syžetů se projevuje snahou o psychologickou individualizaci hrdinů (srov. např. proměny textu *Útěku tří bratří*) a přizpůsobováním jejich jednání současným normám psychologické hodnověrnosti (*Samijlo Kiška, Konovčenko, Fedir Bezridnyj, Handža Andyber*). Snaha o dodatečnou psychologickou motivaci příběhu je zvláště patrná v nejširší dumě – o *Konovčenkovi*.

V několika nejrozsáhlejších syžetech se projevila i snaha o moralizaci příběhu, o polarizaci mravních vlastností hrdinů, o vyhocení mravních rozporů mezi nimi (*Samijlo Kiška a Buturlak, Azovští bratři*). V jiných dumách (*Konovčenko, Samarští bratři*) se dodatečně hlásí morální výklad události. Neštěstí je stále častěji chápáno jako trest za různá provinění, jejichž rejstřík se mění nebo stále vzrůstá (*Oleksij Popovyč*). Objevuje se i snaha rehabilitovat či idealizovat některé hrdiny.

Neudivuje, že největší posuny tohoto druhu nacházíme v dumách většího rozsahu. Zvláště v největší a nejpobulárnější dumě – o *Ivanu Konovčenkovi*, přinášející nejbohatší epickou syntézu kozáckého hrdinství, zavládl v XIX. stol. z ne zcela jasných příčin mimořádně živý pohyb motivů, množily se pokusy o přehodnocování a doplňování hrdinovy biografie, do syžetu pronikly okrajově i pohádkové motivy (moudré dítě) a prvky hyperbolizace. Nejsilněji se v ní také projevil formální epizační tendence.

Na závěr pozorování o vývoji dum v XIX. stol. je třeba poznamenat, že změny v textech postupovaly nenápadně, «plíživě»; jejich šíření bylo komplikováno tradicí kobzarských škol. Avšak tento proces instinktivně vystihli už autoři výběrových edic dum z přelomu XIX. a XX. stol., když ve svých knihách dávali přednost textům mladším, reprezentujícím «klasické», esteticky obohacené období dumového eposu.

Půjdeme nyní hlouběji do minulosti a pokusíme se vybudovat představu o situaci ukr. eposu v XVII. stol., které bylo středem a zároveň závěrem jeho produktivního období. Jediným živým svědkem je tu zápis dumy o boji kozáka Holoty s Tatarem, který má pokračování v tradici XIX. stol. Není pravdou, že se text XVII. stol. ničím podstatným neliší od textů pozdějších: vnášejí se do nich nové dějové epizody rozmělnující děj a narušující jeho prostorovou jednotu; autentický popis kozáckého oblečení je nahrazován satirickým, střízlivě epické podání se naplňuje lyrickými a aforistickými formulami, text narůstá přidáním dialogů, opakováním jednotlivých slov a period. Nejsou v něm naopak některé reálie. V starém zápisu nacházíme mnohem větší po-



čet rovnoslabičných veršů, které tvoří isometrické bloky (skoro 33 % textu). Rýmování kryje pouze 65 % veršů (v textech XIX. stol. – 82–84%). I kdyby tento ojedinělý záznam nepředstavoval hlavní vývojovou linii dumy v té době, je dokladem existence odlišného stylisticko-versifikačního pojetí, dosti vzdáleného představám o neměnné lyrické a nerovnoslabičné povaze dumy.

Řekli jsme už, že ukr. epos se vyznačuje úzkým tematickým rozpětím, omezeným převážně na vztahy s nepřátelským světem a na náměty z válečného života. Dalším rysem dochovaného materiálu je určitá strukturní nesourodost, překrytá jedinou stylizací a přednesovou formou. Nacházíme zde dílo s široce vyvinutým syžetem «biografického» typu (*Konovčenko*), typ, obsahující líčení členité události (útěky z tureckého zajetí), typ «scénické písně» s dějem, odehrávajícím se na jednom místě (smrt raněných bojovníků), typ zajateckého pláče s větším nebo menším podílem výpravných prvků vestavěných do lyrického monologu. Je pravděpodobné, že v době svého rozkvětu se repertoár dum skládal z většího počtu syžetů, zvláště kratších písní rapsodického typu, které v dalším vývoji prokázaly nejmenší odolnost. Sotva však můžeme předpokládat, že dumy měly v té době podstatně širší tematické rozpětí, zahrnující, jak tomu bylo u bylin a jslov. eposu, také oblast «civilních» vztahů, syžety novelistické, fantastické, retrospektivně historické. Vládne názor, že i tematika sociální a rodinně moralistická se v dumách objevila později. Ve své základní vrstvě byly dumy písněmi o hrdinství a utrpení lidí, kteří žili svůj život ve znamení trvalého válečného ohrožení. Vědecká tradice se v podstatě shodla na tom, že šlo o prostředí kozáků, osobité sociální skupiny, která vznikla v oblastech Ukrajiny, ohrožovaných turecko-tatarskými vpády, a zformovala si postupně vlastní organizaci a stavovské sebevědomí, založené na pocitu svobody, vybojované «rytířskou službou». Podle staré schematické praxe se doba vzniku dum ztotožňovala s dobou vzniku kozáctví, která bývá poslední dobou bez dostatečných důkazů posouvána do 2. pol. XV. stol. Terminem a quo, datem dobytí Krymu Turky (1475) bývá bezdůvodně ovlivňováno i datování zajateckých pláčů, jejich syžety mohly stejně dobře vznikat i v době největšího proudění zajatců z Ukrajiny – v XVII. stol.

Pečlivé studium historických reálií, obsažených v dochovaných dumách, ukazuje, že jen ve třech syžetech (*Konovčenko*, *Matjaš starýj*, *Sokolja*) mají topografické údaje vztah k pohraničním poměrům a událostem 1. pol. XVI. stol.; jinak jde o topografii a životní situace, charakteristické pro sklonek tohoto století a dobu pozdější. Není vyloučeno, že se už v 1. pol. XVI. stol. na úzkém území, na němž vládly specifické životní poměry, začaly utvářet první písně, nesoucí znaky tohoto žánru (je zajímavé, že v uvedených dumách jsou další stopy staršího původu). Avšak definitivní konstituování žánru připadlo zřejmě na přelom XVI. a XVII. stol. Konfrontace několika syžetů a některých osobních jmen dum s hist. údaji se zdá jednoznačně svědčit o tom,



že fabulačním materiálem dum byly epicky zobecněné konkrétní události a že jádro dumového eposu vzniklo v poměrně krátkém časovém rozmezí několika desetiletí, v době prvního heroického rozmachu ukr. kozáků a rychlého konstituování jejich stavovského sebevědomí a politických aspirací.

Tím se bez větších obtíží vysvětluje vývojová mezera mezi dumami a bylinami. Pokusy o prokázání genetické závislosti dum na bylinách neměly úspěch; skutečné spoje mezi oběma formacemi jsou podle svého rázu a lokalizace (výskyt v aktualizovaných verzích bylin; převážně donská a sibiřská tradice) dědictvím velmi živých kontaktů kozáků s donským a moskevským prostředím v prvních desetiletích XVII. stol. I když tradice bylin přetrvávala ještě v XVI. stol. na vých. okrajích polsko-litevského státu, jak o tom svědčí některé doklady, nemohla být v této dohasínající podobě přijata a dále rozvíjena nově se utvářejícím životním a sociálním prostředím, jehož důležitým rysem v první vývojové etapě bylo popření tradičních hist. hodnot.

Předpoklad o relativně pozdním vzniku dum a o jejich úzkém funkčním a obsahovém profilu, odpovídajícím omezeným potřebám nově vznikající společenské skupiny, dává odpověď na otázku, proč bylo zachováno tak málo syžetů, proč tematický diapazon dum zůstal tak úzký a proč dумы představují tak zvláštní typ epické stylizace. Jde o epos mladý a předčasně (po uplynutí 1–1 ½ století) ukončivší svůj produkt. vývoj. Jeho vznik a vývoj v tak pozdní době souvisel zřejmě s historickou výlučností jeho nositelského prostředí, s úplným nedostatkem konkurence poezie nebo i hist. prózy literárního typu; proto sotva lze předpokládat jeho existenci na území se starší kulturní tradicí. Během krátkého trvání podmínek pro jeho produktivitu (do konce tureckých válek XVII. stol.) v něm nestačily proběhnout nejzákladnější typizační procesy, a tak dумы zůstaly na slov. půdě jediným dokladem toho, jakou podobu může mít vznikající epos. V daném případě to byly rozrůzněné písně o jednotlivých vzrušujících událostech, chválozpěvy a lamenty na oslavu válečných hrdinů, připomínající počátky germánského, francouzského a španělského eposu. Situace ve folklóru donských kozáků, kde se nevyvinuly (nebo neudržely?) písně podobného typu, se zdá nasvědčovat tomu, že na ukr. území předcházela dumě nějaká příbuzná forma, rozšířená na celém jvých. území polsko-litevského státu a spjatá se středoevr. a možná i balkánskou tradicí, což by neudivovalo při množství zpráv o srb. pěvcích v Polsku v XV. – XVI. stol. Byla to zřejmě forma relativně izometrická, spojená s hrou na jednodušších hudebních nástrojích.

Na rovině zápisů z XIX. stol. jsou typologické rozdíly mezi dumami a jinými slov. eposy velmi značné. Oproti bylinám je to – podle M. M. Pliseckého<sup>3</sup> – individualizovanější pojetí vnější skutečnosti, prohloubení psychologické charakteristiky hrdinů, vývoj souboru stylizačních prostředků k přesnějšímu vyjádření zvláštností životních jevů. Ve skutečnosti je celá fenomenologická vrstva těchto rozdílů určována soustavou

protikladů, charakterizujících dva zcela odlišné typy pojetí skutečnosti. Je tu odlišné pojetí času (abstraktní, jednotný čas bylin proti konkretizovanému času dum), prostoru (prázdnota bylinného prostoru: zhodnocení prostoru esteticky aktivní přírodou v dumách), hranic reality (začlenění hyperbolismu a fantastična: uzavřenost v mezích skutečna), životního řádu (normativnost: převaha jedinečného), lidského osudu (determinovanost nadosobní úlohou : tragická svoboda a díla náhody), epického závěru (převážné vítězství: častěji smrt), dějin (zobecněná minulost: aktuální proudění), předmětného světa (enumerativnost v popisech: hierarchie a výběr), způsobu zobrazení (gradace hmotných veličin: gradace psychických hodnot). Pokud se některé byliny (především slaběji cykлизované) odklánějí od tohoto schématu, je třeba hledat příčinu v podmínkách dlouhodobého hist. vývoje bylin.

Pohled na jslov. epos nás přesvědčuje, že podle většiny ukazatelů se jeho pojetí skutečnosti blíží pojetí dum. Bez velké nadsázky lze říci, že ukr. a jslov. epos, jde-li o způsob vidění skutečnosti, patří už aspoň zčásti k «sentimentální» fázi ve vývoji uměleckého vědomí ve folklóru. Znamená to, že dumy a novější vývoj jslov. eposů se nacházejí na stejné straně kulturně historického zlomu, který proměnil tvář většiny kultur jvých. a vých. Evropy v XVI. – XVII. stol.

S bylinami sblízuje jslov. epos naopak to, co můžeme považovat za výsledek delšího nebo intenzivnějšího vývoje žánru: aglomerace látek různého původu a významu, cykлизace, ustálená hierarchie epických hrdinů, úsilí o bohatší fabulaci projevující se rozšiřováním syžetů a kontaminacemi, větší množství typických popisných formulí a jiných loci communes, opakování, paralelismů, ozdobných epitet a jiných prostředků obohaceného, «výřečného» epického stylu.

Lze s jistotou tvrdit, že všechny tyto strukt. rysy, které znalci zápevr. eposu (Pidal, Heusler aj.) považují za základ jeho druhého vývojového stadia, byly na slov. půdě konstitučním rysem žánru už od raných dob? Odlišovaly se dumy i v čase svého formování tak silně od ostatních slov. eposů?

Při hledání bližších analogií k dumám nelze nenarazit na problém sch. bugarštica. Při velkých rozdílech v syžetovém složení, vyplývajících především z feudální tradice tohoto útvaru (např. velká úloha vztahů rodinných a mezi mužem a ženou) je bugarštica vcelku bližší dumě, zejm. jejímu staršímu typu, nejen veršovou formou (široký nerovnoslabičný verš s syntakt. klausulemi), ale i střízlivým, lakonickým epickým podáním, jež se vyhýbá odbočování a amplifikacím, nezná široké dějové zápletky, rozložitě popisy, umělou gradaci syžetu. Je to také útvar «zpravodajský», «faktografický», nepřiliš zdůrazňující stylizaci, zakládající svou básnickou účinnost na menším okruhu prostředků (menší počet emocionálně aktivních ustálených epitet, zejm. zdvojených, tautologická spojení slovesa se subst., vícečlenné anaforické formule, konkatenace, vzletný archaizující jazyk, emocionalizovaná zvolání a oslovení, tau-

tologický veršový přívěsek). Ve srovnání s formálně vyvinutější desetislabičnou formou se bugarštica tradičně jevila jako chudobně oblečená sestra; jde však o jiný typ básnické krásy, založený na «nedokresleních» a proto dokonce bližší našemu pojetí poezie. Je zajímavé, že zatímco běžně uváděné obsahové analogie mezi dumami a písněmi desetislabičnými jsou málo přesvědčivé, v mnohem užším souboru bugarstic lze najít dosti výrazné, i když fragmentární, styčné body (*Аранка джевојка – Иван Богуславец; Милош бан и сестра Секулова – Маруся Богуславка; Војвода Јанко бјежи пред турцима – Útěк azovských bratří*, písně s motivem sokola – *Соколя*). Kromě toho se vynořují zajímavé styčné body s ukr. koljadjkami a krátkými kozáckými písněmi. Máme zde před sebou stopy společné stylové základny eposu XVI.–XVII. stol.

Bližší vztah k právě charakterizovanému pojetí epické stylizace se zdají mít byliny v zápisech XVII. stol. Je divné, že badatelé studující vztah těchto textů k pozdější tradici tak nevšímavě procházejí kolem četných obsahových a stylizačních rozdílů, plynoucích z odlišného pojetí životních hodnot a básnické krásy. Texty XVII. stol. jsou pravidelně kratší, nefunguje v nich ještě systém opakování a obecných míst. Syžety se vyznačují větší konkrétností, těsnějším, individuálnějším vztahem k realitě syžetů (srov. uvítání Ivana Godinoviče u budoucího tchána a způsob únosu nevěsty; zajímavé detaily v charakteristice bohatství Stavra; líčení výsledku a způsobu jeho uvěznění; epičtější roli Stavrový ženy). Novější texty typizují hist. jména, mění realie, do syžetů vnášejí nové, z hlediska nejracionalnější kompozice přebytečné prvky (úloha Nastasji při námluvách; hovor mezi holuby; prosba Ivana ke střele; trojí zkoušení Stavrový ženy atd.). Hlavní změnou je však schematizace dějových efektů, mohutný nástup obecných míst, který za současného oslabení dobového koloritu velmi mění vzhled novějších textů.

Typologickou odlišnost stylové roviny slov. eposů v XVII. a XIX. stol. dobře ilustruje analogický vývoj motivu souboje v bylinách a junáckých písních obou časových rovin. Jak v textu byliny o Ivanu Godinovičovi z XVII. stol., tak i v bugarštic o banovi Strachinjovi, líčení je realistické: hrdinové bojují pěší a ve dvou fázích – s použitím zbraně a bez ní. V nových textech obou eposů je toto líčení formalizováno členěním na etapy, odpovídající «rituálu» epického souboje: hrdinové sedící nejprve na koních střídají hole, kopí, šavle, a teprve potom zápasí beze zbraní. To je jedna z charakteristických forem obohacení (zároveň však i odkonkrétnění) epického syžetů.

Na závěr je třeba poznamenat, že texty ze sb. Kirši Danilova (a některé sibiřské zápisy, považované z hlediska epické normy XIX. stol. za deformované) představují přechodný typ mezi epickou rovinou XVII. a XIX. stol. Jejich bohatě individualizovaná stylizace, pozornost k barvitému detailu, snaha o jazykovou vtipnost představují vyvrcholení aktualizčních snah, jež se mohly rozvíjet v nositelském prostředí relativně

blízkém obsahové základně eposu. Zároveň se v nich, v rozsahu ještě dosti neznačném, objevují schematická řešení typická pro pozdější tradici bylin.

Neměli jsme v úmyslu řešit v tomto článku otázku geneze a povahy slov. eposů ve středověku. Rozbor jednoho novějšího případu však ukazuje, že nelze apodikticky určovat jediné typologické východisko všech eposů. Dumy, které se také vyvinuly v epos, jsou vedle několika západoevropských případů a běžného pojetí geneze eposů jsl.o. vážným protidůkazem. Je třeba počítat s pravděpodobností, že motivický materiál, který se tím nebo jiným způsobem integruje v epos, může mít podle konkrétních hist. okolností různé složení, rozpětí a povahu.

Také další vývojovou cestu eposu nelze jednotně rekonstruovat podle jediného příznaku (např. «vztahu k hist. skutečnosti», «úrovně historismu»). Není přesné, a pro novější období ani pravdivé tvrzení o postupující historizaci eposu ve smyslu proměny už existujících struktur. Každé vzdalování se od okolností vzniku syžetu či motivu znamená v zásadě pokles historicky vázaných prvků. O historizaci eposu v postproduktivním období jeho vývoje lze mluvit ve dvou jiných smyslech: 1. v písních mladší vrstvy lépe přetrvávají konkrétní historické znaky, 2. může to být součást vyvinutého estetického pojetí žánru, výsledek snahy o jeho estetické a ideologické «usměrnění» čerpáním z pokladnice hotových hist. schémat, jak k němu docházelo např. v německém dvorním eposu. To je případ srbochorvatského eposu. Domýšlení a rozšiřování jeho příběhů na půdě pomyslné historické reality má málo společného se skutečnou historizací postavy Ilji Muromce v rušných podmínkách rus. XVII. stol.

Jedinými obecnými zákonitostmi epických struktur je sklon k odumírání epického autenticismu a k formalizaci obsahu. Tato formalizace je formou kompenzace za ztracené obsahové hodnoty, za svazky asociací, které v době prvotné aktuálnosti eposu vedou z díla do skutečnosti. Zároveň je však i cestou k budování nových sémantických hodnot. Je to v podstatě racionalizace funkčních vztahů uvnitř struktury, při níž se uvolňuje nová sémantická energie. Má dvě hlavní podoby: typizace (schematizace) a opakování s nejrůznějšími účinky. Estetická funkce formalizace je dobře patrná v obřadních písních: jde o «ozvláštnění» jevů, symbolizující jejich vznešenost. Souvisí tedy vývoj formalizace také s přáním vyzvednout obsah nad běžnou skutečnost při snížení významnosti a obsažnosti konkrétního epického materiálu.

Jiným typem proměn v epose je významová aktualizace – obohacování novými obsahy, vývoj pojetí člověka a společnosti v epických syžetech. Má hlavní podoby psychologizace, moralizace, ideologizace. Je-li průběh formalizačních procesů určován především imanentními předpoklady žánru, které jsou podobnější, závisí intenzita a směr významové aktualizace na konkrétní povaze kulturně hist. situace, na vlivu mimožánrových hodnotových soustav, ve velké míře i na aktivitě nositelského prostředí. Tyto změny jsou proto velmi odlišné v jednotlivých eposech a vývojových obdobích.

Formalizační a aktualizační postupy se prolínají (cyklizace, kontaminační jevy). Celkový vzhled eposu je závislý na formě jejich kombinace. Je zde alternativa: 1. formalizační tendence se prolínají s aktivitou v oblasti obsahu, 2. při nedostatku významotvorného materiálu, proudícího ze života, folklórní tradice nebo literatury, se vystupňování estetického účinku dosahuje převážně formalizačními postupy. První možnost představuje srbochorvatský epos v celém vývojovém rozpětí, druhou – byliny v novějším období vývoje. Ukr. dумы, vzhledem k svému novějšímu původu a k povaze svých nositelů, poměrně slaběji vyvinuly oba prostředky obnovování epické struktury a nedospěly tak ke druhé fázi epického stylu, kterou A. Heusler nazývá fází epické rozvláčnosti. Proti významotvorné aktivitě jiných eposů našly však jiné řešení, vyplývající z jejich okrajového postavení v kontextu novějšího folklóru. Jejich texty byly obohaceny projevy subjektivního citového vztahu k obsahu epického podání.

Všechny předešlé úvahy vedou k závěru, že srovn. typologie eposu by měla vždy počítat s dvojicí vývojových faktorů: s imanentními vlastnostmi žánru a s pojmem kulturní situace. Dobová realizace vývojové linie eposu vzniká na průsečíku těchto dvou sil, z nichž druhá má nepoměrně složitější charakter. Osudové jsou pro folkloristiku názory, zakládající představu o vývoji eposu na rozhodující úloze «obecných tendencí», chápaných mimo konkrétní čas a prostor. Proti tomuto stále ožívajícímu omylu musí být opětovně vyzdvihován požadavek respektování konkrétních kulturně historických situací.

<sup>1</sup> O metodologických principech tohoto směru srov. úvod v knize В. Я. Пропп, *Основные этапы развития рус. героического эпоса*, in: Исследования по слав. литературовед. и фольклористике, М., 1960, 284–311; Б. Н. Путилов, Об ист. изучении рус. фольклора, Рус. фольклор, V, (1960), 56–80; Б. Н. Путилов, Об историзме рус. былин, *ibid.*, X, (1966), 103–126; Б. Н. Путилов, Проблемы жанровой типологии и сюжетных связей в рус. и южнослав. эпосе, in: История, культура, фольклор и этнография слав. народов, М., 1968, 213–239; Б. Н. Путилов, О типологической преемственности в эпосе слав. народов, in: Межслав. культурные связи, М., 1971, 5–45; Ю. И. Смирнов, Проблемы изучения межслав. фольклорной общности, Совет. славяноведение, 1967, 1, 32–41; Ю. И. Смирнов, Слав. эпическая общность (изменчивость уровней эпики), Совет. славяноведение, 1967, 6, 27–39; Ю. И. Смирнов, Схождения между слав. эпосами и метод исследования, in: Межслав. культурные связи, М., 1971, 46–81.

<sup>2</sup> Podrobnou dokumentaci uvedených závěrů obsahují naše články: *Ukrajinské dумы v novějším období svého vývoje*, ČsR, 17 (1972), 205–212 a *Geneze a hlavní vývojové etapy ukrajinského národního eposu* (v tisku, Slavia).

<sup>3</sup> М. М. Плісецький, *Про стилі героїчного епосу різних епох*, in: *Історичний епос східних слов'ян*, К., 1958, 149–158. Rus. překl.: Основные проблемы эпоса вост. славян, М., 1958, 250–260.

## UKRAJINSKÁ DUMA A PROBLÉM VÝVOJE EPICKÝCH ÚTVARŮ V SLOVANSKÉM PÍSŇOVÉM FOLKLÓRU

Die ukrainischen Dumen sind chronologisch und typologisch die jüngste slavische Eposart. Die Periode ihrer Gattungsproduktivität wird vom schnellen Aufblühen und Untergang der Standestradiationen der Kosaken begrenzt und liegt zwischen der Hälfte des XVI. und dem Ende des XVII. Jahrhunderts. Diese kurze Zeitspanne genügte nicht, um in den Dumen Typisierungsprozesse, wie sie den anderen Volksepen eigen sind, verlaufen zu lassen; daher stellen die Dumen auf slavischem Gebiete das einzige Beispiel für die Gestalt eines entstehenden Epos dar. In diesem Falle war dies ein Konglomerat von Ereignis- und Huldigungsliedern mit militärischem oder an den Krieg gebundenem Inhalt, die sich in der Auffassung des Wirklichkeitsgehaltes ziemlich voneinander unterschieden. Dank der Verwandtschaft der Darbietungsform, ihrer gesellschaftlichen Bestimmung und ideell-psychologischen Grundlage, erwarb dieses Material allmählich die Grundzüge eines Epos. Es handelte sich um epische Lieder «berichterstattender» Art, deren Stilisierung auf das Zusammenspiel der ästhetisch latenten «protokolarischen» Abschnitte und der dichterischen Verzierungen, die auf die Schlüsselstellen des Textes aufgeteilt waren, aufgebaut war. Mit dieser Konzeption, die noch in den Aufzeichnungen vom Beginn des XIX. Jahrhunderts festzustellen ist, gehörten die Dumen zur ersten Entwicklungsphase des Volksepos, dessen Merkmale inhaltlicher Authentizismus, lakonische Darbietung, mässige Stilisierung, Schwäche der Formalisierungstendenzen sind. Eine ähnliche stilistische Grundlage finden wir in einer authentischen epischen Form des XVI. – XVII. Jahrhunderts – der serbokroatischen bugarštice und in geringerem Ausmasse in den alten Aufzeichnungen der russischen Bylinen.

Das Beispiel der Dumen zeigt, dass man nicht apodiktisch einen einzigen typologischen Ausgangspunkt für alle Volksepen festlegen kann. Auch die Behauptung von der fortschreitenden Historisierung des Epos ist nicht stichhaltig; eine aufmerksame Analyse der Texte aus verschiedener Zeit enthüllt die eindeutige Tendenz zum Absterben des historischen Authentizismus. Den Verlust dieser konkreten inhaltlichen Werte kompensieren die Volksepen entweder durch eine semantische Aktualisierung in der Form einer Psychologisierung oder Ideologisierung (eine ihrer Teilformen ist eine sekundäre Historisierung), oder durch die Formalisierung der Darstellung mittels Wiederholungen, epischer Formeln und anderer loci communes.

Die gesamte Gestalt des Volksepos wird in seiner neueren Entwicklungsphase von der Beziehung zwischen diesen beiden Tendenzen bestimmt. Die Intensität und Richtung der Bedeutungsaktualisierung hängt von der Beitragsfähigkeit der ausserhalb der Gattung liegenden Wertsysteme, vom Fortdauern des kulturhistorischen Kontextes, der solche Werte; hineinzutragen imstande ist, ab. Bei einem Mangel an solchen Quellen wird die Steigerung der ästhetischen Wirkung vor allem durch Formalisierungsvorgänge erzielt. Die ukrainischen Dumen haben, auf Grund ihres neueren Ursprungs und der noch grösseren Begrenztheit ihres sozialen Hinterlandes, diese beiden wichtigsten Mittel der Erneuerung der epischen Strukturen schwächen als die übrigen Epen entfaltet und haben daher die zweite Phase des epischen Stils – die Phase der «epischen Weitschweifigkeit» – nicht erreicht. Ihre Texte wurden aber unter dem Einfluss des spezifischen nationalen Folklore-Kontextes nachträglich lyrisiert, durch Ausserungen der subjektiven Beziehung zu den epischen Begebenheiten bereichert.



## DAWNA DUMA UKRAIŃSKA I POLSKA W ŚWIETLE DANYCH HISTORYCZNYCH

Problem genezy dumy ukraińskiej, najmłodszego eposu ludowego słowiańskiego, jest ściśle związany z wyobrażeniem o pierwotnym charakterze rodzajowym tej formacji. W rozwoju poglądów naukowych na dumy przeważało zdanie etnomuzykologa lwowskiego Filareta Kolessy, że дума kozacka powstała na gruncie ludowych lamentacji pogrzebowych<sup>1</sup>. Dowód takiej zależności genetycznej Kolessa odkrył w osobliwościach budowy wersyfikacyjnej oraz stylu recytatywnego dum (czy dokładniej: tej ich warstwy rozwojowej, którą znamy) w porównaniu z resztą współcześnie znanych ludowych pieśni ukraińskich. Chodzi o wiersz nierównozgłoskowy astroficzny, o rozwijanie myśli poetyckiej w periodach recytatywnych, opierających się o paralelizmy syntaktyczne, gradację synonimów leksykalnych oraz o rytm retoryczny czasownikowy. Pewne (choć niezbyt liczne) cechy wspólne stwierdził Kolessa także w treści i ogólnym nastawieniu emocjonalnym dum oraz ludowych lamentacji pogrzebowych.

Za dowód bezpośredniej łączności rozwojowej między obu formacjami uważał Kolessa istnienie tzw. lamentów niewolniczych, osobliwej i nie bardzo licznej grupy dum, nacechowanej silnym zabarwieniem lirycznym, które także swoją stylizację słowną żywo przypominały plankty ludowe. Bez dostatecznej weryfikacji krytycznej został ogólnie zaakceptowany pogląd Kolessy, że płacze niewolnicze reprezentują najstarszą warstwę w rozwoju dum, odnoszącą się do epoki wzrostu inwazji Tatarów krymskich na ziemie ukraińskie przy końcu XV wieku, po uzależnieniu Krymu od mocy tureckiej<sup>2</sup>. Przekonaniu o priorytecie tematyki lamentacyjnej w dumach bardzo odpowiada dawno znana informacja pisarza polskiego drugiej połowy XVI wieku Stanisława Sarnickiego, według której jeszcze w czasach, gdy pisał swe dzieło – *Annales, sive de origine et rebus gestis Polonorum et Lithuanorum libri*, VIII (wydane w Krakowie, 1587), wykonywane były utwory żałobne o śmierci braci Strusiów, poległych w walce z Wołochami w roku 1506, zwane dumami<sup>3</sup>.

Badacze wschodniosłowiańscy wieku ubiegłego, poczynając od K. Rylejewa i W. Antonowicza<sup>4</sup>, uważali tę wypowiedź dawnego autora polskiego za niezbitą dowód istnienia nieprzerwanej i zwartej tradycji dum ukraińskich od początku wieku szesnastego i łączyli powstanie takiej tradycji z najwcześniejszymi wiadomościami o kozakach<sup>5</sup>. Dopiero później zjawiły się pewne zastrzeżenia przeciw takiej interpretacji<sup>6</sup>. Wpłynęły one przede wszystkim z rozbieżności między tą częścią wypowiedzi Sarnickiego, która określa sposób i okoliczności wykonania rycerskiej pieśni żałobnej (śpiew bez

instrumentu z gestykulacją ilustrującą) a techniką wykonania dum kozackich (śpiew przy akompaniamencie kobzy lub bandury). Do hipotezy o łączności wzmianki Sarnickiego z tradycją dumy kozackiej trzeba wprowadzić jeszcze jedno sprecyzowanie: choć dana wzmianka implikuje myśl o istnieniu bohaterskich pieśni lamentacyjnych już w czasach śmierci braci Strusiów, to jest na początku XVI w., to informację o sposobie ich wykonania oraz o użyciu nazwy «duma» mamy prawo odnosić tylko do znacznie późniejszego okresu powstania informacji. Dla uzupełnienia obrazu należy wspomnieć, że słowo «duma» w znaczeniu smutnej pieśni wojennej granej na surmach zjawia się o dwa lata wcześniej niż u Sarnickiego w utworze *Epicedion, to jest żałobny wirsz o zacnym a wiecznej pamięci godnym książęciu Michale Wiśniowieckim*, który wyszedł drukiem w Krakowie w roku 1585<sup>7</sup>. W dwa lata po Sarnickim M. Kobiernicki poleca grać «dumę smutną o Strusie zginionym» «żałosnemu kobziście».

Jedną rzecz uważano tradycyjnie za pewną: że nazwa «duma», wspomniana przez Sarnickiego oraz Kobiernickiego, razem z podobnymi wzmiankami późniejszych źródeł polskich, stosuje się do środowiska ukraińskiego. Tak też potraktował całą sprawę Cz. Zgorzelski w swojej znanej pracy *Duma poprzeczniczka ballady* (Toruń, 1949). Po dokładnym zbadaniu rozwoju danego pojęcia w polskiej praktyce kulturowej wieku XVI–XVIII odgraniczył on dumę jako pojęcie rodzajowe ówczesnej poezji polskiej od dumy ludowej ukraińskiej oraz stwierdził:

Zapożyczenie z ludowej pieśni ukraińskiej było niewątpliwie, ale dotyczyło ono wyłącznie bodaj terminu «duma». Wtór rzewnej melodii, smętny nastrój śpiewu, a przede wszystkim ustna, tradycyjna forma przekazu i «niższość» społeczna środowiska zarówno wykonawców jak i odbiorców tej «dumy» polskiej zbliżały ją zapewne w odczuciu ówczesnej szlachty do pieśni ukraińskich...<sup>8</sup>

W piętnaście lat później zjawiała się gruntowna praca L. Szczerbickiej-Ślęk *Duma staropolska. Z dziejów poezji melicznej* (Wrocław, 1964) poświęcona specjalnie analizie danego gatunku literackiego w literaturze staropolskiej, określeniu jego cech rozwojowych oraz granic. Przytoczywszy obszerną dokumentację autorka twierdzi, że treść pojęcia «duma» stopniowo rozszerzała się w polskiej świadomości językowej w następującym szeregu: pieśń smutna, żałobna, elegijna w ogólności – pieśń elegijna o tematyce wojennej – pieśń o jakimkolwiek temacie wojennym – pieśń w ogóle<sup>9</sup>. Na przełomie XVIII i XIX w. dumą zaczęto nazywać w literaturze polskiej utwory bliskie poetyce balladowej<sup>10</sup>.

Te określenia, oparte na analizie utworów starszej tradycji literackiej w Polsce, noszących autentyczną nazwę «dum», oraz na luźnych wzmiankach o nazwie w źródłach polskich znacznie skonkretyzowały poprzednią hipotetyczną definicję Zgorzelskiego («dawne pieśni na tematy aktualne czy bohaterskie, które zeszedłszy do warstwy gminnej, zatraciły częściowo swą artystyczną szatę»)<sup>11</sup>. Natomiast w drugiej części książki

(na s. 42–113) autorka (wychodząc od poprzednich usiłowań, by sprecyzować historyczne znaczenie nazwy) odniosła do pojęcia «duma» szereg dalszych utworów poetyckich o charakterze panegiryczno-lamentacyjnym, którym współcześni nadawali inne nazwy rodzajowe (pieśń, pamiątka, lament, treny, triumfy, nagrobek, żałosna pamięć). Opierając się o kompleks zabytków takim sposobem rozszerzony, odważyła się na kategorię twierdzenie, że chodzi o nazwę autochtonicznie polską, i że kierunek jej zapożyczenia był odwrotny, niż dotychczas ogólnie sądzono. Cytujemy z zakończenia książki:

Nie ma dostatecznych podstaw, by uznać, że określenie w podobnych funkcjach semantycznych znane było współczesnemu językowi ukraińskiemu, a tym bardziej, by już wtedy dotyczyło ludowego eposu kobzarskiego. Tak nazwany został dopiero w XIX w., a propozycja określenia wyszła od ukraińskich historyków literatury i folkloru (s. 149).

Przeciw świadectwom, które uważano za dowód przynależności nazwy do folkloru ukraińskiego, wysuwa Szczerbicka-Ślęk następujące argumenty:

1. brzmienie wzmianki Sarnickiego nie daje dowodu, że dumę o braciach Strusiach śpiewano w języku ukraińskim <sup>12</sup>,

2. wiadomości z wieku XVII o «zaporoskich» czy «kozackich» dumach mają charakter określenia terytorialnego i wypływają z tematyki utworu <sup>13</sup>,

3. gdyby nazwa «duma» miała silny grunt w ukraińskiej tradycji ludowej, to utrzymywałaby się w tym środowisku także na początku wieku XIX; tymczasem wiadomo, że nie znaleźli jej tam zupełnie pierwsi zbieracze ludowej epiki ukraińskiej, a późniejszy interpretator i wydawca dum M. Maksymowicz zapożyczył ją na podstawie skojarzeń teoretycznych z literackiej tradycji polskiej oraz rosyjskiej <sup>14</sup>.

Spróbujmy skonfrontować twierdzenia autorki z danymi zawartymi w jej własnej pracy i dopełnić wspomnianą podstawę źródłową kilku nowymi odkryciami, rzucającymi dodatkowe światło na rozwój pojęcia «dumy» w środowisku ukraińskim i polsko-ukraińskim.

1. Oto brzmienie stosownych części wzmianki Sarnickiego o pieśni śpiewanej na pamiątkę braci Strusiów:

Per idem tempus duo Strusii fratres, adolescentes strenui et bellicosi, a Valachis oppressi occubuerunt. De quibus etiam nunc elegiae, quas dumas Russi vocant, canuntur [...] quin et tibiis inflatis rustica turba passim modulis lamentabilibus haec eadem imitando exprimit.

W tekście jest mowa o tym, że nazwy «dumy» używają «Russi» na określenie elegii. Autorka twierdzi, że chodzi o określenie terytorialne (mieszkańcy dawnego województwa ruskiego), mogące się odnosić zarówno do Rusinów, jak i do tam za-

mieszkańcy Polaków. Trudno rzeczywiście powiedzieć, kim byli śpiewacy dum na cześć braci Strusiów. Ale wyróżnienie dum jako nazwy «ruskiej» przez autora, który żył i pracował w Polsce zachodniej, świadczy chyba o tym, że w innych częściach ówczesnej Polski podobne utwory, o ile były w ogóle znane, nie nosiły tej nazwy, były nazywane inaczej. Warto z tym skonfrontować świadectwo współczesnego Sarnickiemu autora *Epicedionu* o wykonywaniu dum w środowisku kozackim, z którym był zmarły Wiśniowiecki ściśle związany jako czerkaski i kaniowski starosta i przywódca kozaków rejestrowych<sup>15</sup>.

2. Większość określeń geograficznych, które w ciągu XVI i XVII wieku zjawiają się obok rzeczownika «duma», odnosi się do terytorium językowego ukraińskiego albo do sfery działalności kozackiej. Porównajmy według materiału zebranego przez samą autorkę: дума ukraińska (1599), дума chocimska (1621, ok. 1630), дума kozacka (ok. 1649), дума korsuńska (1668), дума o wzięciu szturmem Pawołoczy (1675), zaporskie dumy (1698), a także starodubskie dumy (1630), odnoszące się najprawdopodobniej do głośnego oblężenia kozackiego w roku 1610. W przypadku «dum zaporskich» widoczna jest zupełnie wyraźnie przynależność do folkloru ukraińskiego (chodzi o pieśni o przywódcach kozackich Sulimie, Neczaju i o «Szachnowym moście»). Dodać należy, że w poetyce rękopiśmiennej *Bicollis Parnassus*, datowanej w roku 1670, wymienione są jako przykład *poesiae naturalis* «dumy kozackie»<sup>16</sup>. Dumy o treści odnoszącej się do ziem rdzennie polskich albo z Polską północno-zachodnią związanych zjawiają się dopiero w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XVII w.; interesujące jest, że niektóre z nich są przeróbkami lub parodiami pieśni o tematyce ukraińskiej<sup>17</sup>. Dla pierwszych dziesięcioleci wieku XVII jest bardziej charakterystyczne użycie tej nazwy w znaczeniu rozszerzonym lub przenośnym: pieśń smutna, żałosna (Szymonowicz, 1607; K. Twardowski, 1618; tekst rybałtowski ok. 1622); pieśń w ogóle (W. Prus, 1632); parodyjne składanie sowizrzalskie na sposób «dumy ukraińskiej» (k. w. XVI, po roku 1614); taniec (1607, 1615). Znamienne jest, że większość autorów używających tej nazwy pochodziła z ziem ukraińskich albo była z nimi związana (Leopolita, autor *Epicedionu*, Czahrowski, Szymonowicz, K. Twardowski, Zimorowicz, A. M. Fredro, Sz. Starowolski, Korczyński). Zwraca uwagę i to, że jak wzmianki z toponimami ukraińskimi, tak i ożywione stosowanie nazwy w utworach z tematyką inną odpowiadają dość dokładnie aktywizacji ruchów kozackich i tym samym okresem silniejszego zetknięcia się Polaków z popularną kulturą ukraińską<sup>18</sup>. Osobliwe jego natężenie w praktyce polskiej przypada według danych źródłowych na pierwszą tercję XVII w. oraz na czas po wybuchu powstania Chmielnickiego. Definicja w słowniku G. Knapskiego z roku bitwy chocimskiej wskazuje, że już w tym czasie, po dłużej obcowaniu Polaków z żywiołem w latach interwencji moskiewskich, ustaliło się szerokie zastosowanie tej nazwy w polskiej praktyce językowej. Nie mamy oczywiście pewnego dowodu, że sło-

wo «duma» nie było przed tym czasem rozpowszechnione także na ziemiach rdzennie polskich w znaczeniu «pieśń rycerska» (choć daje dużo do myślenia jego nieobecność w tym znaczeniu u Kochanowskiego i Szarzyńskiego, trafnie zauważona przez Zgorzelskiego). Jest jednakże niesporne, że wspomniane słowo zjawia się w początkowym okresie swej egzystencji literackiej najczęściej w powiązaniu z Ukrainą.

Pewne refleksje historyczne nasuwa cytowana przez autorkę (na s. 23–25) wzmianka o «ruskich lamentach, podolskich dumach» w przekładzie S. Petrycego z roku 1605. W ciągu niespełna dwudziestu lat, dzielących książkę Petrycego od wzmianki S. Sarnickiego, дума jako zjawisko ograniczone lokalnie («powiatowo», jak prawi Petrycy) przesunęła się w świadomości Polaka z ukraińskich ziem zachodnich dalej na wschód, na teren odleglejszego województwa kresowego. O ile uwierzymy w dokładność informacji Petrycego, znajdziemy w niej odbicie pewnych zmian historycznych. W wieku XVI województwa ruskie były częstym teatrem walk z Tatarami i Wołochami. Po skonsolidowaniu się mocy kozackiej pogranicze wojenne przesunęło się wyraźnie na teren województw podolskiego i braclawskiego. Nowe badania topografii dum kozackich przeprowadzone przez autora wskazują, że właśnie na tym pogranicznym terytorium (a nie na Niżu Dnieprowskim, jak można by przypuszczać) powstały najwcześniejsze zachowane wątki dum kozackich<sup>19</sup>.

Ulegając sugestii znacznie większego rozpowszechnienia nazwy «duma» w polskiej tradycji literackiej XVII w. niż w odpowiedniej tradycji ukraińskiej, L. Szczerbicka-Ślęk nie nadaje znaczenia dotychczas znanym faktom, które wyraźnie łączą pojęcie dumy ze środowiskiem ukraińskim, i akcentuje raczej rozbieżności istniejące między rolą dumy w polskiej praktyce językowej XVII wieku i ukraińską epiką ludową typu recytatywnego<sup>20</sup>. Jesteśmy więc zmuszeni posłużyć nowo odkrytymi danymi źródłowymi, które jeszcze wyraźniej świadczą o powiązaniu tej nazwy ze środowiskiem kozacko-ukraińskim. To, że wspomniane dane odnoszą się przeważnie do węzłowego punktu w stosunkach polsko-kozackich, do czasów powstania Chmielnickiego, jest uwarunkowane przede wszystkim faktem, że z tego okresu mamy znacznie więcej źródeł o charakterze obyczajowym niż z okresów poprzednich. Wydaje się, że dane miejsca charakteryzują nader dobitnie okoliczności i sposób wykonania dum, ich tematykę oraz środowisko społeczne, w którym żyła ta formacja.

W bardzo interesującej dla historyka ówczesnej kultury *Kronice rymowanej wypadków w Polsce 1648–1672* (Biblioteka PAN w Krakowie, rękopis nr 1275) czytamy w opisie przygotowań do bitwy pod Beresteczkiem (k. 29):

Kozacy tesz odezwali się w bembny tromby y surmy  
zawiodszy bratia mołodcy Zahaydacznego dumy  
z armaty tesz echo swoje wielkie wydawać poczeli  
a z piszczalow samopałów tioch tioch dzoeh zabrzmieli.

Думи

*Silva rerum* z wieku XVI–XVII w Bibliotece Czartoryskich (rękopis nr 1656) obejmuje inny aktualny utwór poetycki: *Expeditio JWJMP Stanisława na Podhajcach Potockiego Hetmana Wielkiego Koronnego... przeciwko Szeremetowi hetmanowi moskiewskiemu, która się odprawiła pod Czudnowem, Anno 1660*. Na str. 772 autor opisuje akcje zmierzające do zdobycia przychylności wahających się kozaków tymi słowami:

Na kazdy dzien em wode kwartową sklenicą  
Piał 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 przygrywała.

Mamy przed sobą dwie bezpośrednie wzmianki o dumach kozackich, opiewających – rzecz ciekawa – największych bohaterów w historii kozaczyzny. W pierwszym przypadku trudno powiedzieć, czy chodziło o dumę w sensie dzisiejszym, czy o pieśń krótką. Natomiast drugi przypadek jest bardzo ważny dla historii dumy ukraińskiej. Cytowane miejsce opowiada o nastrojach w obozie kozackim pod Czudnowem w przeddzień bitwy, której los rozstrzygnęło przejście syna Bohdana Chmielnickiego Jurija, uznającego do tej chwili protekcję moskiewską, z dużą ilością kozaków, na stronę polską<sup>21</sup>. Jakie znaczenie mogło mieć w danej sytuacji w oczach tajnego emisariusza polskiego wykonywanie dumy «zmarłego Chmielnickiego»?

W repertuarze kobzarskim XIX wieku zachowała się (tylko w dwóch zapisach) дума o śmierci Bohdana Chmielnickiego. Jej centralną postacią jest Jurij Chmielnicki, prezentowany jako godny i pożądaný następca swego ojca. Starszy zapis kończy się krótką wiadomością o ponownym zastąpieniu hetmana Wyhowskiego przez młodszego Chmielnickiego (doszło do niego na początku października roku 1659, rok przed batalią czudnowską) oraz utopijnym w danych warunkach życzeniem:

Дай же Боже! – козаки промовляли –  
За гетьмана молодого  
Жити як за старого,  
Хліба-солі его вживати,  
Городи турецькі пліндрувати,  
Слави-лицарства козацькому війську доставати!<sup>22</sup>.

Cytowana дума wślawia nie bardzo zdolnego i udanego przywódcę, który pod Czudnowem decydował o przyszłości kozaczyzny, i przedstawia go jako dziedzica sprawy ojcowskiej. Jest bardzo prawdopodobne, że chodzi o ten sam utwór, o którym wspomina współczesny autor polski. Po raz pierwszy w dziejach badań nad dumami obserwujemy dumę kozacką bezpośrednio po jej powstaniu i stwierdzamy, że był to utwór o ważnej roli politycznej<sup>23</sup>.



Podobna, choć mniej wyraźna i czasowo odleglejsza korespondencja istnieje między wzmianką A. M. Fredry (*Zwierzyniec jednorożców*, Kraków, 1668, k. 27): Noci дума korsuńska Lachy wspominając, jak się długo bronili – oraz zachowaną dumę o zwycięstwie kozaków pod Korsuniem w roku 1648<sup>24</sup>. Jej wstępny alegoryczny motyw (Chmielnicki poleca kozakom gotować piwo z Lachami) ma szerszy odpowiednik w innym współczesnym tekście polskim:

stąd sami kozacy w swej Ukrainie pieśń złożyli  
iakięby piwo naytęższe zwarzyć mieli iusz radzili  
iak go kozactwo z Lechi na włosci wzięli się zsyłowac  
na słodu w Zułtych Wodach zamoczywszy gotować  
do warzenia piwa pod Korsuniem, iakosz zawarzili  
a Chmielem zachmieliwszy pod Pilawce na czesc sprosili  
które tak wzięło przesuszynie a coraz piąć się do góry  
z takim gorzkim zadaniem ledwie drugi nie wyskoczył z skury<sup>25</sup>.

Wydaje się, że przytoczonych miejsc ze współczesnych źródeł polskich wystarcza dla obalenia apodyktycznej tezy L. Szczerbickiej-Ślęk, że «nazwy tej w tym czasie nie używano na określenie ludowego eposu ukraińskiego» (s. 29 pracy). Jest widoczne, że w połowie XVII w. nazwa «duma» była zupełnie normalnym zjawiskiem w folklorze ukraińskim i tylko ogólna słabość dokumentacji historycznej ze strony ukraińskiej jest powodem nieobecności tej nazwy we współczesnych źródłach ukraińskich. Inna rzecz, że pod tą nazwą rozumiano wyłącznie pieśni epiczne formacji nierówno-zgłoskowej o charakterze recytatywnym, śpiewane przy akompaniamencie kobzy lub bandury, czy może – co jest bardziej prawdopodobne – szerszy kompleks pieśni o charakterze przeważnie wojennym. Ważne jest stwierdzenie, że omawiana nazwa wyrażała obok innych możliwych znaczeń już wtedy to samo zjawisko, co i w terminologii naukowej wieku dziewiętnastego. Znalezione dokumenty również potwierdzają, że dumy kozackie powstawały bezpośrednio po zdarzeniach i że były ważnym środkiem aktualnej informacji i propagandy politycznej.

Nowo odkryte źródła polskie wnoszą pewną jasność i do innych spornych problemów historii dumy ukraińskiej. Niektórzy starsi badacze, na przykład Żytecki i Diels, dopuszczali możliwość, że twórcy i wykonawcy dum mogli wchodzić w skład kozackiej muzyki pułkowej<sup>26</sup>. To jest oczywiste nieporozumienie. Cytowane źródła, zwłaszcza *Kronika rymowana* przynoszą bogate dane o charakterze ówczesnej muzyki wojennej. Powtarza się w nich z różnymi ograniczeniami zawsze ta sama kombinacja instrumentów: bębny, trąby, surmy, piszczki, szyposze i szałamaje<sup>27</sup>. W tejsze *Kronice* wierszowanej są wzmianki i o «serbach» (gęślach serbskich), skrzypicach, dudach jako instrumentach raczej ludowych<sup>28</sup>. Natomiast Krzywonos, pułkownik



kozacki, jeden z najbliższych współpracowników Chmielnickiego, *hraje na kobzi*, instrumencie związanym z dumami kozackimi<sup>29</sup>. Nad zabitymi nieprzyjaciółmi, oczywiście panami polskimi, kozacy znęcają się w ten sposób, że ustawiają trupa w pozycji siedzącej «kobzę mając w ręku bądźto onym przygrawał»<sup>30</sup>. Jest widoczne, że kobza była instrumentem używanym przede wszystkim przy «śpiewaniu pieścionym», w warunkach raczej kameralnych, w czasie odpoczynku od wrzawy bitew. Nie wyklucza to jednak, jak widzieliśmy z relacji o przygotowaniach do bitwy czudnowskiej, bezpośredniego udziału twórców i wykonawców dum w działaniach wojennych.

3. W dalszej części swego dowodu L. Szczerbicka-Ślęk kładzie silny nacisk na fakt, że od końca XVII wieku nazwa «duma» nie zjawia się nawet w luźnych powiązaniach z terytorium czy wprost folklorem ukraińskim aż do umyślnego użycia tej nazwy przez uczonego dziewiętnastowiecznego, który zwrócił się do niej pod wpływem współczesnej praktyki literackiej polskiej. Uważamy, że K. Brodziński, utwierdzając pojęcie dumy we własnym systemie pojęć gatunkowych, wyraźnie wskazał na jego powiązania z folklorem ukraińskim. Cytujemy dosłownie:

Dumy są jedynie pieśni liryczno-historyczne, właściwe ludowi ukraińskiemu, który tyle ma wrodzonego daru do poezji, a którego nieszczęścia i samotna natura do melancholicznej poezji skłoniła. Ich dumy są opowiadaniem lub wylaniem uczucia śpiewanym; od ballad tym się różnią, że zawsze są smutne<sup>31</sup>.

Słusznie wskazuje komentator cytowanej edycji, że «w proponowanym tu ujęciu znaczeniowym słowa «duma» krytyk wydobywa przede wszystkim nastrojowo-emojonalne właściwości gatunku poetyckiego, zwanego dumą». Dodajmy: w folklorze ukraińskim. Cały problem zamyka się w tym, że w folklorze polskim podobna formacja pieśni liryczno-historycznych w ogóle nie istniała (czy dokładniej: nie zachowała się, być może, do czasów nowszych).

Mamy jednak obecnie jeszcze inny dowód, że zarówno Brodziński, jak i jego poprzednik Niemcewicz, który pochodził z ziem ruskich, mieli na myśli żywą tradycję pieśni ukraińskich. Udało się odszukać dwie niemieckie wzmianki o dumach z początku drugiej połowy wieku XVIII, które wyraźnie odnoszą tę nazwę do tradycji ukraińskiej (kozackiej), a nie polskiej. Jest bardzo prawdopodobne, że przynajmniej druga z tych wzmianek była Brodzińskiemu bezpośrednio znana i wpłynęła na jego stanowisko wobec dumy ukraińskiej.

W roku 1765 wydał wówczas bardzo poczytny poeta niemiecki Friedrich von Hagedorn kolejny tom zbioru swych wierszy<sup>32</sup>. Jednym z celów przedmowy do tej książki jest przekonanie czytelnika o zaletach poezji «naturalnej», wypływającej z przeżyć określonej jednostki czy środowiska społecznego. Poeta przelicza dość chaotycznie wzory takiej poezji u różnych ludów. Między innymi czytamy:

Man hat mich auch versichert, dass viele *Scherz- und Liebeslieder der Polen und die kriege-rischen Dumy der Cosaken*, zu welchen sie auf der Pandore zu spielen pflegen, in ihrer Art unvergleichlich sind und den beliebtesten Gesängen der Franzosen und Italiäner den Vorrang streitig machen können (s. 15).

Kto mógł podać Hagedornowi tak dokładną informację o dumach kozackich? Stylizacja cytowanego miejsca, łącząca utwory polskie (na pierwszym miejscu) oraz «kozackie», nasuwa myśl o pośrednictwie polskim. Zaraz w następnym zdaniu czytamy: «Dem berühmten Woywoden von Russland, Jablonowsky, sollen seine Lieder nicht weniger Ehre gebracht haben, als seine Uebersetzungen äsopischer Fabeln». Na podstawie tego dziwnego skojarzenia można przypuszczać, że informatorem Hagedorna o tych sprawach mógł być albo sam wspomniany Jabłonowski, albo ktoś z jego otoczenia.

Staje się to jeszcze bardziej prawdopodobne po ustaleniu, kim był ów «ruski wojewoda». Chodzi o znanego w tym czasie w zachodnioeuropejskich kołach kulturalnych księcia Józefa Aleksandra Jabłonowskiego, wojewodę nowogródzkiego, założyciela towarzystwa naukowego Societas Jablonoviana w Lipsku, autora licznych dzieł w języku łacińskim, francuskim i polskim. Pochodził on obustronnie ze starych magnackich rodzin kresowych, urodził się w Tychomlu na Wołyniu, majątki miał na Pokuciu i w ziemi przemyskiej oraz dochody ze starostw buskiego i korsuńskiego na Podnieprzu. Posłował na sejm od województwa wołyńskiego i ziemi halickiej. Kilkakrotnie jeździł do Europy Zachodniej; w roku 1768 założył fundusz lipski, a po pierwszym rozbiornie wyjechał do Lipska na stałe, zakupił tam pałac i otoczył się kołem uczonych. Interesował się problematyką kozacką, pozostawił z tej dziedziny prace rękopiśmienne<sup>33</sup>.

O atmosferze kulturalnej panującej w rodzinie Jabłonowskich świadczą losy ojca i syna naszego pisarza. Pierwszy, Aleksander Jan, był starostą korsuńskim i buskim, w młodych latach (to jest po roku 1690) brał udział w tych samych walkach z Turkami i Tatarami, z którymi jest związany pierwszy zapis ludowej dumy ukraińskiej; w roku 1702 przygotowywał akcję przeciwko powstaniu kozackiemu Semena Palija<sup>34</sup>.

Syn wojewody Jabłonowskiego August Dobrogost Stanisław Wolfgang Żegota (1769–1791) urodził się w Lipsku, ale pod wpływem swego wychowawcy, kozaka dworskiego Stefana Matuszenenki przeinaczył się stopniowo na manierę kresowo-kozacką. Po śmierci ojca (1777) osiadł w Stebłowie na Podnieprzu, zwolnił część poddanych z pańszczyzny i zorganizował z nich drużynę kozaków wyborowych. Stroił się po kozacku (włączając w to przysłowiowy «oseledeć»), przyjął obrządek greckokatolicki, zmarł w obozie polowym wśród swoich kozaków<sup>35</sup>.

Informacja przytoczona przez Hagedorna świadczy niezbicie o tym, że w czasie, gdy kozactwo jako organizacja społeczna już nie istniało na terytorium Rzeczypospolitej

Polskiej, żyła dalej tradycja nazwy «duma» w zastosowaniu do folkloru ukraińskiego (a nie do środowiska polskiego). Tę ostatnią okoliczność potwierdza zresztą dokumentacja, którą zgromadziła sama autorka omawianej książki: w użyciu nazwy «duma» w tradycji literackiej polskiej istnieje przerwa od początku XVIII wieku (z jedynym wyjątkiem: *Duma nabożna* z roku 1740) aż do wypowiedzi I. Krasickiego, H. Kołłątaja, Fr. Karpińskiego z końca tego wieku <sup>36</sup>.

Do środowiska kozackiego odniósł dumy wkrótce po Hagedornie także ojciec preromantyzmu niemieckiego J. G. Herder. W drugim zbiorze swych *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (1767), mówiąc o śladach dawnej przeszłości w poezji ludowej narodów północno- i wschodnioeuropejskich i kładąc ich «stare pieśni narodowe» obok ballad brytyjskich, pieśni trubadurskich oraz romansów hiszpańskich, Herder konkretyzuje: «es möchten nun diese Nationalgesänge lettische Dainos oder kosakische Dummi oder peruanische oder amerikanische Lieder sein» <sup>37</sup>. Znając stosunek K. Brodzińskiego do Herdera oraz ilość zapożyczeń z jego dzieł, trudno wątpić, że znał on i dane miejsce ze spuścizny swego ulubionego mistrza.

Cała przedstawiona powyżej historia użycia literackiego nazwy «duma» jest pięknym przykładem intensywnej symbiozy kulturalnej między środowiskiem polskim i ukraińskim. Zgromadziwszy argumenty przeciw jednostronnej tezie autorki o wyłącznie polskim pochodzeniu nazwy, nie widzimy podstawy wykluczać możliwości, że ta sama nazwa była w jakimś czasie rozpowszechniona także na ziemiach polskich. Uważamy jednak zgodnie z Cz. Zgorzelskim, że ojczyzną użycia tej nazwy w specyfikowanym znaczeniu historycznej czy aktualnej pieśni opowiadającej było ukraińskie pogranicze wojenne, na którym gdzieś w wieku XVI powstały pierwsze pieśni epiczne kozackie. Właśnie to nadało owej nazwie w pamięci językowej ten posmak egzotyczny, o którym mówi Zgorzelski.

Koncepcja pracy L. Szczerbickiej-Ślęk jest obarczona jeszcze jednym nieporozumieniem. Wskazaliśmy już na to, że nazwy «duma» nie nosi w autentycznych źródłach XVII wieku żaden z utworów, zaliczonych przez autorkę do gatunku «dum staropolskich». Z drugiej strony materiał wstępnej części książki wykazuje, że słowo «duma» miało w polszczyźnie XVII wieku szereg zupełnie innych zastosowań semantycznych. Wychodząc z danych, rzetelnie zgromadzonych przez samą autorkę, można uważać za pewne, że w XVII w. nazwy «duma» nie kojarzono z danym typem utworów poetyckich w tradycji polskiej i że miała ona realne znaczenie odmienne. Czy istnieje więc dostateczna podstawa dla ogarniania kompleksu «rycerskich pieśni żałobno-pochwalnych» i innych pieśni popularnych na tematy aktualne terminem, utworzonym o dwa wieki później dla zupełnie nowej, genetycznie i strukturalnie odrębnej i chyba tylko funkcjonalnie zbliżonej formacji poetyckiej? <sup>38</sup>. W swych wysiłkach o konstituowanie «starej dumy polskiej» nie była autorka omawianej książki

pierwsza: podobnej pokusie uległ już dawno przed nią S. Windakiewicz w artykule *Pieśni i dumy rycerskie XVI w.* («Pamiętnik Literacki», 1904), gdzie również ani jeden z omawianych utworów bezsprzecznie polskich nie dokumentuje danej nazwy w funkcji rozumianej przez autora. Jeszcze odważniej szermował terminem «duma» E. Kucharski, nazywając dumami pieśni epiczne pochodzące rzekomo z wieków XI i XIII<sup>39</sup>. Pewna sugestia do przyswojenia tego terminu literaturze staropolskiej wyszła w formie zresztą bardzo ostrożnej i od Cz. Zgorzelskiego<sup>40</sup>. Pomyłką autorki jest to, że rozwiązanie, zasugerowane przez poprzedników na podstawie bardzo pobieżnej znajomości materiału, przyjęła jako rozwiązanie ostateczne wbrew danym własnej, starannie zgromadzonej dokumentacji. To, co było u innych domysłem, stało się dla niej pewnikiem. Po rozpatrzeniu całej problematyki nie uważamy za szczęśliwe ze stanowiska metodologicznego użycie danej nazwy w znaczeniu gatunkowym dla utworów literatury polskiej XVII wieku.

Nie rozumiemy także, jaką podstawę dają teksty «dum» (w istocie: składanów poetyckich żałobno-pochwalnych) XVII wieku do wyprowadzania całej tej formacji z ludowych planktów pogrzebowych i do łączenia jej z poprzednią, zupełnie zaginioną tradycją średniowiecznej pieśni rycerskiej. Chodzi o twórczość o charakterze wybitnie literackim (choć z aspektu wartości estetycznej niższym), wyrastającą z kultury literackiej renesansu i pozbawioną jakichkolwiek powiązań z twórczością ludową, nie tylko w treści i stylizacji słownej, lecz i w ogólnym ujęciu rodzajowym, w którym zdecydowanie przeważa refleksja typu retorycznego nad pierwotną epicznością, nad elementem fabularnym. W polskich «dumach» XVII wieku nie ma żadnych śladów łączności estetycznej z tradycją planktów ludowych; są tylko wspólne nastawienia tematyczne oraz kompozycyjne, wpływające z częściowo podobnej funkcji utworów. O ile chodzi o rycerską pieśń średniowieczną, to jej prawdopodobne kontury trafnie nakreślił Cz. Zgorzelski, presuponując w niej istnienie dwu różnych nurtów: pieśni w cześć poległych o charakterze raczej lirycznym i bardziej epicznych «pieśni o wydarzeniach»<sup>41</sup>. Ani jedna z tych hipotetycznie przyjętych formacji nie mogła mieć cech podobnych do pieśni literackich XVII w. Przełom renesansowy, który tak gęboko wrył się do wszystkich warstw kultury polskiej, musiał i w tym przypadku doprowadzić do zupełnego zniknięcia starszych pieśni epicznych, żyjących w podaniu ustnym i zachowujących jego charakterystyczne cechy. Podstawą różności tej starszej warstwy pieśniowej był już odmienny sposób konserwacji tekstu i odmienne okoliczności wykonania (śpiew na biesiadach przy akompaniamencie lutni, fletu lub kobzy; informacje o *śpiewaniu* «dum» siedemnastowiecznych są raczej wyjątkowe i bardzo niejasne; sądzimy, że chodziło w większości o teksty przeznaczone raczej do czytania). Nie ma więc dostatecznej podstawy do uważania pieśni rycerskiej XVII wieku za bezpośrednią dziedziczkę średniowiecznej pieśni bohaterskiej. Chodziło raczej o

formację konkurencyjną, która wynikała na zupełnie nowej bazie stylowej w czasie, gdy współcześni pisarze przynosili jeszcze spóźnione, niestety bardzo skąpe informacje o dogasającej tradycji bohaterskich śpiewów biesiadnych <sup>42</sup>.

Ponowne rozpatrzenie krytyczne wspomnianych problemów ma duże znaczenie także dla pracy nad narodowym eposem ukraińskim. W ostatnich latach zjawily się próby częściowego skorygowania poglądów F. Kołessy na cechy i granice gatunkowe dumy kozackiej. Do tradycji dum włączono kilka utworów, których nie zaliczył do niej, wychodząc ze swych ściśle sprecyzowanych kryteriów, F. Kołessa. Chodzi przede wszystkim o dwa teksty, zachowane w autentycznych zapisach z wieku XVII i XVIII – ukraińską pieśń o księciu Koreckim oraz pieśń o zdobyciu Warny <sup>43</sup>. Stwierdzenie, że przewaga elementu lirycznego w dumach, uważana przez Kołessę za ich właściwość pierwotną i zasadniczą, jest zjawiskiem raczej późniejszym <sup>44</sup> i że struktury dum w wieku XVII, ilustrowane m.in. tekstem zachowanym w polskim rękopisie z końca tegoż wieku <sup>45</sup>, miały postać prawdopodobnie bliższą do wspomnianych utworów, zmusza nas do szukania nowej odpowiedzi na pytanie o pierwotnym charakterze rodzajowym całego eposu ukraińskiego.

Wydaje się, że Kołessa, będąc znakomitym systematykiem, nie doceniał w swych badaniach aspektu rozwojowego i bez dostatecznej podstawy rozciągnął wnioski, wyprowadzone na podstawie materiału z drugiej połowy wieku XIX i początku XX, na cały okres powstawania i rozwoju produktywnego dum kozackich. Będąc muzykologiem, zbyt duże znaczenie przywiązywał do znanej sobie z tego późnego okresu formy muzycznej, kulturowanej w środowisku zebrzących kobzarów profesjonalnych, akcentujących w tych utworach element uczuciowy. Pogląd na dumy ze strony tekstu zawsze wywoływał zastrzeżenia przeciwko takiemu ujęciu ich *genezy*. Jest rzeczą oczywistą, że dumy kozackie w jeszcze mniejszym stopniu niż to, co nazywa się obecnie dumą w polskiej tradycji literackiej XVII w., były związane z motywem opłakiwania zmarłych bohaterów. Był to konglomerat pieśni rycerskich (i nierycerskich, o treści moralistyczno-rodzinnej), składający się z utworów o różnym charakterze kompozycyjnym (pieśni biograficzne wielocłonowe, pieśni «zdarzeniowe» o fabule kilkuwatkowej, pieśni sytuacyjne z akcją ograniczoną do jednego miejsca, plankty niewolnicze z różnym nasileniem elementu epicznego). Ostatni typ zajmował w tym repertuarze stanowisko raczej peryferyjne. W ogólności można powiedzieć, że większość dum miała charakter i funkcję sprawozdawczo-upamiętniającą i opiewała w sposób właściwy epice ustnej przede wszystkim aktualne przygody bojowe. Element narracji o wydarzeniach przeważał w nich nad wyrazem stanów wewnętrznych. Ich forma rytmiczna, założona na połączeniu kompleksów relatywnie izometrycznych z wierszem wolnym, była bliższa strukturze wierszowej innych typów starszej pieśni ludowej; dalsza podstawowa teza F. Kołessy o zupełnej prze-

ciwstawności wiersza dumy i pieśni ludowej jest prawdziwa dla okresu późniejszego, ale nie odpowiada sytuacji wieku XVII, kiedy także część ukraińskich pieśni krótszego rozmiaru miała inne walory rytmiczne, nie odznaczała się zupełną przewagą ścisłego sylabizmu <sup>46</sup>.

Głównego źródła epiki kozackiej należy szukać w tradycji bohaterskiej pieśni biesiadnej, przedstawiającej poprzez relację o wydarzeniach, ozdobioną formułami poetyckimi, czyny bohaterów zarówno żyjących jak i zmarłych. Cytowaliśmy już źródła świadczące o tym, że pieśni tego typu były zwykłym zjawiskiem jeszcze w Polsce wieku XVI; podobne świadectwa znamy z terytorium rumuńskiego <sup>47</sup>, a serbochorwacka *bugarsztica* w zapisach z wieku XVI i XVII jest żywym dokumentem podobnej twórczości. Wydaje się nawet prawdopodobne, że przy znacznych kontaktach między środowiskiem bałkańskim i polsko-ukraińskim w wiekach XV i XVI, udokumentowanych także wzmiankami o pobycie śpiewaków bałkańskich na ziemiach ruskich i dalszymi faktami obyczajowymi <sup>48</sup>, rycerską pieśń biesiadną narodów Rzeczypospolitej mogły wiązać różne podobieństwa z epiką południowoślowiańską tego okresu. Ich bezpośrednie ślady można odkryć w analogiach stylistycznych między starą dumą kozacką oraz bugarszticą <sup>49</sup>. Ale trzeba pamiętać, że дума kozacka formowała się w środowisku nowym, pozbawionym części powiązań z poprzednią tradycją kulturalną, nawet w atmosferze świadomej opozycji do różnych pierwiastków ideologii feudalnej. Dlatego trudno byłoby uważać ją za typową przedstawicielkę i dziedziczkę tradycji średnio-wiecznej pieśni rycerskiej, zanikłej bez śladu na ziemiach polskich. Na tym polu jest jeszcze bardzo dużo do zrobienia, ale już pierwsze porównawcze sondy, wychodzące z rekonstrukcji sytuacji, która mogła istnieć w czasach dogasania koncepcji kulturowej przedrenesansowej, dają pewne wyniki. Natomiast «dumy polskie» wieku XVII są zjawiskiem zupełnie nowej fazy rozwojowej, nacechowanej upadkiem pierwotnego, nawiązującego do epicznego ujęcia rzeczywistości i zastąpieniem tego ujęcia przez wyrafinowaną myśl reflektującą, wychowaną w szkole erudycji klasycznej. Dumy kozackie i „dumy polskie” (rycerskie pieśni żałobno-pochwalne wieku XVII) należą do dwu różnych warstw rozwojowych w historii pieśni o tematyce bohaterskiej. Zbliżyły je do siebie dopiero koncepty terminologiczne późniejszych czasów.

<sup>1</sup> F. Kolessa, *Ukrajński narodni dumy*, Lwów, 1920, s. 51–54; tenże, *Pro genezu ukrajńskich narodnych dum*, Lwów, 1921, s. 81–117; tenże *Recytatywni formy w ukrajńskij narodnij poeziji*, «Perwisne hromadianstwo», 1927, z. 1–3, s. 79–113. Skrócony przedruk ostatniej pracy: F. M. Kolessa, *Muzykoznavczii praci*, Kyjów, 1970, s. 311–351.

<sup>2</sup> F. Kolessa, *Ukrajński narodni dumy*, s. 9; *Pro genezu ukrajńskich narodnych dum*, s. 82. Z nowszych prac: P. Pawlij, *Do pyttannia pro pochodzennia narodnych dum*, «Narodna tvorczist», Kyjów, 1940, nr 4, s. 50; *Dumy ta istoryczni pisni*, Kyjów, 1941, s. 13; *Ukrajńska narod-*



## Думи

na *poetyczna tworcist*, Kyjiw, 1958, t. I, s. 449; K. Husłystyj. *Do pytania pro istoryczni umowy wynykniennia ukrajinskich dum*, [w] *Istoriycznyj epos slowjanskich narodiw*, Kyjiw, 1958, s. 124; B. P. Kirdan, *Ukrainskije dумы*, Moskwa, 1962, s. 17.

Słabość podstaw takiej koncepcji periodyzacyjnej jest oczywista. W zachowanych tekstach dum niewolniczych typu lirycznego (lamentacyjnych) nie ma żadnych indycji, wskazujących na ich wcześniejsze niż innych dum pochodzenie. Takie dумы mogły powstać jako formacja o charakterze artystycznym w jakimkolwiek okresie wrogich stosunków ukraińsko-krymskich; trzeba pamiętać, że największe nasilenie jeńców oraz jasyru z Ukrainy przypadło według danych historycznych na wiek siedemnasty.

<sup>3</sup> Strona 379 cytowanego dzieła.

<sup>4</sup> K. Rylejew, *Stichotworienija, statji, oczerki, dokładnyje zapiski, piśma*, Moskwa, 1956, s. 71–72; W. Antonowycz, M. Drahomanow, *Istoriczeskije pieśni matorusskogo naroda*, Kijew, 1875, t. II, s. IX–X.

<sup>5</sup> Wyżej cytowane dzieło; I. Jerofejew, *Ukrajinski dумы i jich redakciji*, Zapysky Ukrajinskoho naukowoho towarzystwa w Kyjewi, VI, 1909, s. 69.

<sup>6</sup> F. Kolessa, *Ukrajinski narodni dумы*, s. 8; K. Hruszewśka, *Ukrajinski narodni dумы*, Kyjiw, 1927, I, s. XIII.

<sup>7</sup> A. W. Storozenko, *Stefan Batorij i dnieprowskije kozaki*, Kijew, 1904, s. 184.

<sup>8</sup> Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń, 1949, s. 17. Zob. także s. 11–13, 15–16, 23, 121.

<sup>9</sup> L. Szczerbicka-Ślęk, omawiane dzieło, s. 6–9.

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 5, 28.

<sup>11</sup> Cz. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 17.

<sup>12</sup> L. Szczerbicka-Ślęk, s. 20, 41.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 33–34.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 29–32, 41. W związku z tym należy zauważyć, że niektórzy współcześni badacze (P. Pawlij w podręczniku *Ukrajinska narodna poetyczna tworcist*, Kyjiw, 1958, t. I, s. 425; B. P. Kirdan, *Ukrainskije narodnyje dумы*, Moskwa, 1962, s. 13, 16) wysunęli w sukurs nieprzerwanej tradycji pojęcia «duma» w folklorze ukraińskim nowy argument, wskazując na użycie danego terminu w zbiorze pieśniowym J. Hołowackiego *Narodnyje pieśni Galickoj i Ugorskoj Rusi* w znaczeniu pieśni epicznej na obszarze Galicji ukraińskiej. Chodzi o nieporozumienie wpływające z niedostatecznej znajomości źródeł. Sam Hołowacki wyraźnie oświadczył w notatkach rękopiśmiennych opublikowanych przez M. Wozniaka (*U stolittia «Zori» Markiana Szaszkwycza*, Lwów, 1935, t. I, s. 110), że zapożyczył tę nazwę, nieznaną mieszkańcom Zachodniej Ukrainy, od swych poprzedników polskich – Wacława z Oleska i Zegoty Pauli.

<sup>15</sup> M. Hruszewśkyj, *Istorija Ukrajiny–Rusi*, Kyjiw–Lwów, 1909, t. VII, s. 145, 154, 163. W. A. Gołobuckij, *Zaporożskoje kazaczestwo*, Kijew, 1957, s. 94.

<sup>16</sup> W. N. Peretc, *Istoriiko-literaturnyje issledowanija i matieriały*, Ptb., 1900, t. I, s. 45.

<sup>17</sup> Duma pruska – w związku z okupacją Malborka przez Karola Gustawa; Duma lamentowna Karola Gustawa – 1656–57; Duma polska po przegranej pod Częstochową – 1665; Duma chłopska o częstochowskiej potrzebie – 1665; Duma mazowiecka – 1667; dумы Zb. Morsztyna z czasów wojen szwedzkich. Duma pruska jest aktualizującą przeróbką Dumi o spustoszeniu Podola, Duma pana Czarnieckiego odsyła do incypitu Pieśni o Samuelu Koreckim. Zob. Szczerbicka-Ślęk, s. 12–14.



<sup>18</sup> 1594–96; powstanie Nalewajki; 1604–12 i 1617–18; interwencja moskiewska z silnym udziałem kozaków; 1619–21: akcje lisowczyków i bitwa chocimska; 1630 i 1648–67: powstanie i walki na Ukrainie.

<sup>19</sup> Większość zbrojnych starć między kozakami i Tatarami jest w starszych dumach kozackich odniesiona do pogranicza między Dniestrem i lewymi dopływami Bugu, które sięgało na początku XVI w. do rzeki Murafy, w roku 1542 stabilizowało się na Sawrani i Białej Wodzie (Siniusze), a później przesunęło się jeszcze dalej na południe – na rzeki Jahorłyk i Kodymę. Duma o atamanie Matjaszu starym lokalizuje wydarzenie w ujściu Samary-Bohu (oczywiście mowa jest o dopływie Bugu Sawrani) i wspomina o dolinie Kajnarskiej, którą można wg mapy Beauplana bez trudności identyfikować jako rzekę Kajnar, prawy dopływ Białej Wody, obok której były dwa brody w kierunku Dniepru i tatarski Czarny szlak. W innej dumie kozak umiera na niedalekiej dolinie Kodymie. W części wariantów dumy o Konowczence zjawia się miejscowość Kopystryn, znana twierdza pograniczna na Podolu koronnym.

<sup>20</sup> L. Szczerbicka-Ślęk, op. cit., s. 144–146.

<sup>21</sup> O danej fazie kampanii czudnowskiej: W. Harasymczuk, *Czudniwska kampanija*, Zapysky Naukowoho towarzystwa im. Szewczenka, t. CXII (1912), s. 74–89; CXIII (1913), s. 45–68; CXIV (1913), s. 57–80. Sytuacja rozwijała się następująco: oba wojska, polskie oraz moskiewskie, czekały pod Czudnowem na to, jak zachowa się 40-tysięczna armia kozacka pod dowództwem J. Chmielnickiego, która początkowo szła na pomoc oblężonemu wojewodzie Szeremietiewowi, ale pod wpływem nastrojów starszyny zwlekała z połączeniem się. W obozie Chmielnickiego pod Słobodyszczami panowała duża rozbieżność poglądów między większością starszyny, sympatyzująca z Polakami, i czernią, trzymającą się strony moskiewskiej. Między Chmielnickim i obozem polskim rozpoczęły się rokowania, najpierw tajne, później oficjalne, zakończone za dziesięć dni umową o ponownym przyjęciu przez kozaków protekcji polskiej.

<sup>22</sup> F. Kolessa, *Ukrajński narodni dumy*, s. 147; K. Hruszewska, *Ukrajński narodni dumy*, Kyjiw, 1931, t. II, s. 206.

<sup>23</sup> Badania, przeprowadzone nad dumą o śmierci B. Chmielnickiego, wykazały zasadniczą rozbieżność ideologiczną między dwoma jej znanymi wariantami. Zob. Hruszewska, II, s. 204–205.

<sup>24</sup> F. Kolessa, *Ukrajński narodni dumy*, s. 134–137; Hruszewska, *Ukrajński narodni dumy*, II, s. 163–168.

<sup>25</sup> Poprzedzające wiersze o «winnikach, browarnikach, słodownikach», których było «zwiela» w pułku zmyślonego pułkownika Nemynykorczmy, żywo przypominają początek innej, bardzo popularnej dumy – *O Iwanie Konowczence* (Kolessa, op. cit., s. 101); Hruszewska, op. cit., t. II, s. 24, 29, 34, 38, 41 itd.).

<sup>26</sup> P. Żitiekij, *Mysli o narodnych małorusskich dumach*, Kijew, 1893, s. 170–171; P. Diels, *Die Duma, das epische Lied der Kleinrussen*, Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde (1934), s. 64–65.

<sup>27</sup> W kwaterze Chmielnickiego na uwitanie posłów «bębny, trąby ozywały się hetmańskie» (rkp. Muz. Czartoryskich nr 965, s. 136). Pod Beresteczkiem w polskim wojsku wybuchła «w trąby, bębny, piszczałki wrzawa», «kozacy też odezwali się w bębny, trąby i surmy» (rkp. Biblioteki PAN w Krakowie, nr 1275, k. 31, v. 29). Na pogrzebie J. Wiśniowieckiego grały «trąby, surmy, piszczałki, bębny, wszelka wojskowa muzyka», a obok nich «szyposze i szalamaje» (tamże, k. 29.)

<sup>28</sup> Rkp. Biblioteki PAN w Krakowie, nr 1275, k. 77 v, s. 85 v.

<sup>29</sup> Rkp. Biblioteki Czartoryskich, nr 377, s. 735.

<sup>30</sup> Rkp. Biblioteki PAN w Krakowie, nr 1275, k. 2 v.

<sup>31</sup> K. Brodziński, *Wybór pism*, Wrocław, 1966 (Biblioteka Narodowa, 1/191), s. 341.

<sup>32</sup> Fr. v. Hagedorn, *Poetische Werke. Dritter Teil. Oden und Lieder*, Wien, 1765; drugie wydanie: Hamburg, 1800.

<sup>33</sup> *Polski słownik biograficzny*, t. X/2, z. 45, s. 225–227. Z kola ludzi bliskich Józefowi Jabłonowskiemu, którzy znali dobrze środowisko kresowe i mogli mieć kontakt z poetą niemieckim, należy wymienić jego bratanka Antoniego Barnabę Jabłonowskiego, starostę buskiego i czechańskiego, który bawił w Berlinie i Frankfurcie w roku 1756 (PSB, X/2, s. 216).

<sup>34</sup> *Polski słownik biograficzny*, X/2, z. 45, s. 213.

<sup>35</sup> *Ibid.*, s. 219.

<sup>36</sup> L. Szczerbicka-Ślęć, *op. cit.*, s. 15–16, 26–27.

<sup>37</sup> J. G. von Herders *sämtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst. Zweiter Teil*, Wien, 1815, s. 287.

38 Por. wnioski Cz. Zgorzelskiego o genetycznych powiązaniach dumy osiemnastowiecznej z gatunkiem «liryki sytuacyjnej» (s. 26–30).

<sup>39</sup> E. Kucharski, *Pani pana zabiła*, «Pamiętnik Literacki», 1931, z. 3–4.

<sup>40</sup> Cz. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 13.

<sup>41</sup> *Ibid.*, s. 11–12.

<sup>42</sup> Znane są świadectwa W. Sarnickiego (1581) o zwyczaju opiewania cnót znakomitych mężów przy akompaniamencie lutni, M. Kobiernickiego (1589) o śpiewaniu podobnych pieśni przy kobzie, A. Wargockiego (1609) o tym, że «na biesiadach starzy przodków zacne a sławne dzieje wierszem cudnym opisane przy graniu na fletniech śpiewali». Charakterystyczne jest, że większość tych wzmianek mówi o tradycji pieśni biesiadnych jako o sprawie minionej; Sz. Starowolski (1631) mówi o współczesnych naśladowaniach (analogiach) tych starych śpiewów. Dokumentacja: L. Szczerbicka-Ślęć, s. 19–22.

<sup>43</sup> I. Franko, *Studiji nad narodnymi pisniami*, Lwów, 1908, I, s. 96–101; M. Wozniak, *Cikawa pamiątka ukrajinskoji pisennosti XVII w.*, «Ukrajina» 1929, nr 3–4 (33), s. 3–37; *Dumy* (Kyjiw, 1969, s. 48–50, 324–325).

<sup>44</sup> O. Ziłyński, *Ukrajinské dumy v novějším období svého vývoje*, «Československa rusistika», XVII (1972), z. 5, s. 205–212.

<sup>45</sup> M. Wozniak, *Duma pro kozaka-netiahu ze zapysi kincia XVII w.*, [w] *Juwilejnyj zbirnyk na poszanu M. O. Hruszewśkoho*, II, Kyjiw, 1928, s. 26–33.

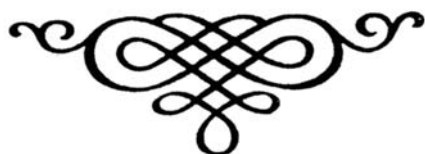
<sup>46</sup> W. N. Peretc, *Istoriko-literaturnyje issledowanija i materialy*, Ptb., 1902, III, s. 12; wstęp autora danej pracy do art. F. Kołessy *Wirszowa forma ukrajinskoji narodnoji pisni pro Stefana wojewodu*, «Narodna tworcziśť ta efnohrafija», 1963, nr 1, s. 116–118.

<sup>47</sup> M. Strykowski, *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*, Warszawa, 1846, t. II, s. 32; *Źródła dziejowe*, Warszawa, 1878, X, s. LXXVIII.

<sup>48</sup> W. Hnatiuk, *Znosyny ukrajinciw z serbamy* [W:] *Naukowyj zbirnyk pryswiaczenyj M. Hruszewśkomu*, Lwów, 1906, s. 373–408.

<sup>49</sup> O. Ziłyński, *Ukrajinské dumy a problém vývoje epických útvarů v slovanských folklórech*, Československé přednášky pro VII. mezinárodní sjezd slavistů ve Varšavě, Praha, 1973.

# БАЛЛАДИ



## NOVÉ EDICE SLOVANSKÝCH LIDOVÝCH BALAD Z KARPATSKÉ OBLASTI

П. В. Лінтур, Народні балади Закарпаття. Львів, видавництво Львівського університету, 1966, 282 (2) с.; – О. Sirovátka, Lidové balady na Slovácku, Uherské Hradiště, Slovácké muzeum, 1965 (Kultura a tradice, sv. 2), 89 s. – S. Burlasová, Ľudové balady na Horehroní, Bratislava, vydavateľstvo SAV, 1969 (Klenotnica ľudovej kultúry, zv. 2), 262 (2) s.

Dosavadní výsledky studia slovanských lidových balad neodpovídají klíčovému postavení tohoto žánru ve folklórní tradici, o němž se nepochybuje od jeho objevení. Baladní repertoár známe dosud převážně ze sborníků, jejichž cílem bylo podchycení celého rozpětí písňové tvorby; pro nevyhraněnost pojmu *balada* v slovanské vědecké tradici lze je velmi často najít i v jiných žánrových oddílech takových sborníků. Jen některé slovanské národy mají shrnující edice svých balad; zpravidla jde ovšem o edice vědecko-populární, výběrové, v nichž je každá syžetová osnova zastoupena jen jedním nebo maximálně několika texty bez určení vztahu k dalšímu už uveřejněnému a neuveřejněnému variantnímu materiálu. Převážnou většinu vědeckých prací o slovanských baladách tvoří doposud monografické studie o jednotlivých písních, metodicky zčásti už zastaralé.

Osobitý význam má balada v kontextu karpatských výzkumů. Jako útvar se silně vyjádřeným interetnickým charakterem by se měla stát jedním z důležitých ukazatelů kulturních spojení mezi národy této oblasti, prostředkem k dořešení otázky o povaze a rozsahu její kulturně historické integrity. I zde jsou výsledky na rozdíl od hudební folkloristiky – zatím velmi chabé. Celá desetiletí přetrvávající teorie J. Bystroně a F. Kolessy o karpatském písňovém společenství, jehož důležitým článkem byla podle těchto badatelů právě balada, nebyly dosud konkretizovány a ověřeny na širším materiálu. Nepodařilo se prokázat, v jakém smyslu a míře bylo takové případné společenství výsledkem křížení vnějších vlivů a v čem spočíval specifický tvůrčí přínos karpatského prostředí. Nemáme jasnou představu ani o tom, zda karpatské slovanské kraje reprezentují z hlediska celoslovanského písňového vývoje variantu archaickou nebo produktivní, je-li podíl obou těchto protichůdných sil stejný v celých slovanských Karpátách a jakou mohl mít vývojovou dynamiku.

Přirozená cesta k řešení těchto důležitých otázek vede přes úplnější podchycení a systematizaci materiálu, dosud roztroušeného v četných edicích širšího profilu. Jako nejvhodnější se nabízí forma regionálních sborníků, v nichž je možné úplnější vyčer-

pání a zevrubnější posouzení materiálu. Není proto náhodné, že se v každé zemi, podílející se na karpatském kulturním společenství (kromě Polska, které v něm zaujímá trochu jiné postavení) objevil v posledních letech pokus o zpracování teritoriálně vymezeného fondu balad. Vydáním tří sborníků tohoto typu, z nichž každý obsahuje rozsáhlou úvodní stať a komentáře, vznikla nová základna pro srovnávací studium balad v karpatské oblasti. Seznámení s nimi je poučné i z hlediska použitých metodických postupů a jejich výsledků.

Dobou svého vzniku je nejranější ukrajinský sborník *L i n t u r ů* v. Autor, dnes už zesnulý, věnoval mnoho let svého života (od r. 1939) soustavnému sbírání balad na celém území Zakarpatské Ukrajiny a dospěl k pozoruhodnému počtu více než 600 zápisů, bohužel bez notace. Do recenzované knihy bylo pojmato přes 130 textů, považovaných sběratelem za nejvýznamnější; materiál byl rozčleněn do 66 písňových jednotek, ne vždy správně. K tomu je třeba poznamenat, že na základě dnes už překonané představy o «převážně chmurném rázu» lidové balady editor dobrovolně ochudil svůj sborník o četné balady o lásce, rodinných vztazích a mírně vyznívajících dobrodružstvích. Podařilo-li se při tomto omezení shromáždit tak značný počet syžetových osnov, svědčí to o velké životnosti balady na půdě, která se zapsala i do dějin české kultury jako zaslíbená země lidových tradic.

Způsob uspořádání svého materiálu charakterizuje Lintur jako historický (13). Konkrétně vychází jeho pokus o systematizaci materiálu ze známého dělení *J. H o r á k a* ve sborníku *Slovenské ľudové balady* (Bratislava, 1956). Rozdíl je v tom, že místo Horákových šesti skupin, z nichž jen dvě mají určité historické meze a poslední (*Z dávna a nedávna*) je shromáždištěm nevyřešených případů, se Lintur odvážil ustavit tři větší a početně velmi nerovné oddíly: *Syžety nejstaršího původu: Balady o bojích s Turky; Balady feudálního období*. Výklad tohoto dělení je dán v úvodní stati, kde autor důrazněji než jeho český předchůdce usiluje o vybudování celistvého, i když velmi jednoduchého systému názorů na kořeny a vývoj lidových balad.

Nejrozsáhlejším předmětem Linturových úvah je nejstarší vrstva baladické tvorby, kterou nazývá mythologickou. Pohled na náměty zařazené do této skupiny (*dívka proměněná v topol; dívka-kukačka; dívka otrávená na svatbě; sestra a matka travička; přivolání milého kouzly*) ukazuje, že do pojmu «mythologie» se mu začleňuje i celá oblast animistických představ a lidové magie. Na stejnou vývojovou úroveň klade Lintur písně s motivem incestu a s určitými jinými formami rodinných vztahů. Je nemožné zabývat se v této recenzi každým případem zvlášť a vyvrátet všechny Linturovy argumenty. Jako ilustrace postačí jeho výklad dobře známé balady *Sestra travička*, jejíž syžet v zakarpatských textech se v podstatě shoduje s formami, známými v jiných slovanských zemích. Rozpor mezi bratrem a sestrou prohlašuje Lintur za

«ohlas sociálních konfliktů, vyvolaných rozpadem rodového zřízení». «Sestra stojí na pozici rodového zřízení, bratr hájí zájmy a právo patriarchální společnosti». «Dějové postavy této balady jsou vzdáleny křesťanské morálce, jejich chápání dobra a zla je svérázné a odpovídá kulturní úrovni rodové společnosti» (19), prý proto, že postoj hrdinky, která si není vědoma svého zločinu, je «podivně nepřičetný», jako by podobné afekty neexistovaly na všech stupních kulturního vývoje člověka!

Podobné «předhistorické» reliktury Lintur s oblibou hledá i v jiných na Zakarpatsku známých baladách. Případ, kdy oklamaný milovník setne dívce hlavu na její svatbě, je mu «ozvěnou původního zvykového práva» (24). Všechny balady s motivem kouzel a zázračných proměn mu spadají do «nejstaršího období» bez ohledu na realie a stylizaci; pokud tyto motivy chybí, jsou tematicky podobné balady (např. o vraždách) zařazovány do novější vrstvy. Tak jsou i žertovná píseň o přivolávání mládence kouzly (*По мим боці Дунаю вівчар вівці зганяє*) a alegorická píseň o odloučení holoubka od holubiце, obě dobře známé ze světských zpěvníků XVII.–XVIII. století a stylově nepochybně mladší, zařazeny do nejstarší vrstvy na základě tvrzení, že jejich *základem* je víra v magickou sílu přírody a v možnost přírodních metamorfóz. V baladě o dívce, která utratí nemanželské dítě, hodnotí Lintur výzvu, aby děvčata nebyla pouštěna večer z domovů k muzice, jako «konzervativní ideu».

Jedním z nemnoha dalších argumentů ve prospěch starobylosti některých balad je tvrzení, že jde o původně obřadné písně. Zejména v ukrajinském a běloruském folklóru je skutečně nevelký počet případů, kdy se baladická píseň objevuje ve zvykoslovných (většinou už ne obřadných) kontextech, buď v nezměněné podobě (převážně v rámci jarních a kupalských zábav) nebo ve formě odvozené, stylově přizpůsobené (v koljádkách). Lze však předem vyloučit možnost, že prvotnější byla balada jako taková a že její texty a nápěvy byly přijímány do zvykoslovných souvislostí druhotně, na základě různých významových asociací, k doplnění nedostatečně širokého fondu písní od původu obřadných? Linturovo tvrzení vyplývá z nesprávné axiomatické představy, že tzv. obřadný písňový folklór *jako celek* předcházela vývojově baladám, tudíž každý případ spjitosti a korespondence lze vysvětlit jen působením obřadné sféry na sféru neobřadnou. Neseriózní je jak autorovo tvrzení, že mnoho slovanských balad se textově kryje s obřadnými písněmi (jde o případy skutečně ojedinělé), tak i pomocné argumenty, uváděné na podporu názoru o obřadném původu balad (společensví takových znaků jako *dramatismus a dynamičnosť podání, dialogická forma, emocionalita, tragičnosť, epi-zodická, soukromá, rodinná tematika* na rozdíl od hrdinských epických písní).

Problematicke mezinárodní migrace balad je věnována v knize jen okrajové pozornost. Autor vychází z velmi obecné znalosti neukrajinských pramenů (z české oblasti zná jen sborník Erbenův a Sušilův, z polské – první svazek Kolbergova Ludu a antologii Czernikovu); proto ve zjišťování mezinárodních spjitostí nejednou tápe (tvrzení o slo-

venském původu vojenské balady *В зеленим гаєчку пташечки співають*) nebo tento problém vědomě obchází (starší balady o vraždě na muži, o sestře travičce, o dívce, která zabila vlastní dítě). Ve skoupém výčtu sedmi balad západoslovanské proveniencie se neobešlo bez chyby, charakteristické pro Linturův metodický přístup: na základě zmínky o *šlechtě* byl velmi vzácné baladě o Štefanovce (text 120) připsán polský původ, ač její formální struktura odpovídá ukrajinské tradici a není známa žádná její polská obdoba.

Avšak hlavní příčina Linturova nezájmu o pečlivé srovnávací studium je dána dalším axiomatickým prvkem jeho názorového systému. Z vážného přesvědčení, že «životní formy a kultura dávné Rusi se nikde nezachovaly tak dobře, jako na jižních svazích Poloninských Karpat» (4) pro něj vyplývá názor, že zakarpatská ukrajinská oblast je jakousi pokladnicí «celoslovenské baladické vrstvy», vzniklé ještě před jazykovým dělením a zeměpisným rozchodem Slovanů. Tvrdí doslova, že balady nejstaršího okruhu, společné několika slovanským národům, «musely vzniknout na společném území, které se rozprostíralo mezi Karpatami, Vislou, Dněprem a Dněstrem» (12). Jen tak se dá prý vysvětlit hojnost baladické tvorby na tomto území a její široké mezinárodní spoje.

O absurdnosti tohoto názoru není snad třeba diskutovat. Jeho mateřskou půdou je nepochopení skutečnosti, že se písňové struktury rozvíjejí v konkrétních historických podmínkách a že přetrvání neporušených obsahů a forem nebo i jejich obecných obrysů po dobu jednoho tisíciletí je (mimo oblast velkého eposu) zcela nemožné. Konkrétní historické a vývojové vlastnosti písní Lintura ovšem vůbec nezajímají: nevěnuje žádnou pozornost ani historicky vázaným motivacím syžetů, ani reáliím, ani stylové povaze písní. V poslední oblasti se mu nejlépe pracuje s určeními typu «jednoduchost kompozice», «bezprostřednost výkladu». Jeho postoj k historickému pozadí folklóru je až čítankově naivní: vznik karpatského zbojnictví jednoznačně spojuje se ztroskotáním povstání Gyorgyho Dózsy; tvrdí, že zbojníci měli «na rozsáhlém území Karpatského oblouku své strategické body», že «přírodní tvrzi» byly pro ně Vysoké Tatry (35–36). Pro feudálního bojovníka používá označení *солдат*, jeho druhové se vracejí «z fronty» (29). Jméno *Сербин* v haličské verzi balady o sestře travičce, vyjadřující dobře známou historickou pověst potulných Srbů-muzikantů a dobrodruhů XV.–XVII. století, je pro Lintura pouze rodinným jménem (18).

Nevěnovali bychom těmto názorům a omylům tolik pozornosti, kdyby se tvrdilo, že ve skoro stejných formulacích neopakovaly v každé Linturově práci o slovanských baladách (*Народные баллады Закарпатья и их западнославянские связи*, Kyjev 1963; *Балладная песня о заклятии невестки в тополь*, VII международный конгресс антропологических и этнографических наук в Москве 1964; *До проблеми походження слов'янської баладної пісні*, Тези доповідей VI української славістичної конференції, Užhorod 1964; *Украинская балладная песня о сестре-отравительнице*



*и ее славянские связи*, Тези доповідей і повідомлень до XIX наукової конференції Ужгородського університету, серія літературознавства, Užhorod 1965; *Балладная песня и обрядовая поэзия*, Русский фольклор X; *Новые записи балладной песни «О сестре отравительнице»*, *Slavia* 37, 1968). Apodiktický tón těchto opakovaných soudů by mohl méně zasvěcenému čtenáři vsugerovat domněnku, že úplný důkaz o těchto pravdách je už zbytečný, že vyplývá ze starších zkušeností oboru. Ve skutečnosti nemá Linturova «historická» metoda nic společného se seriózním historickým přístupem k materiálu. Je založena na představě o neměnnosti nebo malé proměnlivosti jednou vytvořených hodnot, těží z ignorování funkčnosti a stylové tvářnosti písní, postrádá konkretizující systematická hlediska. Je to velký krok zpět nejen oproti ideově typologické koncepci zkoumání folklóru, která dnes převládá v sovětské folkloristice, ale i proti posledním výsledkům historické školy, reprezentované dnes právě v Užhorodě svým nejčilejším představitelem M. M. Pliseckým.

Smutným paradoxem je, že právě materiál, shromážděný Linturem, poskytuje mimořádnou příležitost pro plodné bádání, zaměřené opačným směrem. Je v něm velké množství dokladů o nejmladším období vývoje baladových textů, o velmi zajímavých aktualizacích procesech, které v baladách probíhaly. Vítězně se šířící 14slabičná rytmická forma zde vedla ke stylistické přestavbě mnoha syžetových osnov. Velký počet písní má nové, aktualizující začátky různých typů. Uvnitř textů dochází k velkému pohybu obrazů a motivů, k záměnám dějových osob, k doplňování děje. Působí zde jak racionalizující, tak i estetizující tendence; první se projevuje vnášením prvků vlastní životní zkušenosti, domýšlením baladických dějových zkratů, explikativním výkladem, rezonujícími závěry; druhá – obohacováním textu různými esteticky účinnými retardujícími prvky včetně epitet a opakování, jeho emocionalizací a intimizací pomocí diminutiv a přírodních úvodů. V této podobě představuje většina Linturových zápisů novou fázi ve vývoji západoukrajinské balady, vyrůstající z mimořádné básnické aktivity tamějšího nositelského prostředí. Opozice k tomuto progresivnímu stylovému pojetí se objevuje už v Linturových zápisech ze severozápadního cípu zakarpatského území, u hranic s východním Slovenskem; jejím pokračováním je vcelku archaická tradice lidové balady u východoslovenských Ukrajinců. Těchto důležitých skutečností si autor sborníku nebyl vůbec vědom.

Bylo by snad třeba zmínit se ještě o autorových omylech při redigování a komentování textů (nepřesnostech ve vydělování písňových jednotek, při určování strofického členění, v odkazech na mezinárodní paralely). Není to však možné v rámci této recenze. Byl vytvořen sborník, v němž se mimořádně cenný sběratelský přínos dostal do ostrého rozporu s technikou zpracování a teoretickými závěry. Tvrdil-li jeho autor v úvodu, že «na materiálu těchto balad lze řešit nejzávažnější problémy současné folkloristiky», měl jistě pravdu; nemá však sám žádný podíl na jejich pozitivním řešení.

S i r o v á t k ů v sborník slováckých lidových balad se svým rozsahem nemůže vyrovnat Linturovu: obsahuje jen 43 texty. Omezený rozsah publikace dovolil zařadit po jedné nejzajímavější variantě každé balady, doprovázené jen v některých případech nápěvem. Do sborníku byly pojaty jen písně, které lze považovat za specifikum krajového repertoáru; balady běžné v celé české tradici byly ponechány stranou. V této podobě má Sirovátkův sborník na rozdíl od sborníku Linturova ryze studijní určení: objasnit složení, existenční a vývojové podmínky baladického repertoáru uzavřené národopisné oblasti.

Dvacetistránkový úvod k textům obsahuje mnoho zajímavých postřehů a informací. Po zdůvodnění významu krajového studia balad a sledování jejich života v jejich přirozeném prostředí autor konfrontuje statistickou metodou baladický fond Čech a Moravy, Moravy vcelku a její východní části. Potvrzuje se známá skutečnost, že Morava předčí Čechy počtem dochovaných písní, hlavně díky specifickému přínosu východomoravského prostředí. Dále se zkoumají zpěvní příležitosti balad. Hlavní funkcí je zpěv pro poslech, nacházející nyní uplatnění především na svatbách. Zvláště slováckého folklóru je ovšem využití baladních textů, přesněji – jejich zlomků při točivých tancích. Výsledkem jsou četné kontaminace a vznik nových písní lyrických. V souvislosti s tímto zjištěním autor uvádí v pochybnost tradiční tezi o tanečním původu balady v době jejího vzniku; nezapomíná poukázat i na spornost hlavního pilíře této teorie – tvrzení o velké úloze sborového refrénu při zpěvu balad.

Jinak je studie zaměřena jednoznačně synchronicky. Z přehledu územních hranic jednotlivých balad vzniká Sirovátkovi obecná představa o existenci jakési jejich «karpatské skupiny», charakteristické «výraznějšími vlivy východoevropskými a jihoevropskými», které «silně zabarvují východomoravskou baladu a dávají jí v české baladické tradici zvláštní ráz». Osobitým rysem slovácké tradice je také «svěží zpěvnost», která vede k živějšímu vytváření novějších písní, stojících už jen na pomezí balady. V souvislosti s tím autor úspěšně vymezuje baladu vůči formaci, kterou nazývá «lyrickou dějovou písní». Hlavním kritériem je mu zcela správně členitost a uzavřenost děje. Celkově spornější, i když pro danou oblast možná platné, je tvrzení, že «baladě chybí členitější strofické formy».

Vcelku je Sirovátkova kniha ukázkou metodicky přesné a užitečné průpravné práce pro řešení nejzávažnějších otázek žánru na slovanské půdě. Texty jsou doplněny stručnými bibliografickými odkazy (jen z českých tištěných pramenů a slovenského sborníku Horákova).

Kniha S. B u r l a s o v é je podobně jako sborník Linturův založena na autorském terénním výzkumu. Slovenská sběratelka se ovšem pohybovala v nepoměrně užším prostoru šesti horehronských vesnic; k vyčerpání repertoáru jí stačilo deset let (1956–1966). Výsledkem je pozoruhodný počet 127 zápisů a 52 samostatných látkových typů, z nichž byly vybrány 54 zápisy s dalšími variantními odchylkami.

Je-li základním nedostatkem Linturova sborníku úplné opomenutí nápěvové stránky, pak je edice Burlasové příkladem vzorného úsilí o postižení všech zachytitelných rysů konkrétního provedení písně včetně hudebních odchylek v dalších strofách, opakování a rytmických variací.

Výrazná snaha o komplexnost a využití různých hledisek je zřejmá také v kritickém aparátu knihy. Úvodní stať vychází z širokého pohledu na historicko-národopisné okolnosti (dějiny osídlení oblasti, pozdější pohyby obyvatelstva, ekonomické poměry). Dále se určuje postavení balad v místním zvykoslovném a písňovém kontextu (nejsou považovány jako samostatná složka), jejich uplatnění při různých zpěvních příležitostech (na svatbě a křtinách, dříve při předení), nositelé balad (nejčastěji ženy; u mladších zpěvaček překvapuje záliba v historické tematice). Zjištěný repertoár autorka dělí na «pomocné látkové okruhy» (fantastický, s historickým pozadím, zbojnický atd.); v členění materiálu se však toto hledisko viditelně neuplatňuje. Komentáře k jednotlivým baladám obsahují přesná regesta, obsahové srovnání vlastních a ostatních slovenských zápisů, důkladný rozbor strofické a nápěvové stavby. Slaběji je zastoupen interetnický srovnávací rozbor.

Na základě pozorného vniknutí do materiálu autorka dospěla k řadě zajímavých zjištění. Ukázalo se, že v dané oblasti žila většina baladických témat, známých z ostatního Slovenska, velmi často v nejbohatším provedení. U balad interetnické povahy se objevuje větší počet verzí. Zajímavý je nedostatek novějších novelistických písní o místních událostech, tolik příznačných pro produktivní písňová prostředí.

Velmi cenné jsou autorčiny úvahy o rázu strofiky a melodiky balad, o jejich vzájemném propojení a vztahu vůči písňovému obsahu. Na základě těchto pozorování autorka až příliš opatrně tvrdí, že její repertoár nemá žádnou souvislost s tím typem středověké balady, u nějž se předpokládala souhra sólisty a sboru, účast refrénu a taneční funkce. Cenný je autorčin dohad o historickém vývoji balady od funkce oznamovací k estetické s přenesením důrazu na nápěv.

Je přece jen škoda, že autorka nepostoupila v těchto úvahách, založených na všestranném posouzení materiálu, dále, že se nepokusila o vysvětlení jeho vztahu k nastíněnému historickému pozadí (např. o konfrontaci stavu materiálu s dějinami osídlení, i za předpokladu, že výsledek této práce bude spíše negativní), o historické rozvrstvení materiálu na základě strukturních rysů textové stylizace, rytmiky a melodiky. Rovnocenná znalost obou složek písně jí k tomu dávala velmi dobré předpoklady. Pro badatele se srovnávacími zkušenostmi je jasné, že horehronské balady představují typ vcelku konzervativní, dosti silně spjatý s východoslovenskou tradicí (kolem 43 % syžetů sborníku se vyskytuje dokonce u východoslovenských Ukrajinců). Nedostatek těchto závěrů nelze ovšem považovat za slabinu této velmi dobře sestavené knihy.

Srovnání tří recenzovaných knih ukazuje, jak prudký metodologický vývoj proběhl v posledních desetiletích ve folkloristice. Linturův sborník a dvě československé pub-

likace představují dva různé, dnes už velmi vzdálené stupně tohoto vývoje. Metodologický pokrok v dané oblasti se neomezuje na československou vědu; stačí vzpomenout významných výsledků, kterých dosáhli ve studiu ruské a slovanské lidové balady největší badatelé P. M. Balašov (autor významné edice ruského materiálu), B. N. Putilov, I. I. Zemcovskij a jiní. Zdá se však, že většinu československých badatelů na tomto poli sbližují při všech odlišnostech osobního postoje některé společné přístupy a hlediska, vyplývající z tradice naší vědy. Je to důrazná pozornost k funkčnímu kritériu, respekt k tradicím kontaktologické srovnávací metody a snaha o rozvinutí jejích produktivních podnětů, úsilí o kontakt s výsledky hudební folkloristiky, opatrný postoj k možnostem historického vyhodnocení materiálu. Budou-li tyto postoje doplněny rozpracováním skutečně efektivní a obecně použitelné metody komplexního rozboru písňových struktur a promyšlenou koncepcí historického rozboru obsahu a stylu ve vztahu k širšímu kulturně historickému kontextu, vznikne pro československou folkloristiku perspektiva významné úlohy v řešení celoslovenské problematiky vývoje lidových písní.

## УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ БАЛАДИ СХІДНОЇ СЛОВАЧЧИНИ<sup>1</sup>

### ВСТУП

Перед двома століттями, після 1765 року, коли англійський сільський священик Томас Персі видав свої «Реліквії старої англійської поезії», цілою культурною Європою прошуміла хвиля захоплення народними баладами. Їх відкриття стало одним із початків романтичної революції в мистецтві, а в зростаючому інтересі до фольклору балада зайняла чільне місце.

Сутність балади – розповідь про незвичайні, хвилюючі події щоденного життя. Люди в ній показані в хвилини боротьби за найбільші дари життя – любов, свободу, і за саме життя, за його збереження. Створювання таких пісень відбивало незмінний інтерес людини до незвичайного й виняткового, прагнення знайти саме в ньому найповніший вираз сил, які діють в людині. В баладах відбилися риси історичного побуту, національних поглядів та звичаїв. Але їх ядром є у всіх народів світу все ті ж, безіменні і всюдиприсутні людські драми, спалахи неспокою й пристрасті, що оживлюють і очищують життя. Передаванням таких свідчень єдналися народи в своєму ході до все повнішого самовизначення людини.

Область, яку заселяють східнославацькі українці, від дуже давніх часів лежала на перехресті різних культурних традицій і шляхів культурного обміну. Протягом довгих століть вона жила інтенсивним історичним життям у найсправжнішому розумінні: у створюванні історії тут брали участь маси народу, а не тільки династії чи феодалська верхівка. Це вузлове становище, трагічно недооцінене цілими генераціями місцевих культурних діячів, відбилося в багатому й різноманітному фольклорі, що не знав національної замкнутості й щедро збагачував власну традицію драми, принесеними ззовні. Продуктом цієї історичної живучості та відкритості є багате жниво епічних пісень. На невеликій території до 3500 квадратних кілометрів записано, переважно впродовж останніх двадцяти років, до 500 баладних текстів. Для порівняння варто навести, що Їржі Горак, видаючи збірник словацьких народних балад, мав у своєму розпорядженні з цілої словацької території 844 тексти, а П. Лінтур на цілому українському Закарпатті коло 600 текстів.

---

<sup>1</sup> Зілинський О. Українські народні балади Східної Словаччини. – Пряшів, 1970–1971. Монографія, що була знищена політичною цензурою. Збережено два примірники сторінкової верстки. Досі не публіковано!

Упорядник поставив собі метою удоступнити цю багату спадщину в якнайширшому обсягу. Важливою властивістю фольклору є змінність його творів у часі та просторі, створювання все нових форм казки чи пісні, достосованих до зацікавлень та смаку того чи іншого середовища. Широке вивчення пісенних варіантів є основним засобом наукового вивчення народної творчості, її художніх властивостей та історичної долі. Тому ми, використовуючи дану можливість, створювали нашу книгу як відносно повне зібрання записів народних балад, зроблених на нашій території, і включали в неї все науково й естетично цінне з традиції цього жанру. Охоплення 133 пісенних одиниць (сюжетів), 472 текстових та 219 музичних записів мало б дати багату підставу для дальшого наукового вивчення баладної традиції на нашій та сусідніх територіях.

Але книга призначена рівною мірою і для рядових читачів. Намагаючись зробити її доступнішою й прозорішою для них, впорядник поділив її на дві частини. В першій зібрано художньо найкращі й історично найзначиміші тексти кожної балади; в другій, меншим набором, надруковано в тому ж порядку сюжетів решту записів, що послужать передусім дослідникам. Прочитавши першу частину, рядовий читач може відкласти книгу. Але можливо, що його почне цікавити, яким способом може мінятися текст окремих балад у різних районах та селах нашої області, в подачі різних співаків, і які можуть бути причини таких змін. В тому випадку йому послужить і відділ «Доповнюючі варіанти» й критичний апарат в кінці книги.

Наше видання є передусім збірником текстів. З музичних записів вибрано найціннішу частину, дотримуючись принципу, що кожна пісня репрезентована бодай одним зразком мелодії, якщо такий запис взагалі існує. Читач, якого цікавить музичний матеріал, повинен завжди звертатися також до другої частини книги, бо при виборі матеріалу до першої частини вирішувала виключно вартість тексту.

В ряді випадків у першій частині збірника є по два або й більше варіантів тієї ж пісні. Це пов'язане з бажанням представити пісню в її основних відмінах, а також показати, який типовий вигляд вона мала в основних районах нашої території – на Спиші, Маковиці, Лабірщині, Снинщині. Паралельні тексти кожної пісні подаються завжди, після поділу на основні відміни (версії), в географічному порядку, йдучи з заходу на схід і з півночі на південь, в основному за течіями рік, що становили колись природні комунікаційні сполучення.

Основною одиницею впорядкування є «пісня», «пісенна одиниця» – один або більше пісенних текстів, що можуть мати різні мелодії, початки, конкретний сюжетний склад, але належать до себе спільністю декількох основних мотивів і подібною стилізацією, яка вказує на їх походження з єдиного джерела. Назву кожної пісні сформульовано так, щоб розкрити основне в її дійовому змісті.

133 балади, поміщені в збірнику, згруповано в 21 тематичний цикл. Розподіл пісень на такі групи – завдання нелегке, бо народна словесна творчість вкладається ще менше, ніж література, в систему логічних пов'язань. В окремих циклах ми намагалися зібрати пісні, споріднені своїми вузловими мотивами, й таким чином провести читача поступово основними стихіями народної балади, якими є чудотворне – смерть – війна – любов – родинний розклад, що не закінчується вбивством члена родини – відхід з рідного краю. Треба підкреслити, що порядок розділів – не історичний. В кожному циклі зведено до купи пісні, що походять з різних часів; цим дана можливість спостерігати за змінами змістового та стильового обличчя даної теми.

Під кожною піснею наведено місце запису, якщо воно відоме. Дальші дані про походження тексту, про його паралелі й місце в традиції даної пісні – в примітках на кінці книги. Там подано також ширші інформації про принципи редагування текстів.

Треба жаліти, що в збірнику не зовсім рівномірно заступлені різні частини нашої області. Це пов'язано з фактом, що тільки в деяких районах розгорнули свою діяльність збирачі, які внесли в даний збірник найбільше матеріалів: учитель свидницької середньої школи Андрій Дулеба, письменник і працівник Музею української культури в Свиднику Михайло Шмайда, викладачка фольклористики в Карловому університеті Єва Врабцова, директор школи в Старині Андрій Каршко. Тільки залучення їхніх неопублікованих матеріалів дозволило нам скласти збірник такого розміру й профілю. За їхню довголітню й безкорисну збирацьку діяльність належить їм найщиріша подяка. Упорядник дякує також викладачеві пражського університету Миколі Мушинці за удоступнення деяких цінних матеріалів науковому працівникові Інституту етнографії й фольклористики Чехословацької академії наук у Празі Ярославу Марклові за дуже оперативну музичну транскрипцію значної кількості магнітофонних записів, своєму синові Богданові – за складення покажчиків до збірника.

### ПІДБЕСКИДСЬКІ НАРОДНІ БАЛАДИ ЩО ТАКЕ НАРОДНА БАЛАДА?

Для слов'янської народної традиції назва «балада» – зовсім чужа; народ нашої області називає пісні, що ввійшли в даний збірник, довгими, смутними, жебрацькими, постовими, застоловими піснями. В ранній польській, а за нею й західноукраїнській фольклористиці такі пісні визначалися терміном «дума». Поява й утвердження сучасного терміну пов'язані з великим значенням жанру балади, залежного від фольклорних зразків, у романтичній літературі, та з роз-



## Балади

---

витком порівняльного вивчення народних пісень, що перенесло цей західноєвропейський науковий термін у слов'янську науку.

Старші дослідники, йдучи за походженням назви (італ. ballare = танцювати), намагалися знайти зв'язок між даним типом пісень і традицією романських пісень розповідного змісту, що співалися до танцю. Але в значенні ближчому до сучасного ця назва походить з англійської мови, де вже з XVII ст. нею визначалися коротші епічні пісні переважно похмурого, трагічного змісту. Ці змістові риси вважалися ще донедавна визначальними для цілого жанру. В нашій науковій традиції П. Лінтур вважав темою балад «переважно похмурі, трагічні випадки», а М. Мушинка визначив у своїй хрестоматії балади тільки як «ліро-епічні пісні про трагічні випадки з буденного життя». У зв'язку з акцентом на трагічний визвук змісту в збірники балад неодноразово попадали безсюжетні (ліричні) пісні з трагічним кінцевим мотивом.

Новіша фольклористика, що при визначенні меж фольклорних жанрів усе більше виходить із сукупності структурних признаков твору, з форми організації поетичного тексту, перестала вважати присутність трагічного мотиву невід'ємною віхою балад. Баладу почали дефінувати як епічну пісню з сильною участю ліричних елементів, як «віршоване оповідання, сюжет якого розвивається на ліричному фоні», як твір, у якому епічний зміст виражено ліричною формою.

Ще виразніше й точніше окреслюють баладу визначення, що появилися в фольклористиці протягом останнього десятиліття. Їх джерелом є помічення, що «короткими змиканнями» в розповіді про дію й сильною участю діалогу балада наближується скоріше до драми; ліричні елементи заступлені в ній у різному ступні. За цими визначеннями балада – епічна (розповідна) пісня драматичного характеру, в центрі якої стоїть індивідуальна людська доля, відбита в напруженому вузловому моменті. Баладна розповідь об'єктивна і стисла, зосереджена навколо одного або двох центральних епізодів. Оповідач не бере участі в події і здебільшого не оцінює її; він тільки звітує, даючи говорити й діяти самим персонажам. В баладах розкрито життя звичайних, іноді взагалі неназваних, або названих умовними іменами героїв; конфлікт, який розколює їхнє життя, для творця балад важливіший від людських характерів та зовнішності. Події переказуються без лишніх подробиць, у швидкій послідовності. Зате не можна вважати незмінною рисою балади вживаність розповіді й брак моралізаторських елементів: цьому суперечить ряд фактів.

Навіть при такому змістовному визначенні межі жанру народної балади залишаються розпливчастими. Важко, зокрема, визначити границю між нею й певним типом ліричних пісень, у яких також відбита зовнішня подія. Ряд таких пісень включив у свій збірник словацьких балад Їржі Горак; є вони і в закарпат-

ському збірнику П. Лінтура. Чеський дослідник О. Сіроватка вбачає різницю між обома родами пісень у тому, що лірична пісня може мати тільки однопісодний сюжет з відкритою дією, без виразного епічного закінчення, тоді коли дія балади складена принаймні з двох епізодів (сцен), розкладених у часі. Балада – це вже жанр з епічною основою, «уклад динамічних мотивів, пов'язаних часовою послідовністю». На основі такого розрізнення в наш збірник не ввійшов ряд текстів, що за своїм характером потрохи близькі до балад, бо є в них зародок епічної дії: пісня про скаргу коня, про відхід від милої (*Кед ем ішол од свой милой*), про чекання на милу в морозі (*Ици куры не піли*), про розмову вояка з дівчиною на тему планованої мандрівки (*Іде козак з корчмы п'яный*), про зустріч нелюбленої жінки з мужем у полі (*Ой піду я лугом, лугом*), про жінку п'яниці (*Червена ружа трояка*), про напад розбійників на вівчаря (*Татуню, татуню, бер сірак і гуню*) та ін. У всіх цих піснях, принаймні на нашій території, дія одностепенна. Вона складається або з суцільного ліричного монологу з епічними мотивами, або з самого тільки діалогу. Виняток ми зробили тільки для пісні про отруєння дівчини на весіллі з огляду на те, що вона традиційно включається в європейські збірники балад.

Конфлікт баладних героїв звичайно пов'язаний з моральною проблемою. В ньому розкривається не так індивідуальний характер, як загальні тенденції призначення людини, детермінованість її життя певними силами, що могутніші від її волі. Але балади говорять і про боротьбу людини проти цих сил, про її спроби визволитися від тиску соціальних умовностей і неправди. Більшість дослідників погоджується сьогодні з поглядом, що виникнення балади як жанру пов'язане з історично важливим процесом самовизначення людського індивіда, його виділення з рамок інертної колективної свідомості, з часом, коли проблеми особистої долі вперше почали сприйматися як гідний предмет мислення й художньої творчості. Баладний герой народився в хвилину, коли в житті з'явився тип людини, спроможної виборювати собі кращі умови життя, краще становище в суспільстві не тільки силою зброї або покірністю соціальним нормам, а відвагою діяти всупереч отим нормам. Такі умови виникли в більшості європейських країн аж тоді, коли стрімкий розвиток економіки й побуту вперше підкопав мнимо непохитні основи релігійно-феодального світогляду, моралі, суспільного устрою. За назверх неідеологічними конфліктами балад скривається свідчення про народжування новочасної людини, свідомої свого права на свободу дії, щасливої й загрожуваної великою відповідальністю за наслідки цієї свободи. Народна балада – один з цінних продуктів тієї морально-побутової революції, що змінила обличчя більшості європейських країн в період зрілого середньовіччя.

Але, відбиваючи конфлікти між індивідуальною волею й надособистим правопорядком, балада ще не покидає течії об'єктивного, епічного погляду на

## Балади

---

дійсність. В ній звичайно ще не розкриті глибші причини конфлікту між одиницею та її оточенням, бунту одиниці проти інерції життя, а тільки констатується існування таких протиріч. Вона виражає ранній період духовного самовизначення індивіда, коли людина сприймала життя скоріше як надособистий епічний плин, ніж як розвиток власних внутрішніх сил. В ідеальному ряду художніх оцінок життя вона займає посереднє місце між епікою, яка клала акцент на з'ясування понадособистих сил і вартостей, і ліричною піснею, в якій з повною силою вибухла індивідуальна свідомість. В культурному розвитку більшості європейських країн цей посередній період припадає на XV–XVI ст., час визволення від середньовічного ідейного унітаризму. Дехто кладе початок цього процесу, навіть для історично запізненої східної Європи, значно глибше: до XIII–XIV ст. Але й це не суперечить здогадові, що його вивершення на наших землях припадає на час, коли революційно перетворювалося ціле суспільство й культура – на XVI – XVIII ст. З цього часу походить, без усякого сумніву, переважна більшість збережених традиційних сюжетів.

Помилкою є поширений погляд, що балада як «об'єктивний» жанр зберігає свій текст краще, ніж інші пісенні жанри. В цілому тексти балад пливкіші, ніж, напр., тексти обрядових пісень, збереженню яких сприяла ритуально-магічна функція, пошана до традиції, інерція колективного виконання. Крім того, балада, на відміну від обрядової пісні, великої епіки з національно-історичною тематикою, чи пісенної лірики – жанр міграційний, кочуючий. Його розвиток був прямо залежний від можливості баладних пісень переходити з країни в країну, здобувати нових носіїв, збагачуватись елементами іншонаціональних чи іншообласних поетичних і музикальних традицій. В новіші часи головними носіями балад були селяни, особливо старші жінки, в яких можна передбачати схильність до зберігання успадкованого тексту без більших втручань. Але в умовах старшого суспільно-економічного побуту такі пісні були більшою мірою власністю (і дуже для них потрібною) людей, що їх життя було сповнене елементом особистого ризику й пригоди, людей відважних, дотепних, спраглих усього нового: мандрівних ремісників, торговців, вояків, жебраків. Це вони переносили такі пісні про людський неспокій на неймовірно далекі віддалі, куди ніколи не попадали інші елементи чужої пісенної традиції, це вони наповнювали їх новими сюжетними елементами, рисами іншорідної побутової обстановки, оновлювали їхню форму під власний смак, відкриваючи тим дорогу до дальших перетворень на новому ґрунті. Ширина цих перетворень була залежна також від того, з якого будівельного матеріалу був складений пісенний текст. Менших змін зазнавали пісні з прозорою композицією, складені коротким, дзвінким віршем з виразним римуванням. З другого, боку існували тек-

сти, що ніби самі вимагали безнастанних змін, доповнювання новими мотивами, омолодження новішою стилізацією, провокували до створювання нових видозмін. Було б недоречним спорити про те, які балади цінніші – чи ті, в яких звучить голос глибокої давнини, чи ті, що їх розхитує жива кров сучасності. Співак з тонким естетичним відчуттям однаково добре вміє зберігати незаторкненість перших пісень і осучаснювати другі.

В цілому розвитку мистецтва діє закономірність розквіту й ув'ядання змістів і стильових форм. Піднявшись під впливом своєї жагучої злободенності й актуальності до найвищої точки, ці змісти й форми згодом бліднуть, автоматизуються, їх первісне напруження й єдність обростають нефункціональним старечим жиром «оздобностей», зверхніх прикрас, які затемнюють первісний смисл твору. У фольклорі цей процес виявляє себе пропусками важливих елементів сюжету, переплутуванням з іншими піснями, буянням описового елемента, мелодраматичними перебільшеннями. Цей неминучий розвиток відбитий і в наших баладах. Іншою загрозою для їхнього збереження є сильний вплив ліричної пісні, що зайняла в новішому фольклорі провідне місце. Під впливом ліричного життєсприймання в балади проникла розповідь від першої особи: перенесення акценту на показ внутрішнього життя героїв приводило до збіднювання й забування сюжетів, до втрати порозуміння для драматичних вартостей пісні. Назверх ця тенденція найчастіше виявляє себе вкорочуванням текстів, їх зсиханням до найцікавіших чи найбільш популярних епізодів.

Вже майже століття продовжується розвиток нової формації розповідної пісні, яку можна тільки умовно вважати різновидністю балади. Це т. зв. пісня-новина, що розповідає про події хронікальним способом, затримуючись при дрібних деталях і відходячи тим від старого способу розповідати про подію «скоками», з видвианням її вузлових пунктів. Зародки такої форми розповіді, що відбиває новий, конкретно-предметний спосіб спостереження дійсності, з'являються вже в деяких баладах, що датуються XVIII століттям (Яким, Матвій і Магдалена). До цього типу належить у нашому фольклорі більшість пісень про еміграцію за океан. Ми включили найкращі з них у цей збірник, щоб виразити континуїтет пісень з епічною основою в нашій пісенній традиції.

## ІСТОРІЯ ЗБИРАННЯ Й ДОСЛІДЖЕННЯ БАЛАД СХІДНОСЛОВАЦЬКИХ УКРАЇНЦІВ

Якщо вважати першим записом народної балади на українській мовній території текст, перенесений десь у шістдесятих роках XVI ст. з шариської Венеції на Мораву та включений Яном Благославом у його «Чеську граматику» (в нашому збірнику під № 134), то наша область має в давності цього запису безсумнівний

примат. Але між цим випадково збереженим свідченням і дальшими записами розкривається глибока пропасть. Один баладний текст («А де же ты, цурус, была» – про зведення дівчини) є в т. зв. Московському пісеннику з половини XVIII ст., що походить десь із Шариша. Але це текст мовно польський (публікація: В. Н. Перетц, Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI – XVIII века, М.–Л., 1962, с. 168). Невідомо, чи з території Пряшівщини походить на півстоліття пізніший запис балади «Купалося дівча в морі» в третьому пісеннику дяка Івана Югасевича з 1811 року (Ю. Яворський. Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси, Прага, 1834, 325). Тому першими певними новочасними документами баладної традиції з нашої території треба вважати тексти, записані десь у 50–60-х роках двома чільними представниками місцевого культурного руху О. Духновичем та О. Павловичем і опубліковані в другому томі «Народных песен Галицкой и Угорской Руси» Я. Головацького (на стор. 560–571 та 699–713).

Між репертуаром, зібраним обома збирачами, є значна різниця. Пісні Духновича – переважно ліричні, не чисто народного, а «двірського» типу, очевидно ті, що побутували передусім у середовищі тогочасної духовної інтелігенції. З балад Духнович доставив Головацькому тільки одну – про виражання й смерть на війні, з текстом, пов'язаним з польською традицією й «прикрашеним» ненародним моралістичним кінцем. Павлович, очевидно, звернувся до інших джерел, глибше зачерпнув із джерела народної пам'яті. Дванадцять балад, записаних ним у Білоріччю та інших невідомих місцях – справжні перлини нашої баладної традиції. Звертає увагу, що п'ять текстів, що їх Павлович висунув на початок своєї збірки, належать до єдиного стильового й ритмічного (12-складового) типу, що не має виразних аналогій в довкілних областях, крім сянницького прикордоння в Галичині, і тому може вважатися автохтонним. Деякі з пісень, надісланих Павловичем, не мають або майже не мають паралельних варіантів. Це свідчить про те, що вони – залишок якоїсь традиції, яка вже вигибала. Також у третьому томі збірника Я. Головацького є кілька баладних текстів, записаних на території Східної Словаччини, правдоподібно на Лабірщині. Їх ближча локалізація непевна, крім двох випадків: пісню «В жалобині при млині» (III, 254) записав А. Кралицький в Чабинах, пісню «Орала баба заграду» – дяк В. Сухий в Красному Броді.

Зовсім немає баладних текстів з нашої території в збірнику А. Де-Воллана «Угросские народные песни», виданому в 1877 році; ми не знайшли їх ні між відомими нам публікаціями українських пісень зі Східної Словаччини в ужгородських часописах того часу. Продовжувачем О. Духновича, О. Павловича та їхніх сучасників у цій справі став аж М. Врбель у популярному збірнику «Русский соловей», виданому в 1890 році. Цей збірник поділено за

мовною приналежністю текстів на дві частини; друга охоплює пісні «на бачванском и земплинском диалектѣ». Ми включили в наш збірник тільки п'ять текстів з першої частини, що походять, без сумніву, з лемківської діалектної області. Два з цих п'яти текстів Врabelь одержав від О. Павловича зі Свидника, один – від Юлії Левканич з Вирави, одна пісня окреслена загальною як «земплинська», а при баладі про отруєння брата немає навіть такої загальної примітки. Підхід Врabelя до баладної традиції був подібний, як у його попередників: він збирав і публікував тексти, що здавалися йому гідними уваги за його власним естетичним смаком, за критеріями соціального середовища, до якого він належав.

Початком нового, справді наукового періоду в збиранні балад на нашій території треба вважати аж теренні дослідження двох галицьких учених – мовознавця Івана Верхратського й фольклориста Володимира Гнатюка. Верхратський перебував тут літом 1897 та 1899 року і в 36 відвіданих селах записав 257 пісень. Виходячи зі своїх мовознавчих інтересів, він не клав натиску на виявлення й записування довших пісенних текстів. Але все ж у другому томі його «Знадобів до пізнання угорсько-руських говорів» (ЗНТШ, т. 44) є кілька цікавих баладних текстів, цінних тим, що в даному випадку, за винятком поділу на строфи, можна покласти на автентичність запису в тому розумінні, як його вимагає фольклористика.

Володимир Гнатюк, що спрямовував свою увагу на народну прозу, записував пісні тільки в липні 1899 року на Спиші, переважно в Орябині. Їх тексти надруковані в дев'ятому томі львівського «Етнографічного збірника». Переважають і тут пісні короткі, баладних текстів тільки два («А там долу при Молдаві» та «Пришло письмо до седлака»).

Дуже незначні були результати збирацької й публікаційної діяльності за міжвоєнне двадцятиліття. В збірнику Ф. Колесси «Народні пісні з південного Підкарпаття» (1923) є тільки один, дуже короткий баладний текст з нашої території, записаний разом з мелодією ще в 1912 році. Кілька текстів надрукував 1933 року російський емігрант Д. Севастьянов в пражській «Народной газетѣ», яка безуспішно виписувала навіть премійований конкурс на збирання народних пісень. Майже одночасно, в 1932 році, записував тексти й мелодії балад з репертуару стацинської співачки А. Ябур пражський фольклорист російського походження С. Орлов. Більшу частину тих же пісень, з дуже незначними змінами, записали від тієї ж співачки уже після війни повторно інші збирачі (М. Шмайда, В. Ябур).

Переважна частина матеріалів, зібраних у цьому виданні, походить з недавнього часу. Найстарші з них – жниво ряду колективних експедицій, здійснених в 1948–1962 роках. В першій з них, організованій Українською народною радою



Пряшівщини під керівництвом Ю. Геровського, пісні записували Олекса Сухий (†1950) та Юрій Костюк. Друга відбулася в 1952 році з почину ЦК Культурної спілки українських трудящих; записи вів Юрій Костюк. Третю, спрямовану в найсхідніші села області, організувала наступного року Словацька академія наук. Тексти пісень записувала Єва Вrabцова, мелодії – Мілош Голечек. Частина матеріалів з цих трьох експедицій увійшла пізніше в книгу Ю.Костюка «Українські народні пісні Пряшівського краю, книга перша» (1958). Другий том цього видання – «Українські народні пісні Східнославацького краю, книга друга», редактований Ю. Цимборою й виданий у 1963 році, спирається в основному на записи, зроблені протягом 1954–1958 років Ю. Цимборою та чотирьома іншими збирачами. З цього видання увійшов у наш збірник також ряд записів. Незалежно від фольклористів-фахівців збирав народні пісні в ті ж роки сьогодні вже покійний письменник Федір Лазорик і видав їх 1956 року окремим збірником під назвою «Співаночки мої». Тут подано тільки тексти, що походять здебільшого зі Свидниччини та Бардіївщини; збирачами були частково учні Свидницької та Стропківської середніх шкіл. Великим недоліком книги Лазорика є, крім значних втручань у мову текстів, брак даних про співаків та записувачів.

Протягом наступних років продовжувала свою збирацьку діяльність, якій патрунували різні установи, Єва Вrabцова з колективом студентів празької Високої школи російської мови. Її увага спрямовувалася виключно на найсхіднішу частину нашої території, що лежить поза лінією Осадне – Гостовиці – Нехваль-Полянка – Пчоліне – Сташин – Колонія. З досі неопублікованих матеріалів експедицій 1954, 1957, 1959, 1960 та 1962 року в наш збірник увійшло понад 80 текстів, переважно з мелодіями.

Від кінця п'ятдесятих років народні балади почали інтенсивно записувати ще три збирачі. Працівник свидницького Музею української культури, письменник Михайло Шмайда працював переважно в східноцентральної частині дослідного ареалу (Лабірщина, західна Снинщина), далі на схід продовжував свою роботу Андрій Каршко. Дуже пильного збирача пісенних скарбів знайшла в той час Маковиця (Свидницький та Бардіївський райони) в особі Андрія Дулеби. Крім них меншу кількість іноді цінних записів подали Іван Кремпа, Микола Мушинка та інші. Їхні матеріали появлялися в періодичній пресі та інших виданнях.

Обставини, в яких працювали збирачі минулого й сучасного, рівень їхньої теоретичної підготовки, можливість охопити терен та репертуар окремих співаків, наклали свій відпечаток на матеріал нашої книги. В новіших збирачів уже немає небезпеки контамінацій, доповнень і підправлень, які знижували достовірність пісенних публікацій минулого століття. Але велика частина новіших



записів дуже неточно передає автентичну мовну форму пісень; в окремих випадках записувачі й автори видань втручалися навіть у лексику й фразеологію, наближаючи їх до літературної норми. Не маючи можливості звірити такі тексти з автентичними джерелами, упорядник виправив у даному виданні тільки очевидні недоліки й помилки, а ймовірні більші зміни відзначив прямо в текстах курсивним шрифтом. Тільки тексти, що походять з деяких експедицій, керованих Є. Врабцовою, порівняно з записами на магнітофонних стрічках.

Окремі збирачі допускалися ще інших помилок. В збірнику Ю. Цимбори «Українські народні пісні східної Словаччини» кілька записів балад опубліковано, без сумніву, зі скороченим текстом. Тільки в деяких випадках була можливість доповнити бракуючий текст з збереженого магнітофонного запису.

У записувачів, що працювали тільки з текстами пісень, трапляються неточності в передачі ритмічної та строфічної структури. В ряді випадків не було достатніх даних для скорегування таких недоглядів.

На щастя, ця часткова формальна неповноцінність зібраного матеріалу врівноважується значимістю й багатством самих зібраних пісень.

## НОСІЇ БАЛАДНОЇ ТРАДИЦІЇ

Відокремлені записи з минулого століття не дають ніякого уявлення про склад і поширення баладного репертуару в ті часи. Але є підстави здогадуватися, що його носіями були тоді не тільки селяни, але й сільська інтелігенція, пов'язана з народом. Записи О. Духновича, а може й О. Павловича підказують можливість існування окремої, соціально обмеженої традиції балад, що орієнтувалася на інші джерела.

Записи новішого часу походять майже виключно від селян. Неповні дані, що їх маємо про співаків, дозволяють ствердити, що співанням балад займалися переважно жінки: від них походять 4/5 усіх анотованих записів. Більшість між співаками творять люди середнього і особливо старшого віку; шість співачок і один співак мали в час запису вісімдесят і більше років. Найстарший зі співаків нашого збірника – 95-літній Йосиф Гребик з Якуб'ян. Другу, меншу групу творять співаки до 25-ого року життя; в цій групі звертає на себе увагу більша участь мужчин. Найменше матеріалу зібрано від співаків у віці 25–35 років. Тільки сім текстів записано від групи співаків.

Між співаками різних генерацій важко замітити виразніші різниці в репертуарі; немає також якихось яскравих різниць у різні збереження текстів. Але в старших співачок частіше трапляються старі й рідкісні балади (*Дочка-зозуля; Стята коханка сина; Вдова, що хоче одружитися з синами*); зате молодші виконавці любляють балади новішого складу: про дівчину-отруйницю свого

## Балади

---

коханця, про зведення дівчини в лісі або її застрелення мисливцем, про самогубства й нещасливі випадки.

Характерним для зібраного матеріалу є те, що від значної більшості співаків (182 з 211 поіменно названих) записано тільки по одному або по двох текстах. Важко з певністю встановити, в якій мірі цей факт відбиває дійсну вузькість баладного репертуару цих співаків, і в якій мірі це наслідок неповної уваги записувачів. Але ймовірним буде, здається, здогад, що в пісенній пам'яті більшості місцевих співаків балади (пісні розповідного змісту) не займали видного місця, не виділялися як окрема група й тільки доповнювали репертуар, у якому головне місце посіла лірична пісня.

З великої кількості виконавців балад, що збагатили цей збірник, виділяється якихсь вісім співачок і співаків, у яких можна говорити про ширше відношення до баладної традиції. Чотири з них (Марія Грибовська з Бенядиківців, Олена Кащак з Осадного, Юлія Сопира з Видрані, Юстина Сейкова-Козачка з Руської Поруби) мали в час запису принаймні вісімдесят років (нар. 1873, 1875, 1880, 1887). Єдиний чоловік – Василь Смоляк з Ялової, народився в 1901 році, найкраща співачка північної Маковиці Єва Калиняк з Нижнього Мирошова – в 1908 році. Тільки одна співачка з ширшим репертуаром – Анна Гача з Бенядиківців – народилася вже після першої світової війни (1929). Здається, що обидві війни були важливими межами в поступовому вигасанні інтересу до цього, навіть в місцевих умовах архаїчного жанру.

З вищеназваних найкращих знавців балад тільки Василь Смоляк мав зовсім окремий репертуар, складений виключно з балад ліричного уклону й східного (українського) походження. Найвиразнішу симпатію до старовинних сюжетів виявляли Юлія Сопира й Юстина Сейкова; тексти останньої визначаються ближчими контактами зі словацьким фольклором і водночас дуже добрим збереженням епічних властивостей. Зате Марія Грибовська дуже вдало вносила в свої тексти ліричні й моралістичні первні з архаїчним відтінком. Старших співачок поєднував більший інтерес до теми смерті, молодших – до тем чисто любовних. Більшість перелічених співачок і співаків (крім Олени Кащак і частково Юлії Сопири) були водночас носіями найкраще збережених текстів: майже все, що було записано від цих співаків, увійшло в першу частину нашої книги.

Винятковим явищем між співаками балад на нашій території залишається Анна Ябур зі Стащина. Тоді, коли від інших співаків записано щонайбільше вісім текстів, ця співачка подала їх аж п'ятнадцять. Дуже добра пам'ять і допитливість дозволила їй легко переймати пісні, вміло поєднувати художньо цінні елементи різних пісень і версій. Раз усталений текст майже не мінявся в неї протягом цілих десятиліть, як показують повторні записи тих же пісень на протязі 25 років.

А. Ябур знає й виконує балади дуже різного змісту й стильового характеру, від сирітських по емігрантські; трапляються й випадки, що вона знає два різні тексти на ту саму тему (пісні про загублення дитини). В її текстах обережне творче збагачення рішуче переважає над збереженням старовинних рис.

Карта, прикладена до нашого збірника, дає уяву про територіальне походження зібраного матеріалу. З шести районів, на які ми умовно поділили етнічну територію східнославацьких українців, найбільше матеріалу дала східна Снинщина (область укаючих говірок – к. 45%) та Маковиця (близько 25 %). Але окремі записи цінних баладних текстів в районі IV (Руський Кручів, Руська Поруба, Завада), а також у деяких селах Лабірщини (Рокитівці, Красний Брід), показують, що ця диспропорція певною мірою пов'язана з нерівномірною увагою збирачів. На основі аналізу записаних текстів можна, правда, здогадуватись, що зокрема в західному Шариші (район II) і в долішній частині Лабірської долини процес заникання балад пішов значно далі, ніж, наприклад, на східній Снинщині, яка є також єдиною областю, що виділяється з-поміж останніх складом свого репертуару. Крім широкого реєстру балад, співаних на цій території, тільки тут побутувала певна кількість баладних пісень українсько-карпатського або закарпатського походження (балади про Довбуша й смерть чумака, «Жінка покидає нелюбого чоловіка», карпатські версії балад «Дівчина прикликує парубка чарами» та «Ой у полі два явори», коломийкові відміни дальших балад). Своїм репертуаром та виглядом текстів цей район близький до закарпатської Ужанщини. Але, якщо відрахувати ці доповнення, ціла етнічна область східнославацьких українців становить з погляду поширення баладних сюжетів єдине ціле, а різниці між окремими районами мають другорядний характер.

#### ВІДБИТТЯ ДІЙСНОСТІ В БАЛАДАХ СХІДНОСЛОВАЦЬКИХ УКРАЇНЦІВ

Від жанру народної балади не можна очікувати рівномірного охоплення всіх вузлових явищ життя. Усна поетична творчість залюбки спрямовує увагу на вибрані явища й події, на драматичні завузлення й конфлікти, що сприймаються народним мисленням як особливо важливі й гідні пісенної обробки. Метою балади ще не є розкривати в подібних подіях і вчинках індивідуальне й неповторне, відрізнявати їх від себе відмінними психологічними мотиваціями. Звідти йде прикметна для балад повторність основних сюжетних пов'язань, виникання й переймання новіших пісень на подібну тему. Але навіть балади, дуже подібні до себе за змістом, можуть мати зовсім різний конкретний зміст і стильове обличчя; вистачить порівняти різні пісні про розмову з мертвою милою, або про прощання загибаючого вояка. Для українського фольклору на Східній Словач-

## Балади

---

чині, у зв'язку з його винятково сильними інтеретнічними пов'язаннями, особливо характерне співіснування декількох пісень різного походження на подібну тему. Так маємо в нашому збірнику чотири різні пісні про розмову з милою на її гробі, три – про зустріч сиріт з мертвою матір'ю, п'ять – про свекруху, що труїть власну невістку, п'ять – про дівчину, що губить дитину, таку ж кількість – про зустріч з умираючим або мертвим вояком, ще більшу кількість – про зведення дівчини. Кожна з них має власне обличчя й історичну долю.

В пісенній традиції багатьох європейських народів існує досить подібний уклад баладних тем. Творців балад особливо сильно хвилювали три площі народного життя, на яких найчастіше порушувалася інерція впорядкованого побуту й виявлялися несподівані сили, приховані в людині. Це: кохання, примусова розлука з домом, викликана найчастіше війною й еміграцією, смерть. Не даром колись автори чеської антології народної епіки Ф. Галас та Е. Ф. Буріан дали їй назву «Про війну, кохання й смерть». Але пропорції цих основних стихій балади в кожного народу різні, головний акцент падає на ту чи іншу стихію.

Вже перший погляд на матеріал, зібраний в нашій книжці, показує, що балад на тему «кохання» за кількістю більше. Але, крім декількох випадків, вони представлені меншою кількістю записів. Зате балади з темою «смерть» (між ними є й балади любовні) виділяються, як правило, значною кількістю текстів. Ледве чи це можна пояснювати більшим інтересом збирачів до другої теми. Імовіріше припускати, що любовно-пригодницька стихія в нашій баладі почала скоріше розкладатися, очевидно, під впливом конкуренції ліричних любовних пісень, тоді коли специфічно «баладна» тема смерті далі краще сприймалася в епічних шатах.

Другою, побутово-психологічною властивістю балади в нашій області в порівнянні з сусідніми традиціями – словацькою, польською, навіть українською, є те, що більше баладних подій відбувається в родинному колі, точніше – між людьми, пов'язаними вузлом кровної спорідненості чи любові; зате менше тут балад пригодницько-новелістичних чи соціально-побутових.

Конфлікт внутрі родини, що так дуже цікавив творців і носіїв наших балад, відбиває найчастіше суперечність між традиційними моральними основами, які вимагають строгого підпорядкування старшим, послуху й вірності жінки супроти чоловіка, свідомого оберігання дітей, і прагненням одиниці вийти з цих рамок, діяти вільно, обирати собі найближчу людину без стороннього втручання. Треба підкреслити, що порушенням патріархальних норм родинного співжиття є для творців балад також узурпаторство тих, хто має в такій традиційній родині авторитет і силу й зловживає ними. Це найчастіше стара мати.

Родина в наших баладах дуже рідко – велика родина, представлена в сюжеті більшою кількістю членів (так у баладі про дочку-зозулю); рідко бере участь у дії

навіть вужчий родинний колектив (так зокрема в деяких воєнних баладах). Частіше міжлюдські відношення в наших баладах мають двохполюсний характер, торкаються тільки двох членів сім'ї.

Балада цього типу, при недостатньому вмінні своїх творців виразити всю змістовність психічних відношень і напружень, нерадо затримується при посередніх розв'язках. Найчастіша розв'язка родинних конфліктів – смерть. Рідко це буває нещасливий випадок чи самогубство; значно частіше це вбивство, злочин, яким недобрий герой балади усуває зі своєї дороги нелюблену, хоч формально близьку людину.

Вбивцем у наших баладах є порівняно часто (особливо в старших сюжетах) – жінка. Вона не уступає чоловікові в рішучості й відвазі, навіть сильніша від нього в невмінні покаятись. Але засоби представників обох статей виразно інші: в чоловіка переважає афект і відкрита дія, в жінки – премедитація й підступ. Чоловік стинає нелюблену жінку шаблею чи косою, замучує її биттям, застрелює її, знущується над її тілом; але в підготовці цих вчинків та їх оцінці він буває хитким і непевним: радиться з жінкою, якій довіряє, сповідається батькові, втікає під охорону сестри. Жінка в своїй ненависті більш категорична й витримана, вони ніколи не кається, її зброя – майже завжди отрута. Немає взагалі вбивств між чоловіками – членами родини, зате чи не перше місце в малюнку родинних конфліктів, що закінчуються смертю, займає ненависть свекрухи до синові милої.

В баладах на цю тему майже ніколи не наводиться конкретна причина цієї ненависті. Це почуття має елементарний характер: це пімста за втрату влади над сином. Завузлюючим моментом є найчастіше відхід молодого чоловіка з дому. При поверненні або перед поверненням завершується трагедія, випадковою або добровільною жертвою якої стає також чоловік, предмет материнської власницької любові. Його смерть є для злочинної матері більшою покарою, ніж суд громади чи вирок закону. Творці балад карають її навіть посмертною перемогою коханців: її неприкаяна лють безсила проти чудотворного з'єднання квітів або дерев, які виростають з їхніх могил. Балади взагалі дуже неласкаві до постаті старої жінки: її проклин перетворює сина в дерево, вона радить синові мучити невістку, вона поводить себе безоглядно з умираючим. Тільки в баладі про дочку-зозулю та деяких новіших піснях вона виступає спокійною й доброю опікункою з відкритим серцем.

В великій частині балад про родинні вбивства не показано, чи вбивника зустрічає якась кара. Йдеться, очевидно, про пісні старшого походження, з часів, коли такі злочини підлягали скоріше родовій помсті (як у баладі «Пані пана забила»). Але є один яскравий виняток: балади про вбивство або покинення малої дитини власною матір'ю. Тут пісенна традиція кладе особливий натиск на покарання

вбивниці законом: її стинають, топлять, б'ють на дереші. В свідомості творців родинних балад страчення власних недорослих дітей було, очевидно, найбільшою провиною з соціального погляду. Уважне ставлення творців родинних балад до дітей як безборонних учасників родинної драми відбите і в тому, що дітям приділяється роль оцінювачів того, що скоїлося між дорослими (*Яким; втеча жінки з дому*), і в тому, що їхня доля стає головним мотивом каяття мужчини.

Тільки незначна частина балад про вбивства виходить поза межі родинних і любовних відношень. Це передусім розбійницькі балади, яких у нашій традиції небагато й які не становлять єдиного, замкнутого циклу, структурно дуже різняться від себе за своїм походженням (словацьким, східнокарпатським чи місцевим), і взагалі не дуже поширені. Сліди якогось місцевого розбійницького циклу можна вбачати хіба в текстах № 179–181, 236, 454–455, сконцентрованих на Бардіївщині та західній Снинщині. Поява символічного числа 12 розбійників у деяких сюжетах свідчить про те, що явище розбійництва було в нашій пісенній традиції на той час уже формалізоване, стало предметом художньої стилізації.

Оцінка зібраних фактів доводить до висновку, що творцями й носіями балад з темою несподіваної смерті в нашій традиції мусили бути переважно жінки. Саме для них міг бути особливо близьким мотив збереження дітей і відповідальності за них; і особливо відразливою, гідною пісенного засудження була для них постать жінки, яка зловживає своїми правами в сім'ї. З їхньої творчої ролі плине також повна пасивність або відсутність батька в старих баладних конфліктах і ситуаціях. Зате мати виступає в баладах ще як порадиця сина, предмет останніх думок засудженого, людина, яка найглибше сприймає горе своїх дітей.

Певну роль в баладах про вбивства в родині грав мотив зрадженої любові й недотриманої вірності. Показово, що ці мотиви вважаються істотними для передшлюбних взаємин. Зрада в коханні карається жорстоко, зрада в подружжі викликає таку гостру реакцію тільки в одній баладі новішого походження.

Варто звернути увагу на ще один психологічний фактор сюжетів цієї групи. Ряд випадків убивств, особливо в баладах східного (українського) походження, пояснюється «чарами». Це дуже широке поняття, що охоплює як психічні явища (сугестія, затемнення свідомості), так і матеріальні засоби, використовувані для контакту з мертвими (будження кедровою галузкою), знищення іншої людини (отруя) чи прикликування бажаного (чарування в вужчому розумінні). До комплексу «чарів» належить і чудесне перетворення людини в рослину чи тварину силою прокльону або власного бажання. Ці сюжети (про перетворення в явора, тополю, зозулю) традиційно вважалися дуже старовинними; деякі дослідники вбачали в них відбиття первісних міфологічних або анімістичних уявлень. Насправді ж стилізація цих пісень дає підставу для здогаду, що саме в них віра в



силу чарів трансформувалася в психологічний та естетичний символ, у щось, що можливе передусім в уяві, а не в дійсності. Це та сама стадія й форма «віри» в можливість і обоснованість таких перемін, яку знаходимо в античних переказах і «Метаморфозах» Овідія. Естетизація й психологізація цих мотивів виразно видна в баладі про переміну в тополю, де ця переміна пов'язана з нічним перебуванням у полі, з обстановкою, в якій затирається почуття відрубності людини від природи. В баладі про дочку-зозулю цей мотив можна сприймати взагалі як алегоричний.

Але віра в силу магічних засобів, що не вимерла між нашим населенням до останнього часу, очевидно, дуже сприяла розвиткові й збереженню численних балад з мотивом розмови живого з мертвим. В більшості випадків це саме розмови, а не пряма фізична зустріч. Ця балада вступила в народну традицію з іншого соціального середовища.

Війна, навіть відхід з дому на воєнну службу, були в традиційному народному житті неприродним, крайнє небажаним порушенням нормального укладу життя. В репертуарі нашого збірника є тільки одна балада (про дочку-воїна), що трактує війну як цікаву пригоду, як поле подвигу й перемоги. Ця балада вступила в народну традицію з іншого соціального середовища – дрібношляхетського. Всі інші балади про війну і військову службу оцінюють ці явища з позицій простої людини, якій вони приносили тільки горе та страждання. Увагу творців таких пісень притягали, зокрема, моменти початкової й остаточної розлуки з родиною: прощання при відході з дому й прощання перед смертю, фізичного, або хоч у думках. Саме ці два епізоди майстерно пов'язані в дуже поширеній і розгалуженій баладі «Брат (син) не повертається з війни», що займає в групі балад про воєнну долю центральне місце. В ряді дальших пісень обидва мотиви розкриваються у все нових конкретних формах, від символічних до яскраво натуралістичних (балада про відрізану ногу), з різним співвідношенням між епічним і ліричним началом.

Повторення мотивів дочасної й вічної розлуки в іншій побутовій обстановці знаходимо в епічних піснях про заокеанську еміграцію; не диво, що в них появляються деякі образи й мотиви воєнних пісень. Цікаво вказати на те, що в цьому наймолодшому типі пісень подружня зрада вже ніколи не карається смертю, а тільки ліквідацією родини.

Велика група балад про любовні відношення має найбільш складний характер. При загальній наївності й схематичності розуміння любові як психічного стану тут виділяються дві різні верстви. В першій, в цілому старшій, кохання – пригода чи випадок, в центрі подій стоїть акт фізичного з'єднання, що сприймається як щось, що просто сталося, як натуральний факт, без коментаріїв, без



прямого засудження. Змовляння на гріх у баладах цієї групи дуже нескладне, іноді навіть холоднокровне, без всякого внутрішнього гальма, бо йдеться про хвилиний природний акт; неприємний наслідок появляється в дії якось відокремлено, тільки подеколи з додатком моральної рефлексії. Як частина натурального ходу справ сприймаються і насмішки мужчини над зведеною жінкою. Тільки в декількох, імовірно новіших піснях (напр. «Зведення дівчини в лісі»), в жертви рафінованого звідника вже діє, хоч і безуспішно, застерігаюча рефлексія. В старшій же верстві балад на цю тему, до якої належать і мандрівні сюжети, що прийшли з інших соціальних середовищ (Звідник, переодягнений за жінку та ін.), дівчина є добровільною жертвою солодкої пригоди, мужчина – природою привілейованим ловцем хвилини. Наслідки цієї антитези не проектується в психіку героїв; подія має маже виключно фізичні й побутові наслідки.

Зовсім інакше трактує проблему кохання група балад, у яких на перший план висувається психічне відношення між двома молодими людьми. Тут молодий мужчина метафорично, але іноді й фізично вмирає з туги за коханою жінкою, а на перший план висувається не одчайдушна хвилина, а елемент тривання, вірність. Досмертну вірність виявляють навіть коханки розбійника, вдячні за його щедрість і доброту. Ключовим елементом цих балад є любовна присяга; любовне відношення має більш психічний, ідеальний характер, виражений інколи тонкими поетичними образами. Але з тієї ж причини, з якої в групі балад про родинні конфлікти акцент переноситься на крайню розв'язку – смерть, і тут акцент лежить на крайній формі вірності – загробній. Посмертна зустріч, що має в одних випадках характер розмови, в інших – самогубства, яке фізично наближує коханців, символізує в баладах цього типу найвищу перемогу почуття над неприхильністю обставин над ворожим оточенням. Ця трансцендентальна еротика має зовсім інший характер, ніж дуже тонкий опис психічних проявів кохання в старій баладі про урфія й служницю Катерину (№ 81), або в баладі про фізичну зустріч з мертвим коханцем. Тут душі й тіла пари закоханих прямують солідарно і впевнено до найвищого поєднання в загробному світі. Немає сумніву, що ця патетична й вигострено сентиментальна концепція кохання, в якій мужчина перестає бути тріумфатором хвилини й стає мучеником вічного почуття, виходить з барочного розуміння життя і смерті. Тому, що смерть трактується як визволення з умовностей життя, творці таких пісень навіть не намагаються мотивувати її потребу; для завершення любовного сюжету їм потрібна смерть взагалі. Але вступивши на такий хисткий і штучний ґрунт, поетична фантазія все більше грузне в сюжетні умовності. В пісні «Коханці, роз'єднані матір'ю, поєднуються по смерті» (№ 28–31) найкраще видно, як первісно реалістичний сюжет ускладнювався штучними, мелодраматичними об-

разами (замурування дівчини, раптова смерть юнака з жалю над цим фактом). Дальшою невигодою пісень цієї групи є порівняна бідність і схематичність їхніх сюжетів, заміна природної епічної градації багатократним повторенням цього ж мотиву. А все ж вони посіли в баладній традиції нашої області впливове місце. Це пов'язане, очевидно, з тим, що інтерес до такого трактування любовної теми припав на час високої продуктивності баладного жанру.

Дуже показово, що в любовних баладах сентиментального типу конфлікт розгортається майже завжди на фоні родини; неприхильність когось із членів родини, найчастіше матері, є головною причиною розвитку «загробного кохання». Зате в типі балад, що трактують кохання як пригоду, виділяються дві верстви. В першій, імовірно старшій, участь родини обмежується звичайно доглядом над збереженням дівочого вінка або переслідуванням звідника. В текстах, що їх також з погляду форми можна вважати новішими, дівчина, схвильована коханням та його наслідками, стоїть у психічній залежності від своїх найближчих: жаліється матері, побоюється батьків, оглядається при своєму рішенні на їх погляди. Козак-звідник радиться батька, що йому робити з наслідками свого нерозуму. Такі балади вийшли, очевидно, також із середовища, яке вважало родинні пов'язання головною підставою життя. Зате старші, чисто «фактографічні» балади про любовну пригоду, в яких подія проходить, до речі, частіше поза сільським середовищем, а акторами бувають різні мандрівники й люди привілейованого класу, переважно не торкаються родинної обстановки й наслідків події.

З баладами про любовні взаємини межує невелика група пісень про кровозмішення, здійснене або відхилене в останню хвилину. В науці довго переживав погляд про їх велику давність. Але соціально-побутова обстановка таких пісень (зустрічі в заїздній корчмі, напади розбійників) вказує на зовсім інше, значно пізніше походження. Висловом «такий тепер світ настав, що брат сестри не пізнав» засуджуються неспокійні, складні, розхитані основи життя з позицій колишнього більш гармонійного, очевидно, традиційно-патріархального правопорядку. З позицій такого ж світогляду деякі інші балади оцінюють катастрофи своїх героїв формою кінцевих моральних наук. Їх найчастіший зміст: оберігати моральну чистоту дівчат, не насилувати людське почуття узурпаторським родинним авторитетом.

Цікаво, що в наших баладах слабо заступлені елементи релігійного світогляду. Надприродні сили рідко втручаються в людське життя, кара за вчинки не приходиться від Бога, а від світської влади або від самих скривджених чи їх родини. Виняток становить кілька пісень другого й третього циклу (*Христос карає грішницю, Ангели забирають бідну вдову або сиріт до неба*), що належали в минулому з певністю до окремого жебрацького репертуару.

Але, з другого боку, слабо виражені в наших баладах і елементи соціального усвідомлення й протесту. Спроба М. Мушинки (З глибини віків, 119–120) знайти такі прояви зокрема в баладах на любовні теми є явним перебільшенням. Ставлення до подій у піснях про «зведення простої дівчини паничем» ніяк не різняться від випадків, коли звідником є козак, вояк, жандарм чи простий селянський хлопець; розкривається і засуджується не «панська мораль», а безвідповідальність і безоглядність мужчини взагалі. Любовні взаємини між партнерами різного соціального стану сприймаються як явище натуральне, хоч і рідкісне і тому гідне уваги; якщо ж вони (не завжди) ведуть до обездолення дівчини, чи до смерті любовника простого походження, то ці факти не ставляться в ширший контекст соціальних, міжкласових протиріч. А роль соціально-маєткового фактора в любові розкривають тільки балади новішого походження (напр. текст 32).

Не мають соціального, протипанського вістря ні наші розбійницькі балади. Треба звернути увагу на те, що їх герой є часто людиною заможною, що має свій двір, тримає слуг і худобу. Новіші співаки, не розуміючи цього історією підтвердженого факту, вносили в тексти таких балад суперечні образи хижки, покритої очеретом або чатинням, бідного життя в глибокому лісі (тексти 54, 55, 57).

Виразніше усвідомлення соціальної кривди можна знайти в баладах рекрутських і воєнних (тексти 129, 131) і, зокрема, в нових заробітчанських, що показують, між іншим, безвихідне становище селянина-емігранта в соціальному хаосі молодого капіталістичного суспільства. Соціально зумовлені негативні моральні риси відбито в баладах про багачів (тексти 13, 237), чи про попів і дяків (195, 196).

Єдиною баладою, яка розкриває соціальний утиск і горе, характерні для феодалної епохи, є відома «Маковицька вдова», публікація якої пов'язана з іменем Олександра Павловича. До проблематики цієї балади висловлюємось у коментарі.

Світ наших балад має несучільне й не завжди виразно виявлене соціальне обличчя. Значна кількість сюжетів, особливо новіших, розкриває без усяких прикрас і з реалістичною точністю типовий селянський побут; характерні приклади: «Дівчина труїть парубка гадиною в пирозі», «Яким убиває жінку з удовиної намови», «Жінка покидає нелюбого чоловіка», «Багач продає жінку розбійникам». Зате в баладах, які можемо вважати старшими, цей побут ідеалізується: появляються згадки про челядь (в розумінні слуг), матеріальну заможність, предмети матеріальної розкоші – золоті кубки й перстені, дорогі одяги й кінську зброю. «Поручення» вмираючого в баладі «Мати труїть замість невістки сина П» (№ 91–92) свідчить про багате, забезпечене господарство. Численні сюжети покладено в середовище заїздної корчми (№ 136, 175–178, 227–228), міста (23–28, 68–72, 84–85, 94–103, 115–116, 117, 131–133, 155–157,

195, 199, 220, 229–230), панського двора чи замку (41–43, 45, 47–49, 81, 107, 125–129, 182–183, 186, 188, 191, 235). Існує ряд цікавих випадків, коли соціально-побутовий фон тієї ж пісні переоцінюється, дія переноситься з панського до селянського середовища або навпаки. Порівняймо тексти 28 : 29, 47–49 : 50–52, 107 : 108, 125 : 126, 146 : 147–149, 186 : 187, 191 : 192–193. Є й випадок безладного, упадкового перемішання рис обох середовищ (тексти 173–174).

Невеликий інтерес народних балад до проблем і конфліктів, пов'язаних з соціальною нерівністю й утиском, пояснюється їх основним спрямуванням на проблематику індивіда й характером суспільної свідомості селянських мас у часи, коли балада формувалася й кульмінувала як жанр. Таке обличчя має народна балада в більшості європейських країн; цікаві думки висловив з цього приводу визначний сучасний знавець мадярських балад Д. Ортутай в передмові до своєї, цитованої нами збірки. В нашому випадку нерозвинутість соціальних оцінок та мотивацій пов'язана з довшим, ніж у сусідів, перетривуванням патріархального укладу, що відмежовував сільське населення від динамічних факторів духовного розвитку. З тієї ж причини так слабо заступлені в нашому фольклорі історичні пісні.

## СТИЛЬОВІ ВЛАСТИВОСТІ

В порівнянні з новішим загальноукраїнським розвитком, центр якого знаходився у східній частині національної території (в Подніпров'ї й на Лівобережжі), народна балада східнославацьких українців представляє зі стильового погляду тип більш консервативний, що кладе більший натиск на голе епічне чи ліро-епічне повідомлення про події. Стилізація більшості пісень конкретна, не багата на метафори, порівняння, смислові паралелізми (співставлення явищ природи з явищами людського життя). Не дуже часті образи природи служать найчастіше тільки для того, щоб окреслити місце дії; бракує ще того активного відношення до її краси, що його зустрічаємо в новіших баладах східноукраїнських. Вузьке й замкнуте коло представ, узятих з пташиного царства (зозуля, пава, горличка, сокіл, голуб і голубка), використовується в певному типі наших балад як символи. Широка міжнародна традиція була тут підтримана народною вірою про спорідненість птахи з душею людини, особливо померлої.

Найпоширенішим засобом збагачення образності є епітет. Він виявляє тенденцію до постійних пов'язань з предметами. Найбільша кількість епітетів визначає колір предметів. Білим буває тіло, ручки, бочки, хустка, одяга, м'ятка, камінь; метафорично також шугай, хлопець, невіста, Янічок, Ганичка. Чорною є гора, скала, земля, зеленими – травиця, лучки, явір, вінок, червоними – кров, вино, калина, сивими – скала, птах, голубка, кінь, віл, срібним – сидельце, золо-

## Балади

---

тим – перстень, кубок, пшениця, вороним – на сході кінь. Розмарія все – дрібна, вода – бистра або зимна (студена), долина – глибока, поле – широке, гора – висока. Серп чи ніж буває острим, меч – острим або кривавим, молоко – солодким. Діти – маленькі або дрібні, парубок – парадний, фраїр – мальований, мати – пренещасна або лиха, погріб – жалосний, жаль – великий, гріб – смутний. Для визначення найвищої позитивної якості вживається прикметник «прекрасний».

Основним засобом чуттєвої градації є пестливі, здрібнені форми слів різних граматичних категорій, зокрема іменників і прикметників. Цей засіб, характерний для української пісенної традиції взагалі, займає в деяких верствах нашої баладної традиції дуже помітне місце. Іншим засобом емоціональної градації є гіпербола: мати кам'яніє від жалю й сорому, мертві промовляють з гробу, розлука й страждання простягаються на довгі роки.

Але головним джерелом художньої виразності наших балад є добір яскравої конкретної лексики, багатство експресивної фразеології, вміння зручно вкласти поетичну думку в віршову форму, мистецтво лаконічного діалогу, струнка композиція сюжетів.

За способом розгортання поетичної думки наш баладний фонд ділиться на дві великі групи. В першій, до якої належать переважно балади старшого походження, але й деякі новіші, дія розвивається дуже стрімко, без затримок, переважаючи другорядні епізоди, як це прийнято вважати властивим для балад в цілому. Побудова фраз лаконічна, речення короткі, з малою кількістю поширюючих членів. Повтори слів і виразів трапляються рідко. Цей лаконічний тип баладного стилю представляють, напр., пісні «Чорт несе грішну дівчину в пекло», «Мертвець гостем у милої», «Сокіл прилітає до мертвої милої», «Пані вбиває пана», «Сестра труїть брата», «Мати дає стяти вагітну коханку сина», «Мати труїть замість невістки сина І» (Ішол Янічко в огляды), «Дівчина стає славним воїном», «Брат-подорожний хоче ночувати з непізнаною сестрою», «Дівчина здобуває парубка чарами», «Мужчина, переодягнений за жінку, зводить дівчину», «Мандрівні шевці викрадають у майстра жінку». З пісень, що їх вважають загально новішими, сюди належить, крім кінця, балада про Маввія й Магдалину.

Балади другого типу засновані на протилежному композиційному принципі затримування дії, ретардації. Її головним засобом є повтори різних родів – від повторювання окремих слів на початку, всередині й на кінці рядків аж до кількакратного помножування тих самих або подібних дієвих ситуацій (обхід цвинтаря при пошуках могили милої або матері; розпити зустрічних або матері про долю милої; посилення членів родини й інших осіб по дівчину-дітозгубницю; прохання відпустити на похорон милого; розмови між умираючим вояком і членами його сім'ї; оглядання різних частин господарства після смерті жінки

і т. д.). В деяких випадках ці повтори слів і зворотів набувають таких розмірів, що вповнюють третину тексту й більше. Інтересно, що чистими представниками цього стильового типу є майже виключно пісні 12-складові, з сентиментальною атмосферою, поширені або виключно на нашій території, або з вужчим міжнародним ареалом: «Коханець, передчуваючи лихо, приїжджає до мертвої милої», «Коханці, роз'єднані матір'ю, поєднуються по смерті», «Хресна мати труїть майбутню невістку», «Мати намовляє непізнаних синів до одруження з нею», «Брати-розбійники знаходять сестру», «Юнак здобуває милу, притворившись мертвим», «Сирота – жінка короля».

Решта пісень нашого збірника осцилює між цими двома стильовими типами, різним способом формуючи співвідношення між швидкістю дієвого плину й шириною образності, між повторами рефренного (музичного) типу й повторами, що ускладнюють словесну ткань.

Наша баладна традиція має ще одну дуже характерну властивість. Це багатство переносних мотивів, що мандрують з балади в баладу, створюючи несподівані стичності між текстами різного походження й значення. Назвемо тільки деякі: вступна формула про відхід милого (Кед ся милый на войну брал), описи обходу цвинтаря, пробивання ножом чи мечем на гробі милої, жорстокої смерті (кидання в Дунай чи відрубання рук і ніг), сирітських страждань, формула запитів зустрічним чи матері, де шукати милу, чи формула роздавання спадщини членами родини, домовлення про термін приходу з війни, прохання повернути любовні дарунки. В різних піснях повторяються і формули символічні: про сокола, що вилетів з-під боку, про виростання квітів або дерев над мертвими, про цвітіння рожі з крові вбитого, про «сповнення неможливого» (як верба ябко вродит, як каменчик корінь пустит; як в морі камінчик сплыне, а піречко наспід впаде; як сонечко наспак зыйде; як пісок виросте на камені). Спільні для ряду пісень і моралізаторські кінцівки, і окремі виразні звороти («по чім же-сь ня познала», «лучко, лучко, шо-сь зелена, забрызкаты кров червена», «а як тот труп скакав, вшыток народ плакав», формули про неможливість знайти дітям нову матір, про здоганання звідника і т. ін.). Поширеність таких мотивів свідчить про намагання поетичної пам'яті наблизити до себе стильове обличчя пісень, створювати типові форми художнього виразу. Ця тенденція охоплює всю нашу територію, крім крайнього сходу, де діяв переможний вплив коломийкової стилізації, принесеної з українських центральних Карпат.

Якщо таке відносне наближення пісень різного походження й значення було можливе на полі мовної стилізації, то ритмічна форма нашого баладного репертуару відбиває, незважаючи на ряд переробок до інших, популярніших чи «модніших» розмірів, первісну складну картину формування жанру з різних джерел. Через різне походження пісень структура вірша в наших баладах досить багата:



## Балади

---

можна виділити понад 15 основних розмірів з дальшими модифікаціями. Найбільш поширений розмір дванадцятискладовий (6+6) і шестискладовий; ним складено до 40 пісень, тобто майже третина всього репертуару. Друге місце займає інший старовинний симетричний розмір – восьмискладовий (к. 25 пісень), далі йдуть розміри коломийковий (15), 4+3 (13) та 4+6 (12 пісень). Решта пісень складена менш частими розмірами 5+5, 5+3, 5+4, 4+5, 5+6, 6+5, 7+6, 7+7, 8+7 та їхніми комбінаціями.

Менш складна з словесного погляду побудова строфи. Виразно переважає строфа дворядкова, парно римована, рідкістю є строфи більшерядкові й асиметричні, а також рефрен змістово незалежний від решти тексту. Але в поєднанні з мелодією строфа ряду пісень збагачується: повторюються окремі рядки чи їх частини, в деяких випадках навіть трикратно, з тим же або модифікованим мелодичним мотивом. Ця складна співдія досить сильно збагачує художню виразність деяких пісень.

Існує певна пов'язаність між ритмічним розміром і тематикою пісень. Балади про вбивства в родині складені частіше вузькими розмірами, балади про вбивства між коханцями – ширшими. Для балад про війну найхарактерніший розмір 4+4. На теми кохання, родинних незгод та еміграції припадає найбільша кількість (понад половина) дванадцятискладових пісень.

### ІСТОРИЧНЕ НАВЕРСТВУВАННЯ МАТЕРІАЛУ

Ще недавно дослідники народних пісень, підпорядковуючись зовсім правильній вимозі пояснювати свій матеріал історично, вірили, що вже в дану хвилину можлива історична класифікація всього збереженого матеріалу. Чеський учений Їржі Горак, видаючи в 1956 році репрезентативний збірник словацьких балад, поділив матеріал за мнимим історичним походженням пісень на відділи: *Відгуки давнини, Народ та феодалні пани, З турецьких часів, Воєнні пісні, Розбійницькі пісні, З давнини й недавнього часу*. Цього поділу, що, крім загальної вузькості критеріїв (історична приналежність пісні визначалася виключно за тематикою), мав основний формальний недолік (третину пісень заділено, не вирішивши про їхнє походження, до спільного останнього відділу), не прийняла більшість чехословацьких фольклористів. Зате його гарячим сторонником став закарпато-український дослідник П. Лінтур, що в своїй книзі «Народні балади Закарпаття» (Львів, 1966) виділив групи «Сюжети найдавнішого походження», «Баладні пісні про боротьбу з турками», «Баладні пісні феодалної доби», а в коментаріях та інших працях намагався знайти ще виразнішу аналогію для Горакового поділу в українському фольклорі. З концепції Ї. Горака виходить і М. Мушинка в своїй характеристиці наших народних балад у хрестоматії «З глибини віків».



Ознайомившись з багатим матеріалом Лінтурового збірника, неважко помітити, що в групі творів подібного історичного походження були зведені пісні, що не мають нічого спільного з погляду своїх естетичних властивостей, з погляду смислу й способу художньої обробки сюжету. А саме це неповторне стильово-психологічне обличчя пісні, у якому відбиті ментальність і світогляд її творців, вирішує про її приналежність до тієї чи іншої епохи. Пісенні теми проходять століттями, але їх конкретна художня реалізація міняється залежно від того, як людська свідомість різних часів працює з сюжетом, мовним матеріалом, засобами художнього виразу. Для того, хто оцінює народну пісню як художній твір, а не як сухе повідомлення про факти, неважко відрізнити автентичну пісню з часів Хмельниччини від патріотичної підробки з минулого чи нашого століття. Але цим умінням обдаровані, на жаль, не всі фольклористи.

Шлях до історичної класифікації балад може вести тільки через паралельне вивчення всіх елементів змісту й форми. Треба випадок за випадком встановлювати, до якої історичної епохи може відноситися пісенний сюжет, тип і обстановка баладного конфлікту, в який час в безіменних творців пісень було найбільше причин і передумов для художнього опрацювання даної теми саме таким, а не іншим способом. Треба пробувати пов'язати з конкретною історичною епохою й середовищем ті не дуже численні історичні реалії (назви предметів матеріального побуту, громадських установ, соціальних явищ), що появляються в текстах балад. І врешті: треба встановити, до якого періоду в розвитку художнього мислення належать стильові засоби, що складаються на структуру пісні – риси її мови, образності, композиції, версифікації, форма пов'язання з мелодією. Для переважної більшості слов'янських народних балад така аналітична праця ще не пророблена; тому й наші висновки в цій статті можуть бути тільки тимчасовими.

Основним недоліком методу багатьох фольклористів є невміння бачити пісенні явища в діалектичному розвитку. Діалектичний метод кладе акцент на змінність і всюди шукає змінність, статичний метод розуміє й оцінює тільки тривання. Звідти йде вульгаризація романтичних уявлень про фольклор як сховище історичних пережитків, звідти впертий потяг до виявлення «прадавності» або принаймні дуже раннього походження фольклорних пам'яток, ніби менш важливими є поетичні свідчення про дальші епохи історичного розвитку людини, ніби фольклор розцвітав тільки в час її історичного пробудження, а пізніші епохи були тільки повторенням і доповненням.

Прикладом такого схибленого розуміння історичного розвитку фольклору є погляд П. Лінтура, що закарпатський пісенний матеріал через особливе географічне й культурно-історичне становище Закарпаття в цілому дуже старовинний, і що значна частина пісень, зокрема ті, що мають західнослов'янські текстові па-

## Балади

---

ралелі, походить ще з «загальнослов'янської традиції», з часів перед розділенням слов'ян та утворенням феодального суспільства. В закарпатських баладах Лінтур знаходить прямий вираз міфологічних вірувань, до найстарших зараховує і пісні з мотивом кровозмішення та рефренами. Свої вердикти він обосновує такими визначеннями, як «простота композиції», або «безпосередність складу»; конкретний історичний аналіз сюжетів і стильового обличчя творів здається йому непотрібним. У більш здержаній формі такі погляди про походження баладного репертуару приклав до нашої баладної традиції М. Мушинка.

Щоб пояснити, в чому суть цих помилок, треба передусім з'ясувати, коли взагалі міг виникнути в слов'янських країнах сам жанр балади з його специфічними признаками. Передові фольклористи сучасності знають точну відповідь на це питання. Балада є продуктом тієї епохи в розвитку людської свідомості, коли індивідуальне вже виділилося з колективного як значимий предмет мистецтва, але сприйняття дійсності як зовнішнього плину подій, тільки частково залежного від волі людини, ще переважало над розумінням життя як внутрішнього процесу. Перед баладою був епос, після нього – лірична пісня. На слов'янських землях переходова епоха, яку ми саме характеризували, пов'язана з економічно-побутовою диференціацією суспільства, з пробудженням нової культурної ініціативи й формуванням власних світоглядних основ в нижчих суспільних класах. Розгортання цього процесу й його відбиття в фольклорі відносить більшість сучасних дослідників до XV–XVI ст.; тільки дехто пересуває їх глибше в минуле. Тоді оформилися й перші баладні сюжети. Було зібрано ряд доказів на те, що мотиви чудесних перероджень, спілкування з мертвими, кровозмішення могли бути актуальними для творця народних пісень не лише в час абсолютної переваги анімістичного світогляду й родових відношень, але й значно пізніше: пережитки анімізму втримувалися в народних масах ще протягом довгих століть, а в сфері художньої творчості плавно міняли свою функцію, перетворюючись з вірування в символ, так само, як обряди перетворювалися в звичаї. Чому ж відносити всі художні образи, що мають якесь відношення до цієї форми мислення, до найдавніших часів, не рахуючись з фактом, що інші елементи їхнього художнього організму вказують на інший час виникнення?

При визначуванні історичного походження пісні не можна виходити взагалі з датування її окремих змістових елементів. Мотив зростання квітів або дерев на могилах закоханих появляється вже в переказі про Трістана й Ізольду й має ще глибші корені. Але чи це заперечує можливість, що його внесено як постійно актуальний смисловий елемент аж у пісню, створену в XVIII ст.? Згадка про будівництво Маковицького замку зовсім не є доказом того, що пісня була складена тоді, коли вперше піднімалися його мурі. До висновків про правдоподібний час виникнення пісні можна дійти тільки почерез комплексний ана-

ліз її сюжету й формальної структури, її варіантного матеріалу, її відношення до інших пісень, її приналежності до певного стильового типу, її зв'язку з мелодією певного характеру. Узагальненням часткових результатів дослідники вже дійшли до певних загальних закономірностей. Пісні ж більшою кількістю текстових різновидностей і з ширшим ареалом (територією побутування) бувають звичайно старшими; здогад про їх старинне походження ще посилюється при існуванні подібних текстових форм на периферіях ареалу, центр якого займає форма за своїми стильовими признаками новіша. Тексти старшого походження частіше співаються на декілька різних мелодій, новіші, як правило, пов'язані тільки з однією мелодією. В старовинних піснях сильніше виражена тенденція до типізації подій та осіб; у них частіше з'являються символічні елементи. Зате рефрен і складніша строфа – це здобуток пізнішого розвитку. Ключем до встановлення давності сюжету може бути й ступінь виявлення рефлексії в пісенному сюжеті: мотивація вчинків, розкриття внутрішніх переживань вступили в пісенний розвиток пізніше. Те саме можна сказати про пробудження інтересу до природи чи до словесного орнаменту, про насичування епічних тем емоціональним елементом. З другого боку, розвиток балад ішов від практики композиційних «коротких змикань» до хронікальної розповіді про події, в якій значніша увага приділяється описовим деталям. До новіших балад проникає розповідь від першої особи, ліричні вступи з образами природи, в них пом'якшуються трагічні розв'язки, іноді відпадає драматичне розв'язання, бо акцент переходить на психологічну розробку центральної ситуації.

За названими критеріями й поміченнями матеріал нашого збірника розчленовується на п'ять основних груп:

I. Балади простого епічного складу. Дія в них розгортається швидко, без затримок, переходячи скоками від епізоду до епізоду. Вчинки героїв не мотивуються, їхнє внутрішнє життя не розкривається. Часові відношення події виражаються сурядними реченнями. Образність таких пісень проста, головний смисловий акцент паде на дієслово, прикметники виражають частіше дистинктивні властивості предметів, а не їх художні ознаки. В текстах мало лексикальних і композиційних повторів. В ритміці таких пісень переважають короткі розміри 4+3 і 4+4, що надають їм енергійного звучання, і дворядкова строфа. Римування – переважно граматичне, з пропусками. Текст не має майже ніколи понад 40 рядків (к. 300 складів).

До цієї групи зараховуємо такі пісні, як: «Пані вбиває пана», «Мати дає стяги вагітну коханку сина», «Мати труїть замість невістки сина» (Ішол Янічко в огляды), «Сестра труїть брата», з групи «Дівчина вбиває дитину» особливо тексти 98, 102, 103, «Брат не вертається з війни», «Вояк випробує вірність ми-

## Балади

---

лої І», «Дівчина здобуває парубка чарами», «Зузана проганяє короля-зальотника», «Дівчина відкидає залицяння козаків», «Мужчина, переодягнений за жінку, зводить дівчину», «Дівчина платить вінком за польову шкоду», «Кавалір зраджує дівчину». Без огляду на іншу композиційну структуру, що йде, можливо, від танкових пісень, до цього типу близькі ще пісні «Дівчина здобуває за розбитий дзбанок пана» і «Хвора пані обманює пана з вояком».

Історичним продовженням цього типу є пісні, в яких виявлена вже певна увага до психічних переживань героїв. Джерелом емоціональності є тут експресивні дієслова, загальні окреслення чуттєвого стану в епічній розповіді (прегоренько заплакала), пестливі форми іменників і прикметників, прояви чуттєвого відношення в прямій мові («мила, мила, серце єдно», «а ты мила мого серця»). Керівна роль дієслова в стилізації ще більше посилюється через його семантичне збагачення, але зростає і кількість епітетів. Тексти бувають довші (над 300 складів). Гармонійне поєднання швидкого епічного ритму з елементами чуттєвої рефлексії піднімає саме ці тексти на дуже високий художній рівень, ставить їх на чільне місце в цілій баладній традиції. З пісень нашого збірника до цієї групи належать: «Мати зачаровує сина в явора (тип А)», «Мати зачаровує невістку в тополю», «Чорт несе грішну дівчину в пекло», «Мертвець гостем у милої», «Розбійник убиває жінку», «Кінь післанцем від убитого вояка», «Милий не вертається з війни» та ін.

II. Балади, зміст яких насичений сентиментальною рефлексією. Дія тут більш послідовно супроводиться виразом чуттєвих станів, акцент переноситься на внутрішнє переживання, на показ «терплячого серця». Композиція уповільнена повторами цілих частин сюжету й окремих слів і зворотів; це новий, іншорідний засіб емоціональної градації. Далі зростає роль епітету. В текстах, особливо на вступі, появляються ліричні пасажі (міркування про долю, звертання й ін.). Пісні цієї групи складені найчастіше 12-складовим розміром: деякі мають складнішу строфу. Їх загальний розмір – звичайно понад 300 складів.

Певні риси цього типу (схематизація дії) знаходимо вже в декількох піснях, що за способом використання мовного матеріалу й шириною виразу психічних станів належать до першого, лаконічно-епічного типу («Подорожний знаходить милу на цвинтарі», «Коханець-вояк позбувається супутниці», «Свекруха труїть невістку в неприсутності сина», «Дівчат ведуть у турецький полон», «Дівчина-бранка обіцяє викуп», «Троє дівчат знаходять убитого козака»). Відкиненням «епічного діапазону» в користь циклічного мотиву розмов виникла з пісні «Брат не вертається з війни» пісня «Члени родини розмовляють з пораним вояком», що схиляється до типу II також сентиментальним мотивом «не розкравай серце моє» й сюжетною ролею милої. Але справжньою родоначальницею пісень другої групи є балада «Мати намовляє непізнаних синів до одруження з нею» («Ходи-

ло дівчатко коло Визлой воды»). Прямий вираз почуттів тут ще дуже здержаний, але ціла композиція заснована на уповільнюючих повторах слів, зворотів, мотивів, метою яких є поглибити в свідомості зміст сказаного. Тут уперше зустрічаємося з новою стилістикою, що її, на відміну від «лінійної» стилізації старших балад, можемо назвати «циклічною». Вона заснована на підкресленні повторності явищ і подій. Якщо її конфронтувати зі змістом даних пісень, то можна в ній вбачати художній вираз світогляду «предестинованого», що проти принципу епічної спадковості видвигає концепцію життя, керованого готовими, в даному випадку трагічними законами. Ідейно-тематичний діапазон цих пісень неширокий і замкнутий: трагічні непорозуміння в родині, неможливість пережити втрату єдиної коханої людини. Пісні цього типу: «Коханець, передчуваючи лихо, приїжджає до мертвої милої», «Коханці, роз'єднані матір'ю, поєднуються по смерті», «Хреста мати труїть майбутню невістку», «Брати-розбійники розпізнають сестру», «Сирота, що стала жінкою короля, рятується від загибелі», «Сестра невдячна до брата», більшість балад сирітських, а з веселих – «Юнак забуває дівчину, притворившись мертвим». За емоційною атмосферою до цієї групи примикають пісні: «Козак, повернувшись з України, знаходить милу на цвинтарі» і «Поранений на війні повертається птахом до милої та вмирає в неї».

III. Балади хронікального складу, в яких типізація поступається перед конкретним малюнком (один з доказів – частіша поява власних імен героїв). Натиск тут кладеться на вичерпніше змалювання зовнішніх подій і побутової обстановки, найчастіше селянської. Словник цих балад – приземний, дієслово поступається своїм провідним місцем іншим частинам мови, стилізація найбільш виявляє себе у формалізованих повторах другорядних сюжетних ситуацій. Ці повтори з'являються, на відміну від попереднього типу, найчастіше на кінці тексту, як своєрідна декорація (паралельні розмови зі свояками, оглядання покиненого господарства і т. ін.). Пісні цієї групи найчастіше складені розмірами 6+6 та 8+6 складів. Типові представники: «Селянин убиває жінку з удовиною намови» (Яким), «Юнак стинає дівчину, що одружилася з іншим» («Тройзілля» в карпатській коломийковій редакції), «Парубок Матвій вбиває Магдалину», «Дівчина труїть хлопця гадиною в пирозі», «Вмираючий вояк прощається з родиною» (Ой у полі три явори), «Козак зводить дівчину, що шукає дороги в лісі», «Жінка відходить від нелюбого чоловіка», балада про смерть чумака.

Подібне тяжіння до фактографії характеризує ряд менш поширених балад західного походження (див. тексти № 107–111, 114–117, 194, 195, 208–211, 214, 215, 221, 222). Їх сюжети – вужчі, інколи концентровані навколо єдиної ситуації, текст замикається часом символічним мотивом (мальована шибениця; виростання рожі з крові вбитого).

IV. Новіші пісні сентиментального складу, в яких появляються неповторні психологічні ситуації. Дійова основа таких пісень нескладна, малюнок психічних станів хилиться інколи до мелодрами. В порівнянні з піснями другої групи, тут подавлені схематизуючі елементи в композиції, побудова сюжету й добір засобів стилізації – більш індивідуальні. Характерна для них перевага асиметричних ритмічних розмірів, іноді – складна строфа. Їхня естетична й психологічна виразність залежні від уміння їхніх авторів; трапляються між ними твори високохудожні («Вояк прощається з рідними», «Близькі прощаються зі схопленим рекрутом», «Вояк платить дівчині за зведення талярами», «Дівчина жаліється на звідника – молодого пана», «Дівчина шукає в Дунаю втрачений вінок», «Козак зводить недобре виховану дівчину при гулянні»), але частіше малюнок чуттєвих станів у цих піснях переекспонований і незграбно виражений (див. текст 73, строфа 5; 74; стр. 9, 122, стр. 4). Найбільше таких незугарних пісень виникло на теми любовної зради й самогубства (див. ще тексти № 93, 113, 121, 130, 173–174, 196).

V. З ґрунту пісень хронікального типу виростає нова традиція, виражена найсильніше в заробітчанському циклі та в піснях про першу світову війну. Її риси: поєднання дріб'язкового переказу подій з намаганням виразити чуттєві стани. В заробітчанських піснях дається перевага «епічним» розмірам 6+6, 4+4; в воєнних появляються малопоширені розміри 4+6, 6+4, 6+5.

Як бачимо, здогадний розвиток баладного стилю йшов двома лініями. В лінії з перевагою чисто епічних елементів (типи I, III, V) увага пересувалася з поля «зовнішньої драматичності», що йшла від самого життя, на поле розкриття психічних реакцій, при одночасному намаганні передавати зовнішню дію більш детально. В другій лінії розвиток йшов від схематизованого виразу почуття до розв'язок більш індивідуальних, хоч не завжди вдалих.

Проникання психологічного й емоціонального елементу, посилення уваги до дрібних конкретних явищ – це дві сили, що керували історичним розвитком балади. На свої найвищі художні вершини виступила балада тоді, коли ці сили опинялися в рівновазі, не затемнюючи головних обрисів драматичного конфлікту.

При сучасному стані досліджень нелегко заділяти окремі пісні до намічених типів. Треба припускати, що періоди їх продуктивності зазублювалися, що одночасно виникали й поширювалися пісні різного складу. В ряді випадків різні версії тих же пісень наближаються до різних стильових типів. Але можна дозволити собі тимчасовий здогад, що в наших умовах період найбільшої продуктивності типу I припадав на XVI–XVII ст., типу Ia – на XVIII ст., типу II – на другу поло-



вину XVII – початок XIX ст., типу III – на XVIII – першу половину XIX ст., типу IV – на другу половину XIX і початок XX ст. Чергування названих типів відбиває зміни в художній свідомості народних мас, а в деякій мірі і розвиток смаків у літературній сфері, найближчій до середовища народних творців.

### ЗОВНІШНІ ПОВ'ЯЗАННЯ НАШИХ БАЛАД

Положення Пряшівщини на перехресті різних етнічних сфер і культурних впливів визначає характер її пісенності. Його характерною рисою є кумуляція вартостей, що напливали на цю територію з різних боків.

В матеріалі цієї книги можна майже завжди визначити порівняльним аналізом, з якою зовнішньою традицією дана пісня пов'язана. Кажемо – «пов'язана», бо зараз ще в більшості випадків була б передчасною відповідь на питання про внесок місцевого середовища. Буває й так, що різні версії поширеної балади клоняться до різних зовнішніх традицій (пісні про сестру-отруйницю, про дітозгубницю, про смерть брата (мужа) на війні, про заплачення вінком польової шкоди). Іноді такі розходження помітні навіть в окремих текстах: в записах, зроблених від Анни Ябур і на південних окраїнах нашої території більше словацьких елементів, ніж, наприклад, у текстах, записаних на Маковиці.

На основі аналізу окремих балад ми зробили підрахунок, який уперше кидає світло на співвідношення різних стихій у формуванні нашої баладної пісенності. Ці пов'язання розкладені в різних тематичних частинах нашого збірника нерівномірно:

Кількість пісень (в дужках – часткові пов'язання)	Зв'язок з фольклором:			Без встановлених зовнішніх паралель
	Українським,	словацьким,	польським	
Сюжети з участю надприродного елемента (відділи 1–3)	4(+1)	7	3(+1)	1
Пісні про вбивства, поранення, самогубства (4–12)	10(+2)	13(+3)	5(+3)	8
Пісні про війну й воєнну службу (13–15)	8	6(+1)	1(+1)	5
Пісні про пригоди й любовні трагедії (16–19)	3	9(+2)	3(+1)	6
Пісні про родинне життя (20)	15(+1)	–	1	3
Пісні про еміграцію (21)	–	4	–	3
Всього	40(+4)	39(+6)	13(+6)	26



## Балади

Цей мішаний склад баладної традиції властивий для цілої території, заселеної східнославацькими українцями. Сильні впливи словацької традиції проникають аж до найсхідніших сіл; з другого боку, балади загальноукраїнського походження побутують на Маковиці, а деякі, мабуть, у зв'язку з дрітарськими мандрівками, заходять у майже неперетвореній формі аж на Спиш. Дещо сильніше позначаються словацькі пов'язання на Спиші й південному мовному пограниччі; зате на крайньому сході (Руське, Ялова, Збій, Улич, Іновець) записано ряд балад українського походження, невідомих західніше. Трохи більше пов'язань з польським фольклором замічається на західній Маковиці, в районі від Курова й Цигелки по Мирошів і Орлик. Але пісенні відміни польського походження заходять аж у східну Снинщину.

Також поява пісень, для яких не встановлено зовнішніх паралель, не в'яжеться виразно з будь-якою територією. Найбільше таких пісень (5) походить зі старовинних записів Павловича з Біловежі, що відбивають, здається, якусь старшу, сьогодні вже вимерлу традицію. По чотирьох піснях без паралель записано в Рунині й Красному Броді, по трьох – у Бенядиківцях і Збої, по двох або одній – в 11 та 29 місцях від Чірча аж по Улич.

Ми поцікавилися також питанням, як пов'язаний наш баладний репертуар з сусідніми областями – носіями української пісенної традиції. Після поділу на тематичні групи створюється така картина:

Спільних пісень з:	Лемківщиною	Бачкою	Закарпаттям	Немає паралель
Надприродний і загробний світ	8	3	8	5
Вбивства, самогубства, поранення	14	5	16	17
Війна	9	2	9	10
Пригоди й любов	18	10	16	12
Родинні конфлікти	1	-	2	5
Еміграція	-	-	-	8
Всього	50	-	-	8

Як бачимо, між Закарпаттям і північною Лемківщиною існує в пов'язаннях з нашою областю арифметична рівновага, хоч у складі спільностей з обома областями є численні різниці. Але своїм конкретним обличчям, виглядом пісенних текстів наша область значно ближча до північнолемківської. Тексти з обох

областей виявляють часто тісне споріднення (особливо коли йдеться про записи з місць, пов'язаних топографічно) і представляють той же етап стильового розвитку пісень. Зате тексти закарпатські, крім ужанської долини, в порівнянні з нашими майже завжди позначені тенденцією до змістової й формальної актуалізації, вони розвоює новіші. Тоді, коли з закарпатського баладного репертуару в нас бракує ряду більш чи менш важливих пісень, що побутували і в Галичині і далі (*Сон королевича, Дробенюшка, Продажа сестри туркам, Петрусь, Бондарівна, Лимерівна, Пинтя у в'язниці*), а також переважної більшості балад новішого походження, то з баладних текстів, зібраних за північним кордоном Головацьким, Верхратським і Колессою, у нас не занотовано тільки двох «звідницьких» балад польського походження (*Пан зводить дівчину на ловах; Дівчина вбиває звідника*), і, дивним чином, словацько-моравської розбійницької «Виїжджай, фурмане» й стильово близької до наших балад другої групи пісні про угорську попадю. Можна бути певним, що своєчасне збирацьке охоплення північнолемківського репертуару в такому обсягу, як це зроблено в нас і на Закарпатті, показало б, що північнолемківська традиція ще ближча до нашої. Не можна, щоправда, не брати в увагу, що кількість пісень, записаних виключно на нашій території, дуже значна.

Трохи інший характер і обсяг мають зв'язки нашого баладного репертуару з загальноукраїнською пісенністю. Вище ми назвали деякі пісні, що ввійшли з неї у фольклор Закарпаття, але до нас не проникли. Дуже цікаво, що це – поряд з піснями з козацькою й турецькою тематикою, які не були встановлені ні в західній частині української Галичини – балади, які за своїм змістом і формою відносяться до порівняно пізнього часу (XVIII ст. й пізніше). Те, що на нашій території побутувала значна кількість українських пісень старшого походження, а з молодших поширилися тільки деякі, очевидно, найбільш популярні (*Вбивство жінки Якимом; Отруєння хлопця гадиною в пирозі; Зведення дівчини в лісі; Тройзілля*), лишній раз доказує правдивість «теорії хвиль» у пісенних міграціях. Здається, що пісенні зв'язки з Україною і взагалі з країнами за карпатським хребтом були сильнішими в старші часи (для нашого матеріалу це XVI–XVII ст.), ніж пізніше.

Детальне порівняння наших текстів з галицькими і закарпатськими показує, що в більшості випадків вони ближчі до текстів галицьких. Такі наші тексти «Тополі» (12-складові проти 14-складових закарпатських), «Зозулі», «Якіма», «Чумака», «Тройзілля», балад про знайдення покиненої дитини, про зведення дівчини в лісі, про втечу дівчини зі звідниками і з козаком; значні спільності з Галичиною є і в вояцьких піснях. Є випадки, коли з закарпатською традицією пов'язаний наш схід (Снинщина), тоді коли на Маковиці жили версії, ближ-

Балади

---

чі до галицьких (версії А, Б балади «Дівчина труїть парубка»). В окремих випадках можна було встановити цікаві конкретні пов'язання: Павловичів текст «Дівчини-зозулі» найближчий до найстаршого галицького тексту Вацлава з Олеська, текст № 229 («Мандрівні шевці викрадають у майстра жінку») найближчий до добромильського, запис балади про смерть чумака зі Збоя (№ 120) нагадую запис зі Стрийщини.

Але ще більше характерне для нашої баладної традиції те, що в великій кількості текстів розкриваються несподівані спільності з більш віддаленими частинами України, а то й Білорусії. Виразні пов'язання з буковинськими текстами є в наших баладах «Дочка-зозуля», «Мати труїть невістку й сина» (№ 86, Кальна Розтока), на початку версії Г пісні «Дівчина труїть хлопця, запросивши його до себе» (№ 79, Ялова), в піснях «Дівчина втікає з дому з козаком», «Кінь післанцем від убитого вояка». Ближчий до східноукраїнських, покутських і закарпатських, ніж до центрально-галицьких текстів тип А пісні «Жінка покидає нелюбого чоловіка».

Ще далі сягають залежності пісень, які можна вважати старшими. Балада про перетворення сина в явора, на Закарпатті взагалі невідома, має свої виразні відповідники на Волині; мотивом випроводження брата сестрами вона в'яжеться водночас зі східноукраїнською піснею «Гомін, гомін по діброві»; зате в Галичині цей мотив в баладах на дану тему не втримався. Вступний мотив рибок, що плавають по Дунаю, має в баладі про дівчину-зозулю свій відповідник тільки на Волині (там плаває по Дунаю лебідка). Деякі мотиви нашої балади «Кінь післанцем від убитого вояка» не появлялися в більшості галицьких текстів, але були звичайні в записах з протилежних частин України – Покуття, Полтавщини, Волині, Полісся. Мотив передачі дівчині коня для тримання в баладі «Козак зводить дівчину в лісі» (сташинський варіант) – також тільки лівобережний і поліський. В типі А тієї ж пісні є ще інші спільності зі старими східноукраїнськими текстами. Зворот про зрадливість корчми в кінці балади про зведення дівчини мандрівниками появляється аж на Підляшші. Текст пісні «Юнак здобуває дівчину, прикинувшись мертвим» з Рунини має найближчі відповідники в східній Україні та Білорусії. Єдина аналогія до рідкісної пісні про визволення дівчини (не юнака) з турецької неволі (№ 136) знайшлася тільки на Слонімщині в південно-західній Білорусії. Також текст нашої «Подоланки» (№ 189) найближче споріднений з білоруськими з кол. Гродненської й Магільовської губерній.

Причини таких несподіваних пов'язань можуть бути різні. Це може бути наслідок пісенних міграцій, викликаних економічними контактами нашого населення (дрітарство, мандрівки за сіллю, волами, ремеслом). Це стосується особливо пов'язань з північним Підкарпаттям, Покуттям і Буковиною. В випадку архаїчних північноукраїнських пов'язань можна б допускати і посередництво

духовенства. Але дуже часто причину треба шукати в чомусь іншому. На далеких периферіях поширення пісні її текст не зазнавав таких змін, як у епіцентрі пісенного розвитку; тут могли зберігатися її старші, більш первісні форми. Є підстава для твердження, що з цього погляду наша область представляє в рамках загальноукраїнської баладної традиції цінний резервуар архаїчних форм.

Подібний характер має відношення нашого репертуару до словацької та польської баладної традиції. В наших текстах балади про дівчину-воїна є мотиви, що їх здебільшого немає в текстах словацьких, а є в моравських (згадка про стриження волосся, про побиття 300 ворогів). Те саме спостерігаємо в баладі про повернення раненого вояка птахом. Версія А балади «Дівчина платить вінком за польову шкоду» найтісніше пов'язана зі східноморавським текстом з області Валашського Мезіржічі. Наші записи балади про Матвія й Магдалину краще зберегли її моравську, імовірно, первіснішу форму, ніж тексти словацькі й польські.

Ближчі до північно-польських (мазовських, куявських, великопольських), ніж до південно-польських тип А балади «Брат-подорожний знаходить сестру в корчмі», тип Б балади про вбивство дитини, текст балади «Дівчина безуспішно рятує пораненого юнака».

В цілому пов'язання з словацьким фольклором майже дорівнюють, як ми бачили, українським. Але це не значить, що наш баладний репертуар схожий на словацький. Зі збірника Ї. Горака, що охоплює 127 пісенних одиниць, в нашому матеріалі повторюються тільки 33 пісні, частково подібних ми нарахували 7, неподібних – 92 тексти. Отже, подібних пісень тільки четвертина.

Бракує в нас зі словацького баладного репертуару як деяких старих сюжетів феодального походження (Пан на поляванні бере за жінку селянку, Пан зводить дівчину обіцянкою служби, Катерина і герцог, Покарана княжна, Пан убитий за мельничиху, Заклад парубків за дівчину, Соболь і панна), так і переважної більшості балад з турецькими мотивами, воєнних і розбійницьких. Спільності також тут більші у старшій верстві. Майже зовсім чужий нашому фольклорові новіший тип з насильницькими, кривавими сюжетами («рубання за дівчину» і т. ін.).

Важко сказати, чи якісь з перелічених сюжетів були відомі в нашому фольклорі хоч у минулому. Унікальні записи балад про переодягненого звідника і про любовні візити короля Шіма можуть бути новішими випадковими перенесеннями. Але, виходячи з оцінки історичних змін у соціально-побутовій ситуації нашої області, можна допустити зокрема затрату старших сюжетів з елементами феодального побуту.

У спільностях зі словацьким фольклором звертає на себе увагу передусім велике поширення пісень про посмертну зустріч і поєднання (Милий гостем у милої, Сокіл прилітає до мертвої милої, Подорожний знаходить милу на цвин-

## Балади

---

тарі, Коханець, передчуваючи лихо, приїжджає до мертвої милої, Поранений на війні повертається птахом до милої). Створюється враження, що в порівняно пізній епосі виникнення або більшого поширення таких пісень сентиментального складу (друга половина XVII – початок XIX ст.) контакти нашого пісенного фольклору зі словацьким ще поширилися.

В інших випадках (Мати труїть замість невістки сина; Дівчина кидає дитину в куці або в воду; Дівчина платить вінком за польову шкоду; Дівчина здобуває пана за розбитий дзбан; Розбійник убиває жінку; Брати вбивають сестриноного коханця) спільності зі словацьким фольклором представляють одну альтернативу опрацювання теми. Паралельно жили на нашій території подібні окремі пісні, версії або текстові форми, пов'язані з польським або українським фольклором. Інтересно, що пісні цієї групи належать майже виключно до старшої, досентиментальної верстви. Їх схрещування з подібними польськими й українськими піснями є, очевидно, результатом довшого процесу.

Третю верству спільностей зі словацьким фольклором творять пісні новішого походження (Матвій вбиває Магдалину; Розбійники вбивають пастуха; Мисливець застрелює дівчину; Юнака, що вбив свою милу, ведуть на шибеницю; Дівчина топиться з туги за померлим милим; Парубок зводить дівчину після гри в карти; Католицький священник зводить дівчину; Дівчина шукає в Дунаю втрачений вінок і ін.). Здається, що більшість цих пісень має також у словацькому фольклорі обмеженіше поширення, інколи – тільки східнославацьке.

Певне історичне наверстування можна помічати і в пов'язаннях з польським фольклором. Старші пов'язання мають виразно окреслений ідейно-тематичний характер. Йдеться про фантастично-легендарні сюжети (пекельний коханець, грішна дівчина), що розвинулися в нас і на північній Лемківщині в окремі редакції; є тут і деякі пісні про загробні зустрічі (А кет я ішол през тен лес || Służył Jasio u pana; одна з сирітських балад), старі балади про вбивство пана, брата й дитини (тип Б), про поранення коханого, про розмову користолюбних членів родини з убитим вояком, кілька любовних балад напівліричного складу («Три каваліри», «Мазури»). В цих випадках паралелі простягаються на цілу польську територію; відношення між нашими й польськими текстами буває звичайно більш далеким, ніж у історично подібних пов'язаннях зі Словаччиною. В випадку ж пісень релятивно новішого походження (Зраджена мила приходить до милого по смерті; Вояк застрелює дівчину; Милий не повертається з війни; Жінка пізнає хустку вбитого брата) існують близькі текстові кореспонденції як зі шлезькою областю, з якої маємо винятково багатий збір матеріалу, так з польським Підкарпаттям і сходом (Люблинщиною).

Схрещування різнонаціональних баладних стихій на нашій території виявило себе в декількох випадках дуже цікаво. В окремих версіях балади про дів-

чину-отруйницю переважають то польські, то словацькі риси; в випадку пісні «Юнак здобуває дівчину, притворившись мертвим» варіант з Руської Поруби пов'язаний зі словацьким типом, варіант з Рунини – з українсько-білоруським; в дуже популярній баладі про відхід з дому і смерть на війні в рамках єдиного місцевого типу, посереднього між польським, моравським і словацьким, сильніше видивгаються то моравські (№ 144), то словацькі (№ 138, 142, 143), то українські (№ 145), то польські (№ 137, 139, 140) елементи.

### МІСЦЕВИЙ ВКЛАД

Досі ми говорили про те, що баладна традиція східнославацьких українців стала своєрідним архівом міжнаціональних пісенних контактів, з яких не випав ні один з можливих географічних напрямків (бо є тут і елементи, властиві мадярській традиції). Треба ще вяснити, що внесла в цю скарбницю самостійна творчість наших предків. В деяких випадках можна б допустити можливість, що пісня, відома також словакам або й полякам, не була до нас принесена ззовні, а виникла в нашому середовищі; але поки не буде ґрунтовніше досліджений баладний репертуар східних словаків і південної Польщі, певних підстав для таких здогадів не будемо мати. Виняток становить хіба той тип балади про жінку розбійника, що починається мотивом розмови з матір'ю про сватання, а кінчається вкушенням личка дитині. Тут немає, здається, сумніву, що даний сюжет виникнув десь в українському середовищі за Карпатами і, поширюючись на захід, встиг відвоювати в словацького відповідника цієї балади тільки Ліптов і верхній Грон. Сильна можливість українського походження існує також у баладі про коханця, який здобуває дівчину, притворившись мертвим.

В інших випадках можемо говорити тимчасом про збіднення або збагачення міжнародно відомих сюжетів у нашій місцевій традиції.

Збіднення спостерігається виключно в баладах «панського» типу, переважно старих: про вбивство служниці-коханки сина (№ 81), про Зузану й Шимона-короля, про звідника в жіночому платті, про те, як молода жінка обманула старого мужа, про те, як поворотець дав себе пізнати своїй вірній жінці по перстені. Йдеться завжди про балади мало поширені на нашій території, рідко записувані.

Частіші випадки збагачення міжнародно відомих пісень. Художніми шедеврами є наші тексти балади про пекельного гостя, вироблені, очевидно, досить пізно, бо закарпатські й бачванські тексти ближчі до польських. Балада про мертвого коханця збагачується настроєвим малюнком чекання, ліричними елементами в діалозі, описом воєнних страждань; балада про вбивство пана – твердженням, що вбитий від'їхав на лова і заявою шурунів про майбутню опіку над дітьми. Нові мотиви появляються в деяких текстах балади про втоплен-



## Балади

---

ня дитини (№ 94, 95, 97). Оригінальний початок має балада «Розбійники вбивають пастуха», оригінальний кінець – балада «Коханець-вояк позбувається супутниці».

Загальною властивістю наших текстів є краще збереження епічності, багатший сюжетний склад. Приклади – балади «Дівчина оплакує повішеного розбійника», «Юнак здобуває дівчину підступом» (№ 186), «Католицький священик зводить дівчину» (№ 222). Але і в ряді інших випадків наші тексти в порівнянні з більшістю словацьких і польських відзначаються більшим розміром, добрим збереженням епічної композиції, цікавими мотивічними знахідками. Павловичів текст балади про нічний прихід милого взагалі найкращий з усіх відомих, текст пісні про дівчину-воїна – багатший від усіх словацьких; дуже визначні й цінні в порівняльному аспекті наші форми пісень про перетворення в явора, про дочку-зозулю, про пекельного гостя, про отруєння брата, про жінку розбійника, про загублення дитини. Довше збереження епічного інстинкту в нашій пісенній традиції довело до того, що характеру епічної пісні-балади набули в нас три пісні, відомі в сусідніх країнах як ліричні: про трьох птахів-кавалерів, про зведення після гри в карти, про наслідки гуляння з гусарами.

Крім цієї перетворюючої сили, наша традиція була багата і спроможністю створювати зовсім нові пісенні твори. Сюди належать наступні пісні, для яких не знаходяться відповідники в сусідніх фольклорах:

Сирота розмовляє з мертвою матір'ю (№ 33); Сироти, переслідувані мачухою, скаржаться мертвій матері (34–36); Свекруха труїть невістку в неприсутності сина (82–83); Хресна мати труїть майбутню невістку (84–85); Мати труїть замість невістки сина II (91–92); Дівчина закопує дитину в гаю (94); Вдова-кріпачка топить дитину (104); Дівчина поранює парубка (113); Пара розділених коханців покінчує життя самогубством у Дунаю (123); Дівчина-бранка обіцяє викуп (136); Мати намовляє непізнаних синів до одруження з нею (177–178); Брати-розбійники розпізнають сестру (181); Піп віддає панові попадю за гроші (195); Жугай зводить дівчину коло річки (214); Вояк платить дівчині за зведення талярами (218); Дівчина жаліється на звідника-молодого пана (220); Сирота, що стала жінкою короля, рятується від загибелі (235); Сестра невдячна до брата (236); Вдова розбиває подружжя (244).

На нашій території виникли, можливо, і балади «Брати-розбійники вбивають шурина і знеславлюють непізнану сестру» (179–180), «Багач продає розбійникам жінку за гроші» (237) і деякі емігрантські.

Інтересно, що тільки шість з перелічених 21 пісень складені не дванадцяти-складовим розміром, а розмірами 4+4, 4+6, 6+4, 6+3, 8+6, 8+7. Дванадцятискладовий розмір виразно характерний для баладної творчості, що виникла прямо



на нашій території. Крім того, більшість перелічених пісень поєднана і подібною стилізацією, що має такі характерні риси: велику схильність до повторів, що затримують плин епічної дії, до вживання пестливих виразів, до ширшого компонування фраз. В рамках цієї стильової традиції, що мала своє територіальне продовження в галицькій Сяніччині, розвинулися і такі широкі епічні композиції, як утворена з казкових мотивів пісня про сироту-жінку короля (№ 235). Своїм емоціональним колоритом і вибором стильових засобів ця традиція найближча до міжнародного «сентиментального» типу, але менш виявлена в ній тенденція до схематизації почуттів. Це йде в користь естетичній цінності текстів.

Три основні властивості виділяють баладну традицію нашої області в міжнародному контексті: 1. виняткове багатство й міжнародно мішаний склад репертуару, 2. добре збереження епічних якостей текстів, 3. тенденція до циклізації цього рівнорідного матеріалу, що виявляє себе значною кількістю рухомих, переносних мотивів. Складний і широкий генетичний профіль наших балад є відбиттям багатой історичної долі нашої області, що лежала на перехресті багатосторонніх культурних контактів і щедро черпала з їх джерел. Дальші дві властивості свідчать про те, що наш фольклор, очевидно, у зв'язку з суспільно-побутовими умовами новішого часу, з економічним відставанням і занепадом країни в період пізнього феодалізму й капіталізму, скоріше пильно зберігав цінну спадщину минулого, ніж перетворював і переоцінював її. Але тривання його творчих спроможностей виявилось і в той невеселий час у високопоетичних і повних гумору новіших баладах – «Вояк прощається з рідними» (Кед мі пришла карта), «Шугай зводить дівчину коло річки», «Дівчина жаліється на звідника – молодого пана», «Жандарм зводить дівчину», «Козак забирає дівчину з собою», «Піп продає попадю за гроші», «Дівчина кидається під поїзд», у гостро конкретних і правдивих піснях воєнних і заробітчанських.

## LIDOVÉ BALADY VÝCHODOSLOVENSKÝCH UKRAJINCŮ V JEJÍCH INTERETNICKÝCH VZTAZÍCH

### DÉJINY VÝZKUMU

Ukrajinská (rusínska) národnostní skupina v Československu obývá členité území na krajním severovýchodě Slovenska, v horských oblastech podél hranic s Polskem a Sovětským svazem, až po řeku Dunajec na západě. O etnickém rázu těchto v raném historickém období slabě osídlených míst rozhodla pastevecká kolonizace, postupující ve století čtrnáctém a patnáctém po karpatských hřebenech z východu na západ, a intenzivní zemědělské osídlování v následujících dvou staletích. V té době bylo východní Slovensko, kterým procházely důležité obchodní spoje mezi Uhry a Polskem, zámožnou a vzkvétající zemí. Jeho klíčový význam zesílil po okupaci dolních Uher Turky, kdy se jeho severní část stala nejvýchodnější baštou habsburského státu. Poloha na křižovatce kultur, u cest, které umožňovaly výměnu kulturních hodnot, vedla zde ke vzniku bohatého a osobitého folklóru, v němž se proplétly prvky několika národních tradic. Pozdější kulturní uzavřenost a hospodářsko-sociální zaostalost této oblasti prospívala konzervaci dříve získaných znaků. Tím se stal folklór východoslovenských Ukrajinců pokladnicí starších forem a hodnot; zisky, plynoucími ze střetnutí různých kulturních tradic, se mu na slovanské půdě vyrovnají jen Slezsko a smolenská oblast na bělorusko-ruském etnickém pomezí.

Na mimořádný význam této průsečnickové polohy upozornil už v roce 1877 ukrajinský badatel Mychajlo D r a h o m a n o v; v prešovské oblasti viděl most pro přechod folklórních hodnot mezi západními a východními Slovany.<sup>1</sup> Jiný ukrajinský folklorista Filaret K o l e s s a vypracoval v r. 1929 na základě studia písňového materiálu z lemkovské oblasti západně od Laborce a Oslavy hypotézi o karpatském písňovém společenství, za jehož osu považoval právě lemkovskou oblast. Neprozkoumal ovšem podrobněji složení tohoto společného fondu a nedořešil otázku, zda se v této oblasti vyvinulo produktivní centrum písňového vývoje a jaké mělo znaky<sup>2</sup>.

Není třeba dokazovat, že lidová balada má pro studium interetnických folklórních vztahů jako útvar vysloveně migrační zvláštní význam. Mezinárodní spojitosti balad jsou nejbohatším ukazatelem písňových styků mezi etnickými skupinami různých rovin; zeměpisné relace textových obměn dokumentují směry kulturních kontaktů; značná proměnlivost textů starších balad je zdrojem poznatků o specifických tendencích vývoje písňového stylu v různých místních a sociálních prostředích.

V oblasti lidové balady má folklór východoslovenských Ukrajinců pozoruhodný primát. Zde, v osadě Venecia západně od Bardejova, vznikl někdy v šedesátých letech 16. století, v souvislosti s působením českých bratrů na východním Slovensku, první

úplný zápis slovenské lidové balady. Jejím obsahem je zkouška milostné oddanosti, kterou podstupuje moldavský vojevoda Stefan na přání své krásné zajatkyně.<sup>3</sup>

Od tohoto šťastného setkání literatury s folklórem uplynulo celých 300 let, než místní buditelé Oleksandr Duchnovyč a Oleksandr Pavlovyč obnovili zájem o písňové poklady svého lidu a dodali několik cenných zápisů lidových balad haličskému sběrateli a vydavateli Jakovu Holovackému, který je uveřejnil ve druhém svazku edice *Narodnyje pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi* (na s. 560–571 a 699–713).

Úsilí této dvojice nenašlo v následujících desetiletích pokračovatele. Soustavné, odborně fundované studium místní lidové písně začalo až příchodem haličských badatelů Volodymyra Hnatjuka, Ivana Verchratského a Filareta Kolesy na konci 19. a na počátku našeho století.<sup>4</sup> I oni však zapisovali delší písně jen příležitostně. Mezi místní inteligencí trval nezájem o vlastní folklór. Proto byl sběratelský přínos v oblasti lidové balady až do r. 1945, mimo vynikající texty Pavlovyčovy, velmi chudý.

Pozoruhodný materiál, který máme dnes k dispozici, pochází z posledního čtvrtstoletí. Od roku 1948, v souvislosti s celkovým vzestupem kulturní aktivity, provedly na tomto území různé instituce řadu terénních výzkumů, jejichž výsledky byly dosud zveřejněny jen částečně. Přední úlohu v této činnosti hráli dlouho místní sběratelé-muzikologové J. Kosťuk, J. Cimbor a spisovatel F. Lazorky; intenzivně pracovala i pražská sběratelka Eva Vrabcová se svými kolektivy. V posledním desetiletí se speciálně na baladu zaměřilo několik dalších sběratelů, pracujících přímo ve vymezených územních okruzích. A Duleba sbíral balady převážně ve Svidnickém a Bardejovském okrese, M. Šmajda – v oblasti mezi Laborcem a Cirochou, A. Karško – dále k východu. Užší územní ohraničení jejich činnosti mělo nesporné klady; projevilo se však jistou nerovnocenností dosavadních výsledků z různých částí zkoumaného území.

Shrnutím sběratelského přínosu, o němž jsme mluvili, je velký sborník lidových balad východoslovenských Ukrajinců, připravený k uveřejnění. Naskytla se možnost vytvořit soubor, schopný dát velmi širokou představu o tradicích a současném stavu lidové balady na horském území od Popradu až po Vihorlat. Do sborníku byly pojaty všechny texty a nápěvy, představující třeba jen potenciální hodnotu pro folkloristy – celkem 485 textů a 255 nápěvů, pocházejících ze 121 míst. Tento materiál vydal 134 písně – přibližně tolik, kolik jich vyčlenil ze slovenských materiálů pro svůj sborník Jiří Horák, více než dvojnásobný počet proti zakarpatskému sborníku Linturou a 1/2 násobný počet proti nejúplnějšimu polskému sborníku Czernikovu. Už toto početní srovnání dokumentuje bohatství a význam baladické tradice na tomto nepříliš rozsáhlém horském území.

Textový materiál sborníku byl rozdělen do 21 tematických cyklů podle motivu, který jsem považoval v písňovém syžetu za klíčový. Toto členění se rozvíjí ve sledu *nadpřirozené děje – zločiny a smrt – vojna a válka – láska a dobrodružství – rodinné neshody – vystěhovalectví*. Toto dělení obráží základní obsahové proporce a tendence

místní baladické tvorby. Takto utvořený sled cyklů nevyjadřuje samozřejmě žádnou historickou posloupnost; v jednotlivých cyklech se octly naopak vedle sebe balady různého stáří, což usnadňuje jejich typologické srovnání.

Písňové texty jsou uvedeny, po rozdělení do verzí označených písmeny abecedy, v zeměpisném sledu, směrem od západu k východu a od severu k jihu, ve shodě s číslováním míst na připojené mapě.

Vzhledem k dvojímu určení knihy – popularizačnímu a vědeckému – byl textový materiál rozdělen do dvou přibližně stejných částí. V oddílu *Základní texty* jsou shromážděny zápisy nejhodnotnější jak po umělecké, tak i po odborné stránce. Druhý oddíl uvádí ve stejném zeměpisném pořadí ostatní materiál. Při volbě textu do prvního oddílu bylo dbáno toho, aby zde byla aspoň jedním textem zastoupena každá ze tří základních částí celého území: Spiš, střed (Makovica a přilehlé oblasti), území východně od Laborce s bojkovským centrem východně od Cirochy.

Materiál sborníku byl získán od 211 jmény uvedených osob. Značnou většinu ( $\frac{4}{5}$ ) tvoří ženy, zejména starší. Nejméně materiálu získali sběratelé od zpěváků ve věku 25–35 let. Převážná většina (85 %) poskytla jen jeden nebo dva texty; i po přihlédnutí ke vnějším okolnostem se to zdá svědčit o tom, že ve vědomí většiny osob, které znaly a zpívaly lidové písně, zaujímal balada jen okrajové postavení a přestože nesla občas specifická pojmenování (písně dlouhé, smutné, žebrácké, postní, zastolní), nebyla uvědomována jako útvar s osobitým významem.

Jen u desítky interpretů, mezi nimiž byl jen jeden muž, lze odhadnout živější zájem o výpravnou píseň. Je příznačné, že z poloviny jde o zpěvačky, kterým bylo v době zápisu přes 80 let. Nej přednější místo mezi zpěváky zaujímá ovšem dnes 75letá Anna Jaburová ze Stakčína, zpěvačka s výbornou pamětí a dobrou dotvářecí schopností, od níž bylo začátkem třicátých let a v posledních dvou desetiletích zapsáno 16 balad.<sup>5</sup>

Mezi oblastmi, v nichž byly balady zapisovány, první místo zaujímá prostor východně od Sniny, počínaje údolím řeky Cirochy. Odtud pochází asi 45 % všech textů a většina nápěvů. Další místo zaujímá Makovica (zhruba území Svidnického a východní část Bardejovského okresu) s 25 % záznamů. Slaběji jsou zastoupeny, snad nejen vinou slabší pozornosti sběratelů, Spiš, oblast kolem Čerchovského pohoří severozápadně od Prešova a jižní pás od Giraltovec po Laborec. Složení repertoáru je ve většině z šesti rajonů, vyznačených na mapě, vcelku podobné; pouze v nejvýchodnější oblasti je toto složení obohaceno o značný počet dalších písní ukrajinsko-karpatského či zakarpatského původu.

## TYPOLOGIE OBSAHU A SYŽETOVÉHO SLOŽENÍ

Baladický repertoár většiny slovanských národů má podobné tematické složení, plynoucí především z obecné platnosti dramatických konfliktů, kterých si všímalo li-

dové vědomí, a do jisté míry i z úlohy migračních procesů ve vývoji tohoto žánru. I zde má však písňová tradice každého národa nebo i menší etnické skupiny své zvláštnosti. Těmto rozdílům nebyla dosud věnována dostatečná pozornost; nelze se spokojit s obecnými simplifikujícími charakteristikami, které nacházíme především v populárně vědeckých vydáních balad jednotlivých národů.

Přirozený je předpoklad, že v prostředích, vyznačujících se větší mírou sociální integrity ve všech aspektech, bude integrálnější i tematika balad, že jejich látky budou tvořit uzavřenější a pevněji propojený okruh. Složení baladického fondu východoslovenských Ukrajinců potvrzuje tento předpoklad.

Většina baladických příběhů, a to i příběhů s centrálním motivem vraždy, se zde odehrává v rodinném kruhu nebo mezi osobami spjatými citovým poutem, vedoucím k rodinnému svazku (milenci). Nejčastějšími tématy jsou nečekaná smrt, nucené rozloučení s domovem (v důsledku války nebo emigrace), láska a její tragické následky. Nepoměrně slabší je podíl balad o milostných dobrodružstvích bez smutného konce, o vraždách mimo domov, o nehodách a přírodních pohromách, o životě zbojníků. Z vývojového hlediska je zajímavé, že zatímco počtem jednotlivých písní jsou na prvním místě balady o milostných vztazích, podle počtu záznamů se do popředí dostává téma nečekané smrti, v novější době nesporně přitažlivější jako epická látka.

Tento typ baladického repertoáru obráží duchovní skutečnost prostředí s *poměrně* jednotným životním řádem, v němž hlavní úlohy hrály morální tradice a normy rodinné rodiny. Velmi názorně to ukazuje složení a význam balad s rodinnými náměty.

Je zajímavé, že rodina v baladách východoslovenských Ukrajinců nemá nikdy podobu velké rodiny, zastoupené větším počtem členů (jako v některých ukrajinských textech balady o dceři-kukačce). Poměrně vzácně se děje účastní dokonce užší rodinný kolektiv – matka, otec, syn, dcera, sestry, bratři (v připojeném seznamu písní např. č. 1, 35, 38, 43, 47, 71). Nejčastěji mají lidské vztahy v rodinných baladách dvoupólový ráz, týkají se jen dvou nebo tří jejích členů (manželů; matky a syna; matky a dcery; matky, syna a snachy).

Konflikty uvnitř rodiny vyjadřují nejčastěji rozpor mezi tradičními mravními normami, vyžadujícími svornost mezi manžely, podřízení se muži a starnoucí matce (autorita starého otce se neprosazuje), péči o potomstvo, a destruktivní úlohu milostné vášně nebo snahou jednotlivce jednat svobodně, rozhodovat o svém životě bez intervence ostatních rodinných příslušníků. Zvláštní místo zaujímá v tomto kontextu živelná, převážně nemotivovaná nenávist staré matky (tchyně) k synově milence nebo ženě. Tento konflikt, který zvláště znepokojoval tvůrce místních balad (je mu věnováno 10 písní; srov. č. 2, 13, 30–36, část var. č. 12) je interpretován velmi výrazně jako porušení rodinného souladu; zločinná matka bývá odsuzována k nejtěžším morálním trestům (smrt vlastního, nerozumně milovaného syna, veřejné opovržení, zakletí v němou skálu).

V úloze strůjce tragických konfliktů, které končí převážně vraždou, vystupuje nápadně často žena. Vraždy mezi mužskými členy rodiny se vůbec nevyskytují: poměr mezi skupinami «muž vrahem své ženy» a «žena zabíjí muže» je vyrovnaný: značně početné jsou naproti tomu skupiny «matka zabíjí milou svého syna, snachu, vlastního syna či dceru» a «matka zabíjí nově narozené dítě» (6 písní). Skoro vyrovnaný je poměr mezi vrahy mužského a ženského pohlaví v baladách o vraždách mezi milenci (5: 3 písní).

V poměru k baladám o vraždách mezi členy rodiny a milenci (26 písní) je počet všech ostatních balad s motivem vraždy značně nižší (6 písní). Jsou zde tři balady zbojnické a další izolované syžety.

Větší část balad o vraždách nepřináší zprávu o tom, zda vraha postihl veřejný trest; častějším trestem je morální odsouzení blízkým okolím, výčitky svědomí, vzácněji rodinná pomsta. Pozoruhodnou výjimkou jsou (vedle novějších písní o potrestání zbojníka nebo dezertéra; č. 52–54) balady o dívce, která zabila vlastní dítě (č. 37–41). Zde vždy zasahuje veřejný zájem a právo.

Velkou část vražd vysvětlují zdejší balady působením «kouzel». Je to široký pojem, zahrnující jak sugesci a stavy duševního poblouznění, tak i hmotné prostředky působení na jiného člověka (afrodisiaca, jedy). Do oblasti kouzel spadají i proměny člověka ve strom nebo ptáka, vyvolané prokletím nebo silou vlastní touhy. Avšak právě v těchto případech umělecký ráz písní napovídá možnost chápání těchto proměn jako symbolů; není nikterak jisté, že jejich tvůrci věřili ve skutečnou možnost takových proměn. S lidovou poverčivostí a vírou v nadpřirozené síly souvisí spíše umělecky hodnotná balada o únosu dívky do pekla (č. 6) a široká skupina balad o posmrtných setkáních a spojeních s matkou, milenkou nebo milencem (č. 8–17).

Ve válce a vojenské povinnosti vidí balady východoslovenských Ukrajinců vždy rozbití přirozených životních vztahů, zdroj utrpení a hoře. Jen stará balada o dívce bojovnici (č. 61), očividně převzatá z jiného sociálního prostředí a proto nepřilíš rozšířená, zdůrazňuje ve válečném příběhu prvek dobrodružství a hrdinství. Převážná většina balad o válce končí smrtí nebo zraněním vojáka-člena rodiny, jeho hledáním a oplakáváním. Jiné balady této skupiny se upínají k okamžiku loučení – dočasného, při odchodu z domova, a věčného, před smrtí vojáka. Toto téma, konkretizované obvykle do podoby rozhovoru vojáka s členy rodiny, bylo zpracováváno do stále nových stylových podob.

V baladách o milostných vztazích lze vyčlenit dvě vrstvy, lišící se stylovými znaky a šířkou areálu, zároveň však i pojetím lásky. V námětech, které lze považovat za starší, a zčásti i v novějších je láska dobrodružstvím nebo dílem náhody a pohybuje se k fyzickému cíli. Žena je dobrovolnou obětí sladkého okamžiku, muž jeho bezohledným lovcem. Milenecký vztah není v starších baladách kontrolován rodinou, není ovlivňován ani sociální nerovností partnerů. Existují naopak balady, zdůrazňující v kladném smyslu motiv mezaliance (*Za džbánek pána*, č. 89; *získání krásné pastevkyně*, č. 91).



V jiné skupině balad o lásce (č. 9–13, 32) do popředí vystupuje psychický vztah mezi milenci. Obětí lásky je zde, na rozdíl od předchozího pojetí, častěji muž, trápený touhou po milované ženě. Časovým rámcem příběhu byl ve starší vrstvě okamžik; zde se líčí věrnost sahající až za hrob, zvýrazněná milostnou přísahou. Vrcholným vítězstvím citu nad nepřízní života je záhrobní setkání – rozmluva s mrtvým partnerem nebo i posmrtné fyzické spojení, k němuž otevírá cestu dobrovolná smrt. Není pochyb, že toto přehnaně sentimentální pojetí lásky je simplifikovaným odrazem barokního chápání otázek života a smrti; je zajímavé, že si vydobylo tak vlivné místo ve zdejší baladice. Odlišnost životního postoje našla výraz i v kompozičním uspořádání těchto písní: přirozenou epickou gradaci, budovanou z jedinečných situací, nahrazuje zde schéma, založené na opakování podobných dějových výjevů a vyjadřující myšlenku návratnosti a předurčení v lidském životě.

Nejčastější příčinou záhrobní lásky je nepřítel rodiny. Tento motiv se hlásí i v novějších baladách «faktografické» linie (napr. č. 14, 25, 26, 59). Souvisí zřejmě se zrodem těchto balad v prostředí, v němž vládly patriarchální ideály. Děj několika starších milostných balad se rozvíjí naproti tomu v prostředí, které nemá znaky zemědělského řádu.

K baladám s milostnou tematikou přimyká zajímavá skupina písní o krvesmilství (č. 85–88). Jejich dějová scenerie (setkání v krčmě, únos zbojníky) odporuje jejich kdysi běžnému datování do období rodových vztahů. Některými obsahovými rysy je tato skupina blízká dosti početnému okruhu balad o útěku dívky s milencem.

V baladách východoslovenských Ukrajinců se slabě hlásí prvky náboženského světového názoru. Do lidského života málokdy zasahují nadpřirozené síly, trest za zlé skutky jen výjimečně přichází od Boha. Avšak málo vyvinuté jsou zde i prvky sociálního uvědomění a protestu. Protifeudální zaměření nemají ani zdejší balady zbojnické; zbojník bývá líčen dokonce jako člověk zámožný, majitel prosperujícího hospodářství (č. 20, 45, 46). Ve vztahu k zbojnictví se jeví známky formalizace (epická čísla, č. 88).

Kritiku sociálních poměrů, omezenou na vlastní osud, nacházíme v některých baladách vojenských, zvláště rekrutských (č. 62, 63), a výraznější líčení sociální krivdy teprve v písních vystěhovaleckých. Objektem sociální ironie jsou někteří hrdinové milostných a rodinných balad – kněži, kantoři, bezlístovní venkovští boháči (č. 45, 98, 99, 113). Omezený zájem o širší sociální vztahy a nedostatek třídního přístupu souvisí nesporně s celkovou společenskou zaostalostí a ideologickou pasivitou nositelského prostředí.

Už tento obecný přehled dává představu o osobitostech baladického repertoáru východoslovenských Ukrajinců ve srovnání s podobnou tradicí u okolních etnických celků. Pokusíme se specifikovat tyto rozdíly pro každou ze sousedních tradic: slovenskou, polskou a ukrajinskou.

Ve srovnání s celoslovenským baladickým fondem chybí zde především dva historicky významné komplexy: balady s tureckou tematikou (u Horáka č. 29–34, u Burlasové



č. 10, 11) a převážná většina balad zbojnických. Proti rozvětvené skupině slovenských balad o Turcích stojí u východoslovenských Ukrajinců jen dvě písně o tureckých zajatkyňách (č. 68, 69), zjištěné jen na úzkém území severozápadně od Medzilaborců a související jednoznačně s haličskou tradicí. Folklor východoslovenských Ukrajinců nezná také ucelenou tradici zbojnické balady: z osmi námětů jen dva vypravují běžným epickým způsobem o jejich činech (č. 44, 46); dva se zařazují do jiných tematických skupin (zbojník vraždí svou ženu; zbojníci zabijejí těhotnou ženu pro vlastní kouzelné praktiky). Upozornili jsme už na to, že v části případů jsou zbojníci líčeni jako lidé usedlí a zámožní, pěstující tuto činnost jako výnosné řemeslo. Tento pohled se výrazně rozchází s pojetím nepokořeného horského vzbouřence, známým z balad západ- a středoslovenských.

Menším počtem syžetů jsou u východoslovenských Ukrajinců zastoupeny balady s hrdiny z panského prostředí. Chybí zde např. dvě známé slovenské balady o milostných vztazích mezi pánem a vesničankou: *Bola jedna panská lúčka* (Horák, č. 8) a *Bola jedna cestička* (Horák, č. 10). Omezenější charakter mezilidských vztahů v ryze rolnickém nositelském prostředí obráží nedostatek balad s motivem zkoušky (věrnosti nebo dovednosti) a soutěže. Máme na mysli takové slovenské balady jako *Naša paní kňahne* (Horák, č. 17), *Na tej hore vysokej* (Horák, č. 78), *Z tamtej strany Dunaja* (Horák, č. 26). Chybí skupina balad s náměty vybočujícími z průměru epické hodnověrnosti (náhlé úmrtí ženicha nebo nevěsty, Horák, č. 93–95; dívka vykonavatelkou spravedlnosti na mužích, Horák, č. 21, 59; pomsta oběšenice, Horák, č. 60; dívka a převozník, Horák, č. 40, Medvecký, 102). Nesetkáme se zde dále vůbec s typem lyrické balady s přírodní symbolikou a náznaky allegorie (Horák, č. 2, 27, 87, 105, 106), s faktografickými baladami o nehodách a přírodních katastrofách (Horák, č. 98, 98a, 99, 100, 102, 103), o vraždách v bitce (Horák, č. 110–114, 117, 121); není vůbec znám «zpravodajský» typ s počátkem *Čo sa stalo nové* (Horák, č. 102, 103, 107, 108). Novější vrstvu v charakterizované tradici tvoří skoro výlučně písně o konfliktech uvnitř rodiny a o zklamání v lásce (svedení). Naproti tomu se lidová balada východoslovenských Ukrajinců může prokázat větším počtem balad o ztrátě věnce, o útěku s milencem a o záhrobním setkání mileneckého páru.

Celé dosud provedené srovnání se týkalo poměru k celoslovenskému baladickému fondu. Situace ve folklóru východních Slováků je jiná, bližší tradici, která je předmětem našeho rozboru. Zde je však podrobné srovnání velmi ztíženo vzhledem k zániku velké části balad před začátkem soustavnější sběratelské činnosti nebo k jejich přetvoření v krátké lyrické písně.

Ve srovnání s polským folklórem se objevují jiné specifické rozdíly:

1. V polské tradici je – i ve srovnání s tradicí slovenskou – více syžetů s postavami sociálně privilegovaných osob – pána nebo paní. Značnou část těchto syžetů ovládá motiv milostného vztahu mezi osobami sociálně nerovnými (pán a pastevkyně, mlynářka; paní a sluha, krejčík).

2. Menší úlohu hraje v polských lidových baladách rodina, zejména matka. Z členů rodiny vystupuje více do popředí bratr jako ochránce či mstitel sestry, vykonavatel rodinné spravedlnosti. Chybí motiv antagonismu mezi tchyní a snachou.

3. Značná část syžetů je lokalizována ve městech nebo na cestách. Oblíbeným epickým východiskem je odchod mužského hrdiny do války.

4. V baladách o vraždách se objevují syžetové zápletky, které folklór východoslovenských Ukrajinců nezná: bratr zabíjí sestru, otec zabíjí syna pod vlivem macechy, sluha zabíjí pána.

5. Ve značném počtu balad o smrtelných nehodách je nápadně častý motiv utopení.

6. Zajímavým rysem polské balady je tendence k uniformizaci jmen milenecké nebo manželské dvojice: Jasio, Kasia.

Bohatý fond ukrajinských lidových balad (přes 300 písní) se vyznačuje přítomností početné skupiny písní s úzkým areálem, v nichž jsou tradiční baladní konflikty zpracovány novým způsobem, v lyrickém klíči, v kulisách přírodních obrazů a pomocí citově laděných monologů a dialogů. U východoslovenských Ukrajinců odpovídá této nepochybně novější vrstvě skupina písní, kterou charakterizujeme v kapitole o předpokládaném vývojovém členění jako typ II. Jde však o formace se značně rozdílným tematickým rozpětím a odlišnou podobou stylistické realizace. Jinak je rozdíl mezi oběma tradicemi určen rovněž protikladem prostředí sociálně málo diferencovaného a prostředí sociálně polymorfního.

Nejnápadnější jsou tyto rozdíly:

1. Celoukrajinský folklór obsahuje poměrně větší počet balad o zázračných proměnách.

2. Ve skupině balad o vraždách v rodině převažuje typ «muž vrahem své ženy». Zajímavé je psychologické vyznění některých písní: bezradnost po vykonané vraždě, pokusy o navrácení zavražděné životu, úloha dětí jako svědků a mravních obětí vraždy.

3. Velmi značný je počet písní o otrávení milence (kolem patnácti).

4. Upozorňují na sebe osobité typy: vražda v souboji o dívku; zavraždění sociálně nižšího narušitele (i narušitelky) manželství; sebevražda kvůli nemilovanému muži nebo zlé tchyni.

5. V souboru vojenských balad, obsahujícím mnoho námětů pololyrických, velkou úlohu hraje motiv zajetí a poranění.

6. Na pomezí vojenských a milostných balad stojí typu «voják-mileneček» nebo «muž odchází z vojska, aby navštívil svou milou».

7. Ve skupině balad o ztrátě věnce upozorňuje na sebe postava svůdce, který má druhou ženu v cizí zemi.

8. Nepoměrně početnější jsou balady o útěku se svůdcem se zajímavou podskupinou «útěk židovky-krčmářovy dcery». Potulný život je vůbec charakteristickým pozadím velkého počtu balad.

9. Značnější je počet balad o rodinných konfliktech, které nekončí smrtí.

Další typologické závěry budou možné až po podrobnějším srovnání dlouhé řady balad s analogickými náměty, v jejichž umělecké konkretizaci se ukrajinský folklór odklání od tradice západoslovenské.

## TYPOLOGIE STYLOVÝCH VLASTNOSTÍ

Ve srovnání s novějším celoukrajinským vývojem, jehož centrum se nacházelo ve východní části národního území, lidová balada východoslovenských Ukrajinců představuje z hlediska stylu typ konzervativnější, zdůrazňující spíše holé epické nebo lyricko-epické sdělení o událostech než složku reflexivní či popisnou. Stylizace většiny písní je nenáročná, vychází ze sémantiky běžného hovorového jazyka, neoplývá přirovnáními, významovými paralelismy a metaforami. Přírodní obrazy se objevují poměrně vzácně a nejčastěji určují místní pozadí děje; jen v písních zanesených z ukrajinského východu nacházíme autonomní (na ostatním obsahu nezávislé) přírodní motivy v písňových úvodech (č. písní 3, 15, 21, 24, 28, 49, 97, 111). Chybí zde ještě ten aktivní vztah k přírodě jako rezonanční ploše lidského nitra, s nímž se setkáváme v novějších baladách východoukrajinských, a ojedinele také v baladách polských a slovenských. V menším počtu písní se objevují ptačí symboly kukačky, pávice, hrdličky, sokola, holubího páru.

Avšak podrobné srovnání se slovenským materiálem (podle sborníku Horákova) ukazuje, že se zde silněji než v baladách slovenských vyvinul základní prvek estetického obohacení textů – epitet. Nejméně o čtvrtinu více nominálních pojmů je v našem materiálu vybaveno epitety. Přitom jen polovina slov obstavených epitety je společná pro obě tradice. Lze uvést dlouhou řadu pevných spojení, vyskytujících se většinou i u dalších slovanských národů (bílý tělo, bočky, ruce, nohy, lilie, růže; zelený javor, háj, tráva, loučka, lipka, věnec; červená růže, víno, krev; černá zem, hora, oči; sivý, vraný koník; zlatý prsten: hluboký, tichý Dunaj; širé pole; drobná rozmarýna, ryby, děti; zkrvavená šavle; ostrý nůž; mladý pán, žena; švarný šuhaj; velký žal apod.). V neménějším počtu případů se však obě tradice od sebe odlišují jak volbou epitet k jednotlivým slovům, tak i šířkou využití jednotlivých epitet. Ve zkoumané tradici upozorňuje na sebe mimořádně široké využití slov *bílý* (ve více než 40 spojeních), *zelený* (14), *černý* (12), *zlatý* (12), *mladý* (16), *nový* (10) a značná oblíbenost slov s afixem *pre-* (prekrasnyj, prelju-tyj, premylyj, prenedobryj, preneščasnyj). Odlišná sestava epitet se objevuje u pojmů Bůh, bratr, frajer, had, hlava, holub, hora, chlapec, děvče, kámen, koření, košile, krajina, lístek, matka, ohník, ptáček, ručník, sen, skála, sokol, srdce, strom, vdova, voda, volek, zahrada, žena aj. Slovenské balady jsou bohatěji vybaveny epitety zejména v oblasti oblečení a základních přírodních a topografických pojmů (voda, hory, chodníček);

opačně je tomu u pojmenování osob (k slovu *matka* u východoslovenských Ukrajinců 12 epitet, v sborníku Horákové –2) a drobnějších přírodních a civilizačních jevů. V baladách východoslovenských Ukrajinců nechybí ani epiteta metaforická a metonymická.

Dalším významným prostředkem emocionální gradace jsou hypokoristika, zdobené tvary slov různých gramatických kategorií, především podstatných a přídavných jmen, ale i příslovců. Dosti častá je hyperbola, méně častá – personifikace.

Avšak centrální úloha ve stylistickém modelování textů připadá různým druhům opakování – od zdvojování jednotlivých slov až po reduplikaci celých větných členů a veršů. V rámci obecné tendence k syntaktické symetrii se uplatňují syntaktický paralelismus, anafora, konkatenace, polysyntetické konstrukce. Druhem opakování jsou i triádní formule, doprovázené gradací. V lexikální oblasti má podobný význam použití epických čísel (2, 3, 7, 12).

Vzácněji se ve stylu zkoumaných balad objevují širší přírodní obrazy, rétorické otázky a zvolání. Příroda má ve většině písní úlohu příležitostného a fragmentárního dějového pozadí.

Stojí za upozornění, že se baladická tradice východoslovenských Ukrajinců poněkud liší od slovenské a polské volbou formy textového nástupu (incipitu). Zatímco podíl incipitů slovesných (přísudkových), nominálních (podmětových) a typu «místní příslovečné určení» je přibližně stejný ve všech uvedených tradicích (37, 11, 33 % u Slováků a prešovských Ukrajinců; 43, 8, 32 % v polské tradici), bohatší je u východoslovenských Ukrajinců počet incipitů typu «časové příslovečné určení» (10 % oproti 5 % v slovenských baladách), chudší – typu «oslovení» (9 % oproti 14 % v slovenských baladách). Časové incipity se proti uniformitě slovenských začátků (*Keď sa...; Kedsom...*) vyznačují značnou mnohotvárností.

První pokus o uchopení základních stylových rozdílů uvnitř zkoumaného materiálu vede k závěru, že se podle způsobu realizace básnické myšlenky a děje tento materiál člení do dvou velkých skupin. V části balad se děj rozvíjí strmě, bez expozice a zastavení, pomocí krátkých vět. Text se vyhýbá slovním a kompozičním opakováním. Tento lakonický typ baladického stylu představují např. písně *Čert odnáší hříšnou dívku do pekla; Mrtvý hostem u milé; Paní zabije pána; Sestra tráví bratra; Matka dá stít těhotnou synovu milenkou: Dívka se stane slavným vojákem; Bratr pocestný se chystá nocovat s vlastní sestrou; Dívka získá mládence kouzly; Muž převlečený za ženu svádí dívku; Vandrovní ševci unesou mistrovu ženu. Patří sem kromě závěru i balada o Matěji a Magdaleně.*

Balady druhého typu jsou založeny na protichůdném kompozičním principu zdržování děje, retardace. Hlavním prostředkem jsou opakování různého druhu – jednotlivých slov na počátku, uvnitř a v závěru veršů, slovních skupin-motivů – až po několikanásobné zmnožování celých dějových situací (obchůzka hřbitova při hledání hrobu

## Балади

milé nebo matky; otázky po osudu milé, kladené potkaným cestou lidem nebo matce; posílání členů rodiny a jiných osob pro dívku, která zavraždila vlastní dítě; prosba dívky, aby se mohla odebrat na pohřeb milého; rozmluvy mezi umírajícím vojákem a členy jeho rodiny; prohlídka různých částí hospodářství po ženině smrti apod.). V některých případech taková opakování vyplňují třetinu nebo i větší část textu. Zajímavé je, že čistými představiteli tohoto stylového typu jsou skoro výlučně balady dvanáctislabičné, laděné do sentimentálního ovzduší, vyskytující se buď výlučně u východoslovenských Ukrajinců nebo vyznačující se užším mezinárodním areálem (*Milenec tuší neštěstí a přijíždí k mrtvé milé; Milenci, které oddělila od sebe matka, se spojí po smrti; Kmotra tráví budoucí snachu; Matka přemlouvá nepoznané syny ke sňatku; Bratři-zbojníci najdou sestru; Mládenec získá milou, předstíraje svou smrt*).

Část písní sborníku osciluje mezi těmito dvěma stylovými typy. Vztah mezi rychlostí dějového typu a šířkou líčení, mezi opakováními refrénového (hudebního) typu a jinými, které rozšiřují slovesnou tkáň, se v nich utváří různým způsobem.

Baladická tradice východoslovenských Ukrajinců má ještě jednu charakteristickou vlastnost. Jde o hojnost přenosných motivů, stěhujících se z balady do balady a vytvářejících nečekané spoje mezi texty různého původu a významu. Uvedeme jen některé: úvodní formule o odchodu milého: líčení obchůzky hřbitova; probodnutí nožem nebo mečem na hrobě milé; krutá smrt (vhození do Dunaje nebo useknutí rukou a nohou); útrapy sirotek; otázky na místo pobytu milé; rozdávání dědictví členům rodiny; domluva o termínu návratu z války; žádost o navrácení milostných darů. Opakují se i formule symbolické: o sokolovi, který vyletěl od boku; o vyrůstání květin nebo stromů nad hroby tragicky zesnulých milenců; o růži, která vzkvétá z krve zabitého; o splnění se nemožného. Společné jsou pro řadu písní i moralistické závěry, i jednotlivé výrazné formule o nemožnosti najít dětem novou matku, o dohánění svůdce apod. Velká frekvence těchto prvků svědčí o snaze básnické paměti přiblížit k sobě stylovou podobu písní. Tato tendence ovládá celé zkoumané území kromě krajního východu, kde působil vítězný vliv tzv. kolomyjkové stylizace, přinesené z ukrajinských Karpat.

Proti snaze o integraci obraznosti a kompozičních postupů zachovala rytmická stránka balad východoslovenských Ukrajinců všechny známky původní různorodosti. Celkem se v textech objevuje přes 15 základních rytmických forem. Nejrozšířenější je forma dvanácti- (šesti-) slabičná, obsluhující skoro třetinu písní. Následuje jiná stará forma – osmislabičná (asi 19 % písní), a po ní formy 8+6 (15 písní), 4+3 (13) a 4+6 (12 písní). Zbytek písní má rozměry 5+5, 5+3, 5+4, 4+5, 5+6, 6+5, 7+6, 7+7, 8+7 a jejich kombinace.

Převládá jednoduchá dvouveršová strofa s párovým rýmem. Vzácností jsou strofy o více verších a asymetrické. Avšak ve spojení s nápěvem se strofa mnoha písní obohacuje: opakují se jednotlivé verše nebo jejich části, někdy i třikrát, se stejným nebo

modifikovaným nápěvem. Tato složitá souhra značně obohacuje uměleckou výraznost některých písní.

Existuje určitá spjitost mezi rytmickou formou a tematikou písní. Balady o vraždách v rodině mají častěji úzké rytmické rozměry, balady o vraždách mezi milenci – širší. Pro balady o vojně a válce je charakteristický rozměr 4+4. Na téma lásky, rodinných nedorozumění a emigrace připadá největší počet (přes polovinu) písní dvanáctislabičných.

Ve srovnání s baladou slovenskou je počet rytmických typů nižší. Frekvence základních (jednoduchých) typů je v slovenské baladě odlišná: šesti(dvanácti-) slabičná forma zde dosahuje 40 % všech případů; jinak mají významnější postavení jen forma 4+4 (přes 20 %) a 5+3 (kolem 7 %). Nepoměrně významnější je v slovenském folklóru podíl forem složitých i asymetrických. Také v aspektu strofické stavby je slovenská balada bohatší.

### PŘEDPOKLÁDANÉ VÝVOJOVÉ ČLENĚNÍ

Požadavek historického členění materiálu platí pro folkloristiku jako pro ostatní společenské vědy. Nebyly však dosud vytvořeny ani metodologické, ani materiálové předpoklady pro takto pojaté hodnocení slovanských lidových balad. Proto mohou mít závěry, které předkládáme, hodnotu pouhé hypotéze. Jde nám především o vystižení stylových rozdílů a protikladů, které mají nepochybný vztah k vývoji lidového básnického myšlení a vyjadřování.

Cesta k historické klasifikaci balad musí vést přes pečlivé a souměrné prostudování všech prvků jejich struktury a všech vnějších vztahů, spojujících píseň s jejím folklórním a sociálním prostředím. Je třeba případ od případu zjišťovat, k jakému historickému období se může vztahovat písňový syžet, typ a akcidence epického konfliktu. Je nutno se pokoušet o nalezení vztahu mezi nepříliš početnými historickými reáliemi (názvy předmětů hmotné kultury, společenských institucí, sociálních jevů), jež se v baladách objevují, a konkrétními podmínkami historického vývoje. A konečně: je nutno určit, k jakému období ve vývoji lidového uměleckého myšlení mohou patřit stylové prostředky, utvářející strukturu písně – vlastnosti jejího jazyka, obraznosti, kompozice, versifikace, forma spojení s nápěvem.

Při budování zobecňujících závěrů je možno hledat oporu v pracovních předpokladech, odvozených ze základních zjištěných pravidelností písňového vývoje. Písně s širším areálem a větším počtem textových obměn jsou obvykle starší; pevnější důkaz o dávném původu dává existence podobných textových forem na perifériích areálu, jehož střed zaujímá verze obsahově a stylově novější. Texty staršího *původu* žijí častěji s několika různými nápěvy, novější souvisí zpravidla jen s jedním nápěvem. V starých



písních jsou události a postavy prokresleny obecněji, bez psychologické motivace a popisné detailizace. Podíl vnitřní reflexe je vůbec důležitým klíčem k určení dávnosti syžetu: odhalení vnitřních reakcí a zážitků vstoupilo do písněového vývoje později. Totéž lze říci o probuzení zájmu o přírodu nebo o slovesný ornament. Na druhé straně se vývoj balad pohyboval od techniky kompozičních «zkratů» ke kronikářsky podrobnému vyprávění o událostech, v němž se pozornost obrací také ke kresbě prostředí. Do novějších balad proniklo vyprávění v první osobě a lyrické úvody s přírodními obrazy; změkčují se v nich tragické závěry, někdy odpadá dramatické rozuzlení, protože důraz přechází na psychologické rozpracování centrální situace. Také refrén a složitá strofa jsou vymoženostmi pozdějšího vývoje. Složitější je problém historického postavení symbolických prvků.

Podle uvedených kritérií se baladický repertoár východoslovenských Ukrajinců člení do pěti základních typů:

I. Balady jednoduchého epického složení. Děj se v nich rozvíjí rychle, bez zastávek, přechází skoky od epizody k epizodě. Činy hrdinů nejsou motivovány, jejich vnitřní život není odhalován. Časové vztahy mezi událostmi jsou vyjádřeny v souřadných větách. Obraznost takových písní je jednoduchá, hlavní významový důraz padá na sloveso: přídavná jména vyjadřují častěji distinktivní vlastnosti předmětů než jejich estetické znaky. V textech je málo lexikálních a syntaktických opakování. V rytmicích těchto písní převládají rozměry 4+3 a 4+4, jež jim vtiskují energickou intonaci, a dvouveršová strofa. Rýmování je převážně gramatické, s mezerami. Text nemá skoro nikdy přes 40 veršů (asi 300 slabik). K této skupině řadíme např. písně č. 18, 19, 30, 70, 101, 102.

Ia. Historickým pokračováním tohoto typu jsou písně, v nichž se už jeví jistá pozornost k psychickým zážitkům hrdinů. Zdrojem emocionality jsou zde expresivní slovesa, obecná určení citových stavů v epickém vyprávění zdrobnělé tvary podstatných a přídavných jmen, projevy citového vztahu v přímé řeči. Vůdčí úloha slovesa ve stylizaci ještě sílí díky jeho sémantickému obohacení, avšak narůstá i počet epitet. Texty bývají delší (přes 300 slabik). Harmonické spojení rychlého epického rytmu s prvky emocionality zvedá právě tyto texty na vysokou uměleckou úroveň a klade je na čelné místo v celé tradici lidových balad. K této skupině patří např. balady č. 1, 2, 6, 8, 20, 72.

II. Balady, jejichž obsah je nasycen sentimentální reflexí. Děj je zde víceméně důsledně doprovázen líčením citových stavů, důraz přechází na vnitřní zážitek, na odhalení «trpícího srdce». Kompozice je zpomalována opakováním celých částí syžetu a jednotlivých slov a obrátů. Je to nový, jinorodý způsob emocionální gradace. Roste dále úloha epitet. Zvláště v úvodech se objevují lyrické pasáže (úvahy o osudu, oslovení apod.). Písně této skupiny mají nejčastěji dvanáctislabičnou rytmickou formu a některé navíc složitější strofu. Jejich rozsah – zpravidla nad 300 slabik.



Jisté rysy tohoto typu (schematizace děje) nacházíme už v několika písních, které podle způsobu využití jazykového materiálu a šířky vyjádření psychických stavů patří k prvnímu, lakonicky-epickému typu (*Poutník nachází svou milou na hřbitově; Milenec-voják se zbaví své dívky; Děvčata odvedena do tureckého zajetí*). Avšak skutečným prototypem písní druhé skupiny je výlučně místní balada *Matka přemlouvá nepoznané syny, aby si ji vzali za ženu* (č. 86). Příímý výraz citových stavů je zde ještě velmi střídmy, avšak celá kompozice je založena na zpomalujících opakováních slov, obrátů, motivů, jejichž cílem je prohloubit ve vědomí smysl řečeného. Zde se poprvé setkáváme s novou stylistikou, kterou v protikladu k «lineární» stylizaci starších balad lze nazvat «cyklickou». Je založena na zdůraznění návratnosti jevů a událostí. Konfrontace s obsahem takových písní dovoluje vidět v nich umělecký výraz «predestinovaného» světového názoru, jenž proti principu epické náhodnosti vyzdvihuje koncepci života, řízeného hotovými, v tomto případě tragickými zákony. Ideový a tematický diapazon těchto písní je poměrně úzký a uzavřený: tragická nedorozumění v rodině, nemožnost prožít ztrátu jediného milovaného člověka. Patří sem např. písně č. 12, 13, 16, 17, 32, 88, 91, 122, 123. Svým citovým ovzduším se k této skupině kloní písně č. 11, 73.

III. Balady «zpravodajského» typu. Epické zobecnění zde nahrazuje konkrétní kresba dějů a okolností (jedním z důkazů je častější výskyt vlastních jmen hrdinů).

Podrobněji se líčí životní prostředí, nejčastěji vesnické. Slovník těchto balad je přízemní, sloveso postupuje svou vedoucí úlohu jiným slovními druhům, snaha o stylizaci se nejnvýrazněji projevuje formalizovaným opakováním druhořadých syžetových situací, na rozdíl od předchozího typu nejčastěji na konci textu jako jeho dekorativní vyvrcholení (paralelní rozmluvy s příbuznými, prohlídka částí opuštěného hospodářství atd.). Nejčastější rytmické formy: 6+6 a 8+6 slabik. Nejznámější písně tohoto typu: č. 25, 28, 75, 106.

Podobné tíhnutí k faktografii je charakteristické pro řadu méně rozšířených balad západního původu. Jejich syžety jsou užší, někdy soustředěné kolem jediné situace. Text se někdy uzavírá symbolickým motivem (malovaná šibenice, vyrůstání růže z krve zabitého).

IV. Novější písně sentimentálního rázu, odlišné od předchozích neopakovatelností svých psychologických situací. Jejich dějový základ je jednodušší, kresba psychických stavů se kloní k melodramatičnosti. Ve srovnání s písněmi druhé skupiny jsou zde potlačeny schematizující prvky v kompozici, výstavba syžetu a volba výrazových prostředků je individuálnější. Charakteristická je pro tyto písně převaha asymetrických a složitých rytmických forem. Jejich hodnota je závislá na umění jejich autorů. Jsou mezi nimi díla vysoké jakosti (písně č. 74, 110–112), ale častěji trpí kresba citových stavů přeexponovaností a neohrabaností (srov. č. 26, 58).

V. Z půdy písní zpravodajského typu vyrostla nová tradice, která našla svůj výraz ve vystěhovaleckém cyklu a v písních o první světové válce. Přesné líčení událostí se v nich prolíná s úsilím o vyjádření citových stavů. Ve vystěhovaleckých písních převažují rozměry 6+6, 4+4; ve vojenských se objevují vzácné rozměry 4+6, 6+4, 6+5.

Jak vidíme, pravděpodobný vývoj stylu balad šel po dvou liniích. V linii s převahou čistě epických prvků (typy I, III, V) se pozornost přesouvala z pole «vnější dramatickosti» k odhalení psychických reakcí, se současnou snahou tlumočit vnější děj podrobněji. V druhé linii vývoj šel od schematizovaného výrazu citů k řešení individuálnějšími, i když ne vždy zdařilými.

Pronikání psychologického a emocionálního prvku, zesílení pozornosti k drobným konkrétním jevům (č. to byly dvě síly, které usměrňovaly historický vývoj balady. Na svůj umělecký vrchol vystoupila balada tehdy, když se tyto dvě síly octly v rovnováze, aniž by tím došlo k zatemnění smyslu dramatického konfliktu.

Za současného stavu studia lidových balad je neskutné začlenit všechny jednotlivé písně do takto určených typů. Je nutno předpokládat, že se období jejich produktivity překrývala, že současně vznikaly a šířily se písně různého stylového ražení. V řadě případů patří jednotlivé verze jediné písně k různým stylovým typům. Lze si zatím dovolit prozatímní dohad, že v podmínkách zkoumané tradice doba největší produktivity písní prvního typu připadla na 16.–17. století, typu Ia – na 18. století, typu II – na druhou polovinu 17. až počátek 19. století, typu III – na 18. – první polovinu 19. století. Střídání uvedených typů odráží do jisté míry i vývoj vkusu v literární sféře, nejbližší k prostředí tvůrců folklóru.

### KONTAKTOVÉ VZTAHY

Poloha prešovské oblasti na křižovatce různých etnických sfér a kulturních vlivů určuje objem její písňové tradice. Jeho charakteristickým znakem je kumulace hodnot, které přicházely na toto území z různých stran. Nejsou vzácné případy, kdy totéž baladické téma zde žilo ve čtyřech nebo pěti stylových provedeních rozličného etnického původu (setkání s mrtvou milou; tchyně-vražednice; matka-vražednice vlastního dítěte; loučení umírajícího vojáka s rodinou; ztráta dívčího věnce).

Ve většině případů je možno určit, s jakou vnější tradicí zkoumaná píseň souvisí. Stává se také, že se různé verze oblíbené balady kloní k různým vnějším tradicím (píseň o sestře-travičce, o vražedkyni vlastního dítěte, o smrti bratra či muže ve válce, o zaplacení polní škody věncem).

Na základě rozboru jednotlivých balad bylo možno provést celkovou číselnou bilanci vnějších souvislostí místního baladického repertoáru. Tyto souvislosti jsou rozloženy v různých tematických skupinách nerovnoměrně.

*Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích*

Počet písní (v závorkách – částečná spojitost)	Těsná spojitost s folklórem			Bez zjištěných Vnějších souvislostí
	ukrajinským	slovenským	polským	
Syžety s účastí nadpřirozených prvků	8	7	3 (+ 1)	1
Písně o vraždách, zraněních a sebevraždách	11 (+4)	16 (+ 4)	4 (+2)	6
Písně o válce a vojenské službě	9 (+1)	6 (+1)	2 (+1)	1
Písně o dobrodružstvích a milostných tragédiích	15 (+ 3)	7 (+5)	7 (+ 1)	6
Písně o rodinném životě bez tragického konce	4	1	–	2 (+1)
Písně o emigraci	2 (+1)	4	–	2
Celkem	49 (+ 9)	41 (+ 10)	16 (+ 5)	18 (+ 1)

Dodatkem k této tabulce je třeba zjistit, že v první skupině převažuje ukrajinský živel v písních o zázračných proměnách, slovenský – v písních o záhrobních setkáních.

Toto smíšené složení baladické tradice je charakteristické pro celé zkoumané území. Balady ukrajinského původu se objevují na Makovici (oblast mezi Bardejovem a Stropkovem), a některé pronikají, snad v souvislosti s drotárskými migracemi, ve skoro neproměněné podobě až na Spiš. Slovenské spojitosti se poněkud silněji projevují na Spiši a podél hranice mezi oběma etnickými celky; někdy, např. u zpěvačky A. Jaburové jejich váha souvisí pravděpodobně s širšími osobními kontakty se slovenským prostředím. Krajní východ zkoumaného areálu (oblast východně od Sniny a Cirochy) se vyznačuje nepoměrně bohatším výskytem písní východního, ukrajinského původu. Na tomto nevelkém území bylo zapsáno 24 takových písní, v jiných částech prešovské oblasti nedoložených. O něco silnější svazky s polským folklórem bylo možno zjistit v oblasti od Kurova a Cigelky po Mirošov a Orlík (severní část Bardejovského a západní Svidnického okresu). Avšak jednotlivé textové formy polského původu pronikají hluboko na východ.

Také výskyt písní, pro něž se nepodařilo určit vnější paralely, není výrazně spjat s některou částí areálu. Nejvíce takových písní (5) pochází ze starých zápisů O. Pavlovyče z Beloveže (okr. Bardejov) a odráží, jak se zdá, nějakou starší, dnes už odumřelou tradici.

Zkoumali jsme také otázku, jak je baladický repertoár východoslovenských Ukrajinců spjat se sousedními ukrajinskými oblastmi – severolemkovskou na severním svahu středních Karpat (v Polsku), zakarpatskou (v Zakarpatské oblasti USSR) a s tra-

## Балади

dící Rusínů v Bačce (Jugoslávie). Po rozdělení písní do tematických skupin vzniká následující obraz:

Společné písně s	Lemky	Bačkou	Zakarpatské	Bez spojitosti
Nadpřirozený a záhrobní svět	12	3	8	3
Vraždy, sebevraždy, zranění	19	5	18	15
Válka a vojenská služba	12	2	8	5
Dobrodružství a láska	21	9	19	9
Rodinné konflikty bez tragického konce	2	1	1	5
Emigrace	–	–	2	5
Celkem	66	20	56	42

Jak vidíme, baladický repertoár východoslovenských Ukrajinců souvisel skoro stejným dílem s repertoárem severolemkovským a zakarpatským. Řada písní, převážně západoslovenského původu, spojovala tyto tři oblasti v protikladu k ostatním částem ukrajinského jazykového území, kam tyto písně už nepronikly. Neméně početné jsou ovšem případy výlučných spojitostí prešovsko-severolemkovských nebo prešovsko-zakarpatských. První se koncentrují, podobně jako spojitosti s ostatními částmi Ukrajiny, na okruh balad s milostnými a vojenskými náměty, druhé jsou výraznější v baladách o nečekané a násilné smrti.

Svým vnitřním rázem, charakterem písňových textů stojí baladická tradice východoslovenských Ukrajinců nesporně blíže k tradici severolemkovské. Texty z obou oblastí jsou často mimořádně podobné (zvláště jde-li o zápisy z míst na protější straně hranic) a představují stejnou etapu stylového vývoje písní. Svou konzervativností, dobrým uchováváním starých znaků jsou naše texty skoro vždy bližší textům severolemkovským, zatímco se v novějším materiálu zakarpatském, jak ukazují zejména sborníky Linturovy, projevuje silný vývojový pohyb. Ze zakarpatského repertoáru chybí na Prešovsku řada více nebo méně významných písní, rozšířených v Haliči a dalších částech Ukrajiny (*Sen králevice; Drobenjuška; Prodej sestry Turkům; Petrus; Bondarivna; Lymervina; Zbojník Pynťa ve vězení*), a také převážná většina balad novějšího původu, typu «veršovaných kronik». Naproti tomu z tradice severolemkovské nebyly u nás zachyceny jen dvě «svůdcovské» balady polského původu (*Pán svede děvče na lovu; Dívka zabije svůdce*), dále slovensko-moravská zbojnická *Vyjížděj, formane* a stylově příbuzná k našim baladám «retardačního» typu píseň o uherské popadi (kněžově ženě), která uprchla se zbojníky.<sup>6</sup> Je jisté, že včasné podchycení severolemkovského repertoáru v rozsahu, jehož bylo dosaženo na východním Slovensku a Zakarpatskú, mohlo prokázat ještě těsnější souvislost obou tradic. Nelze ovšem ztrácet ze zřetele, že počet

balad zapsaných jen u východoslovenských Ukrajinců a spjatých se slovenskou tradicí je také velmi značný (17).

Jiný ráz a rozsah mají spojitosti mezi baladickým repertoárem východoslovenských Ukrajinců a tradicí celoukrajinskou, to je repertoárem ostatních ukrajinských území. Uvedli jsme před chvílí některé písně, které z něho přešly do folklóru Zakarpatska, na východní Slovensko však už nepronikly. Je zajímavé, že vedle písní s kozáckou a tureckou tematikou, nezachycených ani v západní části ukrajinské Haliče, jsou to vesměs balady, které podle obsahových příznaků vznikly pozdě (v 18. století a později). Skutečnost, že na našem území žilo mnoho ukrajinských písní staršího původu, z mladších se však rozšířily jen ty nejpobulárnější (*Jakym zabíjí svou ženu*, č. 21; *Dívka otráví mládence pirohem*, č. 28; *Mládenec stíná hlavu proradné milence*, č. 24; *Kozák svádí děvče hledající cestu v háji*, č. 106) ještě jednou potvrzuje správnost «teorie vln» v písňových migracích. Zdá se, že písňové styky s Ukrajinou a vůbec se zeměmi za zakarpatským hřebenem byly silnější ve starších dobách (do první poloviny 18. století) než později.

Detailní srovnání našich textů s haličskými a zakarpatskými ukazuje, že ve většině případů jsou bližší textům haličským, zejména podkarpatským a pokutským, a někdy i bukovinským. Týká se to balady o proměně dívky v topol (č. 2; 12-slabičná forma proti 14-slabičné zakarpatské), o návratu dívky k matce v podobě kukačky (č. 3), o Jakymovi-vrahovi své ženy (č. 21), o mládenci, který stal proradnou milenkou (č. 24), o smrti čumaka (č. 56), balad o nalezení pohozeného nemluvněte (č. 38–40), o svedení dívky v háji (č. 106), o útěku děvčete se svůdci (č. 117–120). Značné spojitosti s Haličí jsou i ve vojenských baladách. Jsou případy, kdy východ našeho areálu (Sninsko) navazuje na zakarpatskou tradici, naproti tomu na Makovici žily verze bližší haličským (písně č. 28, 90).<sup>7</sup>

V některých případech bylo možno zjistit těsnou souvislost s konkrétními haličskými zápisy, zeměpisně poměrně vzdálenými. Nejstarší Pavlovyčův text balady o dívce-kukačce je např. nejbližší nejstaršímu haličskému textu Waclawa z Oleska; text balady o útěku ševcovy ženy s putujícími ševci (č. 118) – textu z dobromilské oblasti v Haliči. text balady o smrti čumaka ze Zboje na východním Sninsku – textu z rajonu Stryje na haličském Podkarpatsku.

Ještě příznačnější je, že ve velkém počtu textů se hlásí nečekané spojitosti se vzdálenějšími oblastmi Ukrajiny, a někdy i Běloruska. Zřetelné shody s texty z Bukoviny jsme našli v našich baladách *Dcera-kukačka* (č. 3), *Matka otráví snachu a syna* (č. 33; text z Kalné Roztoky na Sninsku), v úvodu jedné z verzí balady *Dívka tráví mládence pirohem* (č. 28), v písních *Děvče odchází z domova s kozákem* (č. 119), *Kůň poslem od zabitého vojáka* (č. 72). Bližší východoukrajinským, pokutským a zakarpatským než centrálně haličským textům je jedna z verzí balady *Žena opouští nemilovaného muže* (č. 125).

Balada o proměně syna v javor (č. 1), na Zakarpatsku vůbec neznámá, má výrazné textové obdoby na Volyni: motivem *sestry vyprovázejí bratra* se zároveň blíží k výcho-

doukrajinské písní *Гомін, гомін по діброві*, zatímco se v Haliči tento motiv v dané baladě neudržel. Úvodní ornamentální motiv rybiček plavajících po Dunaji v baladě o dívce-kukačce (č. 3) má obdobu jen na Volyni (tam plave po Dunaji labuť). Některé motivy balady *Kůň poslem od zabitého vojáka* (č. 72), neznámé většinou haličských textů, jsou běžné v zápisech z protějších částí Ukrajiny – Pokutska, Poltavska, Volyně, Polesí. Motiv předání dívky koně k podržení v baladě *Kozák svádí děvče v háji* (č. 106; var. ze Stakčina) byl zaznamenán také jen v textech z území východně od Dněpru a na severu (na Polesí). V jednom z typů této písně jsou další spojitosti se starými východoukrajinskými texty. Obrat o «zrádnosti» krčmy v závěru balady o svedení dívky (c. 117) se objevuje až na Podlasi. Text písně *Mládenec získá děvče předstíranou smrtí* (č. 91) z Runiny na Sninsku má nejbližší ekvivalenty ve východní Ukrajině a Bělorusku. Jedinou analogii ke vzácné baladě o osvobození dívky (nikoli mládence) z tureckého zajetí (č. 69) jsme našli až na Slonimsku v jihozápadním Bělorusku. Také text balady o dívce, která volí raději smrt utonutím než sňatek s nemilovaným (č. 93; běžný ukrajinský název: *Podoljanka*) je nejpríbuznější běloruským textům z bývalé Grodnenské a Mahilovské gubernie.

Příčiny těchto nečekaných spojitostí mohou být různé. Může jít o výsledek písňových migrací, vyvolaných ekonomickými kontakty východoslovenského obyvatelstva (drotárství, košíkářství, cesty za solí a voly). Týká se to především spojitostí se severním Podkarpatským, Pokutskem a Bukovinou. V případech archaických spojitostí severoukrajinských je možno připustit i prostřednictví dávné venkovské inteligence (knězi, kantoři). Avšak může jít také o to, že na vzdálených perifériích areálu dotyčných balad nedoznával jejich text takových změn jako v epicentrech písňového vývoje a mohly se zde lépe uchovat jejich starší, původnější formy. Jsou důvody k předpokladu, že z tohoto hlediska představuje zkoumaná oblast v rámci celoukrajinské tradice cenné naleziště archaických forem.

Podobný ráz má vztah našeho repertoáru k slovenské a polské tradici. V textech balady o děvčeti-vojákově (č. 61) jsou motivy, které převážně nenajdeme v textech slovenských, nýbrž moravských (zmínka o stříhání vlasů, o zabití tří set nepřátel). Totéž lze pozorovat v některých textech balady o návratu raněného vojáka v podobě ptáka (č. 74). Jedna z verzí balady *Dívka platí věncem za polní škodu* (č. 102) je nejtěsněji spjata s východomoravským textem z oblasti Valašského Meziříčí. Naše zápisy balady o Matěji a Magdaléně (č. 25) lépe zachovaly její moravskou, pravděpodobně starší formu, než texty slovenské a polské.

Bližší k textům severopolským (mazovským, kujavským, velkopolským) než k jihopolským je jeden z typů balady *Bratr-poceslný nachází sestru v krčmě* (č. 85), jeden z typů balady o zavraždění novorozeněte (č. 39), text balady *Děvče se marně snaží zachránit zraněného mládence* (č. 50).



Ve spojitostech se slovenským folklórem obrací na sebe pozornost především velký počet písní o posmrtním setkání a spojení (č. 8–10, 12–14, 74). Vzniká dojem, že v poměrně pozdní době vzniku nebo expanze písní této skupiny kontakty folklóru východoslovenských Ukrajinců s folklórem slovenským nabyly ještě většího rozsahu.

V jiných případech (*Matka otráví místo nevěsty syna*, č. 34; *Děvče odhodí novorozeně do křoví nebo do vody*, č. 38; *Dívka platí věncem za polní škodu*, č. 102; *Dívka získá pána za rozbitý džbán*, č. 89; *Zbojník zabije manželku*, č. 20; *Bratři zabíjí sestřina milence*, č. 43) spojitosti se slovenským folklórem představují jednu alternativu zpracování tématu. Paralelně žily v charakterizovaném areálu jiné podobné písně, verze nebo textové formy, spjaté s polským nebo ukrajinským folklórem. Je zajímavé, že písně této skupiny patří skoro vesměs ke starší, předsentimentální vrstvě. Jejich překrývání s podobnými polskými a ukrajinskými písněmi je zřejmě výsledkem delšího vývoje.

*Třetí vrstvu spojitostí se slovenským folklórem tvoří písně novějšího původu* (Matěj a Magdalena, č. 25; *Zbojníci zabíjí pastevce*, č. 44; *Myslivec zastřelí děvče*, č. 47; *Mládenec, který zabil svou milou, vedou na šibenici*, č. 52; *Děvče se utopí z touhy po zemřelém milém*, č. 58; *Mládenec svede děvče po hře v karty*, č. 104; *Katolický kněz svede děvče*, č. 113; *Děvče hledá v Dunaji ztracený věnec*, č. 112 a j.). *Zdá se, že většina těchto písní má také ve slovenském folklóru omezenější areál, někdy pouze východoslovenský.*

Vcelku se spojitosti se slovenským folklórem co do počtu skoro vyrovnají spojitostem ukrajinským. Neznamená to však, že se baladický repertoár východoslovenských Ukrajinců jako celek podobá repertoáru celoslovenskému. Ze sborníku J. Horáka, obsahujícího 127 písňových jednotek (některé nelze ovšem akceptovat jako balady), se v našem materiálu opakuje jen 33 písní, částečně podobných je 7, žádnou obdobu nemá 87 písní.

Určité historické navrstvení lze pozorovat i ve spojitostech s polským folklórem. Starší spojitosti mají jasně vymezený ideově-tematický ráz. Jde o fantasticko-legendární syžety (návštěvník z pekla, hříšná dívka a Kristus), jež se u východoslovenských Ukrajinců a severních Lemků vyvinuly ve zvláštní redakce. Jsou zde i některé písně o záhrobních setkáních (*Кем я ишов uez мен лес*, č. 10 – *Služyl Jasio u pana*; jedna z balad o sirotcích, č. 17), staré balady o zavraždění manžela (č. 18), bratra (č. 19) a dítěte (č. 39), o zranění milého (č. 50), o rozmluvě hamižných členů rodiny s umírajícím vojákem (č. 71), několik milostných balad pololyrického rázu (*Kavalírové-ptáci*, č. 103; *Potulní Mazuři odvádějí děvče s sebou*, č. 121). Ve všech těchto případech se paralely prostírají na celé polské území; vztah mezi našimi a polskými texty bývá obvykle vzdálenější než v historicky podobných spojitostech se slovenskou tradicí. Naproti tomu u písní pravděpodobně novějšího původu (*Zrazená milá navštěvuje po smrti milého*, č. 14; *Voják zastřelí děvče*, č. 26; *Milý se nevrací z vojny*, č. 73) existuje těsná textová korespondence s oblastí slezskou, z níž máme k dispozici výjimečně bohatý textový



soubor Bystroňe a jeho pokračovatelů, a také s polským Podkarpatskem a východem (Lublinskem).

Křížení několika národních tradic se na zkoumaném území projevilo v několika případech zajímavým způsobem. V jednotlivých verzích balady o sestře travičce (č. 19) převažují buď polské nebo slovenské rysy; v baladě *Mládenec získá svou milou předstíraje smrt* (č. 91) je varianta z Ruské Poruby na jazykovém pomezí spjata se slovenským typem, varianta z Runiny na východním Sninskú – s ukrajinsko-běloruským; ve velmi populární baladě o odchodu z domova a smrti ve válce (č. 70) se v rámci jediného místního typu. zaujímavějšího prostřední místo mezi polskou, moravskou a slovenskou tradicí, silněji vyzdvihují do popředí jednou prvky moravské či slovenské, jindy polské nebo ukrajinské.

### MÍSTNÍ PŘÍNOS

Zjistili jsme, že baladická tradice východoslovenských Ukrajinců se stala svérázným archívem mezinárodních písňových kontaktů, z nichž nevypadl ani jeden z možných zeměpisných směrů, protože jsou zde i prvky maďarské tradice.<sup>8</sup> Zbývá nyní určit, jaký byl samostatný tvůrčí přínos zkoumaného prostředí. V některých případech lze uvažovat o možnosti, že píseň, vyskytující se též u Slováků nebo i Poláků, vznikla v prostředí východoslovenských Ukrajinců nebo jejich nejbližších ukrajinských sousedů. Dokud však nebude důkladněji prozkoumán baladický repertoár východních Slováků a jižního Polska (alespoň v míře, kterou dovoluje nedostatečně dochovaný reliktný materiál), nebudeme mít dostatečnou základnu pro takové dohady. Výňatek tvoří snad onen typ balady o zbojnickově ženě, který začíná scénou i orání a rozmluvy s matkou a končí kousnutím dětské tvářičky před popravou. V tomto případě se zdá velmi pravděpodobné, že syžet, jehož neslovanské kořeny se hlásí v maďarské sedmihradské tradici, vznikl někde v ukrajinském prostředí jižně od Karpat a ve svém postupu na západ ovládl oproti jinému typu balady o zbojnickově ženě (s motivem nalezení bratrovy ruky nebo prstene a zbojnickových omluv) ze slovenského území jen Liptov a horní Hron. Silná možnost ukrajinského původu existuje také v baladě o jinochovi, který získá svou milou, předstíraje vlastní smrt (č. 91).

V případě jiných písní ze společného slovensko-ukrajinského majetku můžeme mluvit zatím jen o ochuzení nebo obohacení mezinárodně známých syžetů v místní tradici.

Ochuzení lze pozorovat výlučně u balad «panské» skupiny, převážně starších: o zavraždění synovy milenky (č. 30), o Zuzaně a Simovi králi (č. 92), o svůdci v ženském převlečení (č. 101), o tom, jak mladá žena přelstila starého muže (č. 96), o tom, jak navrátilce z války vyzkoušel věrnost a oddanost své ženy (č. 83). Ve všech případech jde o balady na daném území málo zapisované.

Častější jsou případy obohacení mezinárodně známých písní, aspoň ve srovnání s materiálem, který máme k dispozici z jiných národních oblastí. Uměleckými skvosty jsou zdejší texty balady o hostu z pekla (č. 6), vypracované zřejmě dosti pozdě, protože texty z Zakarpatska a Bačky jsou bližší polským. Balada o návratu mrtvého milence z války (č. 8) byla obohacena náladovým obrazem čekání na milého při domácích pracích, lyrickými prvky v dialogu, popisem válečného strádání. Balada o zavraždění manžela (č. 18) byla doplněna tvrzením, že pán odjel na hon a prohlášením jeho bratrů, že se postarají o osiřelé děti. Nové motivy se objevují v některých textech balad o utopení novorozence. Originální začátek má balada *Zbojnící zabíjí pastevece* (č. 44). nový závěr – balada *Milenec-voják se bavuje své průvodkyně* (č. 23).

Obecnou vlastností textů z ukrajinské části východního Slovenska je lepší zachování epičnosti, bohatší syžetové složení. Jako příklad mohou sloužit balady *Děvče oplakává oběšeného zbojníka* (č. 54), *Jinoch získá dívku předstíraje svou smrt* (č. 91), *Katolický kněz svádí děvče* (č. 113). Ale i v mnoha dalších případech mají texty z poddukelské oblasti ve srovnání s většinou textů slovenských a polských větší rozsah, dobře udržují epickou kompozici, uvádějí zajímavá motivická řešení. Velmi významné a cenné jsou ze srovnávacího hlediska zdejší formy písně o proměně v javor, o dceři-kukačce, o otrávení bratra, o zbojníkově ženě, o usmrcení novorozence. Delší zachování smyslu pro epično, za něž tato oblast vděčí své pozdější společenské zaostalosti, vedla dokonce k tomu, že tři písně známé v okolních zemích jako lyrické (o třech ptáčích-kavalírech; o svedení po karetní hře; o následcích tanců s husary) byly na tomto území přidáním epického pokračování proměněny v balady.

Kromě těchto úprav pracovala fantazie místních tvůrců na vytváření vlastních písní. S výhradou možných korektur počítáme k nim ty, k nimž se nepodařilo najít paralely ve slovenském materiálu: Sirotek rozmlouvá s mrtvou matkou (č. 15); Sirotkové, pronásledovaní *macechou*, si stěžují mrtvé matce (č. 16); Tchýně otráví snachu za synovy nepřítomnosti (č. 31); Kmotra otráví budoucí nevěstu, její syn spáchá sebevraždu (č. 32); Děvče zakopává novorozence v háji (č. 37); Poddaná vdova topí své dítě (č. 42); Děvče zraňuje mládence (č. 49); Zbojník vypravuje o svém osudu (č. 53); Pár rozdělených milenců končí svůj život v Dunaji (č. 59); Chycený dezertér sedí ve vězení (č. 65); Dívka-zajatkvně slibuje výkupné (č. 69); Děvče hledá v cizině zabitého vojáka (č. 80); Děvče zraňuje střela (č. 81); Matka přemlouvá nepoznané *syny*, aby si ji vzali (č. 85); Pop postupuje svou ženu pánovi za peníze (č. 98); Děvče si stěžuje na svůdce – mladého pána (č. 11); Osířelé děvče jež se stalo královou ženou, se zachrání před zkázou (č. 122); Sestra je nevděčná k bratrovi (č. 123); Vdova rozbíjí manželství (č. 127).

Zajímavé je, že dvanáct z uvedených 20 písní má rytmický rozměr dvanácti- (šesti-) slabičný; osm ostatních se řadí k rytmickým typům 4+4, 4+6, 6+4, 6+3.

Dvanáctislabičná rytmická forma je viditelně nejvýznamnější pro baladickou tvorbu místní proveniencí. Kromě toho většina písní je spjata i podobnou stylizací,

vyznačující se zálibou v retardujících opakováních, v diminutivech a jiných prvcích emocionálního slovníku, v širších větných konstrukcích. V rámci této stylové tradice, která měla své územní pokračování v Sanocké oblasti v Haliči, se vyvinuly i široké epické kompozice, např. utvořená z pohádkových motivů balada o sirotkovi-králově ženě (58 dvanáctislabičných veršů). Svým citovým ovzduším a volbou stylových prostředků spadají tyto písně do našeho vývojového typu II; méně se v nich ovšem prosazuje tendence ke schematizaci kompozice, což prospívá hodnotě textů.

Celá baladická tradice východoslovenských Ukrajinců se v mezinárodním kontextu vyznačuje třemi základními vlastnostmi: 1. velkým bohatstvím mezinárodně smíšeného repertoáru. 2. dobrým zachováním epických hodnot textů. 3. tendencí k integraci tohoto různorodého materiálu. Složitý genetický a vývojový profil balad, o nichž jsme podali zprávu, je odrazem složitého a proměnlivého historického osudu této oblasti. Dvě poslední z uvedených vlastností svědčí o tom, že folklór východoslovenských Ukrajinců, zřejmě v souvislosti s kullurně-ekonomickými podmínkami novější doby, s zaostáváním a úpadkem země za pozdního feudalismu a kapitalismu, spíše bedlivě uchovával a rozvíjel cenné dědictví minulosti, než přizpůsoboval baladu nové písňové estetice, jak tomu bylo např. na Zakarpatsku. Ale i v nedávné době se trvání jeho tvůrčích schopností projevilo v několika novějších humoristických baladách milostného obsahu a v ostře konkrétních lyricko-epických písních vojenských a vyslěhovaleckých.

#### SEZNAM PÍSNÍ

Seznam má především identifikační význam a obsahuje jen malou část zjištěných variant. Přednost byla dána speciálním sborníkům slovenských, polských a ukrajinských balad a několika jiným základním pramenům. Ostatní variantní materiál je uveden v připraveném sborníku.

Informace následují v tomto pořadí: číslo a název písně – počet zápisů z území východoslovenských Ukrajinců evidovaných v chystaném sborníku – *dosud publikované texty z této oblasti v hlavních pramenech* – L: texty z oblasti severolemkovské ve sbornících Holovackého, Kolessově a Hyžově – Z: texty zakarpatské ve sbornících Holovackého a Linturově – U: texty z ostatních částí Ukrajiny. Následují (kurzívou) varianty slovenské, moravské a polské. Proložené jsou uvedeny další zápisy, na jejichž blízkost ke zkoumanému materiálu upozorňuje článek.

Značka + ohlašuje přítomnost písně v dalších, do seznamu nepojatých pramenech.

#### CITOVANÉ PRAMENY:

*Bart. II* F. Bartoš: Národní písně moravské. Brno 1889.

*Bart. III* F. Bartoš – L. Janáček: Národní písně moravské v nově nasbírané. Praha 1901.

*Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích*

- Bulg.* D. G. Bulgakovskij: Pinčuki. Peterburg 1890.
- Burl.* S. Burlasová: Ludové balady na Horehroní. Bratislava 1969.
- Czernik* Polska epika ludowa. Opracował St. Czernik. Wrocław–Kraków 1958.
- Draham.* M. Drahomanov: Polityčni pisni ukrajinskoho narodu XVII-XIX st. Že-neva 1883–1885.
- Dul. MB* A. Duleba: Makovycki balady. Dodatek do čas. Nove žyttja (Prešov), 1966, č. 51.
- Dul. PB* A. Duleba: Pisni-balady. Dodatek do čas. Nove žyttja, 1965, č. 52.
- Hol.* J. Golovackij: Narodnyje pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi, č. I, II, III/I. Moskva 1878.
- Horák* J. Horák: Slovenské ľudové balady. Bratislava 1956.
- Hyža* O. Hyža: Ukrajinskí narodni pisni z Lemkivščyny. Kyjev 1972.
- Kolb.* O. Kolberg: Dzieła wszystkie. Wrocław 1961–1972. Polotučně uvedeno číslo svazku.
- Kolb. Pok.* O. Kolberg: Pokucie, cz. II. Kraków 1883. Též: Dzieła wszystkie, t. 30.
- Koleč.* M. Kolečány: Slovenské ľudové balady. Bratislava 1948.
- Kost.* M. Kostomarov: Narodnyje pesni, sobrannyje v zapadnoj časti Volynskoj gub. v 1844 godu. Malorusskij etnografičeskij sborník. Saratov 1859.
- Krempa* I. Krempa: Balady. Dodatek do čas. Nove žyttja, 1969, č. 15.
- Kupč.* Sbornik pesen bukovinskogo naroda. Sostavil A. Lonačevskij iz materiala dostavlennoho G. J. Kupčankom. Zapiski Jugo-zapadnogo otdela Russkogo geografičeskogo obščestva, t. II. Kyjev 1875. 373–600.
- Lintur* P. Lintur: Narodni balady Zakarpattja. Lvov 1966.
- L. Ukr.* Narodni pisni v zapysach Lesji Ukrajinky ta z jiji spivu. Kyjev 1971.
- Medv.* K. Medvecký: Sto slovenských ľudových balád. Bratislava 1923.
- Mišík* Š. Mišík: Piesne zo Spiša. Martin 1898.
- MPM* Moravské písně milostné I. Vydali L. Janáček a P. Váša. Praha 1930.
- Muš.* M. Mušynka: Z hlybyny vikiv. Antolohija usnoji narodnoji tvorčosti ukrajinciv Schidnoji Slovaččyny. Prešov 1967.
- Muš. Zuf* M. Mušynka: Z ukrajinskoho folkloru Schidnoji Slovaččyny. Prešov 1963.
- PLPS* Pieśni ludowe z polskiego Śląska, tom I–II. Kraków 1934–38.
- Radč.* Z. Radčenko: Sbornik malorusskich narodnych pesen Mogilevskoj gubernii, Gomelskogo ujezda, Djatlovičskoj volosti. Peterburg 1911.
- Rom.* E. Romanov: Materialy po etnografii Grodnenskoj gubernii, t. II. Vilna 1912.
- Sirov.* O. Sirovátka: Lidové balady na Slovácku. Uherské Hradiště 1965.
- SLP* Slovenské ľudové piesne. I–IV. Bratislava 1950–1964.
- SR* Sribna rosa. Z repertuaru narodnoji spivačky Anci Jabur iz Staščyna. Upor. M. Mušynka, Prešov 1970.
- Sušil* F. Sušil: Moravské národní písně. 3. vyd. Praha 1951.
- Šm.* M. Šmajda: Balady. Dodatek do čas. Nove žyttja, 1963, č. 31.

Балади

*UNP I* Ukrajinški narodni pisni Prjašivského kraju. Knyha perša. Upor. J. Kostjuk. Prešov 1958.

*UNP II* Ukrajinški národní pisni Schidnoji Slovaččyny. Knyha druha. Upor. J. Cymbora. Prešov 1963.

W. z *Ol.* Waclaw z Oleska: Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Lvov 1833.

*ZKl* Zoloti ključi. Upor. D. M. Revučkyj. Vyp. 1–3. Kyjev 1964.

Číslice u citací označuje zásadně stránku knihy.

PROMĚNY V ROSTLINY A PTÁKY

1. Matka proměňuje syna kouzlem v javor – 2. *Hol. II* 712. L: Kol. 338. Z: – U: *Hol. II* 585, III 100; *Čub. V* 834; *Kos t.* 232.

2. Matka proměňuje snachu kouzlem v topol. – 4. *UNP I* 20. L: Hyža 191. Z: *Lint.* 53–59; U: *Hol. III* 170; *Kost.* 215, 236; *Kupč.* 542. Proměna ženy v javor: *Horák 91*; *Koleč. 11*; *Mišík 126*; *SLP II* 261, III 261; *Burl.* 88, 90. *Sušil 134. Czernik 245, 265.*

3. Provdaná dcera se vrací v podobě kukačky k matce – 6. *Hol. II* 703; *UNP I* 18. L: Kol. 419. Z: *Lint.* 59–63. U: *Hol. I* 193, III 141; *Kost.* 225; *Kupč.* 527; *Čub. V* 322, 748–758. *Horák 97*; *SLP I* 73, II 312; III 587; *Burl.* 144, 146. *Sušil 422–423. Czernik 249.*

4. Provdaná dcera posílá k matce pávici – 2. *Šm.* 6. L: –. Z: *Lint.* 61–62. U: –.

ZASAHY NADPŘÍROZENÉ MOCI

5. Hříšná dívka umírá na Kristův příkaz – 1. L: *Hol. I* 235, IV 522; Kol. 427. Z: – U: *Kost.* 237. *Sušil 16. Czernik 218.*

6. Čert odnáší hříšnou dívku do pekla – 13. *Hol. I* 210, III 225; *UNP I* 30, II 372; *Dul. PB 3. L: Hol. II* 727; *Kol.* 399. Z: *Hol. I* 211; *Lint.* 169. U:–. *Mišík 6*; *Medv.* 20; *Koleč.* 13. *Sušil 32–33. Czernik 213.*

7. Anděl přenáší chudou vdovu do nebe – 1. L: *Hol. IV* 525; Kol. 348. Z, U: –.

SETKÁNÍ S MRTVÝMI

8. *Mrtvý navštíví v noci milou* – 5. *Hol. I* 83, II 708; *UNP II* 413. L: *Kol.* 420. Z, U: –. *Horák 223*; *Medv.* 16; *Koleč.* 122; *SLP II* 332, IV 76; *Burl.* 102. *Sušil 108*; *Sirov.* 44. *PLPS II* 66.

9. *Sokol přilétá k mrtvé milé na hřbitov* – 10. *UNP I* 213, II 403; *Dul. MB 15. L: Kol.* 401; Z: *Lint.* 167, 168. U: – *Horák 170*; *Mišík 66*; *SLP II* 65, III 393; *Burl.* 96, 97. *Sušil 163, 91.*

10. *Poutník nachází svou milou na hřbitově* – 5. L: –. Z: *Lintur 84. U: –. Horák 314*, sr. 310; *Koleč.* 93; *SLP I* 100, IV 136 (fr.). *Sušil 91. PLPS II* 567–569.

11. *Kozák, jenž se vrátil z Ukrajiny, nachází milou na hřbitově* – 2. *UNP I* 27. L, Z: – *Rukop. záznam z Pokutska v Haliči.*

*Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích*

12. Milenec tuší neštěstí, najde svou milou na hřbitově a vezme si život – 15. *UNP I 28, II 402, 417; Dul. PB 14; Krempa 9. L: -. Z: Lint. I 65. U: -. Horák 132; Koleč. 86; SLP III 546.*

13. Milenci rozdělení matkou se spojí po smrti – 15. *Hol. II 710; UNP II 426; Dul. MB 9. L: Hyža 188. Z: Lintur 85–90. U: -. Horák 137; Medv. 49; Koleč. 50; Burl. 178. PLPS II 70, 71.*

14. Zrazená milá navštěvuje po smrti milého – 3. *Krempa 8; SR 76. L: Kol. 368. Z, U: -. Horák 308, sr. 263; Burl. 182. Czernik 328.*

15. Sirotek rozmlouvá s mrtvou matkou – 7. *L, Z, U: -. Rkp. záznam z Hanušovec, MS Martin, Plicka 6708.*

16. Sirotci, pronásledovaní macechou, si stěžují mrtvé matce – 6. *Šm. 5. L: Hyža 195. Z, U: -.*

17. Po rozmluvě s matkou anděl odnášejí sirotky do nebe – 6. *Šm. 11. L: +. Z: Lintur 179–180. U: Hol. III 272, 277. Horák 263; Medv. 22, 146; Koleč. 152, 155; SLP IV 274. Sušil 149–152. Czernik 277.*

#### ŽENA ZABIJE MUŽE NEBO BRATRA

18. Paní zabije pána – 6. *L: Hol. II 729; Kol. 395, 399, 400. Z: Lintur 115–116. U: Čub. V 839. Medv. 45. Sušil 94–96. Czernik 119.*

19. *Sestra otráví bratra (žena muže) – 23. Hol. I 207, 208; UNP II 408; Muš. Zuf 28; Dul PB 8, 11. L: Kol. 389, 417; Hyža 179. Z: Hol. I 209; Lintur 67–72. U: Hol. I 206, II 582; Čub. V 432, 915. Horák 105; Medv. 61–65; Kolec. 55; SLP IV 141; Burl. 152. Sušil 156–158. Czernik 124–130.*

#### MUŽ ZABIJE ŽENU

20. *Zbojník zabije manželku – 18. Hol. I 174; UNP II 179 (část); Muš. 137; SR 55. L: Hol. I 171; Kol. 383; Hyža 175, 176. Z: Hol. III 67; Lintur 109–114. U: 5 záz. Horák 328; Mišík 94; Medv. 112–114, 56; Koleč. 128, 130; SLP I 41, III 562, 621, IV 303, 330, 437; Burl. 138. 140, 142. Sušil 124, 126; Sirov. 38. Czernik 124–130.*

21. *Rolník zabije manželku podle návodu vdovy – 13. UNP II 400; Muš. Zuf 30. L: Kol 352. Z: Lintur 148–158. U: Hol. I 56, III 20, 238; Čub. V 629.*

22. *Manžel, který se vrátil z cesty, zabije nevěrnou ženu – 1. L, Z: -. U: ZK I 78; L. Ukr. 260.*

#### MILENEC ZABIJE MILENKU

23. *Milenec-voják se zbaví své družky na cestě 5. UNP II 414, 417; Šm. 9; Krempa 4. L, Z, U: -. Horák 287; Medv. 135–136; SEP II 263, III 547; Burl. 172. Sušil 80.*



Балади

24. Mládenec setne hlavu dívce, která ho podvedla a provdala se za jiného – 4. *UNP II 407; SR 50. L: Kol. 277. Z: Lintur 95-103. U: Hol. I 112, II 594, III 43, 44, 216; Čub. V 112, 366, 386–388.*

25. Mládenec Matěj zabije Magdalenu při loučení na lukách – 7. *UNP II 418 (část), 430; Dul. : MB 5 (část). L: Kol 325. Z, U: -. Medv. 104, 105; SLP I 75, 164, III 189. IV 31. Sušil 128. Czernik 311.*

26. Voják zastřelí dívku, která ho zradila – 1 *Dul. PB 12. L: +. Z, U: -. SLP IV 484. PLPS II 73.*

27. Milenec zabije po návratu z ciziny milou, zasnoubenou s jiným 3. *UNP I 226, II 217. L: -. Z: +. U: -.*

MILENKA ZABIJE MILENCE

28. Dívka otráví chlapce, kterého pozvala k sobě – 20. *UNP I 21, II 410, 420, 421; Krempa 2; SR 44 L: Kol. 362. Z: Lintur 117–130. U: Hol. I 68, III 160, 161; Čub. V 434, 435, 879; Kolb. Pok. II 42, 43, 44.*

29. Děvče otráví chlapce při večerní zábavě – 1. *Hol. III 421. L: -. Z: Lintur 211. U: Hol. I 201, 202, II 42; Čub. V 429.*

MATKA ZABIJE SYNOVU MILENKU, SNACHU, SYNA, VLASTNÍ DCERU

30. Matka dá stít těhotnou synovu milenku za jeho nepřítomnosti – 1. *L, Z, U: -. Horák 12S; Mišík 130; Medv. 80; Koleč. 42; SLP TV 114; Burl. 112, 114, 116, 117. Sušil 88; Sirov. 70.*

31. Tchyně otráví snachu za synovy nepřítomnosti – 2. *UNP II 424; Šm. 6. L, Z, U: -.*

32. Dívčina kmotra otráví svou budoucí snachu, syn si bere život – 4. *Šm. 8. L, Z, U: -.*

33. Matka otráví snachu a syna – 2. *UNP II 416. L: Kol. 313; Hyža 193. Z: Lintur 72, 73. U: Hol. I 186, II 585; Čub. V 711–718; Kupč. 541.*

34. Matka otráví místo přivedené snachy syna I – 8. *Hol. II 711; UNP II 410; SR 40. L: Kol. 397; Hyža 169. Z, U: -. Horák 101; Medv. 48, 49; SLP I 163 (fr.), IV 332.*

35. Matka otráví místo přivedené snachy syna II – 8. *UNP II 431; Šm. 14. L, Z: +. U: -. Medv. 49; SLP II 63. Sušil 145–146.*

36. Matka otráví vlastní dceru – 2. *UNP II 427. L, Z, U: -. Koleč. 49; Burl. 180, 181. Rkp. záz. v arch. ÚEF Brno.*

MATKA ZABIJE SVÉ NOVOROZENÉ DÍTĚ

37. Děvče zakope své dítě v háji – 1. *L, Z, U: -.*

38. Děvče odhodí novorozeně do křoví nebo do vody – 8. *UNP II 429; Muš. 132; SR 47. L: Kol. 312, 347. Z, U: -. Horák 321; Medv. 58; Burl. 187. Kolb. 45 11.*



*Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích*

39. Rybáři nacházejí pohozené dítě – 8. *Šm. 15; SR 49. L: Kol. 343, 385, 398, 418; Hyža 172, 174. Z: Lintur 158-165. U: Hol. I 54, III 26; Čub. V 890; Kolb. Pok. II 145. Horák 323; SLP III 563, IV 347. Sušil 146; Sirov. 59. Czernik 149-156; Kolb. I 163; PLPS I 82.*

40. Za usmrcení dítěte dívce setnou hlavu – 1. L, Z, U: –.

41. Děvče utopí dítě na radu mládence – 1. *Hol. III 245. L: +. Z, U: –.*

42. Vdova-nevolnice utopí své dítě – 4. *Hol. II 699; UNP II 376. L, Z, U: –.*

JINÉ VRAŽDY A ZRANĚNÍ

43. *Bratři zabijí sestřina milence* – 6. *Muš. 133; Muš. Zuf 26. L, Z, U: –. Horák 135; Mišík 105; Medv. 55; Koleč. 73; SLP III 548; Burl. 158. Sirov. 58.*

44. *Zbojníci zabijí pastevce* – 2. *Hol. III 6S. L: –. Z: Lintur 238. U: Horák 387; Medv. 255; Koleč. 142; SLP III 171, IV 433. Sušil 115; Sirov. 41.*

45. *Zbojníci zabijí těhotnou boháčovu ženu* – 3. *UNP II 419; Dul. MB 11; Muš. 135. L: +. Z: –. U: Hol. III 62. SLP III 579.*

46. *Zbojníková žena poznává šátek zavražděného bratra* – 1. L, Z, U: –. *PLPS I 28-31.*

47. *Myslivec zastřelí děvče* – 2. *UNP II 425. L, Z, U: –. Horák 154; Medv. 98; Koleč. 75; SLP IV 101; Burl. 156.*

48. *Děvče otrávené na svatbě* – 1. L: –. Z: *Lintur 65. U: –. Horák 99; Mišík 3; Medv. 60; Koleč. 35; SLP I 135, II 214, III 392, IV 265; Burl. 148, 150. Sirov. 74.*

49. *Děvče zraňuje mládence* – 1. *Šm. 12. L, Z, U: –.*

50. *Děvče se marně snaží zachránit raněného mládence* – 4. *Hol. III 254. L: Kol. 304. Z, U: –. Mišík 97; Czernik 222.*

51. *Tři děvčata nacházejí zabitého kozáka* – 1. *UNP II 190. L, Z: +. U: Hol. I 102, III 47, 111; Čub. V 375, 828.*

SMRT VRAHA, ZBOJNÍKA, POVOZNÍKA (ČUMAKA)

52. *Mládence, který zabil svou milou, vedou na šibenici* – 2. L: Kol. 425, 431. Z: *Lintur 237. U: Drahomanov 1/2 70-75. Horák 2S1; Mišík 128; Medv. 125, 126; SLP II 212. Bart. II 1. 2, III 49.*

53. *Zbojník vypravuje o svém osudu* – 1. L, Z, U: –.

54. *Děvče oplakává oběšeného zbojníka* – 2. L, Z, U: –. *Koleč. 148.*

55. *Smrt Dovbuše* – 5. L: +. Z: *Lint. 189-195. U: Hol. I 152.*

56. *Smrt čumaka* – 2. L: –. Z: *Lintur 198-201. U: Hol. III 69, 71, 73; Čub. V 370, 1053.*

SEBEVRAŽDY

57. *Opilcova žena skočí do Dunaje* – 3. *Muš. Zuf 25; Šm. 13. L: +. Z: Lintur 232-234. U: +.*

Балади

58. *Děvče se utopí steskem po zemřelém milém* – 1. L, Z, U: –. Horák 306; Mišík 67; Koleč. 82; SLP III 577, IV 348, 486.

59. *Dvojice rozloučených milenců najde smrt v Dunaji* – 1. L, Z, U: –.

60. *Svedené děvče se vrhne pod vlak* – 1. L, Z, U: –. SLP III 548.

VYPROVÁZENÍ NA VOJNU, VÁLEČNÉ  
DOBRODRUŽSTVÍ, DEZERCE

61. *Děvče se stane slavným vojákem* – 3. L: Hyža 170. Z: Lintur 165–167. U: +. Horák 167; Mišík 24; Medv. 133; Koleč. 107. Sušil 104. Czernik 275.

62. *Voják se loučí s příbuznými a kamarády* – 2. L. Z: +. U: –. *Slov. rkp. záznam: MS Martin, Halaša 3341.*

63. *Přátelé se loučí s chyceným rekrutem* – 2. UNP II 209. L: +. Z, U: –. Mišík 20; SLP II 199, III 195, 498, 564. Czernik 320.

64. *Dívka, které odvedli milého na vojnu, vstupuje do kláštera* – 2. *Krempa 5.* L, Z, U: –. SLP III 472, 610.

65. *Chycený dezertér sedí ve vězení a dočká se svobody* – 2. UNP II 393 (zkrác.). L, Z, U: –.

66. *Dezertéra popravují na šibenici* – 2. L, Z, U: – Horák 247; Medv. 128; SLP III 100, 209, 449, 597, IV 205.

OSUD ZAJATKYŇ

67. *Zajatkyňe zkouší lásku svého pokořitele* – 1. L, Z, U: –.

68. *Děvčata odváděna do tureckého zajetí* – 3. UNP I 13, 14. L: +. Z: Lintur 137, 138. U: –.

69. *Dívka-zajatkyňe slibuje Turkovi výkupné* – 1. NVČ XXXIII 195. L: Hol. I 50. Z, U: –.

ZRANĚNÍ A SMRT VE VÁLCE

70. *Bratr (syn) se nevrací z války* – 11. Hol. 11 563, 704; UNP II 197; Šm. 5. L: Kol. 394. Z: Lintur 142–153. U: Hol. I 24, III 12; Čub. V 880, 881, 907. Horák 205; Mišík 25; Medv. 140, 141; Koleč. 117; SLP III 392, IV 115, 437. Sušil 161–163. Czernik 59–63.

71. *Členové rodiny se vyptávají raněného vojáka na své dědictví* – 5. Hol. I 141; UNP I 29, II 215; Dul. MB 3. L: Hol. II 725. Z, U: –. Kolb. 12 29, 30; 25 20.

72. *Kůň jako posel zabitého vojáka* – 1. UNP I 23. L: Kol. 394. Z: Lintur 139–142. U: Hol. I 99, II 592, III 6, 45; Čub. V 941–944; Kolb. Pok. II 222, 233; Kost. 239; Bulg. 138.

73. *Milý se nevrací z války* – 8. UNP II 199. L: +. Z: Lintur 201–204. U: +. Medv. 138; Koleč. 113. Kolb 48 165, 167.

*Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích*

74. Raněný ve válce se vrací k milé v podobě ptáka a umírá u ní – 4. *UNP II 205*. L: Kol. Z, U: -. Horák 225; Mišík 43; Medv. 75, 76; SLP II 296, III 275, 452, IV 260, 386; Burl. 100.

75. Umírající voják se loučí s rodinou – 9 *UNP I 25, II 189; Dul. PB 10*: L: Kol. 355; Hyža 327. Z: Lintur 204–205. U: Hol. I 94.

76. Děvče hledá zabitého vojáka – 1. L, Z, U: -.

77. Voják hyne v první světové válce – 6. *UNP I 17. h*: Hyža 304. Z: U: rkp. zápis z Haliče.

78. Voják na ruské frontě si stěžuje své ženě na válečný osud – 1. L, U: -. Z: +.

79. Vojákovi uříznou nohu – 1. L, Z: -. U: +.

80. Děvče hledá v cizině zabitého vojáka – 2. *UNP II 206*. L, Z, U: -.

81. Děvče zraňuje střela – 1. L, Z, U: -.

82. Rodiče umírají žalem po zabitém synovi – 1. L, Z, U: -.

NEČEKANÁ STŘETNUTÍ. KRVESMILSTVÍ

83. *Voják si ověřuje věrnost své milé I* – 2. *UNP II 201*. L: -. Z: Lintur 176. U: -. Horák 165; SLP I 30, 162, IV 76; Burl. 163, 164. Sušil 109–110. PLPS II 451.

84. *Voják si ověřuje věrnost své milé II* – 2. L, U: -. Z: +. *SLP II 299, III 250, IV 91, 214, MPM 46–49*.

85. Pocestný se chystá nocovat s nepoznanou sestrou 4. L: Kol. 295, 400; Hyža 164. Z: -. U: Hol. I 73, II 577, III 27; Čub. V 201, 917–921.

86. Matka přemlouvá nepoznané syny, aby si ji vzali 4. *Hol. II 702*. L: Hyža 197. Z: Lintur 64. U: -.

87. Bratři-zbojníci zabijí švagra a zneuctí nepoznanou sestru – 2. *Šm. 7; Muš. 134*. L: -. Z: Lintur 63. U: Hol. I 66, II 599; Čub. V 910–914.

88. Bratři-zbojníci poznají svou sestru – 1. *Hol. II 700*. L, Z, U: -.

MILOSTNÁ DOBRODRUŽSTVÍ

89. Děvče získá za rozbitý džbán pána – 5. *UNP II 373, 374*. L: Kol. 339. Z: -. U: +. *Horák 109; Mišík 7. Sušil 153. Czernik 270–275*.

90. Děvče získá mládence kouzly – 3. *UNP I 230. II 400*. L: Kol 411; Hyža 95. Z: Lintur 91–95. U: Hol. I 225, 226, II 678, III 29, 189, 190; Čub. V 124, 189, 414, 417.

91. Mládenec získá děvče předstíranou smrtí – 2. L, Z: +. U: Čub. V 113. *Horák 121; Koleč. 95*.

92. Zuzana zažene krále-záletníka – 1. L, Z, U: -. *Horák 126; SLP IV 49; Burl. 104*.

93. Tonoucí děvče odmítá pomoc, podmíněnou sňatkem – 1. L: Hyža 184; Z: Lintur 174–176. U: Hol. I 183, 184, III 134; Čub. V 161, 162, 367, 1003, 1199; Rom. II 3 0 8; Radč. 139.

Балади

94. Dčvčc zapomene probudit milence-vojáka – 1. L: Kol. 378. Z: -. U: Hol. I 108, II 591; Čub. V 63. 150, 151, 950, 1198. Kolb. 48 172; PLPS I 330–334.
95. Nemocná paní podvádí pána s vojákem – 1. UNP II 360. L, Z: -. U: +. Kolb. 48 163.
96. Mladá žena podvádí starého muže I – 3. Hol. II 4S6; Dul. MB 6. L, U: -. Z: +. Kollár I 522. Sušil 634.
97. Mladá žena podvádí starého muže II – 2. L: Kol. 345, 347. Z: Hol. III 227. U: Hol. I 218; Čub. V 649–654, 669.
98. Pop přenechá pánovi za peníze svou ženu a ztratí ji – 1. L, Z, U: -.
99. Kněz se dvoří děvčeti – 1. L, Z, U: -.
100. Holubici odloučili od holoubka – 3. Dul. PB 5. L: Kol. 331. Z: Lintur 102–106. U: Hol. II 514–515, 582, III 452, 453.

MILOSTNÁ ZRADA A JEJÍ DŮSLEDKY

101. Muž převlečený za ženu svádí děvče – 1. Hol. III 252. L: Kol. 382, 398. Z, U: -. Horák 123; Burl. 106, 108. Sušil 101–102. Czernik 330, 331.
102. Děvče platí věncem za polní škodu – 14. UNP I 232, II 378, 379; SR 51. L: Kol 415. Z, U: -. Koleč. 73; SLP I 39, 98, III 509, IV 77, 436. Sušil 156. Czernik 305.
103. Kavalír se posmívá děvčeti po společně strávené noci – 2. UNP II 391, 408. L, Z, U: -. U: Čub. V 223. SEP III 505, IV 42. Sušil 323–324. PLPS II 74–82; Bystron, Polska pieśń ludowa 120.
104. Mládenec svede dívku při hře v karty – 13. Hol. III 247; UNP I 180, II 257, 358; Dul. PB 13. L: Kol. 314. Z: +. U: -. Koli. I. 69; Mišík 28. 37; SLP II 372, III 341, 371, IV 97, 273. Ban. II 36: MPM 344–350.
105. Bratr chystá pomstu za svedení sestry – 1. UNP I 1SS. L, Z, U: -. PLPS II 74; Czernik 333.
106. Kozák svádí děvče hledající cestu v háji – 10. UNP II 405. L: Kol. 415, 418, 421, 423; Hyža 186. Z: +. U: Hol. I 106; Čub. V 160, 342, 346. 347.
107. Šohaj svádí děvče u řeky – 1. L. U: +. Z: -.
108. Po radovánkách s husary se děvčeti narodí dítě – 2. L: Kol. 315. 338; Hyža 201. Z: +. U: Čub. V 354. Kollár I 384, 689; SLP I 130. Sušil 333. Czernik 306, 308.
109. Kozák svede lehkomyšlné děvče při zábavě – 2. L, U: +. Z: Lintur 209–211.
110. Voják platí děvčeti za svedení tolary – 3. UNP I 169. L: Kol. 326. Z, U: -. Kolb. 28 226.
111. Děvče si stěžuje na svůdce-mladého pána – 1. L: +. Z, U: -.
112. Děvče hledá v Dunaji ztracený věnec – 1. UNP II 394. L, Z, U: -. SEP I 51, II 32, IV 224. Bart. III 131.
113. Kněz svede děvče – 1. L, Z, U: -. Kollár II 44; SEP III 613. Bart. II 282, III 116.

*Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích*

114. Četník (šandar) svede děvče – 4. *UNP II 390; Dul. PB 6. L, Z, U: –. Burl. 194. PLPS II 774.*

115. Kozáci se ubytují u děvčete, které kolébá nemanželské dítě – 3. L: Kol. 435. Z, U: –.

116. Otec se snaží vykoupit od vlastního dítěte 4. *Hol. II 707. L: Kol. 415; Hyža 186. Lintur 206–209. U: Čub. V 347, 865. SEP II 70. Sušil 332. Kolb. 4 37.*

ODCHOD S MILENCEM A JEHO NÁSLEDKY

117. Cizinci odvedou děvče z krčmy a spálí je v lese – 4. L: –. Z: Lintur 106–109. U: Hol. I 163; Čub. V 393, 394, 1082.

118. Potulní ševci odvedou mistrovi ženu – 2. *UNP II 370 (zkrác.). L: –. Z: Lintur 197. U: Čub. V 1085.*

119. Děvče odchází z domova s kozákem – 2. L: –. Z: Lintur 172. U: Hol. I 77, III 17, 18, 19.

120. Děvče, které odešlo s kozákem, uvažuje o svém osudu – 2. *UNP II 370 (zkrác.). L, Z, U: –.*

121. Potulní Mazuři odvádějí děvče s sebou – 7. L: Kol. 331. 332. Z: +, U: Hol. I 130; Čub. V 115, 207, 1195.

NESHODY V RODINĚ

122. Osiřelá se stává *královou ženou*, snaší intriky a pronásledování – 1. *Hol. I 89. L, Z, U: –.*

123. Sestra v zajetí je nevděčná k bratrovi – 1. *Hol. II 701. L, Z, U: –. Částečné období: Kollár II 68; Horák 183, 147; Medv. 29; Koleč. 23; SLP II 264; Burl. 124, 126. Czernik 67.*

124. Muž cvičí línou ženu 1. *SR 82. L, Z: –. U: Hol. II 476, III 474.*

125. Žena opouští nemilovaného *muže* – 3. L: –. Z: Hol. III 227; Lintur 196. U: Hol. I 79, III 35–37; Čub. V 404, 655–659, 1075; Kolb. Pok. II 18, 3 7, 3 8.

126. Matka rozmlouvá synovi manželství s vdovou – 4. *UNP I 175, II 281. L, Z: +. U: Hol. II 520, 576.*

127. Vdova rozbíjí manželství – 1. L, Z, U: –.

EMIGRACE

128. Emigrant, který odjel do Ameriky proti vůli své milé, najde ji po návratu provdanou – 5. L, Z, U: –.

129. Emigranta zabije v Americe vlak – 1. L, U: –. Z: +.

130. Žena pátrá v Americe po zabitém muži – 3. L, Z, U: *SLP II 254, III 550.*

131. Žena ve vlasti podvádí muže-vystěhovalce – 9. L, U: Z: +. *SLP III 549.*

132. Navrátillec zahyne na moři – 4. L: +. Z, U: –.  
133. Emigrant se šťastně vrací domů – 5. L, Z, U: –.  
134. Navrátillec najde ženu těhotnou a opustí ji – 2. L, Z, U: –. *SLP III 552.*

## РЕЗЮМЕ

### НАРОДНЫЕ БАЛЛАДЫ УКРАИНЦЕВ ВОСТОЧНОЙ СЛОВАКИИ В ИХ ИНТЕРЭТНИЧЕСКИХ СВЯЗЯХ

Украинская этническая группа в Чехословакии является западным отрогом восточнославянской языковой и культурной общности. После оккупации исторической территории южной Венгрии турками восточная Словакия еще в более значительной степени становилась перекрестком культур и ареной встреч культурных ценностей разного происхождения. Здесь возник богатый и своеобразный фольклор, в котором пересекались элементы нескольких этнических традиций. Впоследствии экономическая отсталость и культурная замкнутость этой области благоприятствовали консервации раньше приобретенных ценностей. Таким образом фольклор восточнословацких украинцев становился сокровищем традиций, документирующих бывшую тесную культурную общность этнических групп, живущих по обеим сторонам дуги Карпат. Уже более ранние исследования (Драгоманов, Колесса) предполагали эту роль, но данная проблематика до сих пор не была в более широкой мере разработана.

Для изучения интерэтнических связей народная баллада имеет исключительное значение. Международные связи баллад являются важным показателем песенных контактов между этническими общностями. Изменения в текстах являются источником знаний о типологических различиях между отдельными традициями.

Материал, легший в основу настоящего исследования, относится по преимуществу к периоду после 1948 года, когда на этой территории развернулась живая собирательская деятельность. Благодаря сохранению старых традиций, в последнюю минуту удалось спасти необыкновенно ценный комплекс 134 песен балладического типа – количество, достигающее объема словацкого репертуара и превышающее объем дошедшей до нас польской традиции. Вместе с более старыми записями, с которых первая, уникальная, возникла во второй половине XVI века, на этой сравнительно небольшой территории создан замечательный фонд свыше 500 записей, из которых 485 текстов с 255 напевами были включены в подготовленный к печати сборник, снабженный обширным сравнительным

комментарием. Материал сборника был распределен в 21 тематический цикл, развивающий основную последовательную линию: сверхестественные *события* – преступления и смерть – военная служба и война – любовь и приключения – семейные неполадки без трагического конца – переселенчество.

Материал сборника приобретен от 211 лиц. Это свидетельствует о том, что большинство певцов смогло дать только по одному-трем текстам, и что баллада в их репертуаре играла лишь второстепенную роль. Тем не менее, нашлось несколько индивидуальностей, по преимуществу женщин преклонного возраста, способных дать более высокое количество текстов выдающегося качества (8–16 записей). С территориальной точки зрения в сборнике лучше всего представлены две области – восточные пределы ареала (на северо-восток от Снины) и центр (в основном территория Свидницкого округа).

Тематический состав исследуемого репертуара отражает жизненный опыт и миропонимание мало дифференцированной общественной среды, почти исключительно крестьянской, до недавнего времени руководившейся нравственным кодексом традиционной крестьянской семьи. Большинство балладических сюжетов, в том числе сюжетов с центральным мотивом убийства, связано с семейным кругом или лицами, стремящимися основать семью (влюбленными). Наиболее частыми темами являются: безвременная кончина, вынужденная разлука с родным домом, любовь с ее трагическими последствиями. Слабше представлены баллады с тематикой любовных приключений без трагического конца, об убийстве вне родного дома, о несчастных случаях, природных бедствиях и разбойниках.

Конфликты внутри семьи имеют чаще всего двухполюсный характер (супруги; мать и сын; мать и дочь; мать – сын и сноха). В качестве затейщика этих конфликтов заметно часто выступает женщина. Особую роль играет стихийная ненависть старой матери (свекрови) к жене или возлюбленной сына.

По сравнению с балладами об убийствах внутри семьи и между возлюбленными (26 песен) количество остальных баллад с мотивом убийства является значительно меньше (6 песен).

Большая часть баллад не говорит о том, настигла ли убийцу публичная кара; более частым видом наказания являются нравственное осуждение близким окружением, угрызения совести, в более редких случаях – семейная месть. Примечательным исключением являются (наряду с балладами о казни разбойника или дезертира) баллады о девушке, *убившей* собственного ребенка. В *таком случае* всегда происходит вмешательство общественных интересов и права. Большая часть убийств в балладах восточнословацких украинцев объясняется действием колдовства, включающего как суггестию и душевное помешательство,



## Балади

---

так и вещественные средства воздействия на другое лицо (афродисиака, яды). К колдовству следует отнести также случаи превращения человека в дерево или птицу, вызванного заклятием или силой собственной воли. С народными поверьями и верой в сверхъестественные силы связан мотив похищения девушки в ад, и большая группа баллад о замогильных встречах и связях.

Большинство баллад о войне и военной службе кончается смертью или ранением, поисками и оплакиванием солдата – члена семьи; другие баллады разрабатывают момент разлуки. Только старая баллада о девушке-воительнице, заимствованная из другой социальной среды, выдвигает на передний план элементы приключения и героизма.

В балладах о любовных связях можно выделить два сюжетных типа. В первом любовь является приключением или делом случайности и тяготеет к физическому завершению. Жертвой является женщина. В более старых балладах этой группы любовная связь не контролируется семьей, на нее не оказывает влияния ни социальное неравенство партнеров. Во втором типе на передний план выступает психическое отношение между влюбленными. В таком случае жертвой любви бывает мужчина, тоскующий по возлюбленной женщине. Предельной победой чувства над неприязнью судьбы бывает замогильная встреча.

К балладам с любовной тематикой примыкает интересная группа песен о кровосмешении, содержание которых исключает традиционное предположение о древнем происхождении этих баллад.

Только в отдельных случаях в балладах украинцев восточной Словакии встречаются религиозные элементы; малоразвиты также элементы социального сознания и протеста. Даже здешние баллады о разбойниках, не образовавшие компактную группу, не обладают антифеодальной тенденцией. Критику социальных условий мы находим только в некоторых рекрутских балладах, а более яркое описание социальной несправедливости – в песнях переселенческих. Объектом социальной иронии являются священники, дьяки, деревенские богачи.

Из словацкой традиции отсутствуют здесь прежде всего баллады с турецкой тематикой и большинство баллад о разбойниках. Две здешние баллады о турках происходят из украинской Галиции; отсутствует также образ разбойника – непокоренного бунтовщика, известный по западным среднесловацким балладам. Менее представлены здесь баллады о любовных связях между бариним и крестьянкой, почти полностью отсутствуют лирические баллады с символикой природы, фактографические баллады о несчастных случаях и природных бедствиях, об убийстве в драке и некоторые другие группы. Сильнее, чем в словацком фольклоре, представлены баллады об утрате венка, о побеге с любовником, о замогильной встрече любовной пары.

С точки зрения стиля народные баллады украинцев восточной Словакии, особенно по сравнению с традицией восточноукраинской, принадлежат к типу более консервативному, выдвигающему скорее трезвое сообщение о событии, чем рефлексивный, описательный или орнаментальный компоненты. Стилизация большинства песен исходит из семантики общепринятого разговорного языка, образы природы встречаются довольно редко и чаще всего характеризуют местный фон действия. Обильнее, чем в словацких балладах, развит эпитет, может быть, под влиянием украинской традиции, где длительное сохранение чувства эпического позволило внести в стиль баллад новые эстетические формы. Следующим важным средством эмоциональной градации являются уменьшительные формы. Однако главная роль в стилистическом моделировании текстов принадлежит разнообразным видам повторов – вербальных и композиционных.

В зависимости от способа реализации поэтического замысла исследуемый материал подразделяется на два основных типа – баллады лаконичные, стремительно развивающие действие, и баллады, основанные на противоположном принципе замедления и циклического расширения действия при помощи разных видов повторов. Второй тип представляют почти исключительно баллады двенадцатисложные с сентиментальной окраской.

С точки зрения ритма исследуемый материал содержит свыше 15 основных форм, из которых четыре (6+6, 8+6, 4+3, 4+6) охватывают почти 90 % всех текстов. Преобладает простое двустишие с парной рифмой; редкими являются строфы многостихные и ассиметрические. Выразительная способность строфы увеличивается разными видами музыкальных повторений. Существует определенная связь между ритмической формой и тематикой песен. По сравнению со словацкой балладой количество ритмических типов меньше, пропорция их использования иная.

Опыт, приобретенный путем анализа содержания и стиля текстов, привел нас к попытке расчленения материала с точки зрения развития поэтики баллады. Мы различили пять типов с одним подтипом: I. Баллады простой композиции со стремительно развивающимся действием, без мотивировки человеческого поведения и попыток вскрыть внутренний мир человека; I а. Баллады такого же структурного типа, обогащенные психическими переживаниями персонажей; II. Баллады, проникнутые сентиментальной рефлексией. Здесь главный акцент – на внутреннем переживании, действие замедляется разными типами повторов; III. Баллады «хроникального» типа, заменяющие эпическую сжатость подробным описанием действия и жизненной среды; IV. Более новые баллады сентиментального характера, отличающиеся от предыдущих единичностью психических ситуаций и склонностью к мелодраматизму; V. Новый слой песен «хроникального» типа, характе-

ризуемый большим стремлением к выражению чувств (песни переселенческие и песни о первой мировой войне). Каждый из указанных типов имеет собственные излюбленные ритмические формы, характерные поэтические средства и объем.

Последние главы нашего исследования посвящены попытке установления международных контактных связей исследуемого материала. Анализ материала показывает, что доля украинских и словацких связей в нем приблизительно одинакова (выше и ниже одной третьей части всех баллад). На долю польских баллад приходится около 12, у приблизительно 15 % песен не установлены внешние связи. Словацкое влияние более ярко сказывается на территории до Лаборца, украинское в восточных пределах ареала, где были записаны 24 баллады восточного происхождения, в других частях ареала не известные. С украинским фольклором целая исследуемая традиция связана больше всего в песнях о сверхъестественных переменах, о любовных приключениях и трагедиях; с словацкой фольклорной традицией связаны песни о замогильных встречах и об убийствах. Польское влияние бросается в глаза, главным образом, в области фантастическо-легендарных сюжетов. Существуют случаи, когда одна и та же балладическая тема жила в четырех-пяти стилевых вариантах разного этнического происхождения.

Количественное равновесие наблюдается в связях с двумя смежными украинскими областями – севернороманской и закарпатской. Однако, по внутренним качествам текстов, в закарпатском фольклоре наблюдается значительное отклонение вследствие сильного эволюционного движения, преобразующего сюжеты и стилистический облик баллад.

Центр тяжести связей с общеукраинским фольклором лежит в более давнем прошлом. Наши тексты во многих случаях родственны территориально отдаленным текстам галицким, буковинским, иногда восточно и северноукраинским и белорусским. Наряду с песенными миграциями, вызванными экономическим движением населения, в некоторых случаях дело может идти о сохранении старших форм на периферии песенного ареала. Подобные возможности существуют также в отношении западнославянских традиций – моравской, силезской и северно-польской.

Очень трудно установить местный творческий вклад в сложившийся полиморфный фонд. Кроме группы песен из феодальной среды баллады украинцев восточной Словакии, как правило, выделяются развитостью своих сюжетов и лучше сохраняют эпическую композицию. Часты случаи обогащения песен международного репертуара, доходящие до перемены первоначально лирических песен в баллады. Выделяется здесь также группа 19 песен, у которой возможно допустить местное происхождение. Характерно, что большая часть их имеет двенадцатисложную ритмическую форму и сходные стилистические знаки.

*Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích*

<sup>1</sup> Rozvidky Mychajla Draliomaiiova pro ukrajínsku narodnu slovesnist' i pyšmenstvo. I. Lvov 1899, s. 136.

<sup>2</sup> KOLESSA, F.: Karpat'skij cykl narodnych piseň (spilnych ukrajincjam, slovakam, čečam i poljakam). In: Sborník prací I. sjezdu slovanských filologů v Praze 1929. II. Praha 1932, s. 93-114.

<sup>3</sup> Píseň, zapsanou blíže neurčeným bratrem Nikodémem, pojal Jan Blahoslav do své Gramatiky české. Místo zápisu identifikoval spolehlivě S. TOMAŠIVSKYJ (Zamítka do písní pro Stefana vojvodu. Zapysky Naukovoho tovarystva im. Ševčenko, 110, 1912, s. 5-25); I. Paňkevyc podpořil tuto teorii lingvistickými důkazy (Pisnja pro Stefana vojvodu jak pamjatka lemkišského šaryšského hovorů. Linguistica slovac, 4-6, 1946-1948, s. 345-367). O významu a historických souvislostech písně: ZILYNSKYJ, O.: Istoryčni ta žanrovi rysy písní pro Stefana vojvodu. Naukovyj zbirnyk Muzeju ukrajínskoji kultury v Svydnyku, 1, 1965, s. 214-222.

<sup>4</sup> VERCHRATŠKYJ, I.: Znadoby do piznannja uhorško-rušských hovoriv. II. Zapysky Naukovoho tovarystva im. Ševčenko, 44, 1901, s. 182-223; HNATJUK, V.: Etnohrafični materiały z Uhorškoji Rusi. III. Etnohrafičnyj zbirnyk, 9, 1900; Ukrajínski narodni písní v zapysach Volodymyra Hnatjuka. Kyjev 1971; KOLESSA, F.: Narodni písní z pivdenneho Pidkarpattja. Naukovyj zbirnyk tovarystva Prosvita v Užhorodi, 2, 1923.

<sup>5</sup> Shrnutí jejího repertoáru: Sribna rosa. Z repertuaru narodnoji spivačky Anci Jabur iz Staščyna. Upor. M. Mušynka. Prešov 1970.

<sup>6</sup> KOLESSA, F.: Narodni písní z halyčkoji Lemkiššeny. Etnohrafičnyj zbirnyk, ... 39-40, 1929, s. 298, 318, 324, 427.

<sup>7</sup> Odkazy na příslušné paralely – zde i nadále v připojeném seznamu balad.

<sup>8</sup> Spojitost s maďarskou zejména sedmihradskou tradicí jsme zjistili v baladách č. 8 (srov. Gy. ORTUTAY: Mag var népballadák. Budapest 1968. s. 259), 12 (Ortutay 165), 13 (Ortutay 379), 19 (Ortutay 713), 20 (Ortutay 338, 339; Röpülj páva röpülj. Budapest 1951, 111 158), 35 (Röpülj 270), 61 (Ortutay 416), 91 (Röpülj 284), 95 (Ortutay 489), 100 (Röpülj 247).

## INTERETNICKÉ VZTAHY V LIDOVÝCH BALADÁCH ZÁPADNÍCH KARPAT

První podnět ke studiu interetnických vztahů v lidových písních Západních Karpat vyšel od polského folkloristy J. St. Bystroña, když začátkem dvacátých let při sledování balady o dívce proměněné v javor narazil na spojitosti, kryjící se podle jeho názoru se směrem a prostorem karpatských pasteveckých migrací<sup>1</sup>. Bystroňovy epizodické postřehy rozvinul o pár let později v širší hypotézu ukrajinský etnomuzikolog F. Kolesa. Podrobné studium písňové tradice Lemků, ukrajinského kmene vklíněného od východu mezi národní území slovenské a polské, jej přivedlo ke zjištění silné složky, společné všem slovanským národům západokarpatské oblasti. Vystoupil pak s teorií o karpatském (přesněji: západokarpatském) písňovém cyklu, jehož základy hledal v podobné hospodářskosociální struktuře celého území a v živých stycích mezi jeho obyvatelstvem. Osu tohoto společenství hledal v oblasti lemkovské, kde se podle jeho názoru koncentrovala výměna folklórních hodnot mezi západními a východními Slovy<sup>2</sup>.

Kolesovy práce věnované dané otázce měly pouze přípravný ráz. Jejich dokladový materiál byl dosti nahodilý, badatel nedospěl k podrobnějšímu rozboru žánrových, prostorových a historických aspektů nastoleného problému. Přesto další práce na jeho objasnění po celých následujících padesát let nijak podstatně nepokročila. Na poli hudebního výzkumu se podařilo vymezit obrysy valašské písňové kultury a meze jejího historického přínosu. Naproti tomu v oblasti textových vztahů se výzkumy tohoto období dotýkaly otázky západokarpatských písňových vztahů jen příležitostně a v omezeném materiálovém záběru. V oblasti balad byla nejpozoruhodnějším pokusem kniha O. Sirovátky, *Lidové balady na Slovácku* (Uherské Hradiště, 1965), v níž autor konfrontoval celý baladní fond Moravského Slovácka s tradicemi českou, celomoravskou a slovenskou. Dílčím přínosem byly i monografické a shrnující práce J. Horáka, S. Burlasové, K. Horálka, Z. Horákové, O. Sirovátky a M. Šrámkové<sup>3</sup>. Autor tohoto textu se pokusil o srovnávací pohledy z druhé strany západokarpatského areálu – od tradice východoslovenských Ukrajinců a Rusínů v Bačce<sup>4</sup>.

Stále ovšem stojíme před otevřenou, nedořešenou otázkou: V jakém smyslu lze mluvit o karpatském, případně západokarpatském písňovém společenství? Jaké jsou jeho územní a materiálové hranice? Jak se projevuje v jednotlivých písňových žánrech? Jaké jsou příčiny rozdílné úlohy interetnických spojů v jednotlivých žánrech?

Rozřešit tyto otázky na úrovni současných požadavků, zahrnujících úplný materiálový záběr a posouzení širších sociálních souvislostí, bude možno jen specializovaným studiem jednotlivých žánrů. Jedním z příspěvků ke splnění tohoto úkolu má být i tento pokus.

Pro interetnické písňové studium má balada zvláštní význam už proto, že je to žánr par excellence migrující, mezinárodní. Zatímco se většina ostatních písňových žánrů, připoutaných ke své mateřské půdě různými funkčními a významovými svazky, těžko prosazovala v prostředích s rozdílnou mentální charakteristikou a národopisnou tradicí, balada vrůstala do nových kontextů poměrně snadno, ještě snadněji než migrující píseň milostná, žertovná či vojenská, protože její epický základ umožňoval snažší výměnu prvků, které ji přibližovaly zkušenostem a požadavkům nových nositelů. V každé národní tradici lidových balad žijí vedle sebe dvě složky: ryze národní, skládající se z písní neznámých mimo dané jazykové území, a interetnická, přesahující hranice národního společenství.

Šířka interetnické složky je v jednotlivých národních folklórech různá. Větší je ve společenstvích historicky otevřených a spjatých se svými sousedy živými pohyby obyvatelstva a podobností životního stylu. Uzavřenější baladní fond mají národy, které z různých (také jazykových) důvodů zůstaly poněkud stranou mezinárodní kulturní cirkulace, u nichž v souvislosti s rozdílnou společenskou strukturou a historickými osudy silněji převládly v lidovém umění rysy specifické. První možnost reprezentují v našich úvahách národy západoslovanské (kromě Lužických Srbů), druhý – národy východoslovanské, jejichž historické spoje (mimo společenství ukrajinsko-běloruské) byly v době rozkvětu našeho žánru poměrně slabší. Toto tvrzení lze doložit číselnými údaji. Z 87 písní polského sborníku Czernikova (*Polska epika ludowa*, Wrocław, 1958), které kvalifikujeme jako balady, mělo 30 písní (skoro 36 %) přímé české a slovenské obdoby, 8 písní (kolem 9 %) souviselo podobným způsobem jen s folklórem ukrajinským a běloruským, a dalších 9 písní (10 %) mělo vzdálenější syžetové paralely na území českém a slovenském. Ze 150–180 balad, které bude možno podle našeho odhadu vyčlenit v tradici slovenské, patří k interetnickému typu v pravém smyslu (mimo úzké spojitosti slovensko-východomoravské) 52 písní, to je také přibližně třetina všech evidovaných balad. Poněkud užší podíl interetnické složky ve srovnání s tradicí polskou souvisí na Slovensku s větší produktivitou žánru v novější době, s výskytem velkého množství nových balad o lokálních událostech. Podíváme-li se však do folklóru ukrajinského, zjistíme, že na více než 350 vyčleněných samostatných písní baladního typu jen kolem sedmdesáti (20 %) má obdoby v západoslovanských folklórech, a značně nižší procento – v tradici ruské. Působila zde mimořádná svébytnost estetického typu ukrajinské lidové písně, která při delším trvání produktivity epických žánrů zřejmě zlikvidovala některé starší spoje a byla překážkou v osvojování a udržování novějších balad západoslovanských.

Uvedené počty charakterizují poměr zjištěných písní v y c h j e d n o t e k (typů). Chceme-li získat představu o skutečné váze obou složek v živé písňové tradici, musíme použít jako orientační pomůcky počtu zápisů a publikací balad obou skupin. Ve variantních soupisech Horákova sborníku (*Slovenské ľudové balady*) je 35 písní interetnického



typu zastoupeno 321 evidovanými texty, balad výlučně slovenských – 159 texty. Uprostřed stojí menší skupina písní dvojetnických, zachycených také buď u moravských Slováků, nebo u východoslovenských Ukrajinců s 62 texty. Podle tohoto shrnutí měly tedy texty interetnické skupiny ve slovenském lidovém povědomí asi dvojnásobnou převahu nad texty vyskytujícími se jen na Slovensku, reprezentujícími balady lokálního významu, známé z jednotlivých zápisů. Že nejde o údaj náhodný a zkreslující, lze dokázat zhodnocením materiálu čtyřsvazkové poválečné řady *Slovenské ľudové piesne* (Bratislava, 1950–1964), jejíž novější svazky usilovaly o zachycení celého písňového repertoáru vybraných obcí. Výsledek odpovídá skoro přesně historickým údajům ze sborníku Horákova: na 144 texty balad (nebo jejich zbytků), zapsané v 25 místech Slovenska, spadá 83 (54 %) do skupiny interetnické, 26 (19 %) do typu dvojetnického, 35 (28 %) – do typu monoetnického. Dá se z toho soudit, že balady mezinárodně rozšířené byly zpívány slovenským lidem nejméně dvakrát častěji než balady čistě domácí. Po tomto zjištění není třeba dále zdůvodňovat potřebu přednostního studia právě této složky, chceme-li určit obrys a vnitřní charakter národních baladních tradic.

Můžeme nyní přejít k vnitřní charakteristice našeho materiálu. Prostorově vymezíme karpatský zeměpisný okruh plochou horských a podhorských oblastí, ohraničených zhruba tokem řeky Moravy a čárou, procházející městy Holešov – Příbor – Cieszyn – Bielsko-Biala – Wadowice – Myślenice – Zakliczyn – Frysztak – Brzozów, tokem řeky Sanu a Oslavy a československo-sovětskou hranicí na východě. Takto vymezený prostor se s některými odchylkami kryje s hranicemi národopisných a jazykových skupin, které měly vztah k hospodářskému a demografickému komplexu Západních Karpat<sup>5</sup>. Za interetnické v pravém smyslu považujeme v hranicích tohoto prostoru balady, které žily nejméně u tří ze čtyř zúčastněných etnických celků. Toto omezení uplatňujeme proto, že velká část spojitostí slovensko-moravskoslováckých a slovensko-lemkovských má lokální povahu a typologicky neodpovídá představě o interetnickém vztahu.

Dospíváme tak k 52 námětovým typům, odpovídajícím našemu vymezení. Všechny typy byly známy na etnickém území slovenském, 50 typů – na území východomoravském, 46 – na území polském, 42 – na území ukrajinském (převážně lemkovském). Všechny čtyři etnické celky spojuje 35 typů, zbytek byl zapsán vždy jen u tří národností, a to: 11 písní v prostoru slovensko-moravsko-polském, 5 – v prostoru slovensko-moravsko-ukrajinském, 2 – v prostoru slovensko-ukrajinsko-polském. Ve srovnání s jinými regiony střední a východní Evropy, v nichž docházelo k interetnickému folklórnímu ovlivňování, je uvedený počet shod velmi značný. Západokarpatská oblast byla – jde-li o lidovou baladu – polem intenzivní mezinárodní výměny hodnot.

Jaké je obsahové složení tohoto společného repertoáru, čím se liší od celkového profilu zúčastněných národních tradic? Do interetnické skupiny patří většina balad o nad-



přirozených proměnách (2), setkáních s ďábelskou silou (1), návštěvách mrtvých (3), rozmluvách živých s mrtvými na hřbitově (4), společné smrti milenců (2), zjištěných v západokarpatském prostoru. Bohatě jsou v ní zastoupeny písně o vraždách (mezi členy rodiny – 6, z rukou milenců a svůdců – 2, v podobě pomsty na svůdcích a vrazích – 4, mimo tyto skupiny – 2). Časté je i téma války a vojenské služby (5), milostných dobrodružství (5) a zneuctění (4). Nepoměrně slabší je podíl témat častých v novější baladě: sebevraždy (1), poranění (1), nešťastné náhody (2), neshody v rodině (3), přepady a krádeže (2). Tento rozdíl odpovídá zhruba posunu v tematice balad, k němuž došlo po jejich zatlačení do uzavřeného prostředí zemědělské vesnice v minulém století. Do interetnického repertoáru se dále nedostala (nebo se v něm neudržela) část balad s tureckou tematikou, zachovaných na Slovensku a Moravě, většina balad zbojnických a některé balady milostné, u nichž lze počítat se starším původem (o vztazích mezi sociálně nerovnými partnery). Pozoruhodné je, že jen čtyři náměty interetnických balad se pohybují za hranicemi osobních vztahů a že zde vládne poměrná rovnováha v zájmu o různá sociální prostředí. Zde jsou značné rozdíly oproti novějším baladám s monoetnickým areálem. Z formálního hlediska se balady interetnické skupiny vyznačují širším rozpětím rytmických forem oproti novější vrstvě monoetnické, v níž převládá šestislabičný verš.

Podle šířky areálu se zkoumaná část balad člení tímto způsobem:

1. Široký mezinárodní areál, zahrnující také východoslovanské území, má 15 námětů z různých tematických oblastí: *dívka proměněná v strom* (cit. sborník J. Horáka – dále H – , č. 1); *dívka-pták* (H 3); *sirotkové a mrtvá matka* (H 61 – atypický text); *sestra-travička* (H 6); *žena vražednice muže* (Medvecký, s. 45) <sup>6</sup>; *zbojníková žena* (H 88–90); *matka dětobijkyňe* (H 85, 86); *vrah milenky před šibenicí* (H 70, kontaminovaná forma H 71); *dívka bojovnice* (H 24); *bratr se nevrací z války* (H 37); *nalezení sestry v krčmě* (H 22); *nemocná pani a voják* (Bartók I, s. 491, II, s. 715); *dívka, která si vysloužila dítě při tancovačkách* (SLP I, s. 130); *žena pronásledovaná manželovou rodinou* (SLP III, s. 84, 374; IV, s. 322).

2. Západoslovanský areál, zahrnující širší oblasti Čech a Polska a také ukrajinskou oblast západně od sovětských hranic, mají především balady s milostným motivem (tragické a novelistické): *Svůdce (mileneček) zavraždí milenkou na cestě* (H 21, 21a, 72); *Svůdce zabije dívku v lese, její bratři ji pomstí* (H 20); *Mileneček zabije milenkou pro majetkovou nerovnost* (Matěj a Magdalena, Medvecký s. 104); *Voják zkouší věrnost své milé* (H 23). Dále sem patří démonologická balada o *odnesení hříšné dívky do pekla* (Medvecký, s. 20), vojenská – *o násilném odvedení rekruta* (SLP II, s. 199; III, s. 195, 498, 564) a rodinná – *Nejmladší dcera se ujme zestárlého otce* (Ukrajincům neznámá; Medvecký,

s. 58). Patří tedy do této skupiny s širokou, ale převážně západoslovenskou lokalizací 7 baladních typů.

3. Areál zahrnující Slovensko, Polsko včetně oblasti lemkovské a z českých zemí pouze Moravu mají písně: *Bratři zabijí milence své sestry* (H 15); *Dívka bojuje o život raněného mládence* (Geryk II, s. 43); *Děvče získá za rozbitý džbán pána* (H 7); *Děvče zaplatí věncem za polní škodu* (Kolečány, s. 73); *Zbojníci přeřadnou formana nebo kupce* (H 48); *Zloději okradou krčmářku* (Medvecký, s. 120).

4. Areál zahrnující Slovensko, české země, lemkovskou oblast a z polských území jen jižní pohraničí mají písně: *Mrtvý řemenářův syn si přijde pro svou milou* (Medvecký, s. 17); *Navrátilví se poutník rozmlouvá s mrtvou milou* (H 82, 83); *Voják zastřelí nevěrnou milenku* (SEI IV, s. 484); *Raněný milý se vrací k milé v podobě ptáka* (H 46); *Muž přestrojený za ženu svede dívku* (H 12).

5. Areál zahrnující jen Slovensko, Moravu a polské pohraničí (bez oblasti lemkovské) mají písně: *Mlynář zabije milence své ženy* (H 19); *Ženich smrtelně zraní nevěstu cestou k svatbě* (H 94); *Ženich zahyne nešťastnou náhodou v den svatby* (H 95); *Pán se ožení s děvčetem sbírajícím trávu* (H 8).

6. Výlučně karpatský a podkarpatský areál mají písně: *Mrtvý voják hostem u své milé* (H 45; neznámá v polské části); *Zrazená milenka navštěvuje po smrti milého* (H 81); *Sokol přiletí k mrtvé milé* (H 25); neznámá v Polsku); *Dívka zemře na zprávu o smrti milého* (H 80); *Matka dá zabít synovu milenku* (H 14); *Matka otráví místo snachy vlastního syna* (Medvecký, s. 49); *Dívka zemře po návratu ze svatby* (H 4; v Polsku jen tematická obdoba); *Dívka provdaná za Turka spáchá sebevraždu* (H 34); *Mladá žena přelstí starého muže* (Kollár I, s. 522); *Děvče si přinese dítě od vojáka nebo horára* (Bartók II, s. 372–375); *Dívka hledá v Dunaji ztracený věnec* (SEI I, s. 51, II, s. 321, IV, s. 224); *Matka nepřijme děti vracející se z tureckého zajetí* (H 30; v Polsku relikv jen v oblasti Opole); *Zbojníci zabijí pastevece* (H 115).

7. Zvláštní případ tvoří balady na Moravě nedoložené a spojující slovenskou oblast s širšími plochami polského území: *Odmítnutý nápadník rozmlouvá po návratu s mrtvou milou* (H 83a); *Rozdělení milenci se spojí po smrti* (H 16); *Milý se nevrací z války* (Kolečány, s. 113).

Územní konfigurace materiálu je, jak vidíme, velmi pestrá. V převážné většině územních skupin jsou relativně rovnoměrně zastoupeny hlavní tematické proudy interetnického fondu. Existuje naproti tomu přehledný vztah mezi šířkou písňového areálu a stupněm variability textů. Písně s širokým mezinárodním areálem, patřící především ke skupině první, ale i třetí, mají převážně vyvinutou soustavu národních a oblastních

verzí; někdy dochází až ke vzniku stovebně samostatných písní s podobnými syžety. Texty balad ostatních skupin jsou většinou méně diferencované; jsou však i zde výjimky. Nejjednodušší textové vztahy se uchovaly v případech, kdy jde o píseň zřejmě novější, vyskytující se na území jiného národa (např. na východní Moravě či v jižním Polsku) jen pohraničně.

Vcelku má větší část interetnických balad známých v západokarpatském prostoru text diferencovaný, rozčleněný častěji do verzí s výlučně nebo převážně monoetnickým areálem (21 písní). Vzácněji (v 14 případech) areály verzí protínají hranice jazykových území<sup>7</sup>. Je zajímavé, že se tato skupina skládá z velké části z písní známých výlučně nebo převážně v západokarpatském prostoru. Svědčí to o větší intenzitě regionálních interetnických vztahů na tomto území.

Balady s jednotným textem jsou v interetnickém souboru ve značné menšině (25 %). Jen ve třech případech (vesměs v baladách s tematikou vojenskou) se jednotné znění zachovalo při širším mezinárodním areálu.

Interetnický baladní fond Západných Karpat má tedy povahu otevřenou vůči širšímu slovanskému okolí; část písní vznikla ovšem s největší pravděpodobností přímo na území, které zkoumáme, nebo vytvořila zde významné textové obměny. Na základě podrobného rozboru variantních vztahů existuje taková možnost u těchto písní:

Matka zakleje dceru v strom (typ javor – hudci); Mrtvý voják hostem u milé; Zrazená milenka navštívuje po smrti milého; Sokol přiletí k mrtvé milé na hřbitov; Dívka zemře na zprávu o smrti milého; Rozdělení milenci se spojí po smrti; Sestra otráví bratra (slovenská a lemkovská verze); Zbojník zabije vlastní ženu (východní typ); Matka dá zabít synovu milenku (ženu); Matka otráví místo snachy vlastního syna; Mladá matka zavraždí nemanželské novorozeně (několik verzí); Svůdce (milenc) zavraždí milenku na cestě (slovenská verze); Bratři zabijí milence své sestry (slovenská verze); Dívčina vraha čeká šibenice; Zbojníci zabijí pastevce; Dívka zemře po návratu ze svatby; Dívka bojuje o život raněného mládence (karpatské formy); Dívka provdaná za Turka spáchá sebevraždu; Zraněný voják se vrací jako pták ke své milé (?); Bratr najde unesenou sestru v krčmě (moravská, slovenská a lemkovská verze); Nemocná paní podvede pána s vojákem (?); Mladá žena přelstí starého muže; Muž přestrojený za ženu svede dívku (?); Děvče si přinese dítě od vojáka (horára); Dívka hledá v Dunaji ztracený věnec; Pán se ožení s děvčetem sbírajícím trávu; Matka odmítne děti vracející se z tureckého zajetí; Zbojníci přepadnou formana (slovenský typ); Zloději okradou krčmářku (?).

Provedeme nyní podrobnější rozbor vztahů, existujících v našem souboru mezi zúčastněnými národními tradicemi.

Těsné textové svazky spojují baladu slovenskou a východomoravskou. Jsou písně, které znějí na východní Moravě a Slovensku tak podobně, že nelze mluvit o samostat-

ných verzích, i když se textové odchylky seskupují územně<sup>8</sup>. Je příznačné, že jde vždy o písně, zapsané na Moravě jen okrajově – na Kopanicích, v hodonínském a uherskobrodském okrese, na Valašsku. Ve všech případech, kdy společná píseň žila na Moravě na širším území, počet textových odchylek se zvyšuje. Rozdílily se týkají širšího nebo užšího syžetového složení (*proměna dívky v javor; Matěj a Magdalena*), odlišné volby motivů (*dívka proměněná v ptáka; návštěva mrtvého vojáka u milé; zbojníci a forman*), nebo mají spíše formulační ráz (*navrátivší se poutník; nemocná paní a voják*).

Častější jsou ovšem případy, kdy v moravské a slovenské tradici žily paralelně dvě nebo více verzí téže písně, při čemž jedna z nich (nebo i více) spojovala Moravu s širším slovenským územím. Týká se to balad o *sokolovi a mrtvé milé, o sirotcích na matčině hrobě, o zbojníkově ženě, o svůdci, který zavraždil dívku v lese, o děvčeti, které zaplatilo věncem za polní škodu*. Hranice východomoravsko-slovenských verzí sahá někdy po Zvolensko, Novohrad a Gemer, jindy jen po Nitransko. V baladě o *zavraždění novorozeněte* tři z pěti verzí spojují slovenské území s moravským, a to v různém zeměpisném rozsahu. Píseň o *dívce odvedené Turkem* se štěpí do těchto územních seskupení; moravské Slovácko – Záhoří – Trenčansko – Nitransko; Hodonínsko – Skalicko; severovýchodní Morava – střední Váh – Horehroní – Novohrad – jižní Gemer.

Další skupinu tvoří několik, převážně starých balad, které měly v každé z obou zemí osobité verze: *odnesení hříšné dívky do pekla; sestra-travička; žena vražednice muže; bratr se nevrací z války; voják zkouší věrnost své milé; nalezení sestry v krčmě*.

V druhé a čtvrté baladě došlo kromě této obecné relace k pohraničnímu ovlivňování, působícímu opačnými směry. V druhém, třetím a šestém případě byly písně přepracovány do jiného rytmického rozměru a podstatněji změnily svůj syžet. Jinak se v jihozápadní části Slovenska a na jihovýchodní Moravě udržel podobný repertoár v příbuzných textových zněních<sup>9</sup>. Tvoří tedy tato oblast vývojové společnosti, do něhož obě části vnášely svůj podíl. Moravská tradice jeví větší produktivitu, pokud jde o počet verzí a aktualizujících zásahů do textů; slovenská znění jsou mnohdy esteticky bohatší.

Ještě těsnější vztah spojoval východní část slovenského území s tradicí Lemků a dalšího ukrajinského obyvatelstva zhruba po údolí řeky Cirochy s pronikáním jednotlivých písní dále na východ. Až na osm převážně novějších balad (*o posmrtních návštěvách a setkáních, o nešťastných náhodách, o nekrvavých rodinných konfliktech, o pomstě mlynáře na svůdci a o okradení krčmářky*) žily na tomto nevelkém území všechny náměty interetnické skupiny, a to v textových formách převážně blízkých východoslovenským. Řada balad se ovšem obohatila novými zajímavými detaily, v jiných zesílil lyrický živel, objevily se nové úvody a závěry. Balady o *sirotcích na matčině hrobě, o sestře-travičce, o bratrovi, který se nevrátil z války* zde vytvořily vlastní verze (v posledním případě kontaminací prvků slovenské, ukrajinské a polské tradice). V baladách o *proměně dívky v strom a ptáka* zvítězily na lemkovském území ukrajinské formy syžetu.

Vedle běžné souvislosti s východoslovenskou tradicí jsou na území lemkovském i případy korespondence se středním Slovenskem (některé motivy balady o *proměně dívky v strom*) a s východní Moravou (v baladách o *proměně dívky v strom*, o *nalezení sestry v krčmě*, o *zavraždění novorozeněte* a o *otrávení syna místo snachy*). V baladě *Dívčina vraha čeká šibenice* jsou texty z Prešovska bližší slovenským, severolemkovské – moravským.

Jiná složka lemkovského baladního repertoáru (celkem 8 písní nebo verzí) se kloní zcela nebo částečně k polským vzorům; někdy vznikají kontaminace obou tradic.

Dále na východ do ukrajinských Karpat (mimo náměty západoslovansko-celoukrajinské) proniklo sedm písní. Některé (*Svědce zavraždí milenku na cestě*; *Rozbitý džbán*; *Milý se nevrací z války*) byly zapsány až na Bukovině a v rumunské části Maramoroše. Balada *Dívčina vraha čeká šibenice* dorazila v přetvořené podobě ze slovenských Karpat až do ukrajinského Podněpří<sup>10</sup>.

Širšímu pronikání balad západokarpatského původu na ukrajinské území bránila typologická bariéra, která v novější době oddělila od sebe písňové folklóry obou zemí. Případy pronikání bohaté ukrajinské baladiky na slovenské etnické území jsou ještě vzácnější. Je ovšem možno připustit zakarpatsko-ukrajinské východisko východní verze balady o *zbojníkově ženě*, jedné z verzí balady *Mladá žena přelstí starého muže* a některých textových prvků v baladě o *dívce zakleté v javor*.

Polské karpatské území zaujímá ve společenství, které zkoumáme, zvláštní místo. Svým tematickým složením je jihopolský baladní repertoár – celkově (mimo Slezsko a Żywiecko) dosti chudý, bližší slovenskému či moravskému než středopolskému nebo severopolskému stavu. Liší se však od nich a blíží celopolské tradici způsobem zpracování námětů. Velká část společných balad vystupuje zde ve vlastních verzích, lišících se motivickým složením, sociálním pozadím děje, stylem, někdy i veršovou stavbou. Další písně (*Navrátilší se poutník rozmlouvá s mrtvou milou*; *Bratři zabijí milence své sestry*; *Dívka bojuje o život raněného mládence*; *Zbojníci přepadnou formana*) mají v Polsku zcela odlišnou strukturní realizaci; jde zde v podstatě o různé písně na stejný námět. Bližší k českým a slovenským jsou texty písní novějších nebo rozšířených jen v pohraničí. Textovou jednotu si uchovala bez ohledu na širší areál i skupina balad s vojenskými náměty nebo postavami vojáků, u nichž se dá předpokládat cirkulace ve vojenském prostředí. Díky schematické, sevřené formě se málo měnil také text balady o *rozbitém džbánu*.

Z našeho interetnického souboru chybí v polské tradici jen šest písní (*Mrtvý hostem u milé*; *Sokol přiletí k mrtvé milé na hřbitov*, *Matka otráví místo snachy vlastního syna*; *Dívka zemře po návratu ze svatby*; *Zbojníci zabijí pastevece*; *Mladá žena přelstí starého muže*). Osmnáct balad však bylo zapsáno jen v polsko-slovenském a polsko-českém pohraničí, z toho 9 – v polské části Slezska, 2 – v ostatních karpatských oblastech Polska, dalších 7 – v obou regionech.



Nejvýznamnějším polem kumulace interetnických písňových hodnot bylo na polském etnickém území Slezsko. V podmínkách dlouhodobé příslušnosti k českému státu se zde křížily a překrývaly vlivy tradice polské, moravské a slovenské. Ve slezském vnitrozemí žily písně českého původu paralelně s polskými, v jazykovém pohraničí byla častější kontaminace českých a polských textových forem<sup>11</sup>. V polských vesnicích na Jablunkovsku se v pěti baladách dá prokázat blízkost k slovenské tradici. Osobitým znakem slezského prostředí je značná tvůrčí produktivita. Vznikly zde vlastní verze balad o *dívce proměněné v ptáka*, o *dívce zavražděné svědcem na cestě*, o *dívce zabitě v lese*, o *milostné náhradě za polní škodu*. I v dalších baladách text doznal podstatných změn.

Dalším místem těsných polsko-slovenských písňových kontaktů byl severní Spiš s přilehlým polským regionem kolem Szczawnice a Krościenka. V jazykově polských vesnicích severního Spiše žily některé balady polského původu, avšak celkově se písňové hodnoty pohybovaly v této oblasti severním směrem. Polský vliv působil na slovenském a moravském území diasporicky: na Zvolensku a v Gemeru v baladě o *sirotcích a mrtvé matce* (přepad psů, intervence stařečka), v povodí Váhu – v baladách o *lesním svědci* (verze, v níž vítězí ohrožené děvče) a o *dívce, která zavraždila novorozeně* (úvodní motiv mládence na koni; spálení provinilé). Polský vliv působil i na východním Slovensku (oblastní verze balad o *dívce proměněné v ptáka*, o *odnesení hříšné dívky do pekla*, o *ztrátě věnce pro polní škodu*). V horské části Moravy jsou tyto vlivy slabší. Upozorňují na sebe polské jazykové tvary v slováckých textech balady o *okradené krčmářce* a polské rysy v strážnickém zápise balady o *sestře-travičce*.

Stojí za pozornost, že se textové formy bližší polským objevují v starších, «klasických» sbornících (Kollár, Sušil, Erben). Jde snad o stopy specifické, možná městské tradice, v níž bylo mezinárodní ovlivňování silnější než v podání zemědělského venkova. V obecně rozšířených zněních jsou pravděpodobně polského původu písně: *Žena zavraždí muže*; *Milý se nevrací z války*, *Děvče získá za rozbitý džbán pána*; *Děvče si vyslouží dítě při tancovačkách s vojáky*.

Zbývá nyní pohled na vztahy k tradicím jihoslovanským a neslovanským. V prvním případě by se dalo čekat, že společenství historických osudů bývalých uherských a balkánských zemí, podpořené jazykovým příbuzenstvím, se projeví právě v oblasti západokarpatské. Ve skutečnosti je počet příbuzných písní nízký jak ve folklóru chorvatském, tak i slovinském. Shody západokarpatsko-chorvatské jsme našli v písních: *dítě na matčině hrobě*; *sestra-travička*; *zbojníková žena*; *zavraždění snoubenky matkou za nepřítomnosti syna*; *dívka-bojovnice*; *nevěrná paní a voják*; *dívčin vrah čeká na šibenici*<sup>12</sup>. U Slovinců se širší syžetové souvislosti hlásí v baladách: *sirotek na matčině hrobě*; *zbojníková žena*; *otrávení syna místo snachy*; *dívka zabijí novorozeně*; *dívka-bojovnice*<sup>13</sup>.

Nepříliš bohaté jsou i vztahy k tradici maďarské. Jediný případ mimořádné textové blízkosti (v unikátním zápise balady o *sestře-travičce*) souvisí s původem maďarského

textu z Trenčanska. Podobnou syžetovou osnovu a některé společné motivy mají tři další balady: *o sirotcích na matčině hrobě*; *o dívce zavražděné milencovou matkou za jeho nepřítomnosti* a *o dívce-bojovnici*. Východní typ balady *o zbojnickově ženě* (s motivem ukolébavky a ukousnutí tváře) vznikl patrně využitím prvků maďarských balad o zbojnickově ženě a o Báthorym Boldizsarovi. Slabší spojitosti se hlásí v baladách *o dívce-děťobijkyni*, *o otrávení děvčete na svatbě*, *o sebevraždě dívky odvedené Turkem*, *o zradě nemocné paní*<sup>14</sup>. Některé další podobnosti, omezené k východnímu Slovensku, leží mimo hranici západokarpatského interetnického repertoáru.

*Kontakty s baladní tradicí německou mají konkrétnější ráz. Týkají se balad: Ďábel odnese hříšnou dívku do pekla; Mladá matka zavraždí novorozeně; Svůdce zabije dívku v lese; Dívka zemře po návratu ze svatby; Voják zkouší věrnost své milé; Bratr najde unesenou sestru v krčmě; Muž přestrojený za ženu svede dívku. Další tři spojitosti se hlásí v baladách, které zůstaly mimo náš okruh*<sup>15</sup>.

Na rozdíl od vztahů maďarsko-slovanských jde zde většinou o podobnost celých syžetů, i když jejich stylová realizace bývá odlišná. Paralelní výskyt některých drobných motivů svědčí o nepochybných genetických svazcích. Zdrojem těchto kontaktů bylo v dané zeměpisné situaci nejspíše německé obyvatelstvo měst. Překvapuje, že nejzajímavější spojitosti s německou tradicí se zachovaly v podání severolemkovském (probírání svůdcových vlasů; pastevec jako nálezce odhozeného dítěte).

V případě balady o dívce proměněné v javor se předpokládá lokální vliv moravsko-slezské tradice na německé podání na Kravařsku.

Náš pohled ukázal, že společenství lidových balad v Západních Karpatech je souborem otevřeným navenek, především do sousedních západoslovanských zemí. Dlouhodobá podobnost sociálních podmínek a síla mezioblastních kontaktů stmelila ovšem toto území v jediný vývojový celek s rozsáhlou zásobou společných a podobně dotvářených písní. Poloha produktivních center žánru a obsah repertoáru svědčí o tom, že tento vývoj měl málo společného s osudy valašské pastevecké kultury. Typické valašské oblasti na Slovensku, Moravě a v jižním Polsku mají nejslabší tradici lidových balad. Ohniska této tradice leží spíše v oblastech zemědělských, protkaných starými komunikačními spoji, a šíření balad souviselo s pohyby po těchto spojích. Dobré zachování společně vytvořeného fondu bylo dáno v západokarpatské oblasti delším trváním celého komplexu starých lidových tradic v uzavřenějších životních podmínkách horské krajiny.

<sup>1</sup> BYSTRONĚ, J. St.: Wpływy słowiańskie w niemieckiej poezji ludowej. *Slavia occid.*, 1, 1921, s. 69–72. – Týž: *Polska pieśń ludowa*, wyd. 2, Kraków, 1925, s. XXXIV, č. 40–41.

<sup>2</sup> KOLESSA, F.: Karpatskyj cykl narodnych pieseň, spilnych ukrajincjam, slovakam, čecham i poljakam. In: *Sborník prací I. sjezdu slovanských filologů v Praze, 1929*, Sv. 2. Praha, 1932, s. 93–96.



<sup>3</sup> HORÁK, J.: Interetnické látky v slovenských baladách. In: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů. Praha, 1968, s. 435–444. – BURLASOVÁ, S.: Ludové balady na Horehroní. Bratislava, 1969, úvod na s. 15–76. – HORÁLEK, K.: Vzaimosvjazi v oblasti slavjanskoj narodnoj ballady. Russkij folklor, 8, 1963, s. 98–101. – Týž: Typologické a kontaktové vztahy, Slavia, 33, 1964, s. 239–240. – Týž: Slovanské balady lidové. Slavia occid., 25, 1965, s. 31–43. – HORÁLEK, K. – HORÁLKOVÁ, Z.: K dějinám našich lidových balad. In: Slezský sborník, 54, 1956, s. 211–251. – HORÁLKOVÁ, Z.: Příspěvky k motivickému a strofickému rozboru písně *Vydala mati, vydala dceru*. Slov. Národop., 8, 1960, s. 591–627. – SIROVÁTKA, O.: Hranice českých a polských verzí balad o sirotkovi. Čes. Lid, 51, 1964, s. 267–271. – Týž: Hranice verzí balady o Turkově nevěstě na Moravě. Slovácko, 8–9, 1966–1967, s. 31–40. – Týž: Rozšíření balad s tureckou tematikou v české a slovenské tradici. Čes. Lid, 55, 1968, s. 102–108. – Týž: K poměru české a německé lidové balady. In: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů. Praha, 1968, s. 445–452. – Týž: Die zwischenslawischen Beziehungen in der Volksdichtung und die Kontaktzonen. Ethnol. slavica, 1, 1969, s. 157–169. – Týž: Balada o nešťastné svatbě v západoslovenské tradici. Čes. Lid, 59, 1973, s. 11–22. – ŠRÁMKOVÁ, M.: Balada o vražednici dítěte v české lidové tradici. Čes. Lid, 57, 1970, s. 291–306. – Týž: Nad slovanskými variantami balady o sestře-travičce. Čes. Lid, 58, 1972, s. 89–93. – Týž: Balada o sestře-travičce na slezském území. In: O životě písně v lidové tradici. Brno, 1973, s. 93–103.

<sup>4</sup> ZILYNSKYJ, O.: O vzájemných vztazích ukrajinských, českých a slovenských lidových písní. In: Z dejín československo-ukrajinských vztahov. Bratislava, 1957, s. 203–247. – Týž: Narodni baladi bačvanskich rusnakoch. Svetlost (Novi Sad), 1973, s. 464–481. – Týž: Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích. Slov. Národop., 22, 1974, s. 17–45.

<sup>5</sup> Mimo něj zůstává jen západní část slováckého nářečního území na Moravě. K vymezení na polské straně viz REINFUSS, R.: Pogranicze krakowsko-góralskie w świetle dawniejszych i najnowszych badań etnograficznych. Lud, 36, 1939–1946, s. 222–255.

<sup>6</sup> V případě, kdy balada v Horákové sborníku chybí, odkazujeme na tyto základní prameny: BARTÓK, B.: Slovenské ľudové piesne. Bratislava, 1959, 1970. 2 zv. – GERYK, J.: Slovenské ľudové piesne. Púchovská dolina. Bratislava, 1926. 2 zv. – KOLEČÁNY, M.: Slovenské ľudové balady. Rožňava, 1948. – KOLLÁR, J.: Národné spievanky. 2. vyd. Bratislava, 1953. 2 zv. – MEDVEČKÝ, K.: Sto slovenských ľudových balád. Bratislava, 1923. – Slovenské ľudové piesne. Bratislava, 1950–1964. 4 zv. – Další důležité paralely najde čtenář v autorově práci: Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích. Slov. Národop., 22, 1974, s. 37–42.

<sup>7</sup> Jde o baladní typy: Dábel odnese hříšnou dívku do pekla; Sokol přiletí k mrtvé milé na hřbitov; Zbojník zabije vlastní ženu nebo ženina bratra; Matka otráví místo snachy vlastního syna; Svůdce (mileneček) zavraždí milenku na cestě; Svůdce zabije dívku v lese; Dívčina vraha čeká šibenice; Ženich smrtelně zraní nevěstu na cestě k svatbě; Dívka provdaná za Turka spáchá sebevraždu; Raněný voják se vrací jako pták ke své milé; Mladá žena přelstí starého muže; Děvče zaplatí věncem za polní škodu.

<sup>8</sup> Matka dá zabít synovu milenku; Zbojníci zabijí pastevece; Dívčina vraha čeká šibenice; Dívka si přinese dítě od vojáka.

<sup>9</sup> Podle srovnání O. SIROVÁTKY (Lidové balady na Slovácku, s. 21–23) mimo balady interetnické skupiny dalších 20–30 písní spojuje Moravské Slovensko výlučně se Slovenskem. Znamená to, že zde žila skoro polovina všech písní zpívaných na Slovensku jako balady.

<sup>10</sup> Bližší podrobnosti v citovaném autorově článku Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích.

<sup>11</sup> Srov. práce O. SIROVÁTKY a M. ŠRÁMKOVÉ, uvedené v pozn. 3.

<sup>12</sup> Srov. KURELAC, F.: Jačke. Zagreb, 1871, s. 46, 137, 147, 152. – ŽGANEC, V.: Hrvatske narodne pjesne kajkavske. Zagreb, 1950, s. 146, 215, 291, 297, 305. – Týž: Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline. Zagreb, 1962, s. 110, 111, 129, 130, 136, 143.

<sup>13</sup> Srov. KUMER, Z.: Vsebinski tipi slovenskih pripovednih pesni. Ljubljana, 1974, č. 211, 238, 243, 271, 274; jednotlivé motivy – č. 169, 188, 189, 193, 199, 224.

<sup>14</sup> ORTUTAY, G. – KRÍZA, I.: Magyar népballadák. Budapest, 1968, s. 190, 196, 212, 220, 270, 275, 338, 416, 420, 445, 449, 489, 669, 713. – CSANADY, I. – VARGYAS, L.: Röpülj páva röpülj. Budapest, 1954, s. 103, 106, 110, 111, 136, 158, 160, 270, 376.

<sup>15</sup> RÖHRICH, L. – BREDNICH, R. W.: Deutsche Volkslieder. Bd. 1. Erzählende Lieder. Düsseldorf, 1965, č. 4, 5, 1, 7, 39, 29, 16. – MEIER, J.: Balladen. Bd. 1. Darmstadt, 1964, s. 58.

## РЕЗЮМЕ

### МЕЖЭТНИЧЕСКИЕ СВЯЗИ

#### В НАРОДНЫХ БАЛЛАДАХ ЗАПАДНЫХ КАРПАТ

Межэтнический фонд в балладном репертуаре Западных Карпат состоит из 52 балладных типов, бытовавших по крайней мере у трех национальностей этого района. У всех четырех этнических групп установлено 35 общих типов. В сравнении с другими сходными районами Центральной и Восточной Европы данное число сходств довольно значительно.

В межэтнических балладах обильно представлены темы волшебных перевоплощений, встреч с мертвецами, убийств (главным образом внутри семьи или между возлюбленными), войны и военной службы, любовных приключений и бесчестья. Слабее представлены баллады о самоубийствах, ранениях, несчастных случаях, семейных распрях. Это в целом отвечает сдвигу в балладной тематике, связанному с вытеснением баллад в деревенскую среду.

По характеру ареала фонд межэтнических баллад делится на семь групп. Самые большие группы составляют баллады с широким международным ареалом, включающим также часть восточнославянской территории (15 типов) и баллады исключительно западнокарпатского распространения (14 типов). Большая часть баллад (21) делится на версии только или исключительно моноэтнического распространения; в 14-ти случаях ареалы версий пересекают этнические границы. Баллады с относительно компактным текстом находятся в данном ансамбле в меньшинстве.

В связях между текстами намечается несколько территориальных группировок. Самыми тесными являются восточноморавско-западнорумынская и восточно-словацко-лемковская (украинская) общности. Польская традиция занимает особое место: баллады межэтнического типа представлены здесь часто особыми тек-

## Балады

---

стовыми формами. Более близкую связь с чешско-словацкой традицией имеют баллады, распространенные на этнических границах, а также песни с военной тематикой. Важным рубежом межэтнических встреч была польская часть Силезии, где перекрывались и скрещивались элементы польской, моравской, словацкой традиций. Украинская лемковская область на востоке играла сходную роль перекрещивания украинских, словацких и польских влияний. В словацкой и моравской среде польские текстовые влияния имеют скорее диаспорный характер.

Контакт с хорватской и словенской традициями ограничивается на данном материале несколькими сюжетными и мотивными сходствами. В венгерской традиции три баллады имеют сходную сюжетную основу, менее значительные сходжения обнаруживаются в четырех следующих балладах. Восточная форма баллады о жене разбойника возникла по всей вероятности путем слияния мотивов двух венгерских баллад.

Сходства с немецкой традицией касаются семи баллад. В этом случае близки друг другу песенные сюжеты, но их стилистическое оформление различно. Карпатская форма баллады о девушке, превращенной в клен, проникла к немцам из южной Силезии.

Общность народных баллад в Западных Карпатах – это ансамбль, имеющий продолжение в традиции соседних западнославянских областей, но объединенный конвергентным развитием, основой которого являлись длительное сходство социальных условий и довольно тесные контакты между отдельными районами этой области.

## ZUSAMMENFASSUNG

### INTERETHNISCHE WECHSELBEZIEHUNGEN IN DEN VOLKSBALLADEN DER WESTKARPATEN

Der interethnische Bestand im Balladenrepertoire der Westkarpaten setzt sich aus 52 Balladentypen zusammen, die mindestens bei drei Volksgruppen dieses Gebietes festgestellt wurden. Bei allen vier ethnischen Gruppen haben davon 35 Typen gelebt. Im Vergleich mit anderen ähnlichen Regionen Mittel- und Osteuropas ist diese Anzahl von Übereinstimmungen ansehnlich hoch.

Grosse Verbreitung erhielten in den interethnischen Balladen die Themen der übernatürlichen Verwandlungen, Begegnungen mit Toten, der Mordtaten (besonders in der Familie und zwischen Geliebten), des Krieges und des Militärdienstes, der Liebesabenteuer und -Schande. Niedriger ist der Anteil der Balladen über Selbstmorde, Verletzungen, Unfälle und Familienzwickigkeiten. Das entspricht im ganzen dem Wandel in

der Thematik der Volksballade nach ihrer Verdrängung ins geschlossene Milieu des Dorfes.

Dem Umfang des Areals nach spaltet sich unser Bestand in sieben Gruppen. Die grössten bestehen aus Balladen mit breitem internationalen Areal (15 Typen) und mit dem Lebensraum, der sich auf die Gegend der Westkarpaten beschränkt (14 Typen). Der grössere Teil der untersuchten Balladen teilt sich weiter in Versionen mit einem ausschliesslich oder meistens monoethnischen Vorkommen (21 Lieder); bei 14 Liedern überschreitet der Lebensraum einzelner Versionen die Sprach- und Volksgrenzen. Balladen mit relativ einheitlichen Texten stellen eine Minderheit dar.

In den Textbeziehungen zeichnen sich einige territoriale Gruppierungen ab. Am engsten sind das ostmährisch-westslowakische und ostslowakisch-lemkische (ukrainische) Gebiet zu zwei Entwicklungsgemeinschaften verbunden. Die polnische Überlieferung nimmt eine besondere Stellung ein: manche Balladen der interethnischen Gruppe lebten hier in ganz besonderen Textformen. Näher zur tschechischen und slowakischen Tradition stehen Lieder, die nur in den Grenzgebieten verbreitet waren, sowie Balladen mit den Themen aus dem Militär- und Kriegsleben. Als wichtiges Feld des Zusammentreffens der interethnischen Werte ist das polnische Schlesien anzusehen, wo sich Elemente der polnischen, mährischen und slowakischen Tradition überdeckten und kreuzten. Eine ähnliche Stellung nimmt im Osten die ukrainische Lemkengegend ein als Kreuzung ukrainischer, slowakischer und polnischer Einflüsse. Im slowakischen und mährischen Milieu hatten polnische Texteinflüsse eher diasporischen Charakter.

Der Kontakt mit der kroatischen und slowenischen Tradition beschränkt sich in unserem Material auf einige Sujet- und Motivzusammenhänge. In der ungarischen Überlieferung haben drei Balladen ähnliche Sujets; in vier weiteren Fällen geht es um weniger bedeutende Übereinstimmungen. Die östliche Form der Ballade von der Räubersfrau entstand wahrscheinlich durch Vereinigung der Motive zweier ungarischer Balladen.

Die Zusammenhänge mit der deutschen Überlieferung betreffen sieben Balladentypen. Es gibt hier manchmal bedeutende Ähnlichkeit in der Sujetbildung, doch die Stilform der Lieder ist verschieden. Die karpatische Version der Ballade vom Mädchen, das in einen Ahorn verwandelt wurde, gelangte zu den Deutschen im Kuhländchen in Oberschlesien.

Die Gemeinschaft der Volksballaden in den Westkarpaten hat viele Zusammenhänge mit ihrer breiteren geographischen Umwelt, doch ihre Entwicklung wurde von verschiedenen konvergenten Tendenzen beherrscht, deren Grundlage die Ähnlichkeit sozialer Verhältnisse in diesem Gebiete und bedeutende Breite der Kontakte zwischen seinen Regionen war.

## SLOVENSKÁ LUDOVÁ BALADA V INTERETNICKOM KONTEXTE

### ÚVOD

Vo veľkej hore ľudovej poézie čnejú balady ako rozložené, košaté stromy. Svojím významom, obraznosťou svedectva o živote zatieňujú ostatné piesňové druhy. Preto sa k nim už oddávna obracala hlavná pozornosť tvorcov literatúry i obyčajných čitateľov. Hľadali v nich stopy odvekeého zápasu človeka o šťastie a sebanaplnenie, ktoré sprevádzali konflikty, tragédie a zločiny, vlnobitia bolesti a vzdoru, radosti a rezignácie.

Každá ľudová pieseň žije a rozvíja sa ustavičnou obmenou svojho textového a hudobného zloženia. Jednotlivci, spoločenské skupiny a doby ju týmto spôsobom dotvárali podľa svojich životných predstáv a vkusu. Staršia folkloristika, zahľadená do vidi-ny «ideálneho» či pôvodného znenia, tento proces podceňovala. Teraz však vieme, že ľudová pieseň sa úplne realizuje iba vo svojej premenlivosti a že dokonale pochopiť jej význam možno iba vtedy, ak venujeme pozornosť týmto premenám. Sledovanie jej konkrétnych podôb, jej premien pri chode časom a priestorom môže podstatne rozšíriť náš pôžitok z ľudovej poézie, lebo tu sa nám prihovára sám život vo svojej nevyčerpateľnosti.

Vývin ľudovej balady v priestore má jednu zvláštnosť: nejestvujú pre ňu v takej miere ako pre iné piesňové útvary jazykové ani štátne hranice. Balada je žánrom par excellence kočovným a interetnickým. Pri jej vytváraní a zrení si podávajú ruky národy, kmene a kraje. Preto spoznanie národnej baladiky nebude úplné, dokiaľ neobjasníme jej začlenenie do širšieho medzinárodného kontextu, v ktorom sú jej korene a vývinové alternatívy.

Pre slovenskú ľudovú pieseň je takým prirodzeným kontextom karpatský priestor. Slovensko je krajinou najširšie spätou s týmto prírodným prostredím a tvorí stred krajín západokarpatského okruhu. Dá sa teda očakávať, že tradícia balád na Slovensku najúplnejšie predstavuje určitý zemepisný typ slovanskej ľudovej balady. Treba iba zistiť, do akej miery tento typ súvisí s uvedenými zemepisnými podmienkami, alebo je produktom iných historických činiteľov.

Z pol sta balád, ktoré môžeme pokladať za interetnické v presnejšom zmysle slova, lebo spájajú Slovákov nielen s blízkymi východomoravskými príbuznými, ale aj s Poliakmi a Ukrajincami, vybrali sme štyridsať námetov, ktoré predstavujú rozličné obdobia vo vývine baladického žánru. Každý námet je podľa možnosti zastúpený umelecky najlepším a vývinovo najzaujímavejším textom z každej národnej tradície;

ak sa pieseň člení do redakcií a verzií, sú v knihe jej ďalšie ukážky. Aby sme mohli lepšie sledovať pulzáciu piesňových premií, zoradili sme zápisy vedľa seba; ich národná príslušnosť je vyznačená odlišnou formou písma.

Územnú hranicu materiálu určuje čiara, vyčleňujúca predovšetkým horské a podhorské oblasti západných Karpát. Prebieha v podstate riekou Moravou (do zbierky sme však zaradili tri cenné zápisy zo západnej časti moravskoslovenského nárečia). Potom sa odkláňa na severovýchod smerom na Holešov–Příbor–Fridek– Místek–Český Těšín a na poľskom štátnom území spája mestá Cieszyn–Bielsko–Biała–Wadowice–Dobczyce–Zakliczyn–Fryszak–Brzozów. Na ukrajinskom jazykovom území tvorí hranicu zhruba rieka Oslava, ľavý prítok Sanu, a terajšia československo-sovietska štátna hranica. Na Slovensku sme materiál čerpali z celého územia, predovšetkým však z horských a podhorských oblastí.

Pri každom texte je uvedené miesto zápisu (v zátvorkách – politický okres). Komentáre v závere knihy majú priblížiť bežnému čitateľovi a odborníkovi vývinové problémy jednotlivých piesní.

Obohatení týmito informáciami vydáme sa teraz spolu s ľudovou baladou na jej dobrodružnú cestu priestorom a časom: pozrieme sa zblízka, ako dýcha jej text a nápev vzduchom dávnych i nedávnych čias.

## I. HRANICE A ZMYSEL LUDOVEJ BALADY

Pri putovaní storočiami a krajinami slová menia svoj význam. V stredovekom Taliansku, Provensalsku a Španielsku bola balada bezstarostnou tanečnou piesňou s lyricky zafarbeným, prevažne milostným sujetom; spievala sa kolektívne, s refrénom. V Anglicku a Škótsku sa v 16. a 17. storočí stala piesňovým rozprávaním o chmúrnych, tragických príbehoch z histórie alebo ľudového podania, s fantastickými prvkami. V tomto význame vstúpila do povedomia preromantikov a romantikov a zaujala dôležité miesto aj v literárnej poézii. I v rodiacej sa folkloristike sa za jeden z hlavných príznakov balady pokladal chmúrny kolorit a tragický charakter príbehu.

Dnes vychádzame pri vymedzovaní tohto medzinárodne vžitého, všetkým národom zrozumiteľného termínu zo stanoviska stavby, štruktúry. Ľudovou baladou je pre nás každá pieseň, ktorá obsahuje dramaticky vyhotený životný príbeh. Od ľudového eposu sa odlišuje svojou jednokonfliktnosťou a stručnosťou, obmedzením sa na hlavné momenty deja a jeho rýchlejšim spádom, menším podielom opisných zložiek, zameraním sa na život obyčajného človeka. Oproti debovej lyrickej piesni sa skladá najmenej z dvoch časovo oddelených situácií (epizód): opisuje teda udalosti prebiehajúce v čase<sup>1</sup>.

Kedysi sa za dôležitý znak balady pokladala veľká účasť lyrických prvkov, citové podfarbenie príbehu. Sú však ľudové balady, ktoré nezodpovedajú tejto predstave:



obsah sa v nich tlmočí s epickým odstupom, bez akéhokoľvek zaujatia; výraz emócií možno nájsť najskôr v nápeve alebo v refréne. Dôležitým stavebným prvkom všetkých balád je naproti tomu živel dramatický: prejavuje sa nielen prítomnosťou konfliktu a rýchlym priebehom deja, ale i rozhodujúcim podielom dialógu a priamej reči v umeleckom tkanive piesne. Vo väčšine balád dialóg a iné formy priamej reč: kryjú päťdesiatimi až osemdesiatimi percentami celkový rozsah textu; ľahko sa o tom presvedčíme, keď nahliadneme do materiálu našej zbierky. V mnohých baladách tvoria slová rozprávača iba spojovacie články medzi úsekmi, v ktorých hrdinovia príbehu hovoria o svojich zážitkoch a skúsenostiach sami, vlastnými slovami. Táto súhra rozprávania a dramatického živlu je základom zvláštnej pôsobivosti balád: objektívny, nezúčastnený pohľad sa tu prelína s osobným prežitím udalostí, príbeh sa sleduje akoby viacerými očami. Ak k tomu prirátame podiel citovosti, ktorý sa v balade stupňoval počas jej dlhého vývinu, dospějeme k básnickému útvaru, v ktorom sa spojili a prepletili všetky hlavné živly, tvoriace podstatu poézie – epický, dramatický a lyrický.

Eudová balada opisuje prevažne príbehy každodenného, všedného života. Sú to však príbehy výnimočné, vzrušujúce, hodné zaznamenania. Ide v nich vcelku o narušenie rovnováhy ľudských vzťahov, o prekročenie noriem bežného správania, o konflikt medzi všeobecne platným a prípustným a nespútanou túžbou i vôľou jednotlivca. Balada opisuje krajné polohy ľudského života, uskutočnenie túžob, ktoré ohrozujú platný životný poriadok. Sú to piesne o zločine a treste, láske a zrade, vernosti a smrti – o veľkých vášňach a otrasoch, ktoré burcovali život jednotlivca. Preto balada zaujíma centrálné miesto v dejinách sebapoznania človeka prostriedkami poézie, aspoň vo vedomí ľudových más.

Staršia folkloristika, podceňujúca historickú premenlivosť folklóru, viazanosť jeho rozmanitých foriem na jednotlivé obdobia myšlienkového a spoločenského vývinu, hľadala korene ľudových balád v predhistorických dobách. Ako dôkaz mali byť stopy animistických alebo dokonca mytologických predstáv a prvotných spoločenských vzťahov v námetoch pokladaných za najstaršie. Tvrdilo sa, že najstaršie balady vznikli na pôde ľudových obradov ako výraz ich problematiky a ideológie, že sa pôvodne spievali iba kolektívne: dôkazom toho mal byť častý výskyt opakovaných častí textu – refrénov<sup>2</sup>. Tieto názory nemajú pevný základ. Pohľad na celkovú umeleckú faktúru piesní považovaných za osobitne starobylé ukazuje, že často sú produktom zrelého umeleckého myslenia, ktoré využíva prvky fantastické a symbolické na estetické obohatenie námetov. Dá sa dokázať, že do ľudových obradov a zvykov vstúpili balady druhotne, taktiež na umelecké spestrenie ich priebehu, na základe rozličných významových asociácií<sup>3</sup>. Ukázalo sa tiež, že refrén je práve v staršom období vývinu balád, najmä u severných Slovanov, javom skôr výnimočným a že jeho šírenie súvisí s vývinom hudobného myslenia<sup>4</sup>.



Vznik ľudovej balady ako žánru súvisí v skutočnosti s neskoršou etapou vo vývine sebapoznania a umeleckého sebvýjadrenia človeka. V začiatkoch kultúrneho vývinu mal život jednotlivca pre poéziu význam iba ako stelesnenie a konkretizácia všeobecných hodnôt a právd. V najstaršej epike prevládalo zvečnenie a oslava skutkov, ktoré sa mohli stať majetkom nedeliteľného kolektívneho vedomia. I boj medzi hrdinami prebiehal podľa všeobecne uznávaných pravidiel, ku ktorým patrili rešpekt pred fyzickou silou, obdiv pre prekvapenie a lesť. Všetky príhody a činy, i tie najmenej očakávané, boli súčasťou nadosobného systému, mali v tomto systéme svoje harmonické miesto. Až so vznikom spoločnosti, v ktorej sa stále zreteľnejšie stretávali protichodné záujmy a ideály, nadišiel čas, keď sa v umeleckom vedomí po prvý raz vyčlenil osud jednotlivca vo svojej výnimočnosti. Táto výnimočnosť už nebola vystupňovaním alebo poprením všeobecne platných noriem ľudského konania, ale individuálnym vybočením, ktoré malo svoju konkrétnu príčinu v boji o vlastné šťastie. Balada sa stala uznávaným umeleckým svedectvom tejto emancipácie individuálneho vedomia a vôle. Na úroveň poézie sa v nej po prvý raz povzniesli životné tragédie a drámy prostého človeka. Ich hlavným tvorcom a strážcom ich tradície museli byť spoločenské vrstvy, zakladajúce svoj životný rozhľad a úspech na poznaní konkrétneho človeka v jeho osobných vzletoch a pádoch. Súhlasí to s datovaním najranejších západoeurópskych balád do 13.–14. storočia. Doba rozkvetu žánru v slovanských krajinách pripadla asi na 16. storočie až prvú polovicu 18. storočia <sup>5</sup>.

Pod vplyvom historicky zjednodušeného chápania pojmu ľud sa vo folkloristike 19. storočia, najmä v jeho druhej polovici, utvrdila predstava o homogénnom sociálnom pôvode folklóru ako tvorby toho vidieckeho obyvateľstva, v ktorom našla svoje posledné útočisko. Skutočnosť je však omnoho zložitejšia. V starších dobách, keď boli plody literárnej kultúry dostupné iba malej vrstve ľudí, ktorí vedeli čítať a písať, bola ústna slovesná tvorba duchovným majetkom väčšiny národa. Mohla vyjadrovať záujmy a ideály rôznych sociálnych skupín okrem kozmopolitického prostredia vyšších feudálov a duchovenstva. Jej dôležitým nositeľom bolo najmä sociálne veľmi diferencované obyvateľstvo stredovekých miest, najprístupnejšie kultúrnym novotám, intenzívne zúčastnené i na výmene duchovných hodnôt medzi oblasťami, národmi a štátmi. Balady sa viac než iné piesňové žánre odlišujú od predstavy o zrode v uzavretom, konzervatívnom prostredí stredovekej a renesančnej dediny. Ich príbehy poväčšine súvisia s pohyblivým spôsobom života, s odchodmi z domoviny do širého sveta, s nečakanými alebo neskorými návratmi <sup>6</sup>.

Dokonca z nedávneho obdobia ich vývinu, ktoré už mohol sledovať národopisný výskum, vieme, že ich tvorcami a nositeľmi bývali vandrovné živly, pre ktoré bolo spievanie takýchto piesní prostriedkom na obživu či získanie spoločenskej prestíže – populní muzikanti, študenti, učitelia, remeselníci, obchodníci, vyslúžení vojaci, žobráci, pútnici. Ich vlastný život bol samým rizikom a dobrodružstvom, preto im takéto piesne

prirastali k srdcu. Šírili ich všade, kde sa objavili: na trhoch, pútiach, pri večerných posedeniach v miestnych hostincoch a krčmách alebo i za dlhých hodín trávených na spoločných cestách. Zdlhavosť a nebezpečenstvo cestovania združovali ľudí rozličného sociálneho a miestneho pôvodu. Vymieňali si pritom navzájom to, čo sa im páčilo, čo zaujalo svojou novosťou a nevšednosťou. Zdroje tejto tvorby boli veľmi mnohotvárne: u niektorých národov trosky starého eposu, neskôr novelistické príbehy ľudového a literárneho pôvodu, anekdoty, legendy, tanečné ľúbostné piesne epického obsahu.

Iba tak si môžeme vysvetliť tematickú a formálnu pestrosť ľudovej balady, šírenie baladických námetov a konkrétnych textových foriem na veľké vzdialenosti, cez hranice národov a štátov. I keď sa v nedávnom období tradícia žánru udržiavala skoro výlučne medzi vidieckym ľudom, nachádzame tu príbehy, ktoré sa týkajú výhradne šľachtického stavu. Veľký počet udalostí sa odohráva v mestskom prostredí; časté sú i námety založené na stykoch medzi príslušníkmi rôznych tried. Raný pôvod väčšiny balád určuje však stupeň a formy triedneho uvedomenia ich hrdinov.

Celkový sociálny profil ľudových balád je v každej krajine iný; závisí zrejme od špecifického podielu rozličných sociálnych zložiek na celonárodnom kultúrnom dianí. Balady jednoznačne pripútané k poľnohospodárskemu prostrediu tvoria vo väčšine slovenských tradícií vrstvu novšiu; svojím obsahom a formou poukazujú na dobu, v ktorej sa tento žáner pod tlakom iných kultúrnych foriem uchyľoval do vidieckeho zákutia. Význam tohto obdobia nemožno však podceňovať: vznikali nové piesne, do starších sa vnášali nové motívy, štýlové a ideologické prvky. Na druhej strane časť zápisov, ktoré pozbierali, alebo sústredili romantickí, a niekedy i poromantickí zberatelia (J. Kollár, F. Sušil, K. J. Erben, v Poľsku Waclaw z Oleska, Ž. Pauli, J. Wójcicki, O. Kolberg), nepochádzajú asi z roľníckeho prostredia, ale skôr z menších miest a od vidieckej inteligencie rôzneho pôvodu. Poukazujú na to zvláštnosti niektorých textov.

Ľudová balada je teda útvar so zložitou spoločenskou genézou a profilom. Od ostatných folklórnych žánrov a prísloví sa odlišuje výrazne migračnou formou existencie. Kým najmä obradové piesne boli dosť pevne pripútané k určitému miestnemu a sociálnemu kontextu, zatiaľ baladické námety a celé piesne sa sťahovali na veľké vzdialenosti, prispôbovali sa tu v rozličnej miere domácemu vkusu a zapadali do kontextu miestnych piesňových tradícií. V prípade piesní novších alebo novšie prevzatých tvorivá invencia nových nositeľov obyčajne nestačila na podstatné úpravy. Naproti tomu v období rozkvetu žánru stretnutie vnútorného podnetu s miestnou tradíciou viedlo k vzniku národných či regionálnych redakcií alebo verzií, ktoré boli poplatné miestnemu vkusu a záujmom. Tak sa v neustálom stretávaní medzinárodných a národných prvkov sformovala mnohotvárna tradícia slovanskej ľudovej balady, tak vznikli jej národné a krajové repertoáry. Objasniť každú z týchto tradícií nemožno bez porovnania so širším zemepisným okolím, s podobnými tradíciami u

susedných národov. Až vyčlenením interetnickej zložky v národnom súbore ľudových balád, určením tvorivého prínosu, ktorým sa pri jej spracovaní prejavil každý národ, dospejeme k určeniu úlohy tohto žánru v národnej kultúrnej tradícii. Osvetlíme tým i povahu kultúrnych kontaktov medzi krajinami, ktoré spájala blízkosť jazyka, historických osudov alebo sociálnych štruktúr.

## II. SPOLOČNÉ A ODLIŠNÉ PRVKY V BALADÁCH SLOVANSKÝCH NÁRODOV

Podľa zhodného názoru vedcov vývin slovenských ľudových balád prebiehal v troch územných zoskupeniach: stredoeurópsko-západoslovanskom, balkánsko-juhoslovanskom a rusko-východoslovanskom. Hranice týchto oblasti balád sa nekryjú s hranicami hlavných jazykových skupín: do stredoeurópskej sféry patrí svojím východiskom balada ukrajinská a slovinská, a čiastočne i bieloruská<sup>7</sup>. Rozhodovala tu príslušnosť k spoločným štátnym útvarom a podobné podmienky spoločenského a kultúrneho vývinu.

Západoslovanskú tradíciu oddeľujú od ruskej a balkánskej, ako aj od nemeckej a maďarskej tradície mnohé spoločné znaky v zložení repertoáru a v spôsobe spracovania baladických námetov. Veľký počet piesní má tu spoločné textové východisko; štýl západoslovanských balád sa zvyčajne charakterizuje ako obnažené epický a citovo zdržanlivý. Proti moralizátorstvu, citovosti a štylistickej ozdobnosti ruskej balady prevláda tu vonkajšia dobrodružnosť a triezve opisovanie udalostí<sup>8</sup>. Tento typologický protiklad, odvodený z rozboru piesní, ktoré sa pokladajú za najcharakteristickejšie, je možno zjednodušením, ak sa pozrieme na materiál obidvoch tradícií v celej jeho šírke. Správnejšie bude tvrdenie, že v obidvoch oblastiach sa za odlišných spoločenských a kultúrnych podmienok realizovali podobné etapy prirodzeného vývinu žánru, ale vo veľmi nerovnakom stupni a v nerovnakom chronologickom rozložení. Stredoeurópska balada si čiastočne zachovala svoj stredoveký charakter, lebo jej produktívny vývin bol skôr utlmený pôsobením celého komplexu kultúrnohistorických činiteľov (konkurencia literárnej poézie, vplyv barokovej náboženskej ideológie, čiastočná strata zmyslu pre epické poňatie života). O ruskej balade sa zatiaľ nedá s istotou povedať, či sa jej terajší štýlový a ideologický typ nesformoval v čase, keď stredoveká stredoeurópska balada už prekročila svoje apogeum.

Západoslovansko-stredoeurópske zoskupenie tvorí však len relatívnu jednotu. Delí sa opäť na štyri, prípadne päť samostatných celkov: česko-slovenský (s podtypom česko-západomoravským a slovensko-východomoravským), poľský, ukrajinsko-bieloruský a slovinský.

Zložitú realitu vzťahov medzi jednotlivými národnými typmi budeme môcť pochopiť až potom, keď vzniknú súborné vedecké edície a katalógy národných repertoárov.

Prevažnej väčšine slovanských národov takéto práce chýbajú<sup>9</sup>. Predsa vsak bude užitočné pokúsiť sa aspoň o letnú charakteristiku rozdielov medzi nimi.

Týkajú sa už zloženia národných repertoárov, podielov piesní, ktoré sú spoločné niekoľkým národom, a na druhej strane materiálu výlučne národného. Ak z tohto hľadiska spracujeme zborník St. Czernika, *Polska epika ludowa*, relatívne úplnú zbierku poľských ľudových balád, zistíme, že asi tretinu tam uvedených baladických piesní (30) poznali Česi alebo Slováci. Ďalších päť piesní spájalo Poľsko výlučne s ukrajinskou tradíciou.

V slovenskej tradícii, ak si odmyslíme tesné spoločenstvo s východnou Moravou, má spojenie s českou, poľskou a ukrajinskou tradíciou asi päťdesiat balád. Ak odhadneme skutočný počet baladických námetov u Slovákov na 150–180, je to okolo 30 % z celkového počtu<sup>10</sup>. Iná situácia je iba vo folklóre, ktorý zaujímal voči západoslovenskej tradícii okrajové stanovisko a mal isté kontakty s ruským vývinom: v ňom sa za zvláštnych historických podmienok vyvinula osobitá umelecká forma balady. Máme na mysli ukrajinskú tradíciu. Tu pripadá na vyše 350 zistených samostatných piesní baladického typu len asi sedemdesiat zhôd so západoslovanským folklórom.

Postavenie interetnickej zložky v národných tradíciách je ešte významnejšie vtedy, keď ide o počet zápisov a obľúbenosť námetov. Číselné proporcie však nerozhodujú. Relatívna nezávislosť národných tradícií je predovšetkým v ich celkovom tematickom profile, v odlišnej štylizácii, ba aj v spôsobe, akým sa do vlastnej podoby spracovali piesne prevzaté z medzinárodného fondu. Dobré to vidieť vtedy, keď porovnávame slovenskú tradíciu s českou a najmä s poľskou tradíciou<sup>11</sup>.

Poľská balada sa vyznačuje predovšetkým väčším podielom príbehov zo šľachtického prostredia. Hrdinami poľských balád sú oveľa častejšie príslušníci privilegovanej triedy a ich dvora: od starostov, vojvodov a kráľov po kráľovské nemluvňata, dvoranov a sluhov. Mnohé konflikty v baladách vyplývajú z podmienok charakteristických pre toto prostredie. Jedným z nich je sociálne nerovná láska medzi pánom a prostou dievčinou, ale i medzi paňou a sluhom alebo iným nešľachticom (krajčírom, vojakom a pod.). Na rozdiel od zmierlivých riešení, ktoré sú obvyklé v slovenských baladách, tu sa také spojenia končia obyčajne tragicky. Je tu i zaujímavý motív milostnej rivality medzi pánom a sluhom, v českej a slovenskej balade úplne neznámy.

Je prirodzené, že balady tejto skupiny sú presýtené akcesoriami šľachtického prostredia: pestrou stavovskou titulatúrou (*waćpan, kawaler, jejmość*), formami dvorného vyjadrovania, zmienkami o prepychových predmetoch (drahé oblečenie a šperky s prevahou zlata). Významné miesto v poľských baladách má symbolika vencov a kvetov; zaujímavým reflexom stredovekého vkusu sú lakonické zmienky o *czerwiem* a *zieleni* šiat, ktoré si hrdinovia obliekajú.

S touto sociálnou tradíciou poľskej balady najskôr súvisí častá motivácia zápletky balád pobytom hrdinu na vojne alebo na love. Omnoho častejšie ako v slovenskej alebo

českej balade sa poľskí hrdinovia objavujú na koni; porovnajme obraz zvodcu, ktorý pestuje konskú jazdu ako zábavu, v úvode poľskej verzie balady o dievčine, ktorá zmánila svoje nemanželské deti (u nás texty 15 j, H, o). Veľmi častý je vôbec motív pohybu v priestore. Mnohé z príbehov sa odohrávajú na ceste alebo v cudzom prostredí: sluha hlási pánovi zradu jeho ženy na moste, bratia sa pomstia zvodcovi svojej sestry až vo vzdialenom meste (porovnaj slovenské riešenie v balade č. 21).

Menej, ale zato veľmi rázovito sa v poľskej balade predstavuje mestské prostredie: chudobní paholkovia popíjajú v krčmách, zneuctujú bohatstvo a šľachtickú hodnosť, neváhajú vziať ruku na pána a vyskúšať jeho chrabrosť. Vandrovní remeselníci zvädzajú mestské dievčatá a ženy počestných majstrov. Typickou obeťou zvodcu je hrdá richtárova dcéra (*burmistrzówna*).

V poľskej balade je ľud reprezentovaný skromnejšie, niekedy i s dešpektom, ktorý mali k nemu v minulosti predstavitelia iných sociálnych vrstiev (satirické balady o dedičanoch – Cziernik, c. d., s. 279, 281). Zrejme v nedávnom období riešila poľská balada disparátnosť svojho sociálneho profilu zaujímavým spôsobom: sociálne situovaných hrdinov zastúpila typizovaná dvojica *Jaś a Kasia*.

Veľa príbehov sa v poľskej balade odohráva mimo rodiny a domova, v širom svete. Ak sa príbeh rieši za účasti členov rodiny, veľakrát rozhodujúcu úlohu hrá brat. Úplne vzácný je naproti tomu konflikt medzi svokrou a nevestou.

Nemožno poprieť, že poľská balada obsahuje viac zmienok o náboženstve a kulte, myšlienok na kostol a spásu. Jej životný obzor je zároveň bohatší na častejšie opisy prírody, symbolické a ozdobné motívy. V drsnom, úsečnom a útržkovitom vyjadrovaní niektorých starších balád lepšie badať stredoveký štýlový základ.

Umelecký profil českej balady vyzerá úplne inak. Celkový kolorit je racionálnejší a vecnejší, lyrických prvkov je málo, prevažne vo vrstve sentimentálnych kramárskych veršovačiek, kde sa prelínajú s úsilím o umelé, nadnesené vyjadrovanie. Viac príbehov sa odohráva v mestskom alebo inom zámožnom, nie však v panskom prostredí; iba menšia skupina piesní prevažne romaneskného typu prenáša dej do sveta kráľov a vysokej šľachty. Nápadne veľká je účasť subjektov s fantastickými prvkami zameranými na vzťahy k záhrobiu. Z formálnej stránky udrie do očí prevaha štvorveršových slôh a záľuba v pridávaní putujúcich lyrických motívov, najmä v závere textov.

Najosobitejšiu podobu v okruhu, ktorým sa zaoberáme, má balada ukrajinská. Nehladiac na tesné životné vzťahy k poľskému etniku, v rámci jediného štátu vyvinula na spoločnej historickej základni prevažne samostatný repertoár, v ktorom sa mnohé látky medzinárodného pôvodu preniesli do iného životného prostredia a vo východnej časti územia sa okrem toho z estetického hľadiska prehodnotili. Častou lyrizáciou epických subjektov, zdôraznením prírodného pozadia, tendenciou pre morálne osvetlenie a zhodnotenie príbehov sa východoukrajinská balada podobá ruskej balade; líši sa však od nej

inou formou verša, konkrétnymi štýlovými znakmi a obsahovým zložením. Intenzívne sa v nej uplatňujú motívy vandrovného života, ale ešte viac problematika vzťahov vnútri rodiny. Sem patria početné balady o samovraždách kvôli nemilovanému mužovi alebo zlej svokre, o prenasledovaní ženy v mužovej rodine. Častejšie ako v západoslovenskej tradícii sú piesne o zavraždení ženy alebo milenky, o otrávení milenca, o úteku so zvodcom, ako aj symbolické balady o zázračných premenách<sup>12</sup>.

Zdá sa, že uvedené rozdiely vznikli odstredivým pohybom, ktorého základom bol odlišný vývin spoločenských a kultúrnych pomerov v jednotlivých krajinách. Sociálny a umelecký profil poľskej balady mohla značne ovplyvniť početná vrstva deklasovanej dedinskej šľachty, blízkej ľudovému prostrediu svojim ekonomickým postavením a spôsobom života, ale aj angažovanej na vývine stavovských kultúrnych tradícií a ideálov. Významnú úlohu vo vytváraní štýlu ukrajinskej balady zohrala zrejme široká vrstva slobodných kozákov a dedinskej inteligencie, pre ktorú bola ľudová pieseň hlavnou formou kultúrneho prejavu. Český stav odráža vplyvy baroka a osvietenstva; prvý posilnil zložku fantastickú a náboženskú, druhý vniesol do balady štýlové tendencie súvekej literatúry – sklon k «rozumovaniu» a sentimentalite<sup>13</sup>.

Uprostred medzi týmito vývinovými alternatívami stojí balada východomoravská a slovenská. Vo svojom obsahu sa vyznačuje najväčšou rovnováhou rôznych sociálnych rovín. Obsahuje (najmä tradícia moravská) veľký počet rodinných námětov. Čo sa týka štýlu, tvorí prechod medzi epickým lakonizmom českej balady a lyrickými tendenciami, ktoré sa prejavili v balade poľskej a ukrajinskej.

Tradíciu balady na Slovensku charakterizuje ešte väčšia mnohotvárnosť a rovnováha, demokratizmus v poňatí dejového prostredia a ľudových vzťahov (i v sujetoch, ktorých účastníkmi sú feudáli), umelecká zrelosť v spracovaní prevzatých i domácich látok. Dve piesne zapísané výhradne na Slovensku – o nevydarených ľúbostných príhodách vojvodových a Šima-kráľa (Horák, č. 10 a 13) – zaznamenávajú svojou útržkovitou kompozíciou a nerýmovaným veršom stopy akejsi zaniknutej starej tradície epických piesní o ľúbostných príhodách. Iný zaujímavý reliktný typ tvorí pieseň o utopenej nešťastne vydatej kňažnej (Horák, č. 17), o bratovi, ktorého uväznili pre zabitého páva (Horák, č. 18). Dej sa tu retarduje a presycuje emocionálnosťou. Podobný štýlový základ, vrátane šesťslabičného verša, majú slovenské balady o tragédiách, ktoré vznikli v dôsledku tureckého susedstva (*Rabovali Turci; Ten prešporský mýtny*). Ďalej je tu zaujímavá skupina autochtónnych balád o ľúbostných príhodách, veselých, ironických a tragických, s energickou epickou dikciou: sobáš pána s prostou žnicou (Horák, č. 8); muž preoblečený za ženu zvedie dievčinu (Horák, č. 12); zavraždenie hercegovej milenky (Horák č. 14); získanie si dievčaťa v plaveckej súťaži (Horák, č. 26). Na opačný pól života sú zamerané domáce piesne o posmrtnom stretnutí milencov (Horák, č. 14a, 16).



Neopakovateľný pôvab smútku z dočasnej slobody a šťastia majú slovenské balady o zbojníkoch a piesne na tému tragickej príhody na prahu manželstva. Veľa je i novších balád, jednoznačne dedinských, známych prevažne miestne. Sú to zväčša zase šesťslabičné texty, v ktorých prevláda nová téma nepripravených, náhodných vražd (napr. v bitke), samovrážd a nešťastných náhod. Charakteristickým stavebným znakom takýchto piesní je krátky text a jednoduchý dej. Dej často vrcholí už v prvej polovici alebo dokonca na začiatku textu (napr. jednoduchým oznámením o tom, čo sa stalo); zvyšok tvorí komentujúci, prevažne lyrický dialóg. Mnohé texty sa tak dostávajú na hranicu lyrického žánru, nie však presýtením členitého deja lyrickými prvkami, ale potlačením deja v prospech lyrického oznámenia. Lyrickú orientáciu týchto piesní «spravodajského» typu dobre vidieť najmä pri porovnaní s podobnými piesňami z ukrajinských Karpát, ktoré kladú väčší dôraz na podrobné opisovanie chodu udalostí.

Lyrizmus sa v slovenskej tradícii balád prejavuje i v pomerne častom využívaní prírodnej scenérie. Častejšie než v českých a poľských baladách sa dej odohráva v prostredí hôr, lesov a lúk, vo svete, ktorý obklopuje slovenských spevákov celý život: *na tej hore vysokej; medzi dvoma horami; tam za horou za vysokou; tam hore, tam dolu, tam hore daleko*, alebo i v *šírom poli*, či *na doline*. Tento otvorený, i keď zväčša jednoduchý vzťah k prírode sa v niekoľkých baladách vyvíja na hlbokú súzvučnosť medzi zmyslom deja a náladami v prírode; spomeňme si na sugestívny symbolický obraz troch žiar, ktoré oznamujú nešťastie v slovenskej verzii balady o bratovi, ktorý zahynul vo vojne, alebo na chudobné dievča, ktoré samo robí na horskom políčku obklopenom javorom v balade o zbojníckej žene. Zachovávanie epických osnov, sprevádzané vývinovo progresívnou snahou o citové obohatenie príbehov, je základom veľkej umeleckej hodnoty slovenských ľudových balád.

Na záver tejto kapitoly treba upozorniť na to, že územie slovenskej ľudovej balady hraničí s oblasťami, ktorých repertoáry sa typologicky odlišujú od celonárodného repertoáru českého, poľského alebo ukrajinského a pripomínajú v mnohom slovenskú situáciu. Najznámejší je príbuzenský vzťah s východnou Moravou, najmä s moravsko-slovenskou oblasťou. Dôležité porovnanie O. Sirovátku<sup>14</sup> ukazuje, že okrem balady interetnickej skupiny ďalších 20–30 piesní spája Moravské Slovensko výhradne so Slovenskom. To znamená, že na Moravskom Slovensku a v iných častiach východnej Moravy žila temer polovica všetkých piesní, ktoré sa na Slovensku spievali ako balady.

Iný typ prechodnej oblasti predstavujú Sliezska a ukrajinská oblasť, vклиňujúca sa medzi poľské a slovenské etnikum po obidvoch stranách karpatského hrebeňa na území od Dunajca po ľavé prítoky horného Sanu a terajšiu československo-sovietsku štátnu hranicu. Preberanie piesňových hodnôt z českej a slovenskej oblasti tu bolo dôsledkom dlhodobého spolunažívania etnických skupín rozličného pôvodu v jedinom štáte. V jazykovo poľskej časti horného Sliezska sa poľský základ, dodnes dobre viditeľný, čiastočne prekryl niekoľkými vlnami českých, a v menšej miere i slovenských vplyvov.



V sliezskom vnútrozemí žili piesne českého pôvodu paralelne s poľskými, v jazykovom pohraničí sa častejšie vyskytovala kontaminácia českých a poľských textových typov<sup>15</sup>.

V ukrajinskej pohraničnej oblasti jestvuje dosť veľký rozdiel medzi severnou a južnou časťou. Na slovenskej strane prevládal v oblasti západne od rieky Laborca slovenský typ balád (55 balád alebo verzií, to je 59 % oproti 38 piesňam ukrajinského alebo poľského pôvodu). Na východ od Laborca, kde značne pôsobili ukrajinské piesňové vplyvy, tvorí podiel zhôd so slovenskou tradíciou 44 % (37 piesní), ale na ukrajinský a iný pôvod poukazuje 56 % zhôd (47 piesní). U severných Lemkov, ku ktorým intenzívne prenikala slovenská lyrická pieseň, je podľa základného zborníka F. Kolessu<sup>16</sup> pomer ešte priaznivejší pre ukrajinskú tradíciu: 14 balád slovenského pôvodu a 26 ukrajinského, zriedkavo i poľského pôvodu (35 a 65 %).

Prekvapujúci je výsledok porovnania slovenského repertoáru so stavom v južnej časti Maľopolska. Štyri štvrtiny balád, ktoré sú bežné na území južne od Visly, majú tematické analógie v slovenskej tradícii. Ich väčšia časť však vystupuje vo vlastných verziách alebo i redakciách (samostatných spracovaniach toho istého námetu). Svojím tematickým zložením sa juhopoľský repertoár balád, celkove dosť chudobný, viac približuje k slovenskému než k stredopoľskému alebo severopoľskému repertoáru. Odlišuje sa od neho a približuje sa k celopoľskej tradícii spôsobom spracovania námetov<sup>17</sup>. Slabé pokrytie južného Poľska zápismi piesní znemožňuje záver, či išlo o stav historic-ky trvalý alebo iba novodobý. V každom prípade možno tvrdiť, že v oblastiach okolo Karpát, ktorých stredom bolo Slovensko, sa v zachovaní baladických námetov prejavili konvergentné tendencie, že sa tu zblížovali baladické tradície rozličných národov.

### III. INTERETNICKÁ ZLOŽKA V ZÁPADOKARPATSKOM BALADICKOM REPERTOÁRI

V úvode zbierky sme poznamenali, že za interetnické v plnom zmysle pokladáme balady, ktoré sú zapísané najmenej u troch zo štyroch slovanských národov po oboch stranách Karpát. Túto požiadavku spĺňa v západokarpatskom priestore 52 baladických námetov. Je to tretina až štvrtina všetkých piesní, ktoré sa dajú v slovenskom folklóre považovať za balady<sup>18</sup>.

Veľká časť týchto piesní (asi tretina) má široké mimoslovanské súvislosti a patrí zrejme do staršej historickej vrstvy. Iba málo medzinárodne rozšírených piesní, ktoré sa zaraďujú tiež do tejto vrstvy a sú známe niekde v karpatskom priestore, nespĺňa predpoklad paralelného výskytu v troch alebo viacerých národných oblastiach<sup>19</sup>. Do interetnickej skupiny patrí väčšina balád o vzťahoch medzi príslušníkmi rozličných vrstiev feudálnej spoločnosti, predovšetkým medzi pánmi a prostým ľudom. Ďalej sem patria skoro všetky balady o nadprirodzených premenách a posmrtných stretnutiach,

zistené v karpatskom priestore. Je v nej veľká skupina piesní o vraždách, ľubostných dobrodružstvách a o zneucteniach. Nepomerne menej je tém o samovraždách, nešťastných náhodách, dedinských bitkách, o rodinných konfliktoch bez krvavého rozuzlenia.

Jestvujú rozmanité možnosti obsahového triedenia balád: podľa vzťahu medzi dejovými postavami (ľubostné, rodinné, sociálne), podľa prostredia, v ktorom sa dej odohráva (historické, zbojnícke, vojenské), podľa účasti rozličných obsahových zložiek v štruktúre piesne (magicko-mýtické, legendárne, elegické, žartovné)<sup>20</sup>. Doteraz používané systémy spájajú tieto rôznorodé hľadiská, čo neprispieva k prehľadnosti celkového obrazu. Pre našu zbierku sme zvolili také triedenie, ktoré vychádza z podstaty žánru: podľa obsahu a rozuzlenia dramatického konfliktu. Dospeli sme tak ku štyrom základným tematickým skupinám: Čarodejné premeny a stretnutia s mŕtvymi; Vraždy, poranenia a samovraždy; Vojna a jej následky; Láska a dobrodružstvo. Každá skupina predstavuje jeden z odvekých zdrojov baladickej inšpirácie: nadprirodzeno, smrť, vojnové príhody a lásku<sup>21</sup>.

Balady prvej skupiny sa podľa zjednodušenej predstavy o vývine foriem umeleckého myslenia pokladali za najstaršie. Ešte Jiří Horák v nich videl «ohlasy prastarých názorov animistických»<sup>22</sup>. Súčasná folkloristika, ktorá posudzuje ľudovú pieseň podľa jej všetkých vlastností, sa na také prípady pozerá triesvejšie. Poverčivosť, viera v jestvovanie nadprirodzených javov sprevádzala život človeka donedávna; keď strácala svoju presvedčivosť, človek prehodnocoval také predstavy na hodnotné estetické symboly, ktorých je v krásnej literatúre vela od Hesioda a Ovídia až po najnovšie obdobie<sup>23</sup>. Konkrétny obsah slovanských balád o čarodejných premenách ničím nepoukazuje na primitívne kultúrne podmienky, z ktorých sa vraj zrodili. Vo väčšine prípadov ide o zámožnú (sedliacku a niekedy mestskú) rodinu, ktorá žije v usporiadaných pomeroch. Proti ranému datovaniu týchto piesní svedčí však najviac ich rafinovaná, nápaditá kompozícia, a v prípade balady o dievčine-vtákov i zložitá strofická forma, ktorej korene siahajú v krajnom prípade do stredovekej literatúry. Nie je pre nás dôležité, aký časový pôvod má viera v možnosť premeny človeka na strom alebo vtáka; dôležitý je spôsob a účel využitia týchto mimopiesňových predstáv v komplikovanom umeleckom diele, ktorým je každá pieseň. Balada o dievčine, ktorá sa premenila na javor, vznikla nápaditým spojením niekoľkých motívov povier (sila zakliatia, premena na strom, schopnosť stromu rozprávať, vzťah javor – hudobný nástroj), ktoré žili predtým oddelene v ľudovej próze. V balade o dcére-vtákov sa o čarodejnej premene hovorí dokonca len ako o zámere (*urobím ja sa ptáčkom...*). V obidvoch piesňach nejde o premeny ako také; strata ľudskej podoby je tu symbolom neprekonateľnej vzdialenosti človeka vyhnaného z prostredia, ktoré mal rád.

Je zaujímavé, že ani jedna z týchto balád nepatrí do celoeurópskeho námetového fondu ako napríklad stredoveké balady. Ich široké vnútroľudské súvislosti, náročná

## Балади

---

stavba s veľkou časťou lyrických prvkov a niektoré ďalšie formálne i zemepisné znaky ich však s veľkou pravdepodobnosťou zaraďujú do obdobia, keď sa ľudová balada ešte prudko šírila na veľké vzdialenosti – do renesancie alebo raného baroka – a jej tvorcami boli veľkí majstri slova. Ich umelecká nezvyčajnosť nevyplýva z mimoriadnej starobylosti, ale skôr z toho, že patria k tvorbe, v ktorej ostatné prejavy dávno zanikli. Zachrániť pieseň o dievčine-vtákov pomohlo to, že sa miestami začlenila do svadobného obradu, kde nikoho nezarážala jej symbolická podstata.

Oblasť viery v zlých démonov, ohrozujúcich človeka, predstavuje v našom materiáli jediná pieseň – o dievčine, ktorá sa dostala do pekla pre svoju nemravnosť. Tento námiet nebol ani zďaleka natolko rozšírený ako predchádzajúci námiet: žil v podstate len u západných Slovanov. Má však slávneho celoeurópskeho predchodcu: pieseň o Kristovom stretnutí s hriešnou dievčinou, ktorá vychádza z biblického príbehu Samaritánky. Podoba časti, ktorá rozpráva o previnení dievčiny, svedčí o závislosti našej balady od tohto vzoru a odsúva jej vznik (spolu so zemepisnými a daktorými štýlovými ukazovateľmi) taktiež do staršej doby, pravdepodobne barokovej, ktorá priala podobným príbehom. Kombinácia prudkého dejového spádu s rázovitým rozpracovaním vybraných situácií, uplatnenie čierneho humoru postavili túto baladu na jeden z vrcholov ľudovej baladickéj tradície.

Proti tomuto jedinému predstaviteľovi pravej démonologie stojí v našej zbierke päť balád, ktoré veľmi odlišným spôsobom spracúvajú tému posmrtného stretnutia s milovanou osobou. Iba v jednom prípade, a to v piesni, ktorá svojím koloritom trochu pripomína baladu o únose do pekla, má príbeh čiastočne demonologický charakter: mŕtvy, privolaný čarami, prichádza k živej v celej svojej podobe. Je to (okrem ďalšej podobnej balady o remenárovom synovi) jediný mŕtvy mužského pohlavia, ktorý sa rozpráva so živými. Rozhodne mladší je námiet, v ktorom je nadprirodzeným hosťom mŕtva milienka. Posmrtné stretnutie tu nieje ako následok túžby a čarov, neobostiera ho záhada. Mŕtva sa s racionálnou dôslednosťou pomstí živému za priznanú krivdu.

Aj v ďalších troch príbehoch je mŕtvou osobou žena; stretnutie sa však obmedzuje na rozhovor s mŕtvou, ktorá leží v hrobe. Rieši sa buď symbolicky (v balade o sokolovi), alebo pomocou medzinárodne obľúbeného motívu neskorého pútnikovho návratu z cudziny k hrobu milienky. I tu je značné štylistické rozpätie medzi drsným, energickým poslaním poľskej balady a nenáhlivým prejavom česko-slovenskej piesne. Veľká obľuba motívu posmrtného stretnutia pri hrobe viedla k vzniku ďalších regionálne obmedzených piesní; súvisí asi s barokovým stanoviskom k otázke života a smrti a s novým postojom ku strate blízkeho človeka, ktorý nechce pripustiť možnosť zániku citového vzťahu s okamžikom fyzického odchodu. Posmrtný rozhovor je symbolom trvania psychického vzťahu medzi milencami, ktorých nemôže rozlúčiť ani smrť. V tom čase vznikla pravdepodobne aj balada o sirotách, ktoré sa mŕtvej matke sťažujú na zlú ma-

cochu. Téma bola ako stvorená pre žobrások; tí rozmnožili počet verzií, obohatili ich zaujímavými nápadiami a rozniesli pieseň do rôznych krajín.

Vrcholným víťazstvom citu nad nepriaznivým životom je posmrtné fyzické spojenie, ku ktorému otvára cestu dobrovoľná smrť. Tak rieši problém večnej lásky balada o záhrobnom spojení rozdelených milencov. Reprezentuje štýlové ponímanie, ktoré sčasti poprelo pôvodné znaky balady. Prirodenú epickú gradáciu, budovanú z jedinečných situácií, tu nahradila schéma založená na opakovaní podobných dejových úsekov, vyjadrujúca myšlienku návratu a predurčenia v ľudskom živote. Krásny symbolický záver (spojenie rastlín, ktoré rastú z hrobu milencov) patrí k starému motivickému pokladu. Nachádzame ho už v podaní o Tristanovi a Izolde.

Rozhodne najpočetnejšia v interetnickom súbore je skupina balád o vraždách. Z trinástich námetov, ktoré sme vyčlenili, osem sa odohráva na pôde rodiny; jej členmi sú vrahovia alebo pomstítelia. Zaujímavé je, že v rodinných baladách ako pôvodca vraždy častejšie vystupuje žena: sestra, manželka, matka dospelého syna alebo dcéra, ktorá sa previnila proti slušnosti. Muž je vrahom v jedinej rodinnej balade o zbojníkovi a jeho žene. Naproti tomu v ľúbostných vzťahoch je vrahom (v baladách karpatskej interetnickej skupiny) skoro vždy muž – neverný, nestály milenec alebo rafinovaný zvodca. Na rozdiel od vrážd v rodine sa takéto tragédie odohrávajú obyčajne v prírode.

Motívy rodinných vrážd sú rozmanité: túžba po oslobodení z rodinnej závislosti, pomsta za osobnú urážku, neveru alebo znesvätenie rodiny, živelná nenávisť staršej ženy (matky) voči synovej milej. Zvodcovia vraždia svoje milenky preto, aby sa ich zbavili; občas sa objavujú hmotné pohnútky, a v starej balade č. 18 možno hovoriť o nezvládnuteľnom patologickom sklone. Iba časť vrážd neujde trestu. Verejné právo zasahuje málokedy; dôsledne len v baladách o matke, ktorá zmámi svoje deti, o Matejovi a Magdaléne, o osude vraha dievčiny. Častejšie vystupujú ako pomstítelia členovia rodiny – bratia zabitého muža alebo dievčiny. Odzrkadľuje sa tu archaická právna prax, v 18. storočí už vzácna. Formou trestu je aj mravná pohana a výčitky svedomia.

Sujety balád o vraždách sú zväčša bohaté a členité. Niektoré (č. 10, 16, 18) nadväzujú na starú celoeurópsku tradíciu a rozličným spôsobom modifikujú jej motívy. Dej sa odohráva v rôznom sociálnom prostredí: šľachtickom (č. 11, 13), meštianskom (č. 15, 17), roľníckom (č. 14, 18, 21). Dlhodobý vývin niektorých námetov spôsobil, že sa ich sociálne zakotvenie mení (č. 10, 11, 12, 14, 15, 18). V daktorých baladách je sociálne pozadie vraždy neurčité.

Oproti veľkému počtu balád o vraždách v rodine a medzi milencami obsahuje interetnická skupina iba jeden námet, ktorý má širší sociálny dosah: o tom, ako zbojníci zavraždili pastiera. Spolu s «nekrvavými» baladami o prepadaní furmana (kupca) a bohatej krčmárky je to prínos, ktorý sa často nevyskytuje. Je možné, že niektoré balady o zbojníkoch a lupičoch zanikli alebo stratili svoj interetnický charakter; môžeme však

povedať, že profesionálna kriminalita málo vzrušovala tvorcov starších ľudových balád. Možno to vysvetliť i tým, že išlo o javy všeobecnej povahy, zatiaľ čo balady o rodinných a lúboštných tragédiách mali vždy, bez ohľadu na stupeň individualizácie námety, príchuť jedinečnosti. Ani jedna z balád interetnického okruhu nepredstavuje zbojníka s takou sympatiou ako niektoré balady špecificky slovenské.

Piesne o smrteľnom poranení mládenca, zhrnuté pod číslom 23, ukazujú, aké premenlivé textové zloženie majú námety vo svojej podstate lyrické. Rozmanité kombinácie a štylistická úprava spoločných motívov dali podobnému sujetu rozličnú podobu v slovenskej i poľskej tradícii.

Unikátna je v našom súbore aj «turecká» balada, ktorá sa končí samovraždou obeť. Má veľmi bohatý a variantne rozvetvený text s množstvom vlastných umeleckých znakov. Ide pravdepodobne o pozostatok širšej zaniknutej tradície, ku ktorej v slovenskom folklóre patria ešte dve piesne so začiatkom *Rabovali Turci* (Horák, č. 29, 30). Druhú z nich sme nezaradili do našej zbierky iba preto, že na poľskom území bola zapísaná mimo karpatskej oblasti, v dolnom Sliezske. Ďalšie slovenské balady o Turkoch (uverejnené v Horákovi, č. 31, 32) pôsobia dojmom neskorších a umelých balád.

Balady, zahrnuté do skupiny *Vojna a jej následky*, vidia vo vojne a vojenskej povinnosti vždy rozbitie prirodzených životných vzťahov, zdroj utrpenia a žiaľu. Iba stará balada o dievčine-bojovníčke, očividne prevzatá z iného sociálneho prostredia, zdôrazňuje vo vojnovom príbehu prvok dobrodružstva a hrdinstva. Prevažná väčšina balád o vojne sa končí smrťou alebo zranením vojaka – člena rodiny, čakaním na jeho návrat a oplakávaním straty. Časť balád tejto skupiny sa upriamuje na okamžik lúčenia pri odchode z domova.

Rôzna je historická a štýlová príslušnosť týchto piatich námětov. Dve balady (č. 25, 27) sú spracovaním starých medzinárodných látok. Kým pieseň o dievčine-bojovníčke patrí k textovo stabilným, zatiaľ pieseň o bratovi, ktorý padol vo vojne, zažila veľa podstatných úprav. Vysvetľujeme si to odlišným citovým vzťahom predstaviteľov deja: zmenám, ktoré prispôsobujú obsah ich vlastným životným skúsenostiam, podliehajú predovšetkým piesne, ktoré vyvolávajú hlboký vnútorný zážitok. Balada o smrti brata-vojaka patrí i z umeleckej stránky k najvýznamnejším v slovanskej tradícii, i keď jej sujet je nenáročný a jednoduchý. Popularitou sa jej nemohla vyrovnáť ani iná stará a krásna balada – o návrate raneného vojaka v podobe vtáka. V komentári poukazujeme na to, že sa motív vojnového zranenia dostal do textu balady asi druhotne.

Do tematickej skupiny *Láska a dobrodružstvo* patria balady o nečakaných stretnutiach, podvodoch, úskokoch, lúboštných omyloch. Ľudové vedomie zaujíma k príhodám tohto druhu blahosklonný, úsmevný postoj: manželská a milenecká zrada sa skôr obdivuje ako prejav obratnosti, než sa odsudzuje. Zaujímavé je, že väčšina lúboštných balád

interetnickej skupiny rozpráva o vzťahu medzi sociálne nerovnými partnermi, najčastejšie medzi pánom a dievčinou z ľudu. Závery sú zmierlivé, niekedy i posmešné, aj keď výsledok takýchto stretnutí nám pripadá skôr ako tragický. V životnom pocite starších čias hranice tragického prebiehali inde, v blízkosti smrti a ohrozenia života: bolesť spôsobená bezohľadným konaním iného človeka ležala ešte mimo obzoru epickej morálky. Zmysel pre túto stránku života sa hlási ako prvý, radikálny manifest nového ponímania ľudských vzťahov v baladách o dobrovoľnej smrti milencov. V inej časti ľúbostných balád, ktoré svojim štýlom poukazujú na neskoršie obdobie vzniku, sú zvodcovia príslušníkmi nestálych, lokálne nepripútaných povolání – vojaci, žandári, lesníci.

Starú a bohato rozvetvenú tradíciu majú dve balady, založené na motíve stretnutia a nepoznania dvoch blízkych ľudí – mileneckého páru alebo brata a sestry. Pre človeka starších čias, ktorý bol menej schopný odhaliť za klamným zovňajškom šiat a zmenenou tvárou známu, príbuznú dušu, to bola neobyčajne vzrušujúca situácia.

Ak sa teraz pozrieme ešte raz na celý repertoár, zistíme, že iba štyri námety (č. 3, 21, 39, 40) stoja úplne alebo prevažne za hranicami osobných (rodinných alebo ľúbostných) vzťahov. Širšia spoločenská problematika (vojenská, sociálna) v ňom nezaujala primerané miesto. Uplatnila sa (okrem časovej piesne historickej) až v neskorších žánroch.

V interetnickom repertoári je zastúpené v pomernej rovnováhe prostredie šľachty a pánov (v 4 baladách prevláda, v 7 ďalších je čiastkovým motívom alebo ekvivalentom), mesta (8–10 balád) a roľníckeho vidieka (6–13). Kolísanie v počte vzniká tým, že niektoré piesne (o sestre-travičke, zbojníckovej žene, dievčine, ktorú odviezol Turek, o dcére-bojovníčke) menia vo svojich verziách sociálny pôvod hrdinu a dejové prostredie. V baladách, ktoré môžeme vcelku kvalifikovať ako roľnícke, sú prvky, poukazujúce na zložitejší sociálny pôvod (členovia rodiny vlastnia šable alebo kopije; dievčina, ktorá čaká na milého, má vlastnú službu). Štrnásť zo štyridsiaticich balád neurčuje sociálnu príslušnosť hrdinov.

Častým javom je znižovanie sociálnej úrovne príbehu. Zo slovenskej verzie balady o žene-vrahyni miznú sluhovia; zdôrazňuje sa chudoba zbojníckovej ženy; v balade o dievčati, ktoré platí svojím vencom za škodu na poli, namiesto grófa alebo poľského starostu (šľachtická hodnosť) nastupujú hájníci, *karbownik* a napokon moderní inžinieri. Jestvujú i opačné prípady; v slovenských textoch je veľmi často dievča, ktoré trpí alebo sa prevíní, richtárovou dcérou, zatiaľ čo dievča predané do krčmy je kráľovského pôvodu.

V prostredí sociálne jednoliatom, akým bola výlučne poľnohospodárska oblasť lemkovská, nastali najzaujímavejšie presuny. V balade o sokolovi mŕtvu milú vystriedala matka (podobne v daktorých slovenských textoch), v balade o sestre-travičke brata – manžel, v balade o rozbitom džbáne sa objavili poľnohospodárske reálie. Súbor postáv v balade o dievčine-bojovníčke sa veľmi menil pod vplyvom dlhého života piesne v prostredí prostých vojakov.



Dôležité však je, že pri celkove rozptýlenom sociálnom vedomí balád je častým katalyzátorom baladických konfliktov sociálna nerovnosť. V trinástich baladách, najmä z druhej a štvrtej skupiny, práve rozdielne sociálne postavenie alebo pôvod vedú hrdinov do konfliktových situácií, k zločinu alebo nečestnému konaniu. Málokedy však, výhradne v novších baladách, ide o majetkové rozpory. Hmotné záujmy neboli pre tvorcov balád rozhodujúcim životným motívom.

Ďalším katalyzátorom zápletiiek v baladách je motív cesty. Nejde len o prostredie, v ktorom sa dej mnohých balád odohráva. Odchod na cestu, dlhšia neprítomnosť doma, nečakaný návrat sú často príčinou dramatického zauzlenia. Dlhé odlúčenie vedie až k nepoznaniu milovanej osoby s neblahými následkami, ktoré z toho vyplývajú, a v tom horšom prípade privoláva smrť.

Častým strojom kolízií v balade je človek, pre ktorého je cesta hlavným domovom, záhadný návštevník, prichádzajúci do usporiadaného života rodiny zďaleka, z neznáma: diabol, vystupujúci v úlohe zvodcu, cudzinec, ktorý nahovára dievča na zločin alebo útek. Posledné stopy ukazujú, že v starších baladách túto úlohu hrali často neznámi rytieri – «čierni páni»; v mladších baladách je typickým hosťom z iného sveta vojak, ktorý daruje svojim obetiam blažený okamih šťastia. Vojaci zasahujú i ako záchranovia, bojovníci, pomstítelia. Vojna je totiž v ľudových baladách najčastejšou formou «cesty», odlúčenia od domova; z vojny prichádza mŕtvy alebo ranený milý, milenec, ktorý hľadá svoju milú na cintoríne, alebo si overuje jej vernosť, brat v poľskej balade o sestre-travičke; text niekoľkých ďalších balád sa začína odchodom na vojnu. Temer polovica piesní v našej zbierke sa neobišla bez postavy vojaka.

Veľmi rozmanito je v baladách interetnickej skupiny zastúpená citová zložka. Sú tu balady «chladné», vyhýbajúce sa akejkoľvek zmienke o citovom zážitku (*Žena zavraždí muža*, ale i *Chorá pani podvedie pána s vojakom*); v mnohých iných baladách nájdeme pestrú paletu prostriedkov, ktoré vyjadrujú citové vzťahy hrdinov alebo i účasť skrytého rozprávača. Môžu to byť emocionálne slovesá, zdobené tvary, citoslovčia, intímne formy oslovení, niekedy i reálne a symbolické situácie, odhaľujúce vzťah medzi ľuďmi.

Významným poľom emocionality je v ľudovej piesni opis prírody. Balady sa tejto oblasti nemohli vyhnúť už preto, že kľúčové epizódy mnohých piesní sa odohrávajú vo voľnom priestranstve. Veľkú väčšinu prírodných obrazov nájdeme však v piesňových úvodoch, kde hrajú úlohu svojrázneho estetického signálu. Skoro vždy sú to obrazy prosté, jednočlenné. Ani ich výber nie je veľký: zelený háj; čierny, temný, hustý, javorový, kalinový, borový, niekedy i biely les; čierne, vysoké, biele hory; hora javorová; pole, údolie, hlboká dolina, pekná rovina; potok, rieka, Dunaj; z jednotlivých stromov javor, lipka, hruška, vrbý. Málokedy sa objavia konkretizovanejšie obrazy: topolie, ozimina, zelený úhor, čierna zem na pláni, vinohrad; určenie charakteru krajiny býva i celkom



všeobecné: za horami, za dolami; pod tým kopcom: dolu «u doličky». Avšak z 220 textov našej zbierky 101 (skoro 46 %) má takýto úvod.

I v ostatnom texte je prírodné prostredie často iba letmo naznačenou kulisou, ktorá nevzbudzuje citovú rezonanciu a chýba jej symbolický význam. Bežným miestom mileneckých stretnutí je záhrada s kvetmi alebo háj, miestom vrážd – háj, les alebo rieka. Málokedy sa pozornosť zameriava na prírodný detail (tříňová záhradka s ružami; rozmarínom vysadená cestička; rastliny na hroboch). Ešte menej sa hovorí o kráse prírody (javor), alebo vynikne sugestívny obraz, dokresľujúci psychickú situáciu (let cestou-necestou s diablom; rozhovor v nočnej prírode s mŕtvym milým; hmla a vietor ako príčina švagrovho zavraždenia; priepasť so šablami v balade o pomste na zvodcovi; pitie z Dunaja a oslovenie rýb v balade o Turkovej neveste; tri farebné žiare, veštiace nešťastie, v slovenskej verzii balady o smrti brata vo vojne). Je príznačné že väčšina takýchto prvkov žila iba v daktorých verziách uvedených piesní. Úplne výnimočné sú v ľudových baladách nadnesené obraty (morský breh, kúpanie v mori), alebo opisy reakcie prírody na ľudské konanie (v balade *Zvodca zabije dievčinu v lese*). V našom súbore sme našli iba jeden prípad tzv. prírodného paralelizmu – symetrického zoradenia prírodného obrazu a motívu z ľudského života, i keď sa tento prostriedok pokladá za jeden z hlavných príznakov archaického piesňového štýlu <sup>24</sup>.

Vtáčie symboly hrajú významnú úlohu v troch baladách, ktoré na seba upozorňujú celkovou nekonformitou obsahu: o návrate dievčiny v podobe vtáka, o sokolovi a mŕtvej milej, o návrate raneného v podobe vtáka. Skutočnosť, že sa v prvej balade mnohonásobne vymenil symbolický obraz (kukučka – vtáčik jarabý, jastrabček, škovránok, prepelica, holubička), nesvedčí však o hlbokom zakotvení symbolického významu. V balade o dievčine premenenej na javor voľbu prírodného symbolu neovplyvnila nezhoda medzi gramatickými rodmi, «pohlavím» obidvoch predstáv.

Z rastlín majú symbolický význam ruže, ľalie, slezinník a rozmarín.

K sémantike ľudových balád patrí i symbolika čísiel. Opatrne treba tvrdiť, že bola odvekým znakom epického štýlu. V niektorých prípadoch sa dá dokázať, že obohatila text druhotne, keď do pozadia ustúpil záujem presne určiť počet predmetov a osôb <sup>25</sup>. I v baladách úloha epických čísiel rastie niekedy v neskorších variantoch. Najvýznamnejšie je číslo tri. Môže sa týkať zúčastnených postáv (traja hudci, sestry), predmetov (tri vence, žiare), dejových úkonov alebo stavov (tri blednutia, volania), časových intervalov (smrť po troch dňoch). V starších baladách má rešpekt ešte číslica sedem (zakázané roky, neprítomnosť vojaka doma). Ak ide o termíny návratu, údaje často kolíšu, a to v značnom rozpätí.

Znalci sa zhodujú v tom, že štýl západoslovenskej ľudovej balady je v porovnaní s inými piesňovými žánrami a daktorými okolitými tradíciami veľmi striedmy, že obsahuje málo básnických príkras – prirovnaní, metafor a iných trópov <sup>26</sup>. Jazyk

## Балади

balád je v podstate hovorový jazyk ľudových más, obohatený o prvky, ktoré zvyšujú výraznosť rozprávania o udalostiach. Sú to expresívne slovné varianty, zdrobneniny, citoslovcia, epitetá, vyjadrujúce básnickú vlastnosť javov. Vybavenie epitetami je v jednotlivých piesňach veľmi rôzne; prevládajú ustálené charakteristiky (biele telo, rúčky, bôčiky; čierna hora, skala, zem, les; zelená tráva, lúčka, javor, háj, veniec; červená krv, víno a pod.).

Hlavným slovotvorným činiteľom sú v baladách rozličné druhy opakovania – od zdvojovania jednotlivých slov na rôznych miestach verša až po návrat celých vetných úsekov a veršov. Zdá sa, že sa spôsob využitia tohto prostriedku historicky menil. Staršie texty rady opakujú slová na začiatku veršov (anafora), alebo na stykoch susedných veršov (palilógia). V novších textoch slúži opakovanie predovšetkým na to, aby zdôraznili závažnosť alebo dlhšie trvanie vybratých predstáv (*pásli oni, pásli...*). Takéto opakovanie nie je viazané na určité postavenie vo verši.

Najširšou formou opakovania je analogický spôsob vyjadrenia dvoch alebo viacerých dejových úsekov v susedných slohách. Príkladom môžu byť v našom materiáli záverečné slohy piesne č. 14. Aj v balade č. 8 táto figúra ovláda veľkú časť textu.

Druhom opakovania je refrén. Odlišuje sa od iných figúr určitou nezávislosťou od ostatného obsahu a vyčlenením v rytmickom pôdoryse piesne. Refrény citoslovné, bežné v lyrických piesňach, nájdenie v stredoeurópskych baladách pomerne najčastejšie; zriedka ideocelú skupinuslov, ktorá významovo súvisí, alebo i nesúvisí s ostatným textom. Nové výskumy ukazujú, že teórie o refréne ako o základnom historickom prvku balád nenachádzajú v slovanskom materiáli potvrdenie; refrény, naopak, pribúdajú v novších verziách. Niekedy vnášajú do piesne kontrastný parodický odtieň (texty č. 15m, 25a, 32b). V našom súbore má refrén len 31 textov z 220.

Balada sa môže začínať rozličným spôsobom: rýdzo epický, prísudkom (v našom materiáli 91 prípadov), podmetom (podstatným menom, 26), príslovkovým určením miesta (67) alebo času (18), oslovením alebo inou priamou rečou (18 prípadov). Prekvapí nás, že v závere je najčastejšie priama reč (152 prípadov, to je skoro 70 %, menej dejový motív (51) a sentencia (17 prípadov). Mravoučné závery sú zrejme novšieho pôvodu; pokiaľ sa objavia v starších baladách, je to neskorší hosť v umeleckom tkanive piesne.

Celkove je umelecké poňatie balád, spôsob spracovania životného materiálu, veľmi rozmanité. Niektoré balady rozprávajú príbeh úplne lakonicky, s čo najväčšou mierou striedmosti a zdržanlivosti, ba dokonca ho zostručňujú do niekoľkých viet. Iné balady oplývajú vedľajšími situáciami a podrobnosťami, ozdobujú sujet opisnými detailmi. I to svedčí o zrode balád v prostrediach s rôznymi kultúrnymi tradíciami a vkusom. Celkový rozsah textu sa v materiáli našej zbierky pohybuje medzi 6 a 92 veršami. Za priemer možno považovať rozsah medzi 20 a 50 veršami. Zaujímavé je zistenie, že väčší rozsah majú staré texty; novšej balade chýba tento široký epický dych.

Pre veršovú stavbu balád interetnickej skupiny je charakteristický protiklad «bežných» a «excentrických» typov. Dve tretiny piesní a ich verzií ovládajú tri rozmery: osemslabičný (17 piesní), sedemslabičný a šesťslabičný (po desiatich piesňach). V siedmich prípadoch sme zaregistrovali asymetrické dvojčlenné typy (8+7, 8+9, 8+12, 6+5, 5+4, 5+3, 4+6), v piatich trojčlenné (4+4+3, 5+5+6, 6+6+6, 6+6+7, 10+10+7), v desiatich štvorčlenné (5+5+6+6, 5+5+8+5, 5+6+4+6, 6+6+8+6, 6+7+6+7, 7+7+5+5, 7+7+7+6) av troch päťčlenné typy (6+6+6+6+7, 7+7+3+3+7). V niektorých baladách sa paralelne vyskytujú 3–4 rôzne typy verš. Uvedený stav sa veľmi líši od situácie v celom slovenskom baladickom repertoári, kde šesťslabičná forma dosahovala 40 % všetkých prípadov.

Isté triedenie sa javí v pomere rytmických foriem k obsahu piesne. Nápadný je podiel šesťslabičného verša a trojčlenných typov v skupine *Čarodejné premeny a stretnutia s mŕtvymi*. Osemslabičný verš prevláda (spolu so šesťslabičným a sedemslabičným) predovšetkým v skupine *Vraždy*.

V porovnaní s pestrým registrom rytmických rozmerov je strofická stavba interetnických balád jednoduššia. Prevláda dvojveršová sloha s opakovaním jedného alebo dvoch veršov. Nasleduje sloha štvorveršová a dvojveršová bez opakovania. Iné druhy slóh sú vzácnejšie; objavujú sa prevažne v piesňach so špecifickou štylizáciou (č. 2, 20, 26, 29, 34). Niekedy je zložitá sloha produktom ďalšieho vývinu piesne (č. 10).

#### IV. REGIONÁLNE ČLENENIE A MEDZINÁRODNÉ VZŤAHY BALÁD INTERETNICKEJ SKUPINY

I laik zbadá veľké rozdiely v počte, funkcii a vzhľade ľudových balád v rôznych častiach Slovenska. Autor prvého súborného vydania slovenských balád K. A. Medvecký nazval klasickou pôdou balád slovenský východ<sup>27</sup>. Čitateľ, ktorý by sa opieral iba o novšie zborníky, bol by týmto tvrdením prekvapený: z kedysi bohatej, ale nedostatočne zverejnenej tradície v nich nájdeme už iba trosky. Zachoval sa však hojný paralelný materiál z ukrajinskej časti východného Slovenska, kde táto tradícia žiarila donedávna jasným svetlom<sup>28</sup>.

Niektoré iné oblasti – Liptov, Turiec, Orava, južné stolice – sa vôbec nemôžu pochváliť bohatým dokladovým materiálom. Iba v prípade Oravy ťažko povedať, ako v týchto oblastiach vyzerala tradícia kedysi. Omnoho bohatšia úroda sa pozbývala zo západnej časti Slovenska; významná kniha S. Burlasovej upozornila na silu a rozsah baladickej tradície na Horehroní.

Nehľadiac na tieto nerovnomernosti v zachytení materiálu, črtá sa nám dosť jednoznačný obraz zemepisnej diferenciacie slovenských ľudových balád. Jeho základným znakom je polarita medzi východom a juhozápadom krajiny.

Východné Slovensko vytvorilo niekoľko vlastných balád, ktoré zväčša neprenikli ďalej na západ (Dievčina posielala ku vzdialenej matke páva; Mládenec sa vypraví k mŕtvej milej pod vplyvom zlej predtuchy; Regrút sa lúči s rodinou a kamarátmi; Dievčina, ktorej zobrali milého, ide do kláštora; Mládenec si získa dievčinu, keď predstiera smrť atď.). Ďalšie balady tu žili v osobitných verziách (*Dcéra-vták; Diabol odnesie hriechu dievčinu do pekla; Zvodca zavraždí milenkú na ceste; Bratia zabijú milenca svojej sestry; Mladá matka zavraždí novorodeniatko; Dievča zaplatí svojím vencom za škodu na poli*). Iné bolo i celkové zloženie repertoáru<sup>29</sup>. Istý vplyv na vyčlenenie východoslovenskej tradície mali živšie historické styky s Poľskom a Maďarskom<sup>30</sup>. Poľský vplyv sa prejavil napríklad v svojráznych verziách balady o zavraždení novorodeniatka a o strate venca pre škodu na poli (u nás č. 15j, 36e).

Na juhozápade Slovenska mala balada iný vývinový osud. Už K. A. Medvecký hovoril o «silné novotvorbe v kraji prímoravském». Repertoár týchto miest, ako aj celej oblasti Trenčína a Nitry až po oblasť Prievidze obsahuje skutočne veľa nových epických piesní lokálneho dosahu. Pribúda k tomu tesné vývinové spojenie tejto oblasti s východnou Moravou. Kým širšie súvislosti viažu celú východnú Moravu alebo Moravské Slovensko s celým juhozápadným Slovenskom, zatiaľ užšie súvislosť sa ešte početnejšie obmedzujú na pohraničnú oblasť. Repertoár oboch regiónov je podobný; nájdeme tu piesne, ktoré sú v ostatných častiach Slovenska neznáme alebo málo rozšírené.

Osobitú baladickú tradíciu mala oblasť okolo Žiliny a Považskej Bystrice, stredné a horné Pohronie, Hont, Novohrad a južný Gemer. Až ďalšie štúdium určí význam týchto lokálnych rozdielov. Už dnes však môžeme povedať, že stredné Slovensko, najmä Pohronie, bolo územím, na ktorom sa stretávala východoslovenská a juhozápadná tradícia. Tu na seba narážali dva typy balady o zbojníckej žene (s motívom zabitého brata i s motívom uspávanky), rozličné verzie balady o matke, ktorá zavraždila novorodeniatko, dve formy balady o sokolovi a hrdličke a o sirotách na matkinom hrobe.

Toto regionálne členenie slovenskej ľudovej balady súvisí zrejme so vzťahmi medzi jednotlivými časťami Slovenska, tak ako sa vyhranili v období najväčšieho rozkvetu žánru. Situácia, ktorá vznikla po tureckom obsadení Maďarska a južného Slovenska, rozdelila slovenské územie na dve ekonomické sféry, z ktorých jedna značne súvisela s Moravou, ale pre druhú, východnú, mal najväčší význam styk s Maďarskom, Sedmohradskom a Poľskom. Mocné jazykové a zvykoslovné zväzky juhovýchodnej Moravy a juhozápadného Slovenska, tradujúce sa od dôb ranohistorických a neskôr podporené rôznymi kontaktmi hospodárskymi, kultúrnymi, vojenskými a populačnými, najmä však osídľovaním pohraničného územia, formovali v týchto oblastiach podobným spôsobom i podobu ľudovej piesne; na východné Slovensko zasahoval vplyv tohto produktívneho piesňového centra len v obmedzenej miere<sup>31</sup>.

Určitou obdobou východomoravsko-západoslovenského spoločenstva je blízkosť baladickéj tradície východoslovenskej a lemkovsko-ukrajinskej. Komplikujúcim činiteľom bol tu však stále pôsobiaci vplyv typologicky odlišnej celoukrajinskej tradície. Balady slovenského pôvodu sa ujali i na pohraničnom poľskom území v údolí Dunajca (Szczaownica, Krościenko) a v gorlicko-jaselskej kotline. So slovenskými potulnými remeselníkmi a obchodníkmi rozptýlene prenikali aj do severných končín Poľska a juhovýchodnej ukrajinskej Haliče<sup>32</sup>. Ak si na druhej strane uvedomíme, že vo veľkých oblastiach južného Poľska a západnej Ukrajiny nenájdeme nijaké stopy po kontakte so slovenskou epickou piesňou, i keď obyvateľstvo týchto končín sa stýkalo so Slovákami pri obchode s dobytkom, na pútiach a na žatve v uhorskej rovine, dospejeme k záveru, že medzinárodné ovplyvňovanie v oblasti balád súviselo s aktivitou zvláštnych nositeľov, odlišujúcich sa svojou mentalitou od bežného dedičana. V Sliezske, odkiaľ máme najviac zápisov novších slovenských balád, to mohli byť robotníci slovenského pôvodu, ktorí si priniesli v týchto nenáročných sentimentálnych skladbách svojráznu spomienku na domov.

Na druhej strane vidieť, že pri poľnohospodárskom osídľovaní cudzím etnikom, dokonca v rozsahu celých dedín, má pôvodný piesňový fond prisťahovalcov nádej dlho pretrvať, ba dokonca zachovať cenné archaické hodnoty iba vtedy, ak si obyvateľstvo udrží výrazné vedomie svojej odlišnosti a túžbu zachovať si vlastné tradície. To je prípad slovenských a ukrajinských (rusínskych) kolonistov v Rumunsku a v severnej Juhoslávii (Báčke)<sup>33</sup>. Pri styku s etnicky bližším a sociálne silnejším okolím sa pomerne rýchlo stráca prinesený duchovný majetok. Na strednom Slovensku (oblasť Zvolena a v Gemeri) sa hlásia poľské prvky v balade o sirotách (prepadnutie psov, intervencia starčeka) a vo vzácnej pohorelskej balade o záchrane milého z väzenia (Burlasová, 160, č. 23: motív záchranu pomocou šnúry a nadviazaných vlasov, porov. Czernik, 235). To však je všetko: zvyšok baladického repertoáru horehronskej Pohorelej, ktorej jazyk si dodnes zachoval známky poľského pôvodu obyvateľov, nemá iné stopy po poľskom pôvode. Slabší, ako sa dalo čakať vzhľadom na niekdajšiu príslušnosť časti Spiša k poľskému štátu, je poľský piesňový vplyv i v tejto oblasti a na celom východnom Slovensku. Nájdeme ho naproti tomu výrazne v daktorých starších prameňoch (Kollár); na Morave prebieha povedľa starých obchodných ciest<sup>34</sup>. Balady prevzaté pravdepodobne z poľského folklóru (*Žena zavraždi muža; Milý sa nevracia z vojny; Rozbitý džbán; Dievča zaplatí svojim vencom za škodu na poli; Dievčina si vyslúži dieťa pri tancovačke*) majú zaujímavý tematický profil: okrem starej balady o zavraždenom manželovi, ktorá je na Slovensku doložená iba reliktné, sú to prevažne ľúbostné balady, poväčšine staršieho pôvodu.

V interetnických piesňových vzťahoch hrá dôležitú úlohu jav, ktorý nazveme typologickou bariérou. Pri prenikaní piesní do nového etnického prostredia pôsobí okrem jazykových prekážok ako zábrana aj rozličná štýlová tradícia. Pieseň sa môže páčiť, ale ju možno pociťovať ako cudziu, a preto «nepreložitelnú». Istú úlohu hrajú pritom asi ťažkos-

*Балади*

ti technického charakteru (rozdielne prozodické predpoklady jazyka), ale aj silná domáca tradícia. Typologická bariéra ostro oddeľuje slovenskú tradíciu od ukrajinskej: Na Zakarpatskú Ukrajinu prenikli niektoré balady slovenského pôvodu, ujali sa však prevažne iba miestne a – čo je osobitne zaujímavé – v podobe blízkej mladším slovenským vzorom. Je tu zásadný rozdiel oproti lemkovskej tradícii, kde sa námety slovenského pôvodu vyvíjali ďalej v duchu miestnej, obsahovej a štylistickej konvencie. Prípady prenikania bohatej ukrajinskej baladiky na Slovensko (okrem ukrajinského etnického územia) sú vzácne a týkajú sa iba najvýchodnejšej časti (Zemplína)<sup>35</sup>.

Po tejto príprave môžeme prejsť ku konkrétnejšej charakteristike zemepisného rozšírenia a diferenciacie balád, ktoré sme zaradili do našej zbierky. Pokladali sme za účel-  
né zoradiť výsledky tohto prieskumu do prehľadnej tabuľky, v ktorej je vyznačený vý-  
skyt každej z nich (v poradí uverejnených textov) v jednotlivých národných oblastiach  
a dôležitých menších regiónoch. Ďalší ukazovateľ sa týka stupňa príbuznosti textov.  
Kurzívou sú označené názvy balád, ktoré sme do zbierky nezaradili, i keď patria do  
interetnického repertoáru.

Kľúč k tabuľke:

*Územie výskytu*

S	Slovensko	*P*	len ostatná časť poľských
M	východná Morava		Karpát a Zakarpatska
*M	rozličné časti Moravy	L	lemkovská ukrajinská oblasť
Č	Čechy	U	Ukrajina
P	Poľsko	*U	len ukrajinské Karpaty
*P	iba poľské Sliezsko		a Zakarpatsko

*Stupeň príbuznosti textov*

- I tesná blízkosť
- II oblasť alebo národné verzie
- III samostatné národné redakcie (formálne odlišné piesne s podobným obsahom)
- IV samostatné piesne s podobným obsahom

## ČARODEJNÉ PREMENY A STRETNUTIA S MŔTVYMI

1 Matka premení dcéru (nevestu) na strom	S	M	Č	*P	L	U	IV
2 Vydatá dcéra sa vráti k matke ako vták	S	*M	Č	P	L	U	III

## Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte

3	Diabol odnesie hriešnu dievčinu do pekla	S	*M	Č	P	L	*U	II
4	Mŕtvy navštívi milú	S	M			L		I
5	Zradená milienka navštevuje po smrti milého	S	M		*p*	L		I
6	Sokol prileťí k mŕtvej milej na cintorín	S	M			L	*U	II
7	Pútnik, ktorý sa vrátil, rozpráva sa s mŕtvou milou	S	*M	Č	*p*	L	*U	IV
8	Rozdelení milenci sa spoja po smrti	S			*P	L	*U	II
9	Siroty sa rozprávajú s matkou ležiacou v hrobe	S	*M	Č	P	L	U	IV
	Mŕtvy remenárov syn si príde po svoju milú	S	*M	Č	*P			I
	Odmietnutý nápadník sa po návrate rozpráva s mŕtvou milou (Horák č. 83a)	S	*M		*P			II
	Dievčina umiera po správe o smrti milého (Horák č. 80)	S	M		*P*	L		I

VRAŽDY, ZRANENIA, SAMOVRAŽDY,  
NEŠŤASTNÉ NÁHODY

10	Sestra otrávi brata (žena muža) pre milienca	S	*M	Č	P	L	U	III
11	Žena zavraždí muža, jeho bratia ju usvedčia	S	*M	Č	P	L	U	II
12	Zbojník zabije vlastnú ženu alebo ženinho brata	S	M		P	L	U	IV
13	Matka dá zabiť synovu milienku (ženu)	S	M		P*	L		I
14	Matka otrávi namiesto nevesty vlastného syna	S	M			L	*U	IV
15	Mladá matka zavraždí nemanželské novorodeniatko	S	*M	Č	P	L	U	IV
16	Zvodca (mileneč) zavraždí milienku na ceste	S	*M		P	L	*U	III



## Балади

17	Milenc zabije milenku pre majetkové rozdiely	S	*M	Č	P	L		II
18	Zvodca zabije dievčinu v lese, jej bratia ju pomstia	S	*M	Č	*P*	l		II -III
19	Vraha dievčiny čaká šibenica	S	M		P*	L	U	II
20	Bratia zabijú milenca svojej sestry	S	(M)		P	L		IV
21	Zbojníci zabijú pastiera	S	M			L	*U	I
22	Dievčina bojuje o život raneného mládenca	S	M		P	L		IV
23	Ženích zahynie nešťastnou náhodou v deň svadby	S	*M		*P			II
24	Dievčina vydatá za Turka spácha samovraždu	S	M		*P			II
	Vojak zastrelí nevernú milenku	S	*M	Č	*P	*L		I
	Mlynár zabije milenca svojej ženy (Horák č. 19)	S	*M		*P			I
	Dievčina umrie po návrate z hostiny (Horák č. 4)	S	M		P	L	*U	IV
	Ženích smrteľne poraní nevestu cestou na svadbu (Horák č. 93)	S	M		*P*			

## VOJNA A JEJ NÁSLEDKY

25	Najmladšia dcéra ide na vojnu namiesto otca	S	*M	Č	P	L	U	II
26	Násilne odvedený regrút sa lúči s rodinou	S	*M		P	L		II
27	Brat (syn) sa nevracia z vojny	S	*M	Č	P	L	U	III
28	Milý sa nevracia z vojny	S			P	L	*U	I
29	Zranený vojak sa vracia ako vták k svojej milej	S	*M		*P	L		II

## LÁSKA A DOBRODRUŽSTVO

30	Vojak skúša vernosť svojej milej	S	*M	Č	p	L	*U	II
31	Brat nájde unesenú sestru v krčme	S	*M	Č	p	L	U	IV

## Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte

32	Chorá pani podvedie pána s vojacom	S	*M	Č	p	L	U	III
33	Mladá žena prekabáti starého muža	S	M			L	*U	II
34	Dievča si získa za rozbitý džbán pána	S	*M		p	L	*U	II
35	Muž preoblečený za ženu zvedie dievčinu	S	*M	Č	* p*	L		II
36	Dievča zaplatí svojim vencom za škodu na poli	S	M		P	L		III
37	Dievča si prinesie dieťa od vojaka (horára)	S	M		* p*	L		I
38	Dievča si vyslúži dieťa pri tancovačkách s vojakmi	S	*M	Č	P	L	U	II
39	Zbojníci prepadnú furmana (kupca)	S	M		P	L		IV
40	Zlodeji okradnú krčmárku	S	M		P			II
	Pán sa ožení s dievčaťom, ktoré zbiera trávnu	S	*M		*P			II
	Dievčina hľadá v Dunaji stratený veniec	S	M			L		I
	Matka odmietne deti vracajúce sa z tureckého zajatia	S	*M		*P			II
	Najmladšia dcéra sa ujme zostarnutého otca	S	*M	Č	*P			II
	Brat sa zastane prenasledovanej sestry	S	M		P	L	U	II

Podľa šírky areálu a typu textových podobností sa zhody uvedené v tabuľke zoskupujú týmto spôsobom:

Široký medzinárodný areál, ktorý zahŕňa i východoslovenské krajiny. Sem patrí 14 námetov z rôznych tematických oblastí (Dievčina premenená na strom; Dievčina- vták; Sirotky a mŕtva matka; Sestra-travička; Žena vrahyňa; Zbojníková žena; Matka, ktorá si zmárnila nemanželské deti; Vrah milenky pred šibenicou; Dievčina bojovníčka; Brat ide na vojnu; Nájdenie sestry v krčme; Chorá pani a vojak; Dievčina, ktorá si vyslúžila dieťa pri tancovačkách; Žena prenasledovaná v cudzej rodine). Väčšina námetov má vyvinutú sústavu národných redakcií a verzií.

Západoslovanský areál, ktorý zahŕňa širšie oblasti Čiech a Poľska, ako aj ukrajinskú oblasť lemkovskú. Tu ide najmä o balady s lúboštným motívom (tragické a novelistic-ké): Pútnik na hrobe milej; Matej a Magdaléna; Zastrelenie nevernej milenky; Skúšanie vernosti milej. Ďalej sem patrí vojenská balada o násilnom odvedení regrúta. Texty sú si navzájom o mnoho bližšie než v prvej skupine.

3. Areál, ktorý zahŕňa Slovensko a Poľsko, a z českých krajín iba Moravu. Sem patria piesne: *Bratia zabijú milenca svojej sestry; Dievčina bojuje o život raneného mládenca; Milý sa nevracia z vojny; Dievča získa za rozbitý džbán pána; Dievča zaplatí svojim vencom za škodu na poli; Zbojníci prepadnú furmana; Zlodeji okradnú krčmárku. Interretnické vzdialenosti medzi textami sú tu spravidla väčšie ako v druhej skupine; v troch prípadoch ide o samostatné národné redakcie.*

4. Areál, ktorý zahŕňa iba Slovensko, české krajiny a poľské pohraničie: *Zvodca zabije dievčinu v lese* (v Poľsku len Sliezsko a Žywiecko); *Ranený milý sa vracia k milej v podobe vtáka* (v Poľsku iba južné Sliezsko); *Muž preoblečený za Ženu zvedie dievčinu* (v Poľsku len Sliezsko a oblasť Dunajca).

5. Výlučne karpatský a podkarpatský areál: *Mŕtvy navštívi svoju milú* (neznáma balada v poľskej časti); *Zradená milenka navštevuje po smrti milého; Sokol priletí k mŕtvaj milej* (neznáme v Poľsku); *Matka dá zabiť synovu milenkú; Matka otrávi namiesto nevesty vlastného syna; Dievča vydaté za Turka spácha samovraždu; Zbojníci zabijú pastiera. Balady dvoch posledných skupín majú spravidla podobné texty na celom území.*

Teraz podrobnejšie rozoberieme vnútorné vzťahy, ktoré jestvujú v našom súbore medzi národnosťami, obývajúcimi západné Karpaty.

Ako sme už povedali, tesné textové vzťahy spájajú slovenskú baladu s baladou východomoravskou. Sú piesne, ktoré znejú na východnej Morave a na Slovensku tak podobne, že nemožno hovoriť o samostatných verziách, i keď sa textové odchýlky územne zoskupujú (*Matka dá zabiť synovu milenkú; Bratia zabijú milenca svojej sestry; Zbojníci zabijú pastiera; Vraha dievčiny čaká šibenica; Dievčina si prinesie dieťa od vojaka*). Je príznačné, že ide vždy o piesne, ktoré sú zapísané na Morave len okrajovo – na Kopaničiach, v Hodonínskom a Uherskobrodskom okrese, na Valašsku. Iba v balade *o zbojníkoch a pastierovi* vynikla na Morave samostatná verzia v odlišnom rytmickom rozmere.

Vo všetkých prípadoch, keď spoločná pieseň žila na Morave na širšom území, počet textových odchýlok sa zvyšuje, i keď dakedy nedosahuje úroveň samostatných verzií. V slovenských a moravských textoch balady *o premene dcéry na javor* nájdeme odlišné ustálené formuly; slovenská formula má bohatší dej. Drobné odchýlky odlišujú od seba slovenskú a základnú moravskú formu balady *o dievčine, ktorá sa chce premeniť na vtáka* (do cudzej krajiny – od seba ďaleko; časové vymedzenie odluky; poľnohospodárske obrazy v slovenských textoch; citová reakcia matky), *o pútnikovom návrate* (čierny les; rozmarínom vysadená cestička; zvonenie zvonov), *o Matejovi a Magdaléne* (výsluch

vraha v moravských variantoch), o *chorej panej* (na Morave: turecká hranica), o *zbojníkovi a furmanovi* (lyrické prvky v moravských textoch).

Častejšie sú prípady, keď v moravskej a slovenskej tradícii žili paralelne dve alebo viac verzií tej istej piesne, pričom jedna z nich (alebo viaceré) spájala Moravu so širším slovenským územím. Týka sa to balád o *sokolovi a mŕtvej milej* (staršia forma siaha od Příborská po Detvu), o *sirotách na matkinom hrobe* (jedna z verzií pokrýva okolie Bratislavy a Nitry), o *zbojníkovej žene* (jedna z verzií siaha na Slovensku po oblasť Zvolena, Novohradu a Gemera a hlási sa aj na Spiši), o *zvodcovi, ktorý zavraždil dievčinu v lese* (prvá verzia je známa iba na Morave a na západnom Slovensku), o *dievčati, ktoré zaplatilo svojím vencom za škodu na poli* (verzia známa v okolí Nitry a Myjavy pokračuje na Morave s príznačnou záměnou volov na kone). V balade o *zavraždení novorodeniátka* tri z piatich verzií spájajú slovenské územie s moravským, a to v rôznom zemepisnom rozsahu: oblasť Pohronia s Moravským Slovenskom; slovenské Záhorie s Moravským Slovenskom; oblasť Púchova s Luhačovským Zálesím. Pieseň o *dievčine, ktorú odviezol Turek* sa rozdeľuje do týchto územných zoskupení: Moravské Slovensko – Záhorie – oblasť Trenčín – oblasť Nitra; Hodonínsko – oblasť Skalice; československé Sliezsko – Uherskobrodsko – Horehronie – Novohrad – Gemer.

Ďalšiu skupinu tvorí niekoľko balád, ktoré mali v každej z obidvoch krajín osobitú verziu. Patria sem výhradne námety, ktoré môžeme zaradiť k najstarším: *hriešnu dievčinu odniesli do pekla*; *sestra-travička*; *žena zavraždí muža*; *brat sa nevracia z vojny*; *vojak skúša vernosť svojej milej*; *sestru nájdu v krčme*. Vo dvoch baladách sa okrem týchto všeobecných relácií objavili pohraničné vplyvy: slovenská forma piesne *Brat sa nevracia z vojny* prenikla do moravského pohraničia a moravský typ *sestry-travičky* prenikol do pohraničia slovenského.

Iba vo výnimočných prípadoch sa na niektorom z obidvoch území prepracovala pieseň do iného rytmického rozmeru a podstatne sa zmenil jej sujet. Ako v juhozápadnej časti Slovenska, tak i na juhovýchodnej Morave sa udržal podobný repertoár v príbuznom textovom znení. Táto oblasť teda tvorí vývinové spoločenstvo, do ktorého obidve časti vnášali svoj špecifický podiel. Moravská tradícia je produktívnejšia, pokiaľ ide o počet verzií a aktualizovaných zásahov do textu; slovenské znenia sú veľakrát esteticky bohatšie. Týka sa to napríklad balád o *premene dievčiny na vtáka*, o *hriešnej dievčine, ktorú odniesli do pekla*, o *zbojníkovej žene*, o *dievčine, ktorú odviezol Turek*, o *bratovi, ktorý sa nevrátil z vojny*.

Ešte užší textový vzťah spájal východnú časť slovenského územia s tradíciou ukrajinských Lemkov. Okrem dvoch prípadov (*Dievčina vydatá za Turka*; *Okradnutá krčmárka*) boli tu známe všetky námety, ktoré sme zaradili do našej zbierky, a to v textových formách prevažne blízkych východoslovenským. Sú tu však aj vlastné vývinové osobitosti. Balady *Mŕtvy navštívi milú*, *Rozdelení milenci*, *Žena zavraždí muža*. *Zbojník-*

kova žena, *Zvodca zabije dievčinu v lese*, *Mladá žena prekabáti starého muža* sa obohatili novými zaujímavými detailmi. V niektorých textoch (*Mŕtvy navštíví milú*, *Sokol priletí k mŕtvej milej*, *Zbojníková žena*, *Zbojníci zabijú pastiera*, *Ranený vojak sa vracia ako vták k svojej milej*, *Dievčina si priniesie dieťa od vojaka*) zosilnel lyrický živel, objavili sa vlastné úvody a závery. Balady *o sirotách na matkinom hrobe*, *o sestre-travičke*, *o bratovi, ktorý sa nevrátil z vojny* si vytvorili na lemkovskom území vlastné verzie, v poslednom prípade kontamináciou prvkov slovenskej, poľskej a ukrajinskej tradície. Iným prípadom sú balady *o premene dievčiny na strom a vtáka*. Tu zvíťazili na lemkovskom území celoukrajinské redakcie so všetkými príslušnými znakmi (lyrickosť, silnejšie zdôraznenie rodinných vzťahov).

Okrem bežných súvislostí s východoslovenskou tradíciou sa na lemkovskom území vyskytujú i korešpondencie so stredným Slovenskom. Týka sa to najmä niekoľkých motívov v balade *o premene dievčiny na strom* (mrholenie, údiv nad krásou stromu, premena ďalšieho objektu na kameň). Historicky významnejšie sú však spojitosti s východnou Moravou. V tej istej balade je to motív vykopaného stromu, v piesni *o nájdení sestry v krčme* – motív dievčaťa, ktoré uniesli furmani, v jednej z verzií balady *o zavraždení novorodeniátka* – zahrdúsenie mašličkou a rozhovor s katom.

Blízke sú si i moravské a ukrajinsko-karpatské texty piesne o otrávení syna namiesto nevesty. V balade *Vraha dievčiny čaká šibenica* texty z oblasti Prešova sa viac podobajú slovenským textom, zatiaľ čo severolemkovské texty textom moravským.

Iná časť lemkovského repertoáru balád (naše texty 9, 11, 15, 27, 28, 31, 36, 39) sa prikláňa úplne alebo čiastočne k poľským vzorom; niekedy vznikajú kontaminácie obidvoch tradícií.

Ďalej smerom na východ do ukrajinských Karpát (okrem jedenástich námetov západoslovansko-celoukrajinských) preniklo šesť piesní: *Matka otrávi namiesto nevesty syna* (do haličského Stryjska), *Rozdelení milenci* (na Zakarpatskú Ukrajinu), *Zvodca zavraždi milenku na ceste* (na horný San, do Pokutska a Bukoviny), *Milý sa nevracia z vojny* (až do rumunského Marmaroša), *Rozbitý džbán* (na Bukovinu). Obdoba piesne *Vraha dievčiny čaká šibenica* sa objavuje až v ukrajinskom Podnepří.

Spôsob, akým prijalo balady západoslovanského pôvodu prostredie lemkovské a východohaličsko-zakarpatské, je odlišný. Lemkovské texty skoro vždy lepšie zachovávajú dávnu podobu sujetu; taktiež textové zmeny prebiehajú v hraniciach štýlovej normy spoločnej pre obidva folklóry. Na Zakarpatskej Ukrajine sa staršie balady podrobili tlaku miestnej, značne odlišnej normy; menila sa aj ich rytmická forma. Iné, menej zakorenené balady majú však text bližší slovenskému textu.

Zostáva nám charakterizovať vzťah k poľskej tradícii. Z nášho súboru v nej chýba osem piesní. Iba v poľsko-slovenskom a českom pohraničí bolo zapísaných osem z 32 ostatných piesní.

Kvalitatívne vzťahy medzi slovenskou a poľskou tradíciou možno charakterizovať takto:

1. *Časť námetov* (Pútnik, ktorý sa vrátil; Bratia zabijú milenca svojej sestry; Dievčina bojuje o život raneného mládencu; Zbojníci prepadmi furmana) *má v Poľsku odlišnú štruktúrnu realizáciu; ide o rôzne piesne na rovnakú tému.*

2. V ďalších jedenástich piesňach (u nás č. 2, 3, 9, 10, 15, 16, 17, 27, 31, 36, 40) ide o viac alebo menej vzdialené národné redakcie či verzie, ktoré sa odlišujú motivickým zložením, sociálnym pozadím deja, štýlom, a niekedy i stavbou verša.

3. Bližšie sú si texty piesní, ktoré sú málo známe na niektorom z obidvoch národných území, alebo sú rozšírené len v pohraničí. Ide o balady č. 8,11,13,19, 30, 35, 39.

Patrí sem i skupina balád s vojenskými námetmi (č. 25, 26, 28) alebo s postavami vojakov (č. 37, 38), pri ktorých sa dajú predpokladať vojenski nositelia. Tu sa text bez ohľadu na široký areál menej diferencoval. Stabilný je vďaka schematickej, zovretej forme aj text piesne o rozbitom džbáne.

Osobitné miesto v našej konfrontácii zaujíma etnicky poľská časť Sliezska. Blízkosť k slovenským textovým formám sa tu prejavuje v baladách č. 9, 12, 13, 24, 40. Vo všetkých prípadoch ide o poľské dediny v oblasti Jablunkova. Podrobnosti s Moravou je viac (č. J, 16, 30, 31, a v podobe kontaminácie č. 10,15). Je zaujímavé, že väčšinu sliezske-moravských podobností tvoria novelistické námety. V celopoľskom meradle väčšie percento slovensko-poľských zhôd pripadá v našej zbierke na piesne o láske a dobrodružstve (10 z 11), o vojne (4 z 5) a o vraždách (12 z 15), menšie – na piesne o čarodejných premenách a stretnutiach s mŕtvymi (6 z 9).

Osobitým znakom sliezskej tradície je značná tvorivá produktivita. Vznikli tu vlastné verzie balád o *dievčine premenenej na vtáka*, o *dievčine zavraždenej na ceste*, o *dievčine zabitej v lese*, o *milostnej náhrade za škodu na poli*. V baladách č. 35, 37, 38 je text podstatne zmenený.

Na záver tejto kapitoly sa stručne zmienime o súvislostiach s maďarskou a nemeckou tradíciou. Piesňové kontakty s prostredím jazykovo vzdialeným majú odlišný charakter. Prevzatý námet sa musí spracovať nanovo, úplne od základu, čo si vyžaduje omnoho väčšie tvorivé úsilie. Preto sa tu ľahšie sťahujú všeobecné obsahové idey a jednotlivé motívy; ich začlenenie do sujetov a štylistické spracovanie je zväčša odlišné. Niektoré zo slovensko-maďarských zhôd, ktoré vo svojej známej knihe uviedol L. Vargyas, majú taký odťažitý charakter, že ich pri najlepšej vôli nemožno chápať ako realizácie toho istého námetu <sup>36</sup>.

Skutočné maďarsko-slovenské paralely možno nájsť v niekoľkých iných piesňach. Miera podobností je značne odstupňovaná. Jediný prípad mimoriadnej textovej príbuznosti sme našli v balade o *sestre-travičke* (u nás č. 10; Ort – Kríza, č. 713). Rovnaký je tu prakticky celý sujet, vrátane mnohých podrobností (úvodný obraz bieleho kameňa



pred kláštorom; had rozrezaný na tri kusy sa podáva na troch misách; návrat brata z lesa; trojaké blednutie; posielanie po lieky; záverečný kuplet o bielej ruži). Ide však o jediný maďarský doklad z okolia Trenčína.

Podobnu sujetovú osnovu a niektoré spoločné motívy majú ďalšie tri balady v našej zbierke: *o sirotách na matkinom hrobe*, *o dievčine, ktorú zavraždila milencova matka za jeho neprítomnosti*, *o dievčine bojovníčke*. V prvom prípade (Ort – Kríza, č. 445, 449) sú spoločné predovšetkým daktoré prvky východiskovej situácie (stretnutie detí s neznámym; rada šľahať prútom po hrobe zosnulej). Rozhovor s matkou a ďalší dej sa rozvíja rozdielne. V druhej z uvedených balád (Ort – Kríza, č. 212, 219, 220; Csan – Varg, č. 103, 106) sú spoločné opäť prvky východiskovej situácie (sociálne motivovaný odpor matky proti synovej milenke, odchod na vojnu) a záver (návrat k hrobu zavraždenej, samovražda, spojenie kvetov vyrastajúcich z obidvoch hrobov). Iná je prostredná časť (spôsob, akým sa vraždí). Balady *o dievčine-bojovníčke* (Ort – Kríza, č. 416, 420) majú podobný úvod (otcove starosti; najmladšia dcéra ako záchrankyňa); ďalší priebeh je opäť odlišný: v slovenskej balade sa dôraz kladie na správu o hrdinstve dievčiny a na kráľovu reakciu, v maďarskej balade – na skúšku pohlavia.

Osobitným prípadom je balada *o zbojníckej žene*. Jej východná, slovensko-ukrajinská podoba vznikla, ako vyplýva z komentára, kontamináciou prvkov dvoch maďarských balád: *o zbojníckej žene* (Ort – Kríza, č. 190, 196; Csan – Varg, č. 158, 160: žena sa sťažuje na život so zbojníkom, zbojníckova pomsta) a *o krásnej pani Judite* (Ort – Kríza, č. 338; Csan – Varg, č. 110, i 11: uspávanka spievaná synovi; výhovorka na spor so slúžkami, príkaz pripraviť sa na popravu).

Menej spojitostí nachádzame v baladách *o dievčine, ktorá zmámila svoje nemanželské deti* (Vilma Szabóová, Ort – Kríza, č. 669, Csan – Varg, č. 376, 377), *o samovražde dievčiny, ktorú odviedol Turek* (Ort – Kríza, č. 270, Csan – Varg, č. 136) a *o zrade chorej panej* (Ort – Kríza, č. 489). Okrem okruhu piesní, ktoré sú zaradené v našej zbierke, je tu ešte balada o tom, *ako dcéru skryli pred Turkami* (Ort – Kríza, č. 275) a *o otrávení dievčata na svadbe* (Csan – Varg, č. 270).

Ďalšie podobnosti sa hlásia na východnom Slovensku. Baladu *Milenec tuší nešťastie, nájde svoju milú na cintoríne a vezme si život* (Horák, č. 132) spája niekoľko motívov (zlá predtucha, správa o smrti od náhodného chodca, samovražda a posmrtné spojenie) s maďarskou baladou *Kadár Kata* (Ort – Kríza, č. 123, 125, Csan – Varg, č. 57 59). Pomerne sa podobali v slovenskom, ukrajinskom a maďarskom folklóre sujety balpdy *Mládenec si získa dievča tým, že predstiera smrť* (Horák, č. 121; Ort – Kríza, č. 379; Csan – Varg, č. 284). S ukrajinsko-lemkovským folklórom spájaj maďarsku tradíciu motív tanca vrahyny v krčme a priznanie vraždy troch detí v balade *o dievčine, ktorá zmámila svoje nemanželské deti* (Ort – Kríza, č. 671, 672; v našej zbierke text č. 15i) a námet balád *o páriku holubov* (Csan – Varg, č. 247; Kol L č. 331).



Je veľmi zaujímavé, že kontakty s nemeckou baladickou tradíciou sú konkrétnejšie. Týkajú sa týchto balád: *Diabol odnesie hriešnu dievčinu do pekla* (Das Teufelsross, Röhr – Br, č. 4), *Mladá matka zavraždí novorodeniatko* (Die Rabenmutter, Röhr – Br, č. 5), *Zvodca zabije dievčinu v lese* (Der Mädchenmörder, Röhr – Br, č. 1), *Vojak skúša vernosť svojej milej* (Liebesprobe, Röhr – Br, č. 39), *Brat nájde unesenú sestru v krčme* (Die wiedergefundene Schwester, Röhr – Br, č. 29), *Muž preoblečený za ženu zvedie dievčinu* (Der verkleidete Markgrafensohn, Röhr – Br, č. 16). Do našej zbierky sme nezahrnuli tieto námety: *Milenec tuší nešťastie, nájde svoju milú na cintoríne a vezme si život* (Wiedersehen auf der Bahre a Jungfer Dörfchen, Röhr – Br, č. 26, 27), *Otrávenie dievčiny na svadbe* (Die Schlangenköchin, Röhr – Br, č. 7), *Mlynárovu ženu predajú zbojníkom* (Die verkaufte Müllerin, Röhr – Br, č. 43), *Milenec sa vracia na milenkinu svadbu* (Unvermutete Heimkehr des Ehemannes, Meier, Balladen, I, s. 58).

Na rozdiel od maďarsko-slovanských vzťahov sa tu zväčša subjekty podobajú, i keď ich štylová realizácia býva odlišná. Paralelný výskyt mnohých drobných motívov (v balade o dievčine, ktorú odniesli do pekla, je to napríklad trhanie ruží pri návšteve neznámeho, jazda *durch Steck und Staudn*, posadenie na stolček, varovanie ostatných sestier) svedčí o nepochybných genetických zväzkoch. Ich zdrojom bolo v našej zemepisnej situácii najskôr mestské nemecké obyvateľstvo, čo je ďalším dôkazom toho, akú významnú úlohu zohralo mestské prostredie vo vývine žánru. Najzaujímavejšie spojitosti s nemeckou tradíciou sa zachovali v archaickom severolemkovskom podaní (motív hľadania v zvodcovej hlave a texte č. 16h; pastier nájde odhodnené dieťa).

V balade *o dcére premenenej na javor* sa predpokladá lokálny vplyv slovanskej (moravskosliezskej) tradície na nemeckú.

## V. VÝVIN TEXTOV BALÁD INTERETNICKEJ SKUPINY

V každom piesňovom žánri jestvujú iné predpoklady pre zachovanie alebo zmenu znenia prevzatého z minulosti. Premennivosť piesní závisí už od ich vnútornej stavby. Prehľadné členenie obsahu do uzavretých rytmických celkov, stručný spôsob vyjadrovania obmedzuje možnosť zlyhania pamäti, neutralizuje túžbu «zlepšiť» pieseň novými motívmi alebo štylistickými úpravami. Niektoré námety si naopak vynucujú, aby boli prispôbené skúsenostiam a vkusu nových nositeľov. Vymieňajú sa v nich dôležité dejové prvky, rozširujú sa, alebo skracujú opisné a dialogické úseky, mení sa štýl. Veta závisí od nositeľov a životných podmienok piesne; iný tvorivý prínos sú schopní vniesť do piesne jednotlivci, ktorí majú k jej obsahu duševný vzťah, a iné skupiny, ktoré ju spievajú kolektívne, skôr pre zábavu. Vysvetľuje to napríklad pozoruhodnú textovú stabilitu balád, ktoré žili vo vojenskom prostredí.

Štýlový a obsahový charakter piesne určuje do istej miery rytmická stavba. Každý veršový rozmer poskytuje iné podmienky pre šírku a spôsob vyjadrenia myšlienok. V sedemslabičnom alebo v osemslabičnom verši má veta iný, užší priestor ako v rozmeroch širších alebo viacčlenných, kde ju môžu volnejšie obklopovať vedľajšie členy. Zvláštne postavenie má v tomto vývine u západných Slovanov populárny šesťslabičný verš. Z hľadiska realizácie vetných celkov je to vlastne dvanásťslabičný verš, lebo ich hranicu určujú rýmy, uzavierajúce druhý a štvrtý verš. Takzvaný šesťslabičný verš patrí teda svojim sémantickým objemom k širším veršom, ktoré dávajú možnosť bohatšie členiť vetu a básnické myšlienky.

Verše so širšími rozmermi majú spravidla mladší pôvod. Niekedy sa pieseň prepracúva do tejto novej veršovej formy, aby sa tak rozšírila plocha pre vyjadrenie piesňového obsahu. Otvára sa tým cesta novým motívom a bohatšej, prevažne lyrickej štylizácii. V našom súbore také zmeny vidieť v piesňach *o dcére-vtákoví*, *o panej, ktorá zabila pána*, *o zvodcovi, ktorý zabil dievčinu v lese*, *o oklamaní starého muža*, *o nájdení unesenej sestry*, *o zavraždení novorodeniatka*.

Zmeny v piesňových textoch vyvolali dve základné pohnútky: úsilie o aktualizáciu obsahu, o jeho priblíženie k vlastným skúsenostiam a názorom a snaha o jeho estetické obohatenie.

Piesňové texty podliehajú konkretizácii. Vkladajú sa nové dejové prvky, alebo sa rozvíjajú jestvujúce motívy (let s čertom a scéna pekla v balade *o dievčine, ktorú odniesli do pekla*; motív trhania petržlenu v balade *o dcére-vtákoví*). Ďalšie podrobnosti obohacujú dialóg (*Sestra-travička*, *Zbojníkova žena*). Do textu balady *o dievčine-bojovníčke* sa dodatočne vkladajú mená dcér s diferencujúcou osobnou charakteristikou. Texty balád *o dievčine, ktorú odviedol Turek* a *o bratovi, ktorého zabili vo vojne*, sa obohacujú o celé nové epizódy. Veľmi často sa takéto zmeny vyskytujú v záveroch (*Nájdenie unesenej sestry v krčme*). Túto tendenciu neobišli ani balady novšieho pôvodu (*Zradená milienka po smrti navštevuje milého*; *Rozdelení milenci sa stretnú po smrti*).

Formou konkretizácie sujetu je prenesenie piesňového deja do miest spevákovi blízkych a známych (balady *o sokolovi a mŕtvej milej*; *o navrátilcovi na milenkinom hrobe*; *o násilne odvedenom regrútovi*). Dej balady *o sestre, ktorú našli v krčme*, sa odohráva nielen na neskutočnom *inglickom* poli, ale aj pod Hostýnom alebo medzi Sabinovom a Drinovom. V balade *o bratovi, ktorý padol vo vojne*, sa dej sťahoval niekoľko storočí po slávnych bojiskách – Riga, Kamenec Podolský, Slavkov, Verona, Magenta. Veľmi odlišne je lokalizovaný dej balady *o dievčine, vydatej za Turka*, i keď sú to najmä mestá na juhozápadnom Slovensku a moravskom pohraničí.

Podľa regionálnych zvykov sa menia i mená hrdinov. *Mateja* a *Magdalénu* nahrádzajú v Poľsku *Jasiek* i *Marynia*, *Elijasz* a *Kasieňka*. Dôležitejšie sú posuny vo vzťahoch medzi hrdinami. V mladšej vrstve balady *o dievčine-vtákoví* matku vystriedala najmladšia sestra, v balade *o smrti brata vo vojne* naopak, sestry vystriedala matka. Matka

sa objavuje na mieste milejivjiekktorých variantoch balady o *sokolovi*, ale v príbehu *sestry-travičky býva* obeťou i manžel, nie však brat. Jeden z našich variantov balady o *dievčine, ktorú odniesli do pekla*, predstavuje neznámeho návštevníka ako milého

Mení sa sociálne zaradenie hrdinov. Panna, ktorá zotráva v ružovej záhradke, ponecháva svoje miesto dievčine, ponáhľajúcej sa do práce (*Dievčina, ktorú odniesli do pekla*). Zbojníkova žena pochádza v moravských textoch zo zámku, na Slovensku z chudobnej roľníckej rodiny. Dievčina, ktorú odviezol Turek, a dievčina založená v krčme pochádzajú raz z meštianskeho, raz zo šľachtického alebo dokonca kráľovského stavu. Vo dvoch verziách balady *Zvodca zabije dievčinu v lese* sa vyskytuje buď šľachtic a dievčina, ktorá žne trávu na vlastnom pozemku, alebo polovník či hájnik, ktorý prenasleduje dievčinu za domnelú krádež. Sociálna úroveň hrdinov sa mení i v národných verziách balady o *zavraždení pána*: v Poľsku je to šľachtická rodina so slúžkou, na Slovensku – roľnícke prostredie. Pestrá paleta zvodcov rôzneho sociálneho pôvodu sa vystriedala i v balade o *strate venca za škodu na poli*.

Zmenu sociálnej príslušnosti hrdinov signalizujú poľnohospodárske práce, ktoré vykonávajú (pasenie kráv alebo kosenie trávy v balade o *premene na javor*; trhanie petržlenu v baladách o *dcére-vtákov* i o *sirotách*). Poľnohospodárske majetkové hodnoty sa objavujú i v balade o *rozbitom džbáne*.

Pod vplyvom zakotvenia v novom nositeľskom prostredí sa v niektorých piesňach oslabila symbolická rovina príbehu. Týka sa to predovšetkým vtáčích symbolov. V rozpore s pôvodnou významovou intenciou je utvrdenie prebytočného obrazu sestry-hrdličky v balade o *sokolovi a mŕtvej milej*. Z balady o *poranenom vtákov* odpadol krásny úvodný motív postrelenia vtáka, sediaceho na veži. Slezinník v poľských variantoch balady o *zavraždení muža* sa zmenil na všeobecne známu ľaliu; potom odpadla i táto symbolická rastlina. V balade o *sirotách* novší nositelia už nepoznali magický význam šľahania vrbovými prútmi; stali sa potom zbraňou proti sirotám v rukách zlej macochy.

Vývin názorov na život vyvolal zmeny v motivácii deja. V piesni o *dievčine, ktorú odniesli do pekla*, príčinou tragédie je niekedy nezáujem o bohoslužby, inokedy vraždenie novorodiatok. V balade *Zvodca zabije dievčinu v lese* je starším celoeurópskym motívom vraždy nevydarený pokus o zneuctenie; v roľníckom prostredí sa tento čin začal vysvetľovať ako pomsta za škodu na poli. V balade o *milenke zavraždenej na ceste* bolo pôvodným motívom vraždy ľubostné zneuctenie; daktoré varianty vkladajú do príbehu túžbu po majetku. Motivácia vraždy sa mení i vo variantoch balady o *Matejovi a Magdaléne*; v balade *Dievčina zaplatí svojím vencom za škodu na poli* sa výrazne deformuje.

Zo snahy o ďalšie vyhrotenie deja sa v baladách rodia nové závery, napr. motív pomsty na zločincovi. V balade *Zvodca zavraždí milenkú na ceste* je pravdepodobne druhotný motív rozštvrtenia tela, v balade o *rozdelených milencoch* – motív zamurovania dievčiny (v archaických textoch ide len o stenu, ktorá ich od seba oddeľuje).

Príkladom falošného vyhotovenia príbehu je predstava, že *dievčina-bojovníčka* je dcérou kráľa alebo ženou prostého vojaka.

Estetické obohacovanie baladických textov môže mať rozličné podoby. Najcitlivejšími miestami sú úvody a závery, ktoré v predstavách nositeľov určovali citovú tonalitu piesne. Preto sa v úvodoch často dodatočne objavujú náladové prírodné obrazy (čierne, smutné hory, nad ktorými stoja mračná a pod.). V baladách *o otrávení syna namiesto nevesty* a *o zavraždení milenky na ceste* ľudová fantázia úporné hľadala nové možnosti zarámovania príbehu. Po etapách sa toto úsilie rozvíjalo v balade *o sestre-travičke*. V komentári vyslovujeme domnienku, že po strate moravského úvodu sa postupne skúšali nové formy, kým sa nenašla najpôsobivejšia forma. Príklad osobitne vyvinutého nového úvodu nájdeme v ukrajinskom texte balady *o dcére-vtákov* (č. 2e).

V záveroch podobnú úlohu hrajú lyrické úvahy o zmysle udalostí alebo mravné poučenia.

Lyrický živel sa so stále väčšou dôraznosťou šírili i v ostatných častiach piesňových textov. Pridávali sa dôverné oslovenia, citové charakteristiky, nové dejové prvky so silným emocionálnym nábojom. Dakedy išlo o celé textové úseky, ktoré boli do piesne vložené dodatočne. Ako príklad uvádzame premenu tela dievčiny na časti hudobného nástroja (*Dievčina premenená na javor*) alebo na vodné živly (*Zvodca zavraždí milenku na ceste*), oslovenie morských rybičiek (*Dievčina, ktorú odviedol Turek*), opis milostnej túžby v balade *o hercegovi a Kataríne*. Veľa týchto zmien má najmä slovenský a ukrajinský folklór; v poslednom sa lyrizácii podrobili texty balád *o sokolovi a mŕtvej milej; o zavraždení pána; o bratovi, ktorý sa nevrátil z vojny, o chorej panej; o dievčine, ktorá si vyslúžila dieťa od vojakov*. Rozličnú mieru lyrickosti majú národné verzie balád *o rozdelených milencoch, o sirotách, o Matejovi a Magdaléne*.

Sklon k lyrizácii niekedy znamená uvádzanie nových symbolických alebo nadreálnych motívov (tri žiare, ktoré veští nešťastie, v slovenskej verzii balady *o bratovi na vojne; páv v hore ako svedok zločinu* v slovenskej balade *o dievčine, ktorá zmámila svoje deti; príchod k moru* v balade *o dievčine zavraždenej na ceste*). V obraze zabitého pastiera vyzdvihuje staršia tradícia oblečenie (*lajblík*), novšia – pokrytie tela rozmarínom.

Prvkom citovej gradácie je rozmnožovanie počtu symbolických čísiel. V balade *o sokolovi a mŕtvej milej* sa týmto spôsobom zmenilo datovanie smrti: *dvě hodiny spoledňa* (len tak pochopíme hľadanie mŕtvej vnútri kostola na katafalku) vystriedala *siedma (tretia) nedela. Tri rôčky* namiesto *týždňa* sa objavujú v príbuznej balade *o návrate pútnika*. Ďalším prostriedkom citovej gradácie je násobenie dejových úkonov: trikrát obchôdzka cintorína, trojitá výzva fulajtárov opustiť domov.

Vrcholom lyrizácie baladických textov je vstup lyrického «ja» do rozprávania, stotožnenie sa rozprávača s hrdinom príbehu. Balada *o návrate pútnika* je i týmto znakom mladšia ako balada *o sokolovi*. Lyrické «ja» sa hlási aj v iných novších baladách a verziách.

Inou formou emocionality je humor a groteska. Obohacuje dodatočne i niektoré tragické príbehy (scéna letu s čertom a pohostenie v pekle; vybavenie niektorých lúboštných balád).

K estetickému obohateniu sujetov prispieva i prenikanie do psychológie hrdinov. V textoch daktorých balád (*Mŕtvy hostom u milej, Zvodca zavraždí milenku na ceste, Matej a Magdaléna, Matka dá zabiť milenku svojho syna, Zbojníci zabijú pastiera*) môžeme hlbšie nazrieť do vnútorného života hrdinov, nájdeme tu pokusy o vnútornú motiváciu ich činov. Menej, najskôr pod vplyvom baroka, sa v baladách prejavilo úsilie o ideologické komentovanie príbehu. Ide predovšetkým o mravné sentencie, pridávané na záver.

Nemožno povedať, že vývin ľudových balád smeroval vo všetkých prípadoch k obohateniu ich umeleckej stránky. Niekedy sa vynechal taký výrazný detail, ako napríklad určenie farby rozbitého džbána v poľskej verzii rovnomennej balady. Iné balady so symbolickým obsahom postihli väčšie straty. V balade *o vtákovi-ranenom milencovi* vývin potlačil celý alegorický úvod.

Zmienime sa ešte o osobitnom postavení textov, ktoré sú vo významných zbierkach romantického obdobia (Kollár, Sušil). V niekoľkých prípadoch obsahujú prvky, ktoré sa v inej tradícii nevyskytujú. Ide v podstate o tieto rozdiely:

1. Vyššie spoločenské postavenie hrdinov a úroveň deja (ctení páni, panny, rytieri, šľachtici, králi, zmienky o prepychových predmetoch a majetkoch, o použití starých zbraní, o službe) v baladách č. 3, 11, 19. Niekedy ide o presnejšiu lokalizáciu príbehu v tomto prostredí (*Dindeš kráľ, Matej* v baladách č. 31 a 35 u Kollára).

2. Bohatší obsah niektorých príbehov, ktoré zanechávajú dojem, že ide o texty «nevybrúsené», bližšie svojmu individuálnemu východisku (Sušilove verzie balád č. 6, 13, 26, 35).

3. Pridávanie ďalších epických situácií, niekedy drastických (zámer vykopať milú z hrobu v Sušilovom a Erbenovom variante balady č. 7; bohaté, atypické texty balady *o dievčine, ktorú odviedol Turek*, u Kollára a Sušila).

Je zaujímavé, že v daktorých prípadoch nájdeme podobné textové riešenie v poľskom folklóre. Mohol by to byť dôkaz toho, že sa v hlavných romantických zborníkoch zachovali staršie formy textu, tradované možno v prostredí svojou povahou «internacionálnejšom» – medzi inteligenciou a mestským obyvateľstvom. Dakedy však musíme počítať i s dokázaným úsilím zberateľov a vydavateľov tejto doby o tvorbu «zdokonalených» znení; dosiahla sa predovšetkým spájaním prvkov z rôznych dosiahnuteľných textov. Tak asi vznikli niektoré mimoriadne bohaté texty balady *o dievčine, ktorú odviedol Turek*. Menšie úpravy, ktoré sa ťažko dajú zistiť, sa mohli zrodiť i v hlave samých vydavateľov.

## VI. VÝVINOVÉ VRSTVY V TRADÍCII ĽUDOVÝCH BALÁD

Ľudová kultúra je súčasťou historického vývinu národa. Musíme sa preto usilovať o začlenenie jej prejavov do vývinového prúdu celej národnej kultúry. Je to neľahká

úloha, lebo tu chýbajú priame podklady pre datovanie väčšiny diel. Ľudové piesne sa u slovanských národov začali zapisovať neskoro, v 16. a 17. storočí; širšia zberateľská činnosť netrvala ani dve storočia.

Vo folkloristike sa vyskytlo niekoľko metód, ktoré určovali vek ľudových piesní. Hodnotili najmä vzťahy medzi *obsahom* piesne a historickou skutočnosťou, ako ju chápal ten-ktorý bádateľ. Je to však nedostatočné kritérium. Dokonca v baladách sa prvky konkrétnej historickej reality odrazili len v malej miere. Zmienky o životnom prostredí, v ktorom sa dej odohráva, sú zväčša kusé, životné konflikty balád často prebiehajú v akomsi nadčasovom priestore. V každej piesni však môžeme nájsť svojrázny postoj k téme, ktorý je podmienený životnými a umeleckými skúsenosťami ich tvorcov a upravovateľov. Značné rozdiely v tomto postoji, vyjadrené vlastnosťami obsahu a štýlu, oprávňujú nás vyriešiť predpoklad, že sa v ľudovej piesni, podobne ako v každom umeleckom diele – i keď menej výrazne – zobrazili určité fázy pohľadu človeka na skutočnosť a schopnosti jej vyjadrenia. Môže ich odhaliť dôkladný rozbor všetkých zložiek piesňovej štruktúry, od rytmickej stavby až po psychologickú a ideologickú náplň sujetu.

V prípade ľudových balád pôjde predovšetkým o určité pravidelnosti vo vývine epického zobrazenia, ako ich poznáme i z literatúry, o zmeny v obsahu a v charaktere medziľudských vzťahov a v spôsobe ich spracovania. Môžeme predpokladať, že podobne ako v literatúre šiel vývin od obnaženej, priamočiarej epickosti, ktorá len oznamuje vonkajšie udalosti, k formám, kde sa lepšie pozoruje prostredie, hľadajú sa motivácie činov, sleduje sa vnútorný život hrdinov. Ďalším stupňom bolo začlenenie osobného citu, ktorý sa hlási rozprávaním príbehu od prvej osoby. Mení sa rýchlosť epického prúdu, stupeň detailizácie postrehu, šírka dialógu, vzťah k vnútornému životu hrdinov, účasť estetických prvkov. Je samozrejmé, že texty väčšiny balád nezachovali tieto rôzne ponímania v čistej podobe, pretože vo svojom vývine obrastali prvkami prevzatými z neskorších čias. Predsa sa však dá v nich porovnaním rozličných variantových typov, posúdením ich vývinového vzťahu odhaliť skoro vždy ich estetické jadro, poukazujúce na niektoré vývinové obdobie. Hranice týchto období sa v jednotlivých krajinách a oblastiach utvárali inak, podľa širšieho, kultúrno-spoločenského kontextu; pri spontánnom charaktere ľudovej tvorby mohli súčasne jestvovať a prekrývať sa rozličné estetické normy.

Prvým, najjednoduchším prostriedkom historického zaradenia piesne je zhodnotenie historickej príslušnosti jej obsahu. Tak môžeme približne určiť obdobie vzniku balád s tureckými námetmi (od polovice 16. stor. do osemdesiatych rokov 17. storočia). Svedectvo o tom vydávajú rôzne formy náboru vojakov (stavovská domobrana v baladách o dievčine-bojovníčke a o bratovi, ktorý sa nevrátil z vojny; verbovanie novodobého typu v baladách o násilnom odvedení regrúta a o milencovi, ktorý sa nevrátil), spôsoby vykonania trestu (rodinná a rodová pomsta v starších baladách, trhanie kliešťami, lámanie na kolese, narazenie na kôl, rozštvrtenie, stíname hlavy, obesenie,



spálenie). Dôležité sú i letmé opisy oblečenia (záľuba v zlatých veciach) alebo zmienky o starých zbraniach (kopija, luk, šabľa) a pestovaní šľachtených vtákov. Niektoré piesne a ich verzie možno datovať podľa zmienok o historických udalostiach alebo postavách, o dávných povolaniach alebo o verejných hodnostiach. Časový rámec všeobecnejšie uvádza povaha konfliktov medzi hrdinami (spôsob riešenia ľubostného vzťahu medzi pánom a prostou dievčinou a naopak).

K datovaniu niektorých piesní môžu prispieť i jazykové petrifikáty, staré slová a gramatické tvary, zachované v texte, napr. vďaka svojmu postaveniu v rýme (slovo *swieść* = manželova sestra v poľskej balade *Służył Jasio u pana*; vymreté tvary *na mój kůń, talar sześć, dwa posła* v baladách č. 3, 22, 31). Svedkom veku piesne sú, ako sme už povedali, aj vlastnosti verša; širšie a zložitejšie formy spravidla zodpovedajú neskoršej vývinovej fáze, zatiaľ čo nepravidelnosti v rýmovaní – ranejšej fáze.

Podľa týchto ukazovateľov sa však nedá historicky rozdeliť celý súbor skúmaných balád. Jediným kľúčom, schopným riešiť väčšinu prípadov, je určenie, k akej vývinovej fáze patria jazykové prostriedky, utvárajúce štruktúru piesne; vlastnosti jej jazyka, obraznosti, kompozície, certifikácie, spojenia s nápevom. V každom prípade však treba brať do úvahy obsah, ako aj ideológiu piesne. Všimnime si štýlové opozície medzi piesňami tematicky tesne príbuznými. V baladách *Sokol priletí k mŕtvej milej na cintorín* a *Pútnik, ktorý sa vrátil, rozpráva sa* sa v jednotlivých krajinách a oblastiach utvárali inak, podľa širšieho, kultúrno-spoločenského kontextu; pri spontánnom charaktere ľudovej tvorby mohli súčasne jestvovať a prekrývať sa rozličné estetické normy.

Všimnime si štýlové opozície medzi piesňami tematicky tesne príbuznými. V baladách *Sokol priletí k mŕtvej milej na cintorín* a *Pútnik, ktorý sa vrátil, rozpráva sa s mŕtvou milou* ide o veľmi podobnú udalosť; mladý muž sa v cudzine dozvie o smrti svojej milej, vráti sa k jej hrobu a rozpráva sa s ňou. V čom je rozdiel medzi obidvoma baladami? Prvá balada rozvíja príbeh v symbolickej rovine s použitím esteticky pôsobivého obrazu sokola. Druhá balada začína dej *in medias res*, «zblízka», pracuje s «civilnými» obrazmi pútnika, stotožneného s rozprávačom, a náhodného stretnutia žníc. Perspektíva pohľadu na udalosť sa tu zúžila, ale zároveň i konkretizovala. Do sujetu vstúpilo trojité opakovanie toho istého deja. Dialóg s mŕtvou milou sa obohatil o nové prvky a intimizoval.

Ešte viac sa odlišujú námety *Brat (syn) sa nevracia z vojny* (č. 28). Podobne ako balada o sokolovi, prvá pieseň sa začína širokým epickým úvodom, druhá pieseň má omnoho stručnejší úvod, a to v lyrickom klúči (spev vtákov, citový dialóg). Mení sa i obsah a ladenie záverečnej epizódy (návratu vojska); v prvej piesni opäť prevládajú epické, v druhej – lyrické motívy. O príslušnosti k rozličným etapám vývinu žánru svedčí aj vzťah medzi hrdinami piesne, v prvom prípade rodinný, v druhom – ľubostný.

Rozdiely v utváraní perspektívy príbehu a pomeru medzi epickými a lyrickými prvkami môžeme pozorovať i v dvojici balád *Matka dá zavraždiť synovu milenkú* (č. 13) a



*Matka otrávi namiesto nevesty vlastného syna* (č. 14), ako aj v rôznych spracovaniach témy *zavraždenia novorodeniacka* (typy I–II proti typom III–VII).

Celý vývin ľudových balád môžeme rozčleniť podľa týchto rozdielov na fázy:

I. Fáza prvotne (naivne) epická. Dôraz sa tu kladie na prosté oznámenie udalosti. Príbehy sa opisujú s odstupom, bez lyrickej účasti. Pozorovacia perspektíva je obsiahlejšia, sujet môže zahrnúť širší komplex udalostí, ale bez detailizácie. Dej sa rozvíja rýchlo, prechádza skokmi od epizódy k epizóde. Činy hrdinov nie sú motivované, ich vnútorný život sa neodhaľuje. Časové vzťahy medzi udalosťami sú prevažne vyjadrené priradovacími vetami. Obraznosť je jednoduchá, hlavný významový dôraz je na slovese. Prídavné mená vyjadrujú častejšie dištingtívne vlastnosti predmetov než ich estetické znaky. Texty sa formujú úsporne, je v nich málo synonymických obrátov, slovných a syntaktických opakovaní. V rytmike jednoznačne prevládajú rozmary 4+4 a 4+3, ktoré obmedzujú významovú obsažnosť vety a dávajú textu energickú dikciu. Rýmovanie je najmä gramatické, niekedy s medzerami.

Do tejto najstaršej skupiny zaraďujeme balady č. 7 (text d), 10, 11, 13, 15 (verzie I–II), 20 (verzia I), 25,27 (sujetové jadro), 30,31,32, 34,35,36,39. Ide teda o pätnásť piesní, prípadne o ich obmeny.

Smer ďalšieho vývinu ľudovej balady určilo úsilie doplniť naivne epické poňatie prínosom estetickým (symbolickým spracovaním príbehu) alebo esteticko-psychologickým (preniknutím do duševného diania a do morálnych pohnútok ľudského konania). Výsledkom týchto snáh sú dva podtypy:

Ia. Epicko-symbolický. Dej sa vyjadruje úplne alebo čiastočne pomocou tradičných symbolov. Jeho estetická organizácia sa podobá inak prvému typu. Sem patria balady *Sokol príletí k mŕtvej milej na cintorín a Zranený vojak sa vracia ako vták ku svojej milej*.

Ib. Epicko-psychologický. Tu sa v rámci tradičného epického poňatia rozvíja poznanie vnútorných stavov a mravných reakcií človeka. Dialóg sa stáva psychologickou konfrontáciou medzi hrdinami. Zdrojom emocionalita sú expresívne slovesá a zdobeniny, všeobecné určenia citových stavov v epickom rozprávaní, prejavy citového vzťahu v priamej reči. Hlavná úloha slovesa v štýle ešte zosilnieva vďaka jeho sémantickému obohateniu, rastie však i počet epitet. Piesňové úvody určujú častejšie čas alebo miesto deja (*Keď...; V tej...; Na tej...;*); objavujú sa v nich i prírodné obrazy. Snahe po bohatšom vyjadrovaní odpovedá v niektorých prípadoch širší, napr. dvanásťslabičný rozmer, v baladách prvej skupiny skoro neznámy.

K tomuto vývinovému typu zaraďujeme balady č. 3, 4, 9, 12 (verzie o bratovej smrti sú staršie a patria na pomedzie prvého typu), 14, 15 (verzie IV–VIII), 16, 19, 33, 36 (časť textov). Na prechode medzi typmi Ia a Ib stoja balady *Matka premení dcéru na strom* a *Vydatá dcéra sa vráti k matke ako vták*. Symbolické chápanie textu sa v nich spája s hlbším psychologickým záberom.

Spojenie rýchleho epického rytmu s emociálnym ladením vtláča baladám obidvoch prechodných skupín osobitný pôvab. Môžeme tu hovoriť o vrchole ľudovej baladiky.

II. Fáza sentimentálne a opisné epická. Jej charakteristické znaky:

1. priblíženie pozorovacej perspektívy, častejšie upínanie pozornosti na detaily;
2. vývin od emocionality k sentimentalite;
3. v niektorých prípadoch spomalenie deja, opakovanie jeho úsekov alebo rozširovanie opisných častí.

Výraznou predstaviteľkou tejto fázy je balada o *Matejovi a Magdaléne* (č. 17). Detailizovaný dej sprevádza kresba citových stavov, dôraz sa prenáša na vnútorné zážitky. Tak je to i v daktorých verziách balady o *Turkovej neveste* a o *sirotách na matkinom hrobe*. Ďalší stupeň tvoria piesne o *navrátilcovi na milenkinom hrobe* (č. 7), o *násilne odvedenom regrútovi* (č. 26) a o *milencovi, ktorý sa nevrátil z vojny* ič. 28). Do úlohy hrdinu tu nastupuje lyrické «ja», citová reflexia temer prerastá dejovú zložku, v úvodoch sa pravidelne objavujú lyrické prírodné motívy. Verš je širší, veta sa obklopuje vedľajšími členmi. Častejšie sú verbálne a syntaktické opakovania.

Osobitné miesto zaujíma v tejto skupine balada o *rozdelených milencoch* (č. 8). Chod deja sa tu ešte viac spomaľuje opakovaním celých dejových úsekov a jednotlivých obratov, zdôrazňuje sa opakovanie javov a udalostí. Je to odraz svetového názoru, ktorý namiesto epickej náhodnosti nastolil princíp determinácie, taký charakteristický pre náboženské myslenie baroka. Väčšina balád tohto typu sa vyvinula na východnom Slovensku a na susednom ukrajinskom území.

IIIa. Typ faktografický (spravodajský). Text sa podobá na veršovanú poviedku alebo krátku správu, ktorá rozpráva o udalostiach podrobne a vecne. Dej a jeho okolnosti sú vykreslené ešte konkrétnejšie ako v II. type. Slovník týchto balád je prízemný, sloveso ponecháva svoje vedúce miesto iným slovným druhom. Z nášho materiálu patrí k tomuto typu, hojne zastúpenému v národných baladických tradíciách, pieseň o *okradnutej krčmárke* (č. 40) a stručná, vecne štylizovaná III. verzia balady o *dievčine, ktorá zmámila svoje deti* (č. 15).

IIIb. Typ melodramatický. Sujety sú kusé, štýl prostý, nenáročný, dôraz sa kladie na citový efekt. Oblúbeným štylistickým prostriedkom je významová gradácia pomocou synonymických obratov (*panna chudobná, podľa mňa není rovná*). Patria sem piesne č. 5, 37. Oproti predchádzajúcim majú všetky úzke areály, obmedzené na česko-slovenskú oblasť a poľské pohraničie.

Zaradiť niektoré balady (č. 18, 22, 23, 24, 38) je ťažko buď preto, že pieseň sa vo svojom vývine menila, alebo pre veľmi jednoduchú stavbu.

V porovnaní s celým baladickým fondom sa v baladách interetnickej skupiny pre-súva ťažisko historického pôvodu hlbšie do minulosti; väčšina piesní patrí do starších vývinových období. Nemôže nás to prekvapiť, ak vieme, že priaznivejšie podmienky pre medzinárodné šírenie balád jestvovali v starších obdobiach.

Aké sú vlastne chronologické hranice typov, ktoré sme vyčlenili? Určíme ich hypoteticky s prihliadnutím na historicky viazané obsahové znaky a na to, čo vieme o premenách v piesňových textoch a o živote piesne v priestore. Typ I má svoje korene v stredoveku; jeho produktivita sa skončila na našom území niekedy v 17. storočí. Taktiež pri type Ia musíme rátať s neskorým stredovekým alebo renesančným pôvodom. Psychologizácia a lyrizácia baladických námetov súvisí s hlbokými zmenami v celej ľudovej kultúre, ktoré prinieslo obdobie baroka, šíriace v ľudových masách nové, duchovnejšie chápanie života. Môžeme teda balady typu Ib zaradiť do doby od polovice 17. storočia. Balady druhej fázy mohli vzniknúť od konca 17. storočia do začiatku 19. storočia. Ich vývinovým znakom je prehĺbenie vnútorného záberu, ale i racionalizácia obsahu a kompozície. Balady poslednej, tretej fázy sú produktom pokročilého 19. a 20. storočia; potvrdzuje to ich neprítomnosť v starších zbierkach.

Zdôrazňujeme ešte raz, že ide o datovanie hypotetické, ktoré hádam potvrdí alebo presní ďalšie štúdium piesní.

## VII. KARPATY – KOLÍSKA ALEBO KRIŽOVATKA BALÁD?

Na začiatku dvadsiatych rokov poľský folklorista J. St. Bystron prvý raz použil termín karpatský piesňový cyklus pre piesne spoločné Ukrajincom, Poliakom, Slovákom a Moravanom, ktorí žili v Karpatoch. Naznačil pritom, že veľakrát išlo o sťahovanie «starou horskou cestou pastierskych migrácií z východu na západ». Týmito migráciami vysvetľoval ukrajinské vplyvy v sliezskych piesňach, konkrétne v oblasti balady – pôvod piesne *o dievčine premenenej na javor*<sup>37</sup>.

Podľa Ukrajinca F. Kolessu ku karpatskému piesňovému spoločenstvu v užšom zmysle patrili piesne spievané výhradne alebo prevažne v Karpatoch, ktoré boli spoločné národom tejto oblasti. Aj pre F. Kolessu bola základom tohto zväzku spoločná pastierska kultúra a živé styky medzi obyvateľstvom s podobnou sociálno-ekonomickou štruktúrou. Za os tohto spoločenstva pokladal ukrajinskú oblasť lemkovskú, kde sa podľa jeho názoru koncentrovala výmena kultúrnych hodnôt medzi západnými a východnými Slovanmi<sup>38</sup>. Od tých čias štúdium spoločných znakov v ľudovej piesni západokarpatských oblastí predsa len pokročilo z hudobnej stránky; rozbor textových súvislostí však zaostal.

Valašská pastierska kolonizácia, v ktorej splynuli živly rozličného etnického pôvodu, zohrala nepochybne významnú úlohu vo formovaní národopisného a mentálneho svojrázu obyvateľstva na celom území západných Karpát. Predstava o slobodnom živote horského pastiera a zbojníka značne ovplyvnila najmä slovenský kultúrny typ; národopisné poklady tejto tradície sa stali mocne pôsobiacim vzorom a podnetom. Ale triezva reč historických prameňov svedčí o tom, že na kultúrnej kolonizácii západných Karpát sa zúčastnili dva živly: pastiersky, ale ešte pred ním roľnícky, ktorý už na úsvite

historického obdobia ovládal úrodné roviny a odtiaľ prenikal čoraz hlbšie do horských údolí<sup>39</sup>. Bolo tu i mestské obyvateľstvo, aspoň sčasti slovanské. I novší folkloristický výskum dospieva k názoru, že teóriu o rozhodujúcom vplyve valašskej kolonizácie treba obmedziť na konkrétne hodnoty, ktoré toto prostredie vzhľadom na svoje hospodárske a spoločenské podmienky mohlo vytvoriť a sprostredkovať<sup>40</sup>. Vo svetle týchto kritických úvah, založených na dôkladnejšom posúdení materiálu, sa J. St. Bystronovo tvrdenie, že «najbohatšia a najzaujímavejšia ľudová tvorba vznikala v horách» (c. d., s. 197), ukazuje ako neskororomantická generalizácia.

Novšie výskumy ukazujú, že prínos valašskej pastierskej kolonizácie v oblasti ľudovej piesne spočíval predovšetkým v osobitom hudobnom prejave (kvintakordálne škály, recitatívny prednesový typ). Čo sa týka žánru, obmedzil sa prevažne na krátku lyrickú pieseň s pastierskymi motívmi a na pieseň zbojnícku, v ktorej tiež prevažuje lyrický živel<sup>41</sup>. Tento všeobecný poznatok súhlasí s konkrétnymi pozorovaniami z poľskej strany Karpát, kde sa u dedinského obyvateľstva na Žywiecku zistilo ostré vedomie rozdielu medzi piesňami *walaskimi* (pastierskymi) a *wsiowymi* (dedinskými). Prvé sú krátke (jednoslohoové) a lyrické, druhé dlhšie a s väčšinou epických prvkov. Odlišujú sa aj svojimi nápevmi<sup>42</sup>.

Na veľkom území severne od Tatier, siahajúcim až po podhorské Myšlenicko, od dávna udivovala folkloristov veľká prevaha krátkych piesní a malý výskyt balád. Ďalšie piesne obyvateľstvo pokladalo za privandrované z územia Lachov, starého poľnohospodárskeho kraja okolo Noweho Sęcza<sup>43</sup>.

Aj na Slovensku sú v oblastnom výskyte balád rozdiely, ktoré sa dajú najskôr vysvetliť pomerom medzi pastierskym a roľníckym kultúrnym typom, ako aj kolonizačnými zvláštnosťami krajov. Najslabšia bola tradícia balád na Orave a Kysuciach, v oblastiach kolonizovaných pastierskym elementom. Bohatým dedičstvom sa nemôže pochváliť ani Liptov. Vyvinutejšia tradícia je tam, kde jestvovalo staré a kompaktné poľnohospodárske osídlenie, živšie styky s okolitým svetom, pestrejšie a premenlivejšie sociálne zloženie obyvateľstva: na juhozápade a v údoliach stredného Váhu a Hrona, na Spiši a východoslovenských nížinách, a iba výnimočne vo veľkom rozsahu u chudobného horského obyvateľstva rusínskeho.

I pokus o rekonštrukciu dejín jednotlivých balád, ktorý sme urobili v komentári, ukazuje, že iba málo baladických námetov vďačí za svoj vznik priamo horskému prostrediu. Zväčša ide o piesne známe vo väčšom počte záznamov a v starších verziách aj na širokom území mimo karpatského horstva. Zbojnícke piesne, vystupujúce v Karpatoch, majú prevažne lyrický charakter so slabou prímесou epických prvkov; naproti tomu zbojnícke balady netvorili súvislý celok a poväčšine mali tematické obdoby mimo karpatskej oblasti, a to samozrejme preto, že zbojníctvo kedysi nebolo javom výhradne karpatským. Možno hovoriť len o karpatských redakciách alebo verziách takýchto námetov, o lepšom zachovaní týchto piesní na území Karpát.

Pokiaľ má značná časť balád, ktoré obsahuje zbierka, areál obmedzený výhradne alebo prevažne na karpatskú oblasť, zodpovedá to širšiemu kultúrnemu spoločenstvu, ktoré zahŕňalo roľnícke a pastierske obyvateľstvo dedín, rovnako ako mestskú populáciu na východnej Morave, západnom a východnom Slovensku a v južnom Poľsku. Pohľad na mapu ukazuje, že tradícia ľudových balád bola bohatšia v rajónoch dávnych komunikačných spojov, v oblastiach s diferencovanejšou sociálnou štruktúrou obyvateľstva, i keď sú tu aj výnimky. Ľudová epika už svojou povahou a poslaním lepšie vyhovovala väčším a otvoreným ľudským zoskupeniam, lebo vyjadrovala životnú skúsenosť, záujmy či aspirácie ľudí znalých širšieho sveta, zaujímajúcich sa nielen o svoje najbližšie okolie. Bola umeleckým svedkom nepokoja a katastrof, ktorým bol v minulosti vystavený človek, aktívne sa zúčastňujúci na veľkom kolobehu života. Najradšej vznikala na priesečníku rôznych sociálnych záujmov, z konfliktov medzi rozličnými mravnými a zvyklostnými normami. Do uzavretejšieho prostredia sa uchýlila až vtedy, keď sa dala na ústup pod tlakom novších kultúrnych foriem.

Dobré zachovanie jej tradície vo väčšine západokarpatských oblastí súvisí s dlhším trvaním celého komplexu starších tradícií v uzavretejších životných prostrediach horskej krajiny. Nedokazuje to však, že práve horské regióny karpatskej oblasti boli v minulosti významným semeniskom balád, jedným z epicentier tohto žánru, ako usudzoval J. St. Bystroň. Svojou polohou boli skôr križovatkou vplyvov, ktoré sa prenášali na kramárskych vozoch, v torbách remeselníkov, pútnikov, sezónnych poľnohospodárskych robotníkov, potulných vojakov a žobrákov.

Odveké spoločenstvo ľudských stykov, hospodárskych a sociálnych záujmov stmeliло však túto oblasť do pomerne jednotného vývinového celku s veľkou zásobou spoločných a podobne dotváraných piesní. Tu sú skutočné hranice karpatského spoločenstva, ak máme na mysli tradíciu ľudových balád.

<sup>1</sup> K definícii a vývinu ľudovej balady: Medvecký K. A., *Sto slovenských ľudových balád*, Bratislava, 1923, s. 3–5; Kolečány M., *Slovenské ľudové balady*, Rožňava, 1948, s. 164–165; Horák J., *Slovenské ľudové balady*, Bratislava, 1956, s. 11–16; Melicherčík A., *Slovenský folklór*, Chrestomatia, Bratislava, 1959, s. 577–580; Kraus C., *Slovenská romantická balada*, Bratislava, 1966, s. 14–15; Burlasová S., *Ľudové balady na Horehroní*, Bratislava, 1969, s. 15–17; Czernik St., *Polska epika ludowa*, Wrocław–Kraków, 1958, s. LV–LVII; Słownik folkloru polskiego, Warszawa, 1965, s. 37–38 (Krzyżanowski J.); Andrejev N., *Pesni-baliady v ruskom folklore*. In: *Russkaja ballada*, Moskva, 1936, s. XVIII n.; Balašov D. M., *Russkaja narodnaja ballada*. In: *Narodnyje ballady*, Moskva–Leningrad, 1963, s. 5–14; Putilov B. N., *Slavianskaja istoričeskaja ballada*, Moskva–Leningrad, 1965, s. 7–26; Balašov D. M., *Istorija razvitija žanra ruskoj ballady*, Petrozavodsk, 1966, s. 5–14; Lüdeke H., *Ungarische Balladen*, Berlin–Leipzig, 1926, s. XVI–XXIV (Gragner R.); Csanádi I., Vargyas L., *Röpülj páva röpülj*, Budapest, 1954,

s. 9–34; Ortutay G., Kríza I., Magyar népballadák, Budapest, 1968, s. 61–69; Čubelič T., Balada u národnej književnosti. In: Rad Kongresa folklorista Jugoslavije 1958, Beograd, 1960, s. 83–104; Boškovič-Stulli M., Neka savremena mišljenja o baladi. In: Rad Kongresa folklorista Jugoslavije 1958, Beograd, 1960, s. 105–108; O pomere balady k lyrickej piesni: Sirovátka O., Slovácke lidové balady, Uherské Hradiště, 1965, s. 18–19.

<sup>2</sup> Veselovskij A. N., Istoričeskaja poetika, Leningrad, 1940, s. 255–271; V slovenskej vedeckej tradícii sa novšie k tomuto názoru prikláňali: Horák J., Slovenské ľudové balady, s. 11–12, 17 a Melicherčík A., Slovenský folklór, s. 578; Horákovo stanovisko jednostranne rozvinul ukrajinský folklorista Lintur P. V., Narodni balady Zakarpattá, Lviv, 1966, s. 10–12, 14–22 a v iných prácach. Porovnaj ešte citovaný zborník Ortutay G., s. 67.

<sup>3</sup> Porovnaj názory Balašov D. M., Istorija razvitija žanra ruskoj ballady, s. 15–18; Horálek K., Příspěvek k historické a srovnávací poetice lidové písňe. In: F. Wollmanovi k sedmdesátinám, Praha, 1958, s. 395–396; Melicherčík A., Slovenský folklór, s. 579 a Zemcovskij I. I., Ballada o dočke ptaške. In: Russkij folklor, 8, 1970, s. 158; O druhotnom vstupe do ľudových obradov: Moszyński K., Kultura ludowa Słowian, 2. vyd., II/2, Warszawa, 1968, s. 750. Porovnaj aj články autora knihy: Zilynskyj O., O problémech a metodě historického studia lidové písňe, Československá rusistika, 2, 1959, s. 177–206 a Zilynskyj O., Píseň o hořící lipce, Slovenský národopis, 7, 1959, s. 356–376.

<sup>4</sup> K tomu: Horálek K., c. d., s. 387–389; Bogatyrev P. G., Slovacckije rasskazy i liro-epičeskije pesni, Moskva, 1963, s. 60; Sirovátka O., Lidové balady na Slovácku, s. 16; Burlasová S., Ludové balady na Horehroní, s. 70–71; Burlasová S., K charakteristike melódií slovenských ľudových balád. In: Slavistika – Národopis, Bratislava, 1970, s. 289, 291.

<sup>5</sup> Horák J., Naše lidová píseň, s. 24, 50–51; Horák J., Slovenské ľudové balady, s. 16; Melicherčík A., Slovenský folklór, s. 578–589; Balašov D. M., Istorija razvitija, s. 20–23, kladie vznik žánru v ruskom folklóre do konca 13.–14. storočia.

<sup>6</sup> Kolečány M., c. d., s. 163–164; Horák J., Slovenské ľudové balady, s. 13; Bystroní J., Kultura ludowa, wyd. 2, Warszawa, 1947, s. 249–251, 253, 309–312; Baranowski B., Kultura ludowa XVII i XVIII w. na ziemiach Polski środkowej, Łódź, 1971, s. 403–440; Gragger R., c. d., s. XXXVII–XLVIII; Csanády I., Vargyas L., c. d., s. 11; Ortutay G., Kríza I., c. d., s. 68.

<sup>7</sup> Entwistle W. J., European Balladry, 2. vyd., Oxford, 1951; Horák J., Slovenské ľudové balady, s. 13–14; Melicherčík A., Slovenský folklór, s. 578; Horálek K., Studie o slovanské lidové poezii, Praha, 1962, s. 11–14.

<sup>8</sup> Zilynskyj O., O vzájemných vztazích ukrajinských, českých a slovenských lidových písni. In: Z dejin československo-ukrajinských vztahov, Bratislava, 1957, s. 224; Sirovátka O., Vypravěčský styl v české a ruské baladě, Národopisný věstník československý, 1, 1966, s. 113, 115.

<sup>9</sup> Slovenské a inojazyčné výberové edície sme uviedli v pozn. 1. Populárny výber epických piesní slovanských národov v ruských prekladoch: Epos slavianskích národov, Chrestomatija, Pod obščej redakcijej P. G. Bogatyreva, Moskva, 1959. Katalógy: Šrámková M., Katalog českých lidových balad, IV, Rodinná tematika, Praha, 1970; Kumer Zm., Vsebinski tipi slovenskih pripovednih pesmi, Ljubljana, 1974; Súpis 134 balád zistených u východoslovenských Ukrajincov s hlavnými medzinárodnými paralelami: Slovenský národopis, 22, 1974, s. 36–42; Prehľad paralelných epických piesní slovenského okruhu: Smirnov J. I., Slovacckije pesni na fone russkich i drugih slavianskích epičeskich pesen. In: Slovenská a ruská literatúra, Bratislava, 1973, s. 49–79.



## Балади

<sup>10</sup> Horák J. vo svojom zborníku (s. 73) uvádza, že v slovenskom materiáli vyčlenil 262 samostatných látkových osnov, z ktorých 134 vybral do knihy. Jeho ponímanie balady je však širšie ako ponímanie ustálené v ostatnom čase. Podľa nášho prepočtu J. Horák začlenil do svojho zborníka 40 piesní (skoro 30 %), ktoré kvalifikujeme ako lyrické, lebo neobsahujú dvojčlenný epický príbeh. Na základe uvedenej proporcie a ďalších zistení dochádzame k uvedenému počtu 150–180 jednotiek.

<sup>11</sup> Niekoľko balá z českej, slovenskej a poľskej tradície konfrontoval: Horálek K., Česko-poľská vzájemnosť v lidové poezii. In: Studie o slovanské lidové poezii, s. 11–48, 54–58.

<sup>12</sup> Podrobnejšie o tom: Zilynskyj O., O vzájemných vzťahoch, s. 222–234.

<sup>13</sup> V Horákovom zborníku sú to piesne č. 41–43, 53, 54, 84, 91, 92, 98–104, 106–108, 111–113, 119, 121.

<sup>14</sup> Sirovátka O., Lidové balady na Slovácku, s 21–23.

<sup>15</sup> Základné hornosliezske zborníky: Pieśni ludowe z polskiego Śląska, zv. I, Kraków, 1934; zv. II, Kraków, 1938; zv. III, zes. 1, Kraków, 1939; zes. 2, Katowice, 1961; Gelnar J., Sirovátka O., Slezské písně z Třinecka a Jablunkovská, Praha, 1957; K prelínaniu obidvoch tradícií na sliezskom území: Sirovátka O., Hranice českých a poľských verzí balad o sirotkovi, Český lid, 51, 1964, s. 267–271; Sirovátka O., Die zwischenslawischen Beziehungen in der Volksdichtung und die Kontaktzonen, Ethnologia slavica, I, 1969, s. 163–166; Šrámková M., Balada o sestře travičce na slezském území. In: O životě písně v lidové tradici, Brno, 1973, s. 93–103.

<sup>16</sup> Kolessa F., Narodni pisni z halyčkoji Lemkivščyny, Lviv, 1929 (Etnografičnyj zbirnyk, zv. 39–40).

<sup>17</sup> V horskej a podhorskej oblasti Malopoľska žili v širšom rozsahu tieto špecificky poľské baladické námety: A sniło się Marysi na łóžku leżąco (utopenie milého – Kolb, 45, 7, 22); Nasiała ja sobie rutki w nowym ogrodzie (utopenie milého – Kolb, 50, 210, 211); Pojechał pan starosta z chartami na pole (šľachtická zradí s krajčiom – Kolb, 45 18, 50, 214, 215; Stoin, 111); Tam w Poznaniu w kamienicy (únos dievčiny, pomsta bratov – Stoin, 91); U naszego młynarza jest tam Kasia jak zorza (zvedenie mlynárovej dcéry – Kolb, 45, 8, 17, 50, 249, 250); Na tej ci łące, na tej zielonej (členovia rodiny pri ranenom mládencovi – Stoin, 56); Siedziała dziewczyna na białym kamieniu (vojak zaplatí toliarmi zvedenej dievčine – Stoin, 92; Mikś, 268); Gnała wołki dolinką (brat chystá pomstu za zvedenú sestru – Stoin, 201, 202). Dve posledné piesne prenikli do repertoáru východoslovenských Ukrajincov (náš súpis č. 110, 105).

<sup>18</sup> Do našej zbierky sme z danej skupiny nezaradili tieto balady: Mŕtvy remenárov syn si príde po svoju milú (Medv, 17; Słsp, III, 99; archívne zápisy z Moravy; PLPS, II, 66; Czernik, 328); Návštevník sa rozpráva s mŕtvou milou (Horák, č. 83a; Bartoš, III, 7; PLPS, II, 33, 34; Stoin, 192); Dievčina umrie po návrate z hostiny (Horák, č. 4; KatČLB, IV, č. 15; Stoin, 234; Zilynskyj, č. 48); Dievčina zomrie na správu o smrti milého (Horák, č. 80; Bartoš, III, 8, 9; Stoin, 234); Ženích zahynie nešťastnou náhodou pred svadbou (Horák, č. 95; Sušil, 182–183; PLPS, II, 37, 38; Stoin, 104); Novomanžel zabije ženu v svadobnej noci (Horák, č. 93; KatČLB, č. 31; Zawil, 91; Stoin, 163–165; Czernik, 325); Brat a sestra sa vracajú domov z tureckého zajatia (Horák, č. 30; KatČLB, IV, č. 9; PLPS, I, 94; Czernik, 67); Najmladšia dcéra sa ujme zostarnutého octa (Medv, 58; KatČLB, IV, č. 14; PLPS, I, 89–92, II, 56–59); Brat sa ujme sestry proti jej mužovi (Kollár, I, 508; KatČLB, IV, č. 3; Gel-Sir, 113; PLPS, III/2, 41–44; UNP, I, 173, II, 399); Dievčina hľadá v Dunaji svoj stratený veniec (SLP, I, 50, II, 32, IV, 224; Bartoš, III, 131; Zilynskyj, č. 112; UNP, II, 394); Pán (kňaz, učiteľ) zvedie dievčinu pomocou vína (Kollár, II, 44; Bartoš, II, 282, III, 116; PLPS, I, 462–456; Kolb, 45, 81, 101; Zilynskyj, č. 113). Sú tu i prípady rôzneho riešenia



podobnej životnej zápletky (niekedy i diametrálne): Dievčina a prievozník (Horák, č. 40; Sušil, č. 348–350; Czernik, 234); Členovia rodiny navštívia raneného (Horák, č. 38; Czernik, 231; UNP, I, 25, II, 189; Zilynskyj, č. 75); Pán sa zmocní dievčiny, ktorá žne trávu (Horák, č. 8; Bartoš, II, 48, IUI, 72; Czernik, 338).

<sup>19</sup> Ide o tieto piesne: Zavraždenie milenky pre domnelú neveru (Horák, č. 74; Bartoš, II, 4, III, 38, 39; Sirov, 71); Umierajúci sa pokúša zabiť svoju milú (Horák, č. 77; Bartoš, II, 32, III, 106, 107); Smrť milej spôsobená neopatrnosťou milého (Horák, č. 94; Bartoš, II, 5); Muž sa vráti na ženinu svadbu (KatČLB, IV, č. 6; Kolb, I, č. 22); Mládenec predstiera smrť, aby si získal svoju milú (Horák, č. 11; Zilynskyj, č. 91).

<sup>20</sup> K. A. Medvecký roztriedil materiál do desiatich cyklov (balady legendárne, historické, ľúbostné, o nehodách, násilnícke, zbojnícke, šibeničné, vojenské, elegické, rodinné). J. Horák sa pokúsil o členenie s náznakmi historickej periodizácie (Ohlasy dávnych vekov; Lud a feudálni páni; Z tureckých čias; Piesne vojenské; Piesne zbojnícke; Z dávna i nedávna). D. M. Balašov člení ruské ľudové balady iba na rodinné, historické a sociálne. Podľa medzinárodných uznesení vypracoval sa pre pripravovaný katalóg európskych ľudových balád tento rámcový systém: I. Látky magicko-mýtické (démonologické); II. Látky náboženské; III. Láska; IV. Rodina; V. Sociálne konflikty; VI. Historické námety; VII. Bitky, zápasy a hrdinské činy; VIII. Nešťastia a katastrofy; IX. Ukrutné činy; X. Žartovné piesne. Nevýhodou tohto systému je nejednotnosť klasifikačného kritéria, ktorá spôsobuje prekryvanie mnohých skupín.

<sup>21</sup> Toto členenie je zjednodušenou formou klasifikácie, ktorú autor uplatnil v pripravenom zborníku ľudových balád východoslovenských Ukrajincov a v súpise uverejnenom v Slovenskom národopise, 22, 1974, s. 36–42.

<sup>22</sup> Horák J., Slovenské ľudové balady, s. 17.

<sup>23</sup> Melicherčík A., Slovenský folklór, s. 579; Balašov D. M., Narodnyje ballady, s. 15–18.

<sup>24</sup> Zilynskyj O., Psychologičeskij parallelizm v razvitiji pesennogo stilja, Slavia, 32, 1963, s. 70–84.

<sup>25</sup> Zilynskyj O., Ukrajinské dumy v novějšim období svého vývoje, Československá rusistika, 17, 1972, s. 209.

<sup>26</sup> Horák J., Slovenské ľudové balady, s. 79.

<sup>27</sup> Medvecký K. A., Sto slovenských ľudových balád, s. 9; Tento názor opakuje Kolečány M., Slovenské ľudové balady, s. 162.

<sup>28</sup> Zhodnotenie a súpis materiálu z tejto oblasti: Zilynskyj O., Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich iněretnických vztazích, Slovenskv národopis, 22, 1974, s. 17–45.

<sup>29</sup> Hlavné východoslovenské zborníky: Mišik Š., Piesne zo Spiša, Martin, 1898; Berka L., Slovenský spevník, I, Košice, 1932; Cíger A., Sto šarišských piesní, Martin, 1956; Monografické spracovanie dedín Poproč, Bajerov, Velké Zalužice, Rejdová, Batizovce v zborníkoch Slovenské ľudové piesne, zv. II–IV; Bohatý rukopisný materiál z východného Slovenska je najmä v archíve Matice slovenskej v Martine (zbiery K. Plicku a najmä G. Müllera a J. E. Jankovca).

<sup>30</sup> Československá vlastivěda. Dějiny, sv. I, Praha, 1963, s. 174, 220, 279–280, 290–299, 304, 342, 349, 353–354, 365, 409, 508; Pieradzka K., Handel Krakowa z Węgrami w XVI w., Kraków, 1935; Kantor J., Czarny Dunajec. In: Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne, 9, 1907, s. 44; Grzegorzewski J., Na Spiszu, Lwów, 1919, s. 42–44; Małecki M., Język polski na południe od Karpat, Kraków, 1938, s. 3–13; Kowalska-Lewicka A., Vztahy polských Goralov a Slovákov na začiatku 19. storočia, Slovenský národopis, 16, 1968, s. 119–121.

Балади

<sup>31</sup> O moravsko-slovenských historických kontaktoch: Macúrek J., Rejnuš M., České země a Slovensko ve století před Bílou Horou, Praha, 1958; Macúrek J., Valaši v západních Karpatech v 15.–18. století, Ostrava, 1959; Pozri tiež: Němcová B., Spisy, sv. 7, s. 37–38, 378–380 (Češi na Slovensku); Polášek J. N., Kubeša A., Valaské písničky, sv. I, Milotice n. B., 1940, s. 5–8 (pohraniční styky); Frolec V., Holý D., K etnografické diferenciaci na jihovýchodní Morave. In: Strážnice 1946–1965, Brno, 1966, s. 167–181.

<sup>32</sup> V tejto oblasti slovenský pôvod majú piesne: Rozdelení milenci sa spoja po smrti; Zbojníková žena (slovensko-ukrajinský typ); Matka dá zabiť synovu milenku; Mladá matka zavraždí novorodeniatko (typ Dobšiná); Zbojnici prepadnú furmana (slovenský typ). Moravský pôvod má asi balada o Matejovi a Magdaléne, moravský alebo slovenský pôvod balada o násilne odvedenom regrútovi. Prípád balady o okradnutej krčmárke pokladáme za nejasný; O prenikaní slovenských piesní: Horák J., Sreznovského sbírka lidových písní slovenských, Národopisný věstník československý, 18, 1925, s. 117–133; Bystroň J. St., Kultura ludowa, 2. vyd., s. 95.

<sup>33</sup> Významné poznatky k tejto alternatíve priniesol: Švehlák Sv., Chodenie s baladou. In: Slavistika – národopis, Bratislava, 1970, s. 246–270; O baladickom repertoári Rusínov v Báčke: Zilynskyj O., Narodni baladi bačvanskich rusnakoch, Švetlosc (Novi Sad), 1973, s. 464–481.

<sup>34</sup> Kollárov variant balady Sestra nájdená v krčme; strážnický text balady o sestre travičke; zápisy balady Oženil se Vichtorýnek (príchod muža na svadbu svojej ženy) z Valašska. – Porovnaj článok: Zilynskyj O.: O ukrajinských a poľských vlivoch ve valašském písňovém folklóru, Národopisný věstník československý, 33, 1956, s. 184–186, 188–189.

<sup>35</sup> Balada o oklamanom starom mužovi (Kukali tam dvojo stary, kukali na sebe a pod.) v archívnych zápisoch zo Zemplína (Plicka, č. 9660; Jankovec, č. 894). O mnoho širšie sú súvislosti v lyrickej piesni.

<sup>36</sup> Týka sa to kapitol: The two captives; The girl abducted by Türks; The speaking corpse. Cf. Vargyas L., Researches into the Mediaeval History of Folk Ballad, Budapest, 1967, s. 14–17, 42–47, 62–67.

<sup>37</sup> Bystroň J. St., Wpływy słowiańskie w niemieckiej poezji ludowej, Slavia Occidentalis, I, 1921, s. 69–72; Bystroň J. St., Polska pieśń ludowa, wyd. 2, s. XXXIV, 40–41.

<sup>38</sup> Kolessa F., Karpatkýj cykl národných píseň, spільnych ukrajincjam, slovakam, čecham i poljakam. In: Sborník prací I. sjezdu slovanských filologů v Praze 1929, zv. II., Praha, 1932, s. 93–96.

<sup>39</sup> Chaloupecký V., Valaši na Slovensku, Praha, 1947, s. 5–19, 98.

<sup>40</sup> Horák J., Plicka K., Zbojnícke piesne slovenského ľudu, Bratislava, 1965, s. 24–25.

<sup>41</sup> Horák J., Plicka K., c. d., s. 25.

<sup>42</sup> Poźniak W., Piosenki z Żywieckiego, Kraków, 1955, s. 5.

<sup>43</sup> Kolberg O., Dzieła wszystkie, zv. 44, s. VIII; Kopernicki I., Pieśni Górali beskidowych z okolic Rabki. Zwak, 12, 1888, s. 118–119.

## POLSKA, SŁOWACKA A ŁEMKOWSKA BALLADA LUDOWA. PRÓBA PORÓWNIANIA

### HISTORIA BADAŃ

Jako każde zjawisko folkloru rozwija się ballada ludowa w czasie i przestrzeni. Charakter i kierunek tych zmian decydują o znaczeniu obiektywnym każdej pieśni.

Ballada jest w większym stopniu niż inne gatunki pieśni ludowej zjawiskiem interetnicznym. Stosunkowo łatwo przekracza granice językowe i w różny sposób adaptuje się do nowych warunków, do doświadczeń i smaków nowych nosicieli. Bez wyjaśnienia aspektu interetnicznego ocena ballady ludowej nie może być zupełną i wyczerpującą. Jest to jednak podejście dotychczas niedoceniane, zwłaszcza w folklorystyce polskiej. Chociaż już w niektórych zbiorach z okresu romantyzmu znalazły się paralele obcojęzyczne, świadczące o zainteresowaniu zbieraczy do życia międzynarodowego pieśni, opracowania takich stosunków były w polskiej folklorystyce dziewiętnastowiecznej raczej wyjątkiem. Nawet Jan Karłowicz, podejmując w latach osiemdziesiątych próby systematyzacji polskich ballad ludowych, obchodził się prócz nielicznych wyjątków bez materiału pozapolskiego<sup>1</sup>. Szerszego zasięgu nabyły takie usiłowania w folklorystyce czeskiej oraz ukraińskiej<sup>2</sup>.

Nowoczesne badania międzynarodowej historii wątków pieśniowych na podstawie gruntownej znajomości całego materiału wariantowego rozpoczął przed pierwszą wojną światową uczony czeski Jiří Horák. W kilku artykułach monograficznych opracował w taki sposób problematykę ballad o okradniętej karczmarzce, o dziewczynie uniesionej do piekła i zakłętej w drzewo, o sierocie i martwej matce<sup>3</sup>.

Z polskiej strony bardzo znacznym czynem przygotowawczym był Katalog pieśni polsko-morawskich H. Windakiewiczowej (Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne, X, 1908, 3–43), obejmujący podstawowe dane bibliograficzne o «pieśniach opowiadających świeckich» i uzupełniony pewnymi spostrzeżeniami o repertuarze pieśni wspólnych i o stosunkach w materiale tekstowym. Od początku lat dwudziestych do inicjatywy J. Horáka dołączył się ze strony polskiej J. St. Bystron. Stosunków ballad polskich, słowackich, czeskich i ukraińskich dotyczą jego artykuły: «Wpływy słowiańskie w niemieckiej poezji ludowej» (Slavia Occidentalis, I, 1923, 52–84), «Pieśń o kochanku, wziętym przemocą w rekruty» (Prace i materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne, II, 1921, 1–16), «Pieśń o dziewczynie i przewoźniku» (Lud, XXII, 1923, 63–71), «Pieśń o zbójniku i jego żonie» (Prace i materiały etnograficzne, IV/3, 1925, 59–93), «Pieśń o spotkaniu się rodzeństwa» (Lud, XXXII, 1933, 40–47). Ogólne wnioski o losach między-

narodowych niektórych ballad można znaleźć także w antologii Bystronia «Polska pieśń ludowa» (1 1920, 2 1925) i w pierwszym tomie serii «Pieśni ludowe z Polskiego Śląska» (Kraków, 1934).

Dodatkowym wkładem Bystronia do danej problematyki było wysunięcie przez niego w r. 1923 spostrzeżenia o karpackiej wspólnocie pieśniowej. Odkrywszy źródła pieśni o przemianie dziewczyny w jawor, znanej na Śląsku Cieszyńskim, w folklorze słowackim oraz ukraińsko-karpackim, rzucił Bystron myśl o powiązaniach losów tej pieśni z ruchami migracyjnymi pasterzy karpackich.

O kilka lat później etnomuzykolog ukraiński F. Kolessa rozwinął to spostrzeżenie w szerszą hipotezę o karpackim (dokładniej: zachodnio-karpackim) cyklu pieśniowym, obejmującym górskie i podgórskie regiony terytorium językowego polskiego, czesko-morawskiego, słowackiego oraz ukraińskiego. Podstawy owej wspólnoty, którą udokumentował dość przypadkowym zbiorem materiału, szukał w podobnej strukturze społeczno-ekonomicznej całych Karpat zachodnich oraz w żywych stosunkach między ludnością poszczególnych obszarów<sup>4</sup>.

Od tego czasu dalsze badania danych problemów nie osiągnęły znaczniejszych postępów aż do czasów powojennych. W badaniach ostatniego trzydziestolecia stroną aktywniejszą było środowisko czeskie. Porównawczy materiał międzynarodowy został szeroko wykorzystany w pracach monograficznych i bardziej ogólnych J. Horáka, K. Horálka, Z. Horákovéj, O. Sirovátki, M. Šrámkowej i innych<sup>5</sup>. Także autor danej pracy pisał o stosunku do tradycji polskiej w kilku artykułach<sup>6</sup>.

Natomiast polska folklorystyka powojenna w kierunku wytyczonym przed laty przez J. St. Bystronia prawie nie pracowała. Uwagi teoretyczne St. Czernika w jego znanej książce «Polska epika ludowa» (Wrocław, 1958) tylko wyjątkowo przekraczają obręb tradycji narodowej. Charakter raczej ogólny mają opracowania międzynarodowych wątków balladowych w Słowniku folkloru polskiego (na s. 9, 76, 138–9, 151–2, 158–9, 163, 202, 265–6, 269–70, 318–9, 379–80, 387, 399, 418–9). Próbą wniknięcia do słowiańskiego materiału źródłowego są zwłaszcza opracowania R. Wojciechowskiego. Brakiem, który się odbił negatywnie też na poprzednich pracach Bystronia, jest jednak i tu niedostateczne wyczerpanie całokształtu materiałów obcojęzycznych, w Polsce prawdopodobnie niedostępnych<sup>7</sup>.

Studium danej problematyki doszło na razie do wyjaśnienia międzynarodowych relacji tekstowych w niewielkiej ilości gruntownie zbadanych pieśni oraz do bardzo ogólnych wniosków o charakterze stosunków międzynarodowych w rozwoju ballady słowiańskiej. Brak dotychczas gruntowniejszej próby porównania ogólnego w sensie typologicznym i kontaktowym. Szersza praca nad problematyką ballady ludowej w Karpatach zachodnich, wynikiem której są dwie znajdujące się w druku publikacje książkowe, pozwoliła autorowi na podjęcie takiej próby.

## STOSUNEK TYPOLOGICZNY MIĘDZY TRADYCJAMI NARODOWYMI

Każdy repertuar narodowy ballad ludowych składa się z dwu części składowych: interetnicznej i czysto narodowej. Proporcje między obu częściami, ich rola w żywej tradycji bywają różne; zależą przede wszystkim od stopnia otwartości społeczno-kulturowej w stosunku do najbliższych sąsiadów. Bogatszy repertuar interetniczny mają środowiska związane z szerszym światem żywymi kontaktami międzyludzkimi, zwłaszcza na bazie ekonomicznej, bliskie do innych ziemi przynajmniej w pewnym stopniu charakterem całej kultury ludowej. Ważnym czynnikiem ograniczającym dopływ i trwałe zaswojenie pieśni pochodzenia obcego, bywa zjawisko, które natywamy barierą typologiczną – historycznie uwarunkowana opozycja między typem estetycznym pieśni miejscowej a wartościami wnoszonymi z zewnątrz. Jej istnienie ograniczało naprz. w nowszych czasach przenikanie pieśni pochodzenia zachodniosłowiańskiego na terytorium ukraińskie.

Ballada polska należy w tym względzie do typu repertuarów otwartych. Z 87 pieśni zbioru Czernika, które możemy zakwalifikować jako ballady, 38 pieśni (to jest około 45 %) miało bezpośrednie powiązania z tradycjami innych narodów. Dalszych 9 pieśni (10 %) miało w nich przy innym układzie formalnym bezpośrednie paralele tematyczne. Dla porównania przytoczymy, że w folklorze słowackim, bogatszym o nowe ballady o charakterze lokalnym, czyni udział ballad interetnicznych około jednej trzeciej wszystkich pieśni balladowych, a w folklorze ukraińskim, który należy zaliczyć w danym wypadku raczej do formacji zamkniętych – tylko około 20 %. We wszystkich wypadkach trzeba jednak pamiętać, że frekwencja ballad interetnicznych była w stosunku do typu monoetnicznego przynajmniej dwukrotnie wyższa: większość ballad interetnicznych żyła w przeciwieństwie do ballad drugiej grupy na szerszym obszarze i śpiewana była częściej.

Bez względu na to, jaka część wątków i struktur balladowych pochodzi z zewnątrz, ma tradycja balladowa każdego narodu własne oblicze, dane: 1. układem tematycznym i dalszymi specyficznymi cechami ballad rodzimych; 2. zmianami w strukturach ballad cyrkulujących interetnicznie.

Jakie oblicze własne ma w porównaniu ze swoimi sąsiadami ballada polska?

Odnacza się przede wszystkim stosunkowo większym udziałem wydarzeń ze środowiska szlacheckiego. Bohaterami ballad polskich są częściej członkowie klasy uprzywilejowanej oraz ich dwory od królów, wojewodów, starostów, kasztelanów, zwykłych panów po dworzany, królewskie pachołeta i sługi. Pewne konflikty wywierają z okoliczności charakterystycznych dla tego środowiska. Jednym z nich jest nierówna miłość między panem a prostą dziewczynę czy kobietę, ale także między panią

a sługą czy innym nieszlachcicem (krawczykiem, żołnierzem)<sup>8</sup>. Odmienne od relatywnie spokojnych rozwiązań, zwykłych w balladach słowackich takiej treści, kończą się tu takie stosunki częściej tragicznie, nawet krwawo, nabywając odcienia antagonistycznego. Ciekawy, specyficznie polski jest motyw rywalizacji miłosnej między panem a sługą, w balladzie czeskiej i słowackiej zupełnie nieznany (Czernik, s. 130, 182, 242).

Jest naturalne, że ballady należące do danej grupy opływają akcesoriami środowiska szlacheckiego: autentyczną tytulaturą (mospan, waćpan, kawaler, rycerz, jegomość, jejmość), wytworną frazeologią, wzmiankami o przepychu materialnym (drogie szaty i klejnoty z przewagą złota<sup>9</sup>, bankiety, powozy, charty, srebrzyste pokoje). Ważne miejsce zajmuje w balladach polskich symbolika wieńców i kwiatów. Interesującym odbiciem smaku średniowiecznego są lakoniczne wzmianki o czerwieni i zieleni ubiorów.

Z tą tradycją socjalną ballady polskiej jest najprawdopodobniej związana motywacja wielu wydarzeń pobytem bohatera na wojnie lub łowach<sup>10</sup>. Znacznie częściej niż w balladzie czeskiej czy słowackiej bohaterowie zjawiają się na koniu<sup>11</sup>. Typową bronią pozostaje miecz.

Wyraźne ślady pozostawiło w balladzie polskiej dawne środowisko miejskie. Biedni pacholicy piją w karczmie, znieważając bogactwo i dumę szlachecka, wznoszą bezkarne ręce na panów. Wędrowni rzemieślnicy uwodzą dziewczęta miejskie i żony poczciwych majstrów. Typową ofiarą zwodziciela jest harda wójtówna (burmistrzówna). Otwarte środowisko ekonomiczne wyraża się w popularności motywu pieniędzy.

Lud wiejski jest reprezentowany w balladzie polskiej skromniej, czasem nawet z pewnym despektem (Czernik, 279, 281). Szrankami dla jej konfliktów są najczęściej środowiska otwarte, w których walczą o szczęście i sukces życiowy przedstawiciele względnie niezależnych grup społecznych, zwykle jako równi z równymi w sensie moralnym. Podstawą takiego układu było w Polsce istnienie szczególnie szerokiej warstwy pauperyzowanej szlachty wiejskiej, związanej kulturalnie jak z tradycjami stanowymi, tak i z podglebiem ludowym, oraz znaczna liczebność rodzimej ludności miejskiej w Polsce późnośredniowiecznej i renesansowej<sup>12</sup>. Czynnikiem ograniczającym w balladzie polskiej rolę środowiska clopskiego było niewątpliwie jego wyjątkowo bolesne stanowisko socjalno-prawne w dawnej Polsce.

Otwartość stosunków międzyludzkich w balladzie polskiej przejawia się i w tym, że bardzo dużo (więcej niż w balladzie słowackiej) wydarzeń odbywa się poza domem i rodziną, w szerokim świecie. Bardzo częsty jest w ogóle motyw ruchu w przestrzeni. O ile w konflikcie uczestniczy rodzina, ważną rolę grają nieraz bracia zagrożonych bohaterów czy bohaterki jako opiekunowie, mściciele czy wykonawcy sprawiedliwości (Czernik, 168, 262, 325). Mniejsza niż w balladach słowackich rola przypada matce; zupełnie bez znaczenia jest tu tak częsty w balladach słowackich antagonizm między teściową a synową.



W balladach o zabójstwach spotykamy się z konfliktami, które nie są w balladach słowackich znane: brat zabija siostrę (Cz. 168), ojciec zabija pod wpływem macochy syna (Cz. 262), służka zabija pana (Cz. 190).

Bardzo liczną grupę tworzą w tradycji polskiej ballady o śmierci kochanka (Cz. 195, 197, 222, 224, 225, 233, 242, 345). Z charakterem krajobrazu polskiego jest na pewno związana częstość motywu utonięcia (Cz. 195, 224, 233, 248, 200).

Nie można zaprzeczyć, że ballada polska zawiera więcej wzmianek o religii i kościele. Z drugiej strony mniejszą rolę grają w tradycji polskiej motywy spotkań żywych z martwymi, tak częste w pewnej warstwie ballad słowackich. Horyzont ballady polskiej bardziej obfituje, ogólnie biorąc, w obrazy przyrody, motywy symboliczne i ozdobne.

W tradycji polskiej można wyodrębnić dwa, względnie trzy typy roswojowe. Nazwiemy je typem epiczno-lakonicznym, liryzowanym oraz mowym typem sprawozdawczym. Pierwszy ma niewątpliwie podstawę średniowieczną, choć jego kontynuacja w zachowanych pieśniach sięga co najmniej do wieku siedemnastego. Pieśni tego typu ograniczają się przeważnie do obnażonego komunikatu epicznego, w którym dużą rolę grają różne formy mowy niezależnej: dialog, formuły zapytania i rozkazu. Sytuacje i postaci są tu pojęte konturowo, bez motywacji psychologicznej, detaliczacji opisowej i wynurzeń lirycznych, akcja jest konstruowana na zasadzie «krótkich spięć» między kluczowymi epizodami. W wypadku polskim jest ważnym zjawiskiem integralność formy rytmicznej tego typu ballad: są to prawie wyłącznie siedmio- lub ósmiozłóskowce, bardzo do siebie podobne swoją energią wyrazową, dynamicznością ujęcia fabularnego<sup>13</sup>.

Drugi typ, który rozwijał się prawdopodobnie od wieku siedemnastego nie bez wpływu zdobyczy estetycznych poezji literackiej i popularnej, wprowadza do struktur pieśniowych silny pierwiastek liryczny, uwidoczniający się już w nowych alternatywnych wstępach<sup>14</sup>. Ogromną rolę gra w pieśniach tej warstwy aktywny stosunek do przyrody jako tła rezonującego ludzkie przeżycia wewnętrzne. Komunikacji epicznej towarzyszy komentarz emocjonalno-psychologiczny, złożony z ogólnej charakterystyki stanów uczuciowych, aktywniejszego stosunku narratora do rzeczywistości zobrażonej, emocjonalizacji języka przy pomocy wariantów ekspresywnych, hipokorystyk, powtórzeń, ozdobnych refrenów. Paralelnie z potrzebą wyrażenia bogatszych treści rozrasta się rozmiar wiersza i forma stroficzna; dużego znaczenia nabywają rytmiczne formy trójczłonowe.

Warstwa trzecia przechodzi do metody drobiazgowego referowania o wydarzeniach ze znacznym zamiłowaniem do detali. Napięcia dramatyczne w takich pieśniach słabnie, częściowo w związku z utratą kierowniczej roli dialogu. Ten nowy styl, obok którego rozwijały się dalsze formy (na prz. ballada ludowa typu romantycznego) odbija upodobania wieku osiemnastego i czasów późniejszych.

Ludowa ballada słowacka odznacza się w porównaniu z balladą polską mniej wyraźnym profilem socjalnym szeregu wątków, oraz stosunkową równowagą różnych po-



ziomów socjalnych w całym repertuarze. Dłuższe trwanie produktywności gatunku wzmocniło w nim udział tematyki wiejskiej. Z różnych powodów istnieje w balladzie słowackiej mniejsze napięcie między lakonicznością epiczną charakterystyczną dla starszego okresu oraz tendencjami do liryzacji.

Są tu nieznaczące ślady jakiejś starszej tradycji pieśni o stosunkach między członkami różnych grup społecznych, przede wszystkim panami a dziewczętami z ludu (Horák, Slovenské ľudové balady, nr. 10, 13) i o tragediach osobistych w środowisku szlacheckim i dworskim (Horák, nr. 17, 18). Ballady ostatniej grupy odznaczają się osobliwą stylizacją uczuciowo-retardowaną. Podobny charakter stylowy, włączając i wiersz sześciogłoskowy, mają słowackie ballady o tragediach wywołanych przez sąsiedztwo tureckie (Horák, nr. 29, 30, 34). Specyficzne walory stylowe mają słowackie ballady o zbrojczych, o tragicznych wypadkach na progu małżeństwa, o spotkaniach pośmiertnych, występujące w tradycji polskiej tylko marginesowo. Bardzo bogata jest warstwa ballad nowszych, wyraźnie wieśniaczych, znanych najczęściej w zasięgu lokalnym. Chodzi tu przeważnie o teksty sześciogłoskowe z przewagą nowych treści – przypadkowych zabójstw, samobójstw i nieszczęśliwych wypadków. Charakterystycznym znakiem kompozycji jest tu prostota i zwięzłość akcji, która kulminuje często już na początku pieśni. Resztę tekstu wypełnia w takich wypadkach komentujący, przeważnie liryczny monolog lub dialog.

Liryczność ma w balladzie słowackiej trochę odmienny charakter w porównaniu z balladą polską. Forma wyrazu uczuć i budowa obrazów symbolicznych jest prostsza, sceneria naturalna odpowiada środowisku górskiemu. Wydaje się, że na gruncie słowackim ballada ludowa nie uległa w swoim rozwoju tak silnemu i długotrwałemu wpływowi poezji lirycznej, jak u Polaków i Ukraińców. Decydującą przyczyną był i w tym wypadku odmienny układ sił społeczno-kulturowych, odbity także w różnym profilu treściowym i stylowym popularnych i czysto ludowych pieśni lirycznych<sup>15</sup>.

#### UKŁAD GEOGRAFICZNY REPERTUARÓW

W folklorystyce istnieje nieprzeczwyciężona od czasów romantycznych tendencja do traktowania każdego repertuaru narodowego ballad ludowych jako jedynej całości. W rzeczywistości także ballada podlegała, podobnie jako inne gatunki pieśniowe, zróżnicowaniu terytorialnemu. Warunki obserwacji tego zjawiska są w różnych krajach bardzo odmienne w zależności od liczby i zagęszczenia zapisów terenowych. Terytorium polskie (Prócz Śląska, Żywiecizny i pewnych regionów północnopolskich) przedstawia się pod tym względem gorzej niż na prz. Morawy czy Słowacja, posiadające prócz licznych publikacji bogate zbiory archiwalne. Najważniejsze polskie źródło rękopiśmienne dla studiów tekstowych – zbiory Muzeum Etnograficznego w Krakowie – nie było zazwyczaj wykorzystywane przy studiach nad pieśniami. Wyniki danej pracy wypływają w dużej mierze z przestudiowania tego archiwum.

Badacz, który przy studiach ballady polskiej wychodzi ze znajomości materiału czeskiego, słowackiego oraz ukraińskiego, nie może nie zwrócić uwagi na dość znaczną odmienność repertuaru południowopolskiego w porównaniu z innymi częściami kraju. Nie zjawie się tu szereg ballad zapisywanych w innych częściach Polski<sup>16</sup>. Z drugiej strony można tu stwierdzić liczną grupę pieśni balladowych w innych częściach Polski nieznanymi. Większość z nich żyła także w folklorze słowackim albo morawskim. Najciekawsze jest jednak, że ogólny profil tematyczny repertuaru balladowego na obszarze na południe od rzeki Wisły jest bliższy do sytuacji w sąsiednich regionach Słowacji czy Moraw, niż do sytuacji północnopolskiej. Z resztą Polski są natomiast związane formy realizacji większości wspólnych wątków balladowych.

Z ballad nieznanymi po drugiej stronie Karpat żyły w tradycji południowopolskiej tylko nieliczne pieśni ogólnopolskie: Pan karze żonę za zdradę (Wyjechał pan z chartami na pole; Cz. 130–139; WzOl 508; Kolb. 45 18, 50 214, 215; PLPS I 5, II 5, 6; Stoiński 111); Krakowianka, król i kat (Cz. 157–160; PLPS I 68, II 43); Kochanek tonie (Nasieję ja ruty truty w nowym ogrodzie; Cz. 195–200; WzOl 507; Pauli 95; Kolb. 48 164, 50 210, 211); Sen o śmierci Jasia (Śniło się Marysi na łożku leżącej; Cz. 224–226; Roger 121; Kolb. 45 6, 22; PLPS I 52, II 38, 39); Furmanowi konie zajęto (PLPS I 72, II 44, 45).

Ale także obszar Polski południowej nie jest pod względem częstości ballady i składu jej repertuaru jednolity. Prócz kilku bardzo produktywnych ognisk (Śląsk, Żywieckie, w słabszej mierze rejon między Czorsztynem a Nowym Sączem, okolica Krosna oraz długi pas na północy, sięgający od Wadowickiego do Rzeszowskiego i Łańcuckiego) były tu duże przestrzenie, na których była ballada ludowa rzadko zapisywana<sup>17</sup>. Pada to tylko częściowo na karb niedostatecznego opanowania terenu przez zbieraczy. Kilkakrotnie zostało potwierdzone, że ludność góralska od Tatr po Myslenice prawie nie znała dłuższych pieśni, uważając je za osobliwość kultury innych grup regionalnych, na prz. Lachów sądeckich<sup>18</sup>. Pewne analogie z terytorium morawskiego oraz słowackiego wskazują, że ballada nie miała sprzyjającego podglębia na terenach górskich, odległych od szlaków komunikacyjnych, u ludności społecznie małydyferencjonowanej, zajmującej się przeważnie pastrstwem. Lepiej rozwijała się w dużych skupiskach ludzkich, w warunkach szerszych kontaktów ze światem, w bliskości mniejszych miast i dróg tranzytowych. Na Morawach była takim obszarem komunikacyjnie otwarta część środkowa i północno-wschodnia (brama Morawska) oraz obszar na południowym wschodzie (Moravské Slovácko), związany poprzez niskie góry bogatymi stosunkami z braćmi za Karpatami, w Słowacji – nizinna część południowo-zachodnia, odgrywająca ważną rolę ekonomiczną w czasach zagrożenia tureckiego, ale i żyzne i łatwo dostępne doliny środkowego Wagu i Kronu, płaskowyż spiski i cała Słowacja wschodnia, uważana jeszcze na początku naszego wieku za ziemię obiecaną ballad, ale już wtedy zatracającą tę bogatą tradycję. Słabsza była pozycja ballady na trudniej dostępnych górskich terenach

przygranicznych (Moravské Valašsko, Kysuce, Orawa, wschodni Liptov). Przykładem obszaru, na którym jego charakter tranzytowy zniwelizował niesprzyjające cechy struktury społecznej, jest ukraińska Łemkowszczyzna, strefa kumulacji wartości, napływających z trzech różnych tradycji narodowych. Zwłaszcza w jej południowej części oraz na przyległym obszarze sięgającym do współczesnej granicy radzieckiej zachował się do ostatnich lat dzięki sprzyjającym warunkom bogaty kompleks pieśni balladowych, obejmujący 135 jednostek<sup>19</sup>. Na zachodzie był analogicznym polem kumulacji wpływów interetnicznych polski Śląsk razem z sąsiednim Żywieckim.

Powyżej określone terytorium jest polem najintensywniejszych kontaktów między tradycją balladową polską a słowacką i łemkowską. Dalej na północ promieniowały tylko poszczególne pieśni i motywy, niesione na większą odległość przez nowsze elementy wędrownie - rzemieślników, żebraków, żołnierzy.

### TYPY POWIĄZAŃ GEOGRAFICZNYCH

Zespół ballad ludowych jest złożony z pieśni bardzo różnego pochodzenia, funkcji społecznej oraz typu estetycznego. Granice rozprzestrzenienia poszczególnych ballad są już z tego powodu bardzo odmienne, a w szeregu wypadków trudne uchwytne ze względu na niedostateczną ilość zapisów. Bez względu na to można ballady należące do repertuaru interetnicznego zgrupować w kilka skupień przestrzennych. Przeliczamy je poniżej w porządku systematycznym, wyrażającym kolejność temat: Cudowne przemiany - Spotkanie ze zmarłymi - Morderstwa, nieszczęśliwe wypadki i samobójstwa - Wojna i służba wojskowa - Niespodziewane spotkania - Przygody miłosne, strata wieńca - Nieporozumienia rodzinne - Napady i kradzieże. Nazwy pieśni zapożyczamy ze względu na czytelników polskich ze Źródeł polskich (Czernik, Bystroń). Dane bibliograficzne cytujemy w następującej kolejności: publikacje w podstawowych zbiorach narodowych (Czernik, Horák, Medvecký) i w najważniejszych źródłach z terenu Łemkowszczyzny (Kołessa, Hołowacki, zbiory wydane w Preszowie); dalsze zapisy z Polski południowej (cyfry arabskie oznaczają zawsze stronę); teksty z archiwum Muzeum Etnograficznego w Krakowie (pierwsza cyfra oznacza numer zbioru, druga - stronę albo numer pieśni)<sup>20</sup>.

I. Pieśni wspólne dla całej tradycji polskiej, słowackiej, czeskiej oraz łemkowskiej a w pewnych wypadkach i dla innych terytoriów wschodnio- słowiańskich:

1. **Za ciemne bory wydała mnie mać** (Córka-ptak): Cz. 249; H. 97; Koł. 419. Roger 239; ZWAK IX 190; Gel-Sir 110, 111; PLPS III/2 16; Tacina 213.

2. **Dziewczyna w piekle**: Cz. 213, 216; Medv. 20, 21; Hołow. I 210, II 727, III 225. WzOl 411; Pauli 76; Konopka 116; Kolb. 6 203, 239, 45 298, 48 161; Zawil. 93; Świętek 172; PLPS I 93-94, II 60-64; Tacina 60. MEK 935/146, 962/603.

3. **Sierota:** Cz. 277; Medv. 22, 146; Hyża 195. Pauli 75; Roger 238; Kolb. 45 310, 48 156; Gel-Sir. 41; PLPS III/2 135-147; Stoiński 384, 385, 389, 301; Nad rzeką Ropą 333; Majchrzak 183. MEK 955/312, 963/ 279.

4. **Podolanka:** Cz. 124, 126; H. 105; Koł. 389, 417. Pauli 81, 82; Przyjacieli ludu 1846, 112; Kolb. 1 126, 127, 43 48, 45 3, 9, 22, 50 211, 212; Roger 66; ZWAK IX 210; Zaranie śląskie 3 (1910) 149; PLPS I 8-10, II 7-10; Gel-Sir. 32; Literatura ludowa I (1957) 4, s. 40, 41; Stoiński 89; Tacina 37, 38; Majchrzak 53. MEK 190; 429/5, 927/38, 929/1, 931/114, 935/148, 937/1, 82, 945/51, 955/139, 959/491, 963/ 308, 409.

5. **Pani pana zabiła:** Cz. 119; Medv. 45; Koł. 395, 399, 400. WzOl 505; Kolb. 45 4, 6, 50 217; ZWAK IX 249; PLPS I 1-4, II 3-4; Dygacz 44; Stoiński 87, 88; Literatura ludowa I (1957) 4, s. 12; Majchrzak 182. MEK 190; 937/118, 962/124.

6. **Dzieciobójczyni-wójtówna:** Cz. 149, 151, 153; H. 321, 323; Koł. 312, 343, 385, 370, 398. WzOl 489; Pauli 89; Kolb. 6 171, 45 11, 16, 48 188, 50 242-245; ZWAK IX 207; Świętek 166, 180; Zaranie śląskie 3 (1910) 147; PLPS I 81-86, II 49-54; Stoiński 100, 102, 103; Tacina 56. MEK 263/9, 927/9, 928/28, 931/31, 935/152, 937/22, 938/183, 940/34, 945/55, 955/193, 959/496, 962/560, 963/338, 410, 662; 964/ 48, 49.

7. **Matys i Magdalena:** Cz. 311; Medv. 104, 105; Koł. 325. Konopka 121; Kolb. 6 168, 45 1; Roger 64; ZWAK IX 209; Lud 15 (1909) 239; PLPS I 16-21, II 17-22; Stoiński 95-97; Tacina 39; Miks 116, 235, 268. MEK 943/121, 960/15, 963/275.

8. **Zabójstwo dziewczyny w lesie:** Cz. – ; H. 285. Roger 69; ZWAK IX 209; PLPS I 23-26; Stoiński 204 – fragm.; Tacina 39. W Polsce mało znana.

9. **Dziewczyna na wojnie:** Cz. 275; H. 167; Hyża 170. Wisła 7 (1893) 117; Miks 107. MEK 430; 935/48, 938/625, 955/160, 959/497, 963/341, 401, 968/34.

10. **O żołnierzu-tulacz:** Cz. 60; H. 205; Hołow. II 563, 704. WzOl 72; Przyjacieli ludu 3 (1836-37) 192, 296; 14 (1847) 56; Pauli 67; Kolb. 2 156, 256, 257, 6 175, 43 49, 45 39, 48 171, 50 276, 277; Roger 24; ZWAK IX 225, 226; Hoff 59; Świętek 179; Zaranie śląskie 14 (1938) 302; Gel-Sir. 45; Stoiński 60-62; Tacina 72-73; Majchrzak 49, 179. MEK 9/29, 52/6, 928/26, 73, 74, 931/48, 935/68, 150, 938/213, 685, 940/45, 943/23, 81, 962/503, 964/175, 968/34.

11. **Żołnierz wypróbowuje wierność kochanki:** Cz.: – ; H. 165; UNP II 201. PLPS II 451; Jaworzak 129; Kotula 201.

12. **Brat odnajduje siostrę:** Cz. 171, 174; H. 162; Koł. 400. Miśk 137; PLPS I 76-79.

13. **Żołnierz i pani:** Cz. 266; Bartók I 421, II 715; UNP II 360. WzOl 434; Kolb. 6 162, 48 163, 50 104; ZWAK IX 214; Zawil. 98; PLPS III/1 178, 179; Stoiński 76. MEK 9/9, 935/158, 938/32, 451/č.

14. **Małgorzatka:** Cz. 306, 308; Kollár I 689; Koł. 315, 338. Pauli 161; ZWAK IX 208; Świętek 218; PLPS II 698-699; Majchrzak 183. MEK 937/ 122.

15. **Ojciec i trzy nierówno wyposażone córki:** Cz.: – ; Medv. 58. Wisła 9 (1895) 111, 455, 456; PLPS I 89–91, II 56–59; Tacina 58, 59.

I b. Paralele fabularne w badanych folklorach:

16. **Jaś na grobie Kasi:** Cz. 139; H. 314; Koł. 435. WzOl 399; Kolb. 6 170, 50 202; Roger 75; Bartoš I 148; Zawil. 95; PLPS I 48, II 567-569; Stoiński 212, 214; Majchrzak 180. MEK 9/75, 928/24, 931/85, 938/35, 943/30, 962/349, 964/284. Polski typ w folklorze morawskim: Sušil 91 (nr. 197).

17. **Bracia zabijają szwagra:** Cz. 162, 164; Medv. 55; Hołow. I 85, III 21. Zejszner 121; Kolb. 1 245, 6 202, 45 13, 50 221-223, 225; Stoiński 91. MEK 943/96, 133.

18. **Śmierć po powrocie z gościny (Seweryś):** Cz.: – ; H. 99; Lintur II 65. Kolb. 2 149, 6 127, 48 206. MEK 931/62, 938/22, 959/267.

19. **Jaś umiera pod jaworem:** Cz. 222; Plicka 325; Hołow. III 254. Chodak. 72; Roger 114, 115; Kolb. 45 14, 21; Wisła 7 (1893) 134; Mišić 97; PLPS I 31–36, II 25-28.

20. **Zbójca:** Cz. 355, 356; H. 231; Koł. 318. Lud 12 (1906) 72; PLPS I 92–93, II 59; Gel–Sir. 33, 34; Stoiński 98; Mikś 33, 34. MEK 926/71, 931/45, 955/465, 955/163, 959/270.

II. Pieśni znane prócz Polski tylko w Słowacji, na Morawach i częściowo u Łemków:

21. **Zalecał się młodzieniaszek pannie:** Cz. – ; H. 31; Łemkom nie znana. Roger 152; PLPS I 45–48, II 33, 34; Dygacz 46; Stoiński 192, 230; Tacina 47–49; Majchrzak 54. MEK 935/172 , 937/32 , 940/49 , 943/101, 118, 959/26.

22. **Zbójnik zabija szwagra:** Cz. – ; H. 330; Lemkom w tej formie nie znana. PLPS I 27–30, II 23-25; Dygacz 42; Gel–Sir. 35; Tacina 40–41.

23. **Zabójca licznych żon:** Cz. 294, 298, 300; Plicka 288; Koł. 427. Chodak. 59; Pauli 90, 92; Kolb. 1 70, 6 168, 45 7, 15, 20, 48 159, 50 226, 228, 229; ZWAK XV (1891) 177; PLPS II 11–14. MEK 9/95, 52/2, 190, 928/78, 931/78, 937/4, 963/128, 329.

24. **Rekrut:** Cz. 320; Kollár 665, 666; Koł. 406 – fragm. Pauli 158 = Kolb. 45 59; Roger 12; Gel–Sir. 47; Stoiński 54, 55, 56; Tacina 66. MEK 935/62, 225, 943/32, 117.

25. **Zielony dzban:** Cz. 270, 273; H. 109; Koł. 339. WzOl 448; Kolb. 6 163, 44 322, 45 10, 48 120, 50 96; Roger 62, 63; ZWAK IX 258; PLPS I 208-214, II 237-239; Tacina 158; Majchrzak 55, 186. MEK 429/8, 940/20, 945/37, 963/663, 964/280.

26. **Kąpała się Kasia w morzu:** Cz. 305; Bartók I 510, 511, 526; Koł. 415. Konopka 108; Kolb. 6 158, 44 364, 48 136, 137, 50 99, 100, 101, 102; ZWAK IX 220; Zawil. 93; Świętek 201; PLPS I 488–490, II 678–680; Stoiński 93, 219 – fragm. MEK 9/92, 931/145, 935/142, 435, 938/23, 943/29, 962/19, 964/78.

27. **Brat broni prześladowanej siostry:** Cz. - ; Kollar I 508; UNP I 173, II 399. Pauli 138; Kolb. 6 126, 44 160, 411; PLPS III/2 41-44; Gel- Sir. 113.

28. **Złodzieje okradają karcznię:** Cz. 282, 285, 287; Medv. 120; Łemkom nie znana. Pauli 104; Kolb. 1 285, 45 20 - fragm., 23, 50 253; Roger 262; Gel-Sir. 34; Stolařík 256; Stoiński 20, 21. MEK 937/58, 955/76.

III. Pieśni znane tylko w Polsce oraz w Słowacji na szerszym obszarze:

a. z przewagą materiału polskiego:

29. **Kochanek nie wraca z wojny:** Cz. - ; Medv. 138; UNP II 199. WzOl 291; Przyjacieli ludu 3 (1836) 72; Konopka 123; Kolb. 2 157, 6 171, 173, 48 165, 167; Świętek 174; Wisła 7 (1893) 149; PLPS II 29, 30; Stoiński 78; Kotula 342. MEK 935/144, 939/92, 943/107, 955/145, 175, 962/502, 556, 964/28, 290, 965/21.

b. z przewagą materiału słowackiego:

30. **Połączenie kochanków po śmierci:** Cz. - ; Medv. 49; Hołow. II 710. PLPS II 70, 71; Tacina 60, 61; nowsze zapisy archiwalne sięgające po Pińczów, Końskie, Sandomierz.

31. **Stoi w polu krzyż:** Cz. - ; SLP IV 484; Łemkom znana. PLPS II 73; Tacina 63; nowsze zapisy z Myślenicka i Rozwadowskiego.

IV. Pieśni pochodzenia morawskiego lub słowackiego znane tylko na polskich obszarach przygranicznych:

a. na Śląsku oraz polskim obszarze karpackim:

32. **Zmarła kochanka przybywa:** Cz. 329; H. 306; Koł. 368. PLPS II 66, 67; Stoiński 234.

33. **Matka daje zabić kochankę syna:** Cz. - ; H. 128; znana Ukraińcom w Słowacji wschodniej. Miśik 130 (polski tekst ze Spisza); Gel-Sir. 39.

34. **Uwiedziona:** Cz. - 330, 331; H. 123; Koł. 382. Kolb. 45 5; PLPS I 74, II 45, 46; Mikś 349. MEK 962/596, 964/216.

35. **Dragon (Litwin) uwodzi dziewczynę:** Cz. - ; Bartók II 372-375; UNP II 390. ZWAK IX 226; PLPS I 533-536, II 774-776; Mikś 116; Majchrzak 139. MEK 937/125, 964/216.

b. tylko na Śląsku:

36. **Dziewczyna przemieniona w drzewo:** Cz. - 244, 245; H. 91; Hyża 191. Roger 70; PLPS I 87, II 55; Gel-Sir. 38; Tacina 58. Znana i w Czechach historycznych.

37. **Zmarły kochanek przybywa:** Cz. 328; Medv. 17; Łemkom nie znana. PLPS II 66.

38. **Powrót na grób kochanki:** Cz. - 141; H. 314; Łemkom znana. PLPS I 48, II 567-569.

39. **Rozmowa z kochankiem zmarłym wskutek zawodu miłośnego:** Cz. - ; H. 306; Łemkom nie znana. Zapis archiwalny z Pruchny (Cieszyńskie).

40. **Młynarz zabija kochankę żony:** Cz. - 177; H. 150; Łemkom nie znana. PLPS I 7(3).

41. **Dziewczyna zabrana przez Turków (nazwa mylna, poprawnie):** Pan młody śmiertelnie rani młodą): Cz. 77, 79; H. 342; Łemkom nie znana. PLPS II 64, 65, (I 96).



Балади

---

42. **Chciał się Jasiek żenić:** Cz. 325; H. 346; Łemkom nie znana. PLPS I 51, II 37, 38; Tacina 52, 53, 54.

43. **Dziewczyna oddana Turkowi dokonuje samobójstwa:** Cz. –; H. 196; Łemkom nie znana. Gel–Sir. 37.

44. **Zraniony kochanek wraca w postaci ptaka:** Cz. –; H. 225; Koł. 423. Gel–Sir. 43.

45. **Dziewczyna zbierająca trawę:** Cz. – 338; H. 113; Koł. 417. PLPS I 71, 72.

46. **Dzieci powracają z niewoli tureckiej:** Cz. 67; H. 183; Łemkom nie znana. Kolb. 1 263; Roger 74; PLPS I 94, 95.

c. tylko na polskim obszarze karpackim:

47. **Żona zbójnika:** Cz. 251, 254, 256; H. 332; Koł. 338, 383. Pauli 87; Zejszner 169; Goszczyński 271; Kolb. 1 279, 280, 45 14; Zawil. 92; Miśk 94; Lud 16 (1910) 197; Rocznik podhalański 1914–21 139.

48. **Powieszenie Karola:** Cz. –; H. 281; Koł. 431. Miśk 128. MEK 935/ 467.

49. **Wdowczyk:** Cz. 354; H. 240; Łemkom nie znana. Lud 16 (1910) 196.

V. Pieśni pochodzenia polskiego zjawiające się sporadycznie w Słowacji:

50. **Dziewczyna i przewoźnik:** Cz. 234; Geryk I/1 13. Kolb. 50 121; MAAE 6 (1903) 169; PLPS I 75, 76, II 47, 48; Stoiński 107.

51. **Wyprawa pana do młyna:** Cz. 177; Slovenské spevy III 74; SLP III 95, 473; Łemkom nie znana. WzOl 453; Pauli 71; Kolb. 45 8, 17, 48 157, 158, 159, 50 249, 250; ZWAK IX 188; Dygacz 61 – fragm.; Majchrzak 106.

52. **Lipka zielona:** Cz. –; SMS II 57; Cíger 119; SLP III 505, IV 42; UNP II 391, 408. WzOl 504; Kolb. 2 144, 6 165, 44 293, 48 147, 148; Roger 128, 129; ZWAK IX 220; PLPS II 74–82; Tacina 183; Majchrzak 100; Kotuła 243, 263, 324, 458. MEK 600/1, 926/5, 928/58, 931/49, 943/18, 959/498. Tylko część tekstów ma charakter epiczny.

53. **Jadą Mazury:** Cz. - 268; Slovenské spevy III 210; Medvecký, Detva 299; SLP III 178, IV 290; Koł. 331, 332. WzOl 402; Kolb. 6 111, 112, 44 126, 128, 50 I3, 14, 115, 116; Roger 34, 67; ZWAK IX 201; Świętek 191; Grzegorzewski 90; PLPS I 231-238, U 258-263; Dygacz 69 - fragm.; Stoiński 137; Majchrzak 69. MEK 9/97, 931/32, 935/162, 942/5, 943/100,122, 945/34,45, 955/158,444, 959/265, 963/266. Tylko część tekstów ma charakter epiczny; częste są kontaminacje z inną pokrewną pieśnią.

VI. Pieśni pochodzenia polskiego przejęte wyłącznie przez Łemków:

54. **Nowineczka:** Cz. 333; UNP I 188. Roger 35; Stoiński 201, 202. MEK 938/152, 945/56.

55. **Usiadła dziewczyna na białym kamieniu:** Cz. –; UNP I 169. ZWAK IX 206; Kolb. 50 121; Stoiński 92; Miks 268. MEK 962/23,527, 968/36.



Porównanie tego wykazu z repertuarem morawskim, tylko częściowo wyczerpanym przez H. Windakiewiczową, wykazuje, że prawie wszystkie ballady wspólne Polakom i Słowakom były znane także w jakiejś, częściej wschodniej części Moraw. Tylko nieliczne dalsze pieśni łączyły Morawy z Polską bez udziału słowackiego:

1. **Chrystus spotyka grzeszną dziewczynę:** Cz. 218; Sušil 16; Koł. 427. WzOl 241; Kolb. 48 164, 50 383, 384. MEK 926/10.

2. **Sen o śmierci Jasia:** Cz. 224, 225; Sušil 171 (393). WzOl 461; Pauli 94; Konopka 122; Kolb. 45 6, 22; Roger 121; PLPS I 52, II 38, 39.

3. **Leży Jasienko zraniony:** Cz. 231; Sušil 117 (267, 268); Hołow. I 141. Kolb. 50 270, 271; Świętek 175. MEK 9/77, 126/3v, 130/8v, 263/19v, 952/97.

4. **Zabójstwo kochanki:** Cz. 343; Sušil 243, 244, 297. PLPS I 10.

5. **Matka zabija dzieci:** Cz. 337; Sušil 90. PLPS I 86; Tacina 87.

6. **Mąż wraca na wesele żony:** Cz. 239, 241; Sušil 124 (282-3). Kolb. 1 232, 6 166, 167; PLPS I 79, 80, II 49.

Wyżej określone wspólne dziedzictwo ma dość reprezentatywny profil tematyczny. Znalazła się tu większość ballad o cudownych przemianach (2), spotkaniach z mocą djabelską (1), odwiedzinach zmarłych (2), rozmowach z martwymi u ich grobu (5), wspólnej śmierci kochanków (1). Szeroko reprezentowane pieśni o morderstwach (wśród członków rodziny – 6, z rąk kochanków i zwodzicieli – 4, w roli pomsty i kary – 4, poza tymi grupami – 2). Stosunkowo częsty jest temat wojny i służby wojskowej (4), niespodziewanych spotkań (2), przygód miłosnych (8), utraty wieńca (7), nieporozumień w rodzinie (3). Rzadziej zjawiają się wątki częste w balladach nowszych: samobójstwa (1), zranienia (2), nieszczęśliwe wypadki (2), napady i kradzieże (2). Zwraca na siebie uwagę większy udział ballad miłosnych w powiązaniach ograniczonych do obszaru karpackiego, oraz pieśni o spotkaniach pośmiertnych w powiązaniach typu pogranicznego, szczególnie ze Śląskiem.

Powiedzieliśmy już powyżej, że cały obszar południowopolski, zwłaszcza na południe od rzeki Wisły różni się od innych części Polski składem repertuaru balladowego podobnym do sytuacji w folklorze słowackim i morawskim (przyjednoczonej przewadze ogólnopolskich form tekstowych w balladach wspólnych). Pewne regiony tego obszaru wykazują silny udział pieśni pochodzenia słowacko-morawskiego; w innych można mówić jedynie o promieniowaniu poszczególnych pieśni w głąb terytorium polskiego.

Największa ilość ballad słowacko-czeskich zjawia się na Śląsku. Repertuar balladowy ma tu charakter mieszany. W reprezentatywnym zbiorze «Pieśni ludowe z polskiego Śląska» naliczyliśmy 22 ballady pochodzenia wyłącznie polskiego, 26 ballad wspólnych Polakom, Słowakom i Czechom (w tym 3 paralele fabularne), 13 ballad łączących Śląsk polski tylko z Morawią wschodnią i Słowacją, 2 ballady o zasięgu

śląsko-łemkowskim. Starsza warstwa tradycji balladowej jest na Śląsku związana bezwzględnie z Polską: przeważna większość starych pieśni wspólnych występuje tu (Prócz pasa pogranicznego, gdzie dochodziło do kontaminacji) – w wersjach polskich. Pieśni pochodzenia czesko-słowackiego, rozpowszechnione zresztą na całym obszarze śląskim, należą przeważnie do warstwy nowszej; w przewadze jest materiał pochodzenia wschodniomorawsko-słowackiego, zazwyczaj w tekstowych odmianach wschodniomorawskich. W polskich wsiach na Jabłonkowsku można jednak w pięciu balladach (nr. 3, 22, 28, 42, 49) wykazać bliskość do tradycji słowackiej. Pewna ilość ballad pochodzenia czesko-słowackiego (około 5 pieśni) zjawia się w bogatym na ballady Żywieckim.

Obszarem silnego przenikania tradycji słowackiej był językowo polski Spisz północny oraz przyległy rejon nad Dunajcem między Czorsztynem a Krościenkiem. Zapisano tu 10 pieśni prawdopodobnie słowackiego pochodzenia. Do regionu góralskiego przenikły ballady o żonie zbójnika i o Wdowcyku.

W paśmie rozkładającym się dalek na północ ballady oraz formy tekstowe pochodzenia słowackiego zjawiały się rzadziej. Chodzi tu o jedną z wersji ballady nr. 6, o pieśni nr. 30, 31, 47, a może i 28. Z ballad, rozprzestrzenionych na szerszym obszarze Polski, pochodzenia czesko-słowackiego są prawdopodobnie nr. 7, 24.

Wpływy ballady polskiej na terytorium słowackie mają odmienny charakter. Nie istnieje tu obszar oddziaływania gromadnego, podobny do Śląska. Trochę podobny charakter mają tylko znacznie słabsze (ale prawdopodobnie starsze) wpływy polskie w balladzie wschodniosłowackiej (polskie wersje ballad nr. 6, 26 oraz pierwiastki polskie we wschodniosłowackich wersjach ballad nr. 1, 2). Polska forma ballady o dzieciobójczyni (z wstępnym motywem młodzieńca na koniu) zjawia się w tekstach ze Spisza (SLP\_IV 347; CAP 518), jej odgłos – w zapisie z Rejdowej na południu Słowacji (SLP III 563) <sup>21</sup>.

W innych regionach przy północnych granicach Słowacji jest wpływów tradycji słowackiej mniej. Polski typ ballady o porabowaniu furmana i o wędrownych Mazurach zapisano na Orawie (CAP 254, 274, 1813, 1815), polską końcówkę w balladzie o sierotach – w Terchovej w Małej Fatrze (CAP 7619), polską balladę o dziewczynie i przewoźniku – w regionie Púchova na zachód od Žiliny (Geryk I/1 13).

Dalsze powiązania z tradycją polską mają charakter diasporyczny. W Pohorelej na górnym Hronie zjawia się w mało znanej balladzie o wyzwoleniu dziewczyny z więzienia polski motyw jedwabnego sznura i nadwiązania włosów celem ratunku (Burlasová, Ľudové balady z Horehronia nr. 23), w tekstach ballady o sierocie z rejonu Zvolena i Gemeru południowego – motyw napadu psów i Jezusa jako obrońcy (Bartók I 204; Medvecký 22), a w dorzeczu Wagu – polska wersja ballady nr. 23, w której uwiedzione dziewczę zabijają swego prześladowcę (Geryk II 36; Plicka 288; CAP 1866).

Dalsze powiązania z tradycją polską znajdują się w starszych zapisach słowackich, włączonych do zbiorów Szafarzyka i Kollára (motyw śpiewu ptaszka w balladzie o siostrze-trucicielce, Kollár II 57; zachowanie postaci służącej w balladzie o zamordowaniu męża, Kollár II 63). Wydaje się to wskazywać na większe nasilenie wpływu polskiego w starszych czasach. Jako całość są pochodzenia polskiego w folklorze słowackim prawdopodobnie ballady nr. 5, 14, 15, 25, 29, a może i 28. W trzech oddalonych od siebie miejscach zapisano skróconą formę żartobliwej polskiej ballady o panu i młynarce (Slovenské spevy III 74; SLP III 95, 473).

Ballada polska wpływała także na obszar łemkowszczyzny. Z bogatej tradycji na południowym stoku Karpat, obejmującej 135 pieśni typu balladowego, ma powiązania z tradycją polską 16 (a częściowo dalszych 5) pieśni lub wersji<sup>22</sup>. Dla porównania przytoczymy, że stosunek do tradycji ukraińskiej wyraża się na tym obszarze cyframi 49+9, a do słowackiej – cyframi 41+10. Na terenie północnołemkowskim jest udział żywiołu polskiego o nieco wyższy.

Najważniejsze kontakty z materiałem polskim można znaleźć u Łemków i innych Ukraińców wschodniosłowackich w balladach: Dziewczyna w piekle (rozpoznanie djabła, opis wspólnego lotu, zabójstwo własnych dzieci jako motyw), Sierota (bliźsze są teksty północnołemkowskie z szerzej rozwiniętym motywem ukarania macochy), Podolanka (trucizna w postaci piwa oraz z rośliny; postaci wojewody, dworaka, tkaczy na warsztacie), Pani pana zabiła (wszystkie główne cechy wersji polskiej z tym, że pan przebywa rzekomo na łowach), Dzieciobójczyni-wójtówna (jedna z wersji koresponduje z ośmiozgłoskowym typem morawsko-wielkopolskim z motywem uduszenia dziecka wstążką i obrazem kata, inna – z podstawowym typem polskim z inicjalnym obrazem rybaków), Zabójca licznych żon (północnołemkowskie teksty, w których dziewczyna zabija zwodziciela), Zbójnik zabija szwagra (tekst z okolicy Sniny bardzo bliski do śląskich), Zbójca (teksty północnołemkowskie należą do typu Wyjeżdżaj furmanku), Brat zabity na wojnie (forma pożegnania brata, akcent na motywie konia, powrót za półtora roku, wczęści tekstów topografia podolska), Kochanek nie wraca z wojny (bliska zależność od tekstów polskich), Brat odnajduje siostrę w karczmie (bliskość południwołemkowskich tekstów do polskiej wersji siedmiozgłoskowej), Żołnierz i pani (postać wędrownego żołnierza), Kąpała się Kasia w morzu (część tekstów ma polskie początki i najbardziej przypomina wariant Konopki), Lipka zielona (warianty łemkowskie mają charakter epiczny, zbliżając się do zapisów z Lubelszczyzny), Jadą Mazury, Nowineczka, Usiadła dziewczyna ha białym kamieniu (na obu stokach Karpat), Jaś na grobie Kasi, Jaś umiera pod jaworem (u Łemków północnych).

Pewne teksty (Zbójnik zabija szwagra; Stoi w polu krzyż; Nowineczka) łączy ściśle pokrewieństwo z tradycją śląską. W balladach Dzieciobójczyni wójtówna oraz Brat

znajduje siostrę w karczmie zadziwia korespondencja z formami, północnopolskimi, świadcząca o dawnym pochodzeniu takich tekstów. W dwóch wypadkach – ballady o siostrze trucicielce oraz o bracie zabitym na wojnie skrzyżowały się wpływy tradycji polskiej, słowackiej i ukraińskiej na terytorium łemkowskim i zachodniobojkowskim w różny sposób, kształtując różne wersje danych pieśni.

Należy jeszcze dodać, że wpływy polskie na południe od Karpat były najsilniejsze w rejonie wokół Bardyjowa; sięgają jednak w poszczególnych wypadkach daleko na wschód, przechodząc na Ukrainę Zakarpacką.

Środowisko łemkowskie było w ograniczonym stopniu pośrednikiem przy wędrówkach ballad pochodzenia słowackiego czy ukraińskiego do Polski. W zapisach ballad nr. 6, 7 ze Spiszu i Szczawnicy w zbiorze Kolberga (45 11, 1) spotykamy obok form językowych słowackich także ukraińskie (zrobity, krócity, wypowiedaty). Polski tekst ballady o żonie zbójnika z Myślenickiego wykazuje zadziwiającą podobność do formy znanej na Łemkowszczyźnie północnej.

#### TYPY STOSUNKÓW MIĘDZY TEKSTAMI

Istnieje przejrzysta zależność między szerokością areału międzynarodowego ballad a formą stosunków międzytekstowych. Ballady rozprzestrzenione w obu folklorach na wielkich obszarach miały zazwyczaj własne wersje narodowe, w różnym stopniu odmienne. Stosunkowo bliskie są na prz. wersje ballad o zielonym dzbanie czy Matysie i Magdalenie, więcej różnic znajdziemy w narodowych odmianach ballad o córce przemieniającej się w ptaka, o sierocie, jeszcze więcej - w balladach o dziewczynie w piekle, Podolance, dzieciobójczyni-wójtównie, żołnierzu-tułaczku. Dalszy stopień tworzy stosunek, w którym brak już widocznych powiązań genetycznych duktu tekstowego, a podobna treść jest wyrażona odmiennymi środkami (pieśni nr. 16–20).

Wśród pieśni pierwszego typu rzadkie są wypadki, kiedy zasięgi wersji narodowych przecinają granice obszarów językowych (polska wersja Dzieciobójczyni-wójtówny i ballady *Карапа сія Касія ў морзю ў Словачці ўсходняй*, typ «dziewczyna zabija uwoźdźciela» na terytorium słowackim). Częściej chodzi u ballad tej grupy o przesiegi pograniczne, dotyczące albo całej struktury (morawsko-słowacki typ ballady *Zbójca* w polskich Tatrach; wschodniosłowacki typ *Dzieciobójczyni-wójtówny* w polskim rejonie Dunajca), albo pojedynczych motywów (morawskie – w balladzie o dzieciobójczyni-wójtównie w Myślenickim, morawsko-słowackie – w pieśni o Matysie i Magdalenie w polskich Tatrach i na Śląsku, słowackie – w polskich karpaccich wariantach ballady o okradzonej karczmarzce itd.).

Drugi typ podstawowy reprezentują pieśni, które promieniowały z terytorium jednego narodu na inny obszar językowy, nie zmieniając istotnie swojej struktury tek-

stowej. Chodzi przeważnie o pieśni nowszego pochodzenia. Przadziej, zwłaszcza w wypadku pieśni śpiewanych przez wojsko, taka ekspansja ogarnęła szersze obszary. Zasięg pieśni Rekrut kryje się na prz. według Bystronia z obszarem zaborów austriackich w Polsce przed wojnami napoleońskimi, znaczniejsze zmiany w tekście zjawiają się dopiero w Polsce północnej. Także inne ballady z tematyką bliską żołnierzom (Kochanek nie wraca z wojny; Żołnierz i pani; Małgorzatka) przy wielkiej rozpiętości areału międzynarodowego zachowały znaczną integralność tekstową.

W innych wypadkach chodziło raczej o wpływy przygraniczne, które, wyłączając sytuację na Śląsku, rzadko oddalały się od ojczyzny danej pieśni o więcej niż kilkadziesiąt kilometrów.

Różnice między formami narodowymi miały rozmaity charakter. Polegały na odmiennej strukturze rytmicznej, na innym ujęciu ogólnym fabuły, na wyraźnych odchyleniach składu motywicznego, na odmiennej stylizacji podobnej treści.

Różność budowy rytmicznej oddala od siebie wersje narodowe pieśni nr. 1, 6, 12, 16, 17, 20, 23, 25. Zasadnicze różnice treściowo-kompozycyjne zjawiają się u wielu ballad pierwszego typu. W pieśni o córce przemieniającej się w ptaka chodzi na prz. o formę wypowiedzi (w pierwszej – trzeciej osobie), o nazwę ptaka, o wybór członka rodziny, z którym ptak rozmawia (siostra – matka), o scenerię rozmowy. W balladzie Dziewczyna w piekle różni się sceneria wstępna, motywacja porwania (zgubienie własnych dzieci – nieświęcenie niedzieli), sposób realizacji dalszych epizodów (podróż z diabłem, pobyt w piekle). W polskiej wersji ballady o sierocie jest pomocnikiem dziecka Jezus, ratujący go przed złymi psami; w materiale słowackim drogę do grobu wskazuje zwykle nieznaną osobą lub ojciec dziecka. Odmienne jest sposobem obudzenia matki, charakterystyka czynków macochy, sposób jej ukarania. Wersje ballady o Podolance różnią się również sytuacją wyjściową (odpoczynek na kamieniu – pranie na potoku czy Dunaju), przynależnością socjalną bohaterki, sposobem przyprawy trucizny (napój – gad w postaci ryby), okolicznościami powrotu brata (z wojny, na koniu – z lasu i pieszko), sposobem jego reakcji na truciznę (u Słowaków potrójne zbladnięcie), treścią części końcowej.

Bardzo zróżnicowany jest system wersji wątku Dzieciobójczyni-wójtówna. Chodzi właściwie o kilka, pieśni luźno z sobą związanych większą czy mniejszą ilością wspólnych motywów. Najbardziej odmienne są motywy inicjalne (u Polaków obraz Jasia na koniu lub łowiących rybaków, w tradycji słowackiej – motyw porodu podczas mycia nóg, przechadzki nad wodą czy zbierania trawy). Zmienia się osoba znaleźcy dziecka (w Polsce – młynarz czy rybacy; w Słowacji - stara baba, żołnierze, przyjaciółka delikwentki). Inną jest forma zwoływania dziewcząt na próbę niewinności (w pewnych wersjach słowackich tego motywu brak), inną – kara za morderstwo (spalenie lub utopienie – ścięcie). Niezmiernie interesujące jest w tym wypadku, że wielkopolska forma tekstu z inicjalnym motywem łowiących rybaków, prawdopodobnie starsza, jest bliska

do wersji, która zachowała się najlepiej w południowych pogranicznych regionach Moraw i Słowacji. Podobny charakter miał rozwój tekstów ballady o Matysie i Magdalenie: najbliższe do morawskich są teksty z Polski północnej, szczególnie z Prus Wschodnich. Różnice między wersjami narodowymi są bardzo widoczne, choć dotyczą częściowo drobnych motywów (prośba o ostatnią modlitwę – spowiedź; fartuszek zaczepiony o kołek na rzece – wystający różkiem z ziemi; łamanie na kole lub ścięcie mordercy – powieszenie).

W balladach *Dziewczyna na wojnie* i *Kochanek nie wraca z wojny* różnią się przede wszystkim końcówki: w pierwszym wypadku pointę przynosi tylko końcówka słowacka, w drugim – polska. Bardzo odmienny jest natomiast skład motywiczny ballad *O żołnierzu tułaczu* i *Brat odnajduje siostrę w karczmie*. W pierwszej z tych pieśni tradycja czeska i słowacka wprowadza szeroki wstępny motyw zbierania żołnierzy (analogia polska – w odmianach *Pod Kamieńcem pod Podolskim* i *Wieża, wieża malowana*). Różni się ilość żegnających siostr (w Polsce – trzy albo dwie, w Słowacji – częściej jedna lub matka), przebieg pożegnania i oczekiwania (w części tekstów słowackich – wróżenie z zórz porannych), forma rozmowy z powracającymi. W drugim wypadku inną jest nawet lokalizacja socjalna wydarzenia (osoby ze środowiska mieszczańskiego – członkowie rodziny królewskiej). Obniżenie poziomu socjalnego bohaterów jest częste zwłaszcza w folklorze środowisk, w których ballada zachowała dużą produktywność do nowszych czasów (w Polsce – Śląsk).

Mniejsze różnice o zasięgu międzynarodowym znajdziemy w szeregu dalszych pieśni wspólnych. Może to być inny napój typowy (piwo – wino), i inna treść zapytań o nieporządku w pokoju (*Żołnierz i pani*), wzmianka o kolorze dzbanu i urodzie dziewczyny czy odmienne wykupne (*Zielony dzban*), wybór zielonego gaiku czy kalinowego lasu jako miejsca akcji (*Kochanek nie wraca z wojny*).

Interesujących zmian doznaje charakter stylistyczny kilku pieśni. Polskie formy ballad nr. 30 (*Połączenie kochanków po śmierci*) oraz 24 (*Rekrut*) odznaczają się stylizacją powyżoną, nie wolną od pierwiastków literackich. Brutalna historia o Matysie i Magdalenie nabywa w tekstach polskich odcienia sentymentalnego. Wyłącznie w polskich tekstach ballady *Złodzieje okradają karczmę* zjawiają się elementy argotyczne.

W wyliczonych zmianach i różnicach trudno odkryć jakąś wspólną podstawę typologiczną. To nie jest dziwne: adaptacja pieśni pochodzenia obcego nie kieruje się przecież w warunkach poezji ludowej świadomym zamiarem nacjonalizacji treści i formy, a jej wyniki są zależne w każdym wypadku od wielu czynników natury socjalnej i estetycznej. Ważne jest stwierdzenie, że tendencja do ustalania się odrębnych form tekstowych zamyka się zazwyczaj w granicach wspólnot narodowych, rzadziej – regionalnych. Czynnikiem największej wagi jest więc w tych procesach wspólnota językowa.



## WNIOSKI HISTORYCZNE

Przeprowadzona analiza ukazała, że folklor polski, słowacki, morawski oraz łemkowski łączy szeroki wachlarz wspólnych pieśni balladowych oraz podobna podstawa rozwoju stylowego. Tradycja polska zajmuje w tej wspólnocie miejsce najbardziej niezależne: ballada rozwijała się tu przez całe wieki samodzielnie w ramach swego układu form stylowych, polegającego na wyraźnym rozgraniczeniu typu lakonicznie epickiego, wywodzącego się ze średniowiecza, i typu liryzowanego, świadczącego o silniejszych kontaktach polskich twórców ballad ludowych z nowszymi formami przeżycia estetycznego.

Powiązania interetniczne grupują się w dwie warstwy historyczne. Do pierwszej należą wątki pochodzenia starszego, które znajdowały się w obiegu międzynarodowym w czasach wysokiej produktywności gatunku, kiedy każde środowisko narodowe, czy w szeregach wypadkach regionalne, przyjmując z zewnątrz ideę fabularną, kształtowało ją na podstawie własnych doświadczeń życiowych i estetycznych w swoistą wersję z własnymi cechami treściowymi i formalnymi. Zasięgi tych form tekstowych kryją się zazwyczaj z granicami obszarów językowych, przekraczając je najczęściej na obszarach żywych i trwałych kontaktów demograficznych natury międzynarodowej. Mniejsze różnice tekstowe istnieją między starszymi pieśniami o węższej tradycji międzynarodowej, których koncept fabularny powstał w którymś z krajów bezpośrednio uczestniczących (przykład: polskie ballady Pani pana zabiła czy Zielony dzban).

Skład pierwotnej wspólnoty balladowej, łączącej kraje zachodniosłowiańskie, jest częściowo odbity w zachowanym repertuarze południowopolskim. Jest on w aspekcie składu tematycznego dość bliski do trądy- cji słowackiej i czeskiej dzięki temu, że na tym terenie z różnych przyczyn nie rozwinęła się do takiej obfitości jak w innych częściach Polski druga faza twórczości balladowej, wyrażająca bardziej indywidualne cechy narodowe. Ballady tej drugiej warstwy przechodziły na inne obszary językowe rzadziej, i tylko w wyjątkowych wypadkach utwierdziły się tam na szerszej przestrzeni. Większość nowszych zapożyczeń zatrzymywała się na obszarach przygranicznych. Recepcja miała w takich wypadkach charakter raczej pasywny; natężenie zmian tekstowych odpowiadało w zasadzie rozpiętości arealu na nowym obszarze narodowym oraz dawności przeniesienia pieśni.

Południowopolsko-słowacka wspólnota balladowa nie jest odpowiednikiem ani częścią typu kulturowego górskiego, nie jest związana z formacją o charakterze rolniczo-pasterskim, jak sądzili w swych wstępnych rozważaniach na ten temat J.-St. Bystron i F. Kołessa. Trudno w niej szukać odbicia procesów osadniczych, które na tym obszarze przebiegały. *Podstawą* historyczną owej wspólnoty były najprawdopodobniej kontakty



o charakterze migracji okolicznościowych, a jej głównymi twórcami tradycyjne elementy wędrowne – podróżujący kupcy, rzemieślnicy, pielgrzymi, żebracy, sługowie, żołnierze, studenci. Obszary najważniejszych powiązań interetnicznych odpowiadają w związku z tym zasadniczo kierunkom dawnych kontaktów ekonomiczno-demograficznych między obu krajami, omijając regiony o nieskomplikowanej strukturze społeczno-ekonomicznej, leżące poza obrębem takich ruchów. Głównym obszarem wpływów słowackich było pogranicze spisko-małopolskie oraz Śląsk; wpływy polskie kierują się przede wszystkim do Słowacji wschodniej, a w słabszym stopniu do doliny Wagu, którą przebiegał w nowszych czasach ważny szlak handlowy. Wpływy polskie ogarniały w dawniejszej przeszłości prawdopodobnie szersze obszary Słowacji, mając przewagę nad recepcją tradycji słowackiej w Polsce. W czasach nowszych przeważał wpływ ballady słowacko-czeskiej na ziemię polską.

#### Cytowane źródła

- Bartók B. Bartók: Slovánské ľudové piesne, t. I–II, Bratislava, 1959–70.
- Bartoš F. Bartoš: Nové národní písně moravské, Brno, 1882.
- Burlasová S. Burlasová: Ľudové balady na Horehroní, Bratislava, 1969.
- Chodak. Z.D. Chodakowski: Śpiewy sławiańskie pod strzechą wiejską zebrane, Warszawa, 1973.
- CAP Centrálny archív piesní, Umenovedný ústav SAV, Bratislava.
- Cíger A. Cíger: Sto šarišských piesní, Martin, 1956.
- Dygacz A. Dygacz – J. Ligęza: Pieśni ludowe Śląska Opolskiego, Kraków, 1954.
- Gel-Sir. J. Gelnar – O. Sirovátka: Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska, Praha, 1957.
- Geryk J. Geryk: Slovenské ľudové piesne, Púchovská dolina, diel I, zoš. 1 a 2, Bratislava, 1926.
- Goszczyński S. Goszczyński: Dziennik podróży do Tatrów, Wrocław, 1958. Grzegorzewski J. Grzegorzewski: Na Spiszu, Lwów, 1919.
- H. J. Horák: Slovenské ľudové balady, Bratislava, 1956.
- Hoff B. Hoff: Lud cieszyński, Warszawa, 1889.
- Hołow. Ja. Gołowackij: Narodnyje piesni Galickoj i Ugorskoj Rusi, t. I, II, III/1, Moskwa, 1878.
- Hyża O. Hyża: Ukrajiniški narodni pisni z Łemkiwsczyny, Kijów, 1972
- Jaworczak A. Jrworczak: Wieś Dąbrówka, powiat Łańcut. Lwów, 1936.
- Kolb. O. Kolberg: Dzieła wszystkie, t. 1 (pieśni ludu polskiego), 43 (Śląsk), 44–45 (Góry i Podgorze), 48 (Tarnowskie i Rzeszowskie), 50 (Sanockie – Krośnieńskie), Wrocław, 1961–1972.

*Polska, słowacka a łemkowska ballada ludowa. Próba porównania*

- Kollár J. Kollár: *Národné spevanky*, 2 wyd., I-II, Bratislava, 1953.
- Koł. F. Kołessa: *Narodni pisni z hałyćkoji Łemkiwszczyny*, Lwów, 1929.
- Konopka J. Konopka: *Pieśni ludu krakowskiego*, Kraków, 1840.
- Kotula Fr. Kotula: *Hej, leluja*, PSW 1970.
- Lintur P.W. Lintur: *Narodni bałady Zakarpattia*, Lwów, 1966,
- MAAE *Materiały archeologiczno-antropologiczne i etnograficzne*, Kraków, 1896–1919.
- Majchrzak J. Majchrzak: *Dolnośląskie pieśni ludowe*, Wrocław, 1970.
- Medv. K.A. Medvecký: *Sto slovenských ľudových balád*, Bratislava, 1923.
- Medv. Detva K.A. Medvecký: *Detva*, 1911.
- MEK *Muzeum Etnograficzne w Krakowie, zbiory rękopiśmienne*.
- Mikś J. Mikś: *Pieśni ludowe ziemi żywieckiej*, Żywiec, 1968,
- Mišík Š. Mišík: *Piesne zo Spiša*, Martin, 1898.
- Nad rzeką Ropą. *Zarys kultury ludowej powiatu gorlickiego*, Kraków, 1965.
- Pauli Ž. Pauli: *Pieśni ludu polskiego w Galicji*, Lwów, 1838.
- Plicka K. Plicka: *Slovenský spevník I*, Bratislava, 1961.
- PLPS *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*, t. I, Kraków, 1934; II, Kraków, 1938; III, zes. 1, Kraków, 1939, zes. 2. Katowice, 1961.
- Roger J. Roger: *Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku*, 2 wyd., Wrocław, 1880.
- Slovenské spevy, dial III, Martin, 1899–1926.
- SLP *Slovenské ľudové piesne*, zv. I–IV, Bratislava, 1950–1964.
- Stoiński S.M. Stoiński: *Pieśni żywieckie*, Kraków, 1962.
- Stolařík I. Stolařík: *Hrčava*, Ostrava, 1958.
- Sušil F. Sušil: *Moravské národní písně*, 3 wyd., Praha, 1951.
- Świętek J. Świętek: *Lud nadrabski od Gdowa po Bochnię*, Kraków, 1893.
- Tacina J. Tacina: *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*, Katowice, 1963.
- UNP *Ukrajński narodni pisni Prjasziwśkocho kraju*, kn. I, Prešov, 1958; *Ukrajński narodni pisni Schidnoji Slowaczczyzny*, kn. II, Prešov, 1963.
- WzOl Waław z Oleska: *Pieśni ruskie i polskie ludu galicyjskiego*, Lwów, 1833.
- Zawil. R. Zawiliński: *Z powieści i pieśni Górali beskidowych*, Warszawa, 1889.
- Zejszner L. Zejszner: *Pieśni ludu Podhalan*, Warszawa, 1845.
- ZWAK *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, Kraków, 1877–1914.

### Przypisy:

<sup>1</sup> Por. jego pracę Systematyka pieśni ludu polskiego, Wisła, 1889–1890. Z ówczesnych prac porównawczych w języku polskim można przytoczyć jedynie książkę J. Sozonowicza «Lenora» Bürgera i pokrewne z nią tematy w poezji ludowej, Warszawa, 1893.

<sup>2</sup> J. Máchal, O bohatýrském eposu slovanském, Praha, 1894; N. I. Sumcov, Narodnyje piesni ob otrawleniji zmeinym jadom, Kijewskaja Starina, XLIII, 1893, s. 241–261; idem, Narodnyje piesni o smierti soldata, Etnograficzeskoje obozrienije, XVI, 1893, 44–60; W. N. Peretc, Sowremiennaja ruskaja narodnaja piesnia, Peterburg, 1893 (rozdz. III); Z. Kuzelia, Słowjański balady na temu: Chłopeć perebyrajetsia w żinocz udiż abo każe sebe zanesty w miszku do kimnaty diwczyny, szczo jiji zwesty, in: Naukowyj zbirnyk na poszanu M. S. Hruszewśkoho, Lwów, 1914; I. Franko, Studiji nad ukrajinskymy narodnymy pisniamy, Lwów, 1914; W. Hnatiuk, Pisnia pro pokrytku, szczo wtopyla dytynu, Materiały do ukrajinskoji etnologiji, XIX–XX, 1919, 249–389; idem, Pisnia pro neplidnu matir i nenarodżeni dity, Zapysky Nauk. towarystwa im. Szewczenka, CXXXIII, 1922, 173–224.

<sup>3</sup> J. Horák, Ze studií o motivech lidových písní československých, Národopisný věstník Československý 3, 1908, 32–41; idem, Ze studií o lidových baladách, tamže, 12, 1917, 418–440; komentaria J. Horáka w ks.: J. Š. Kubín – J. Horák, Kladské písničky, Praha, 1926; F. Tomek – J. Horák, Slovenské písně z Uherskobrodská, Olomouc, 1926.

<sup>4</sup> Dane twierdzenie powtórzył F. Kolessa w wielkim zbiorze Narodni pisni z hałyckoji Łemkiwszczyny (Etnograficznyj zbirnyk, 39–40), Lwów, 1929 oraz w obszernym artykule monograficznym: Pisnia pro doczku-ptaszku w słowiańskij narodnij poeziji, Lud Słowiański, III, 1934, 147–185 oraz IV, 1938, 1–26.

<sup>5</sup> J. Horák, Ze studií o lidových baladách slovanských. Polská balada «Pani pana zabiła», Národopisný věstník československý, XXXI, 1949–50, 161–204; idem, Les ballades populaires slaves, Revue des études slaves, 31, 1961, 31–41; idem, Interetnické látky v slovanských baladách, Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů, Praha, 1968, 435–444; K. Horálek, Ze studií nad śląskimi pieśniami ludowymi, Pamiętnik Literacki, 48, 1957, 1–46; idem, Srovnávací pohled na několik typů slovanských lidových písní, Slezský sborník, 57, 1959, 210–217; idem, Studie o slovanské lidové poezii, Praha, 1962; idem, Vzaimosvjazi w oblasti sławjanskoj narodnoj bałfady, Russkij folklor, VIII, 1963, 98–101; idem, Slovanské balady lidové, Slavia Occidentalis, 25, 1965, 31–43; K. Horálek – Z. Horálková, K dějinám našich lidových balad, Slezský sborník, 54, 1956, 211–251; Z. Horálková, Příspěvky k motivickému a strofickému rozboru písně Vydala máti, vydala dceru, Slovenský národopis, 8, 1960, 591–627; O. Sirovátko, Hranice českých a polských verzí balad o sirotkovi, Český lid, 51, 1964, 267–271; idem, K poměru české a německé lidové balady, Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů, Praha, 1968, 445–452; idem, Die zwischenslawischen Beziehungen in der Volksdichtung und die Kontaktzonen, Ethnologica slavica, 1, 1969, 157–169; idem, Balada o nešťastné svatbě v západoslovanské tradici, Český lid, 59, 1973, 11–22; M. Šrámková, Balada o vraždě dítěte v české lidové tradici, Český lid, 57, 1970, 291–306; eadem, Nad slovanskými variantami balady o sestře travičce, Český lid, 58, 1972, 89–93; eadem, Balada o sestře travičce na slezském území, in: O životě písně v lidové tradici, Brno, 1973, 93–103. Por. také artykuł B. Indry České a slovenské ohlasy v Rogerově sbírce «Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku», in: Česko-polský sborník vědeckých prací II, Praha, 1955, 219–268 oraz Z. Horálkovéj České lidové a zlidovělé písně v

Polsku, Slezský sborník 54, 1956, 545–547. Z polskich prac ostatniego okresu należy wspomnieć o artykule H. Romańskiej Śląskie warianty ballady o siostrze trucicielce brata, *Prace i materiały etnograficzne*, 20, 1970, 349–360 oraz o końcowym rozdziale książki J. Jagiełło *Polska ballada ludowa*, Ossolineum, 1975.

<sup>6</sup> O. Zilynskyj, O wzajemnych vztazích ukrajinských, českých a slovenských lidových písni, in: *Z dejín československo-ukrajinských vzťahov*, Bratislava, 1957, 203–247; *Narodni baladi bačvanskich rusnakoch*, Švetlost (Novi Sad), 1973, 464–481; *Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích*, *Slovenský národopis*, 22, 1974, 17–45. W druku są większe prace autora z tego zakresu: *Slovenské ľudové balady v interetnických vzťahoch* (komentowany wybór tekstów z obszernym wstępem) oraz *Lidové balady v prostoru západných Karpat*.

<sup>7</sup> Niedostateczna znajomość materiału pozapolskiego doprowadziła także J. St. Bystronia do wniosków błędnych w wypadku kilku pieśni (wyłącznie śląskie pochodzenie ballady «Kochanek jadąc do dziewczyny umiera»; pogląd, że ballada opublikowana w PLPS I pod nr. 34, a w t. II pod nr. 27 należy do cyklu pieśni z czasów tureckich; brak informacji o pochodzeniu obcym ballady nr. 22; Nieprzekonywująca rekonstrukcja rozwoju ballady o dziewczynie przemienionej w drzewo itd.). Także określanie granic jednostek pieśniowych jest w pewnych wypadkach błędne (nr. 6, 12 zbioru śląskiego). Ogólną sytuację studiów porównawczych nad pieśniami ludowymi w Polsce trafnie charakteryzuje *Słownik folkloru polskiego w haśle Pieśń ludowa świecka* (s. 307–309) oraz przy omówieniu stosunków folkloru polskiego i słowackiego na s. 361.

<sup>8</sup> Stosunek między panem a dziewczyną z ludu: Czernik, *Polska epika ludowa*, s. 126, 157, 158, 160, 177, 185, 187, 189, 237, 259, 270, 273, 289, 305, 338, 357. Stosunek pani do sługi albo innego socjalnie niższego partnera: Czernik s. 130, 133, 134, 135, 182, 242, 266.

<sup>9</sup> Złoty pas, spódniczka, trzewiczki, chusteczka, sygnet, kielich, kałamarz, złotogłów, wyszywanie złotem, dyament w szczerym złocie, sukienki z atłasu, jedwabny sznur.

<sup>10</sup> Czernik s. 72, 73, 74, 120, 124, 125, 139, 143, 146, 163, 164, 168, 169, 239, 258, 262, 291, 309.

<sup>11</sup> Czernik s. 119, 124, 133, 146, 149, 159, 182, 192, 195, 200, 204, 207, 210, 242, 248, 254, 262, 268, 270.

<sup>12</sup> Według *Słownika historii Polski* (wyd. VI, Warszawa, 1973, s. 631) pod koniec XVI w. około 25 % ludności ziem koronnych tworzyli mieszczanie, około 10 % – szlachta, w swej większości drobna. «Wysoki procent szlachty wyróżniał Rzeczpospolitą spośród innych krajów europejskich».

<sup>13</sup> Por. teksty: A w niedzielę z poranna; Służył Jasiek u pana; Pani pana zabiła; U mej matki rodzonej; Ziemniaczek się frasuje; Z poniedziałku na wtorek; U młynarza dolnego; Poszła panna po wodę; Idzie żołnierz bez tę wieś; oraz *Dziewcze moje, daj mi wody; Służył Jasieńko przy dworze; Pod Krakowem czarna rola; A w Warszawie na ryneczku; Pod Kamieńcem pod Podolskim; Przy gaiczkę przy zielonym; Kąpała się Kasia w morzu*.

<sup>14</sup> Por. w antologii Czernika teksty na s. 130, 157, 182, 184, 185, 187, 189, 195, 197, 231, 262, 289, 302, 303, 320, 325, 335, 329, 337; charakterystyczne początki: Wyrosły, wyrosły dwa różowe kwiatki; Zaszumiała leszczyna, biała rola plonuje; Nasieję ja drobnej rutki w swoim ogrodzie.

<sup>15</sup> Próbę klasyfikacji historycznej ballad z obszaru ukraińskiego w Słowacji wschodniej podjął autor w cyt. artykule *Lidové balady východoslovenských Ukrajinců...* na s. 27–29.

Балади

---

<sup>16</sup> Czernik, cyt. dzieło, s. 168, 182, 185-189, 190-192, 200, 204, 210, 221, 227-228, 229, 233 (rozłożony tekst: Pauli, 119), 236, 239, 242, 259, 262, 265, 289, 303, 309, 316-318, 322, 323, 326, 335, 347, 348, 350, 352.

<sup>17</sup> W materiałach Muzeum Etnograficznego w Krakowie obszerne repertuary balladowe pochodzą przeważnie z obszaru na północ od strefy karpackiej i podkarpackiej: z pow. Brzesko (nr. 9, 429, 451, 600, 928), Jarosław (952), Kolbuszowa (938), Kraków (962, 963), Łańcut (943), Mielec (945), Myślenice (część północna, 959), Pilzno (937), Wadowice (964). Patrz także stosunkowo bogaty repertuar u Świętka. Z terytorium karpackiego obszerniejszy materiał zawierają zapisy z Haczowa (935) i Nowego Sącza (955).

<sup>18</sup> Zob. I.Kopernicki, Pieśni Górali beskidowych z okolic Rabki, ZWAK, XII, 1888, s. 118-119; W. Poźniak, Piosenki z Żywieckiego, Kraków, 1955, s. 5; Monografia powiatu myślenickiego, cz. 2, Kraków 1970, s. 377 (art. M. Brylak).

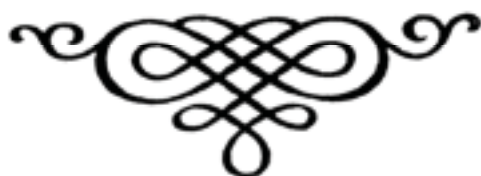
<sup>19</sup> Zob. O. Zilynskyj, Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích, Slovenský národopis, 22, 1974, wykaz ballad na s. 36-42.

<sup>20</sup> Spis cytowanych źródeł – na końcu artykułu.

<sup>21</sup> Formy pochodne: Sborník slovenských národních piesní II, Martin, 1874, 99 (35); Geryk, cyt. wyd. I/1, 11; CAP 10255 (teksty ze Spisza, Púchova i Trnavy).

<sup>22</sup> Dokładniej w cyt. artykule autora: Lidové balady východoslovenských Ukrajinců... na s. 29-34.

# **КІРШІ АНОНІМНИХ ТА НАРОДНИХ ПОЕТИК**



## ДВА ПОЛІТИЧНІ ВІРШІ ГАЛИЦЬКИХ СЕЛЯН-ЕМІГРАНТІВ З ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У фольклористичній літературі перелому ХІХ та ХХ ст. широко обговорювалося питання про занепад сучасного фольклору, вимирання й розклад творчих спроможностей народу. Деякі дослідники пояснювали це явище раптовим зрушенням в побуті селянства й робітництва, шкідливим впливом новочасної міської культури, що розбивала систему традиційних побутових вартостей. В очах таких дослідників занепад старого патріархального побуту передвіщав неминучу смерть фольклору, повну загибель естетичних прагнень в народних масах.

Сьогодні можна сказати, що побоювання про упадок народної творчості, які, до речі, появлялися вже в деяких менш зв'язаних з народом збирачів та дослідників романтичної епохи (Лукашевич, Метлинський), були зовсім помилковими й виникали з нерозуміння справжньої закономірності фольклорного розвитку, з односторонньої любові до його традиційних форм, з неуваги або й погорди до того, що в народній поезії було виразом нового часу, часто навіть з невміння розшукувати ці свідчення про сучасне життя народу, що їх вважаємо сьогодні дорогоцінним доказом його великої духовної сили, його ідейного зростання й революційного пробудження напередодні великих подій.

Ця помилкова настанова, на жаль, дуже шкідливо відбилася на збиранні та опрацюванні пісень та прозових форм новішого утворення. Після доброго початку, що його зробив Михайло Драгоманов виданням «Нових українських пісень про громадські справи» (Женева, 1881) та декількох статей про сучасний стан української пісенності, праця над збиранням нового пісенного та розповідного фольклору не розгорнулася систематично. Порівняно найкращі досягнення мали в цій роботі прогресивні західноукраїнські вчені – Михайло Павлик, Іван Франко та Володимир Гнатюк. Останній видав у 1902–1903 роках цікаву працю «Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності» (Записки Наукового товариства ім. Шевченка, т. I, 1–37; III, 38–67), у якій зібрано 79 пісень нового утворення. У вступі автор подав першу спробу оцінити цей матеріал з історично-побутового та формального погляду. Другою цінною працею про новішу українську пісню з сумлінною характеристикою її змістових та формальних прикмет є велика стаття Філарета Колесси «Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку», надрукована у 1928 році (Ювілейний збірник УАН, Київ, 1928, т. II, стор. 72–98). На жаль, невелика кількість опублікованих матеріалів ще й досі дуже утруднює працю над новішим фольклором. Доказом того, які великі недоліки й прогалини існують досі в його опрацюванні, може служити



факт, що в академічному підручнику «Українська народна творчість» (т. I, Київ, 1958) немає у розділах історичних та ліричних пісень ні згадки про новіший пісенний фольклор Західної України, про його жанрові й ідейні особливості, не наводяться ні праці Володимира Гнатюка та Філарета Колесси.

Особливе місце в західноукраїнському фольклорі перелому XIX та XX ст. займає творчість емігрантів до Америки. Зіткнення з новими життєвими умовами, багатство сильних вражень, велике горе людей, що замість обіцяного раю знаходили за морем нові злидні й кривду, викликали в талановитих одиниць з народу, вигнаних економічним лихом з рідної землі, бурхливу чуттєву реакцію, що виливалася в рядки пісень, розповідей, селянських листів. Перші зразки цієї творчості, що виникла скоро після початку масової еміграції галицьких та закарпатських селян до країн Нового світу у вісімдесятих та дев'яностих роках, подали у 1898 році М. Павлик та І. Франко (Пісні про Бразилію, Етногр. збірник, V). Багато емігрантських пісень опублікував В. Гнатюк у вищезазначеній праці; пізніше вони друкувалися в американських українських газетах, у великому збірнику Ф. Колесси «Народні пісні з галицької Лемківщини» (Львів, 1929, Етногр. збірник, 39–40) та інших виданнях. Емігрантські пісні з Закарпаття й Пряшівщини можна знайти в праці І. Верхратського «Знадоби для пізнання угорсько-руських говорів», ч. II (Записки Наук. товариства ім. Шевченка, т. XI, 1901, стор. 182, 206), в етнографічних матеріалах, опублікованих В. Гнатюком (Етнографічний збірник, т. IX, 29), у збірці Івана Біляка «Жаворонок» (Ужгород, 1926, стор. 44, 54), в журналах «Літературна неділя» (1942, № 23, 24, 15 пісень), «Дружно вперед», «Дукля» (див. напр. статтю Андрія Шлепецького: Місцеві народні пісні соціального характеру, Дукля, 1956, I, 125–129), у збірниках Федора Лазорика та Юрія Костюка. Але це все – тільки дрібні принагідні публікації, що охоплюють невеликі відламки емігрантського фольклору й не дають ширшого уявлення про нього. Загальний оглядовий характер має стаття П. К. Сміяна «Відображення еміграції та рееміграції трудящих Закарпаття в народній пісенності» (Народна творчість та етнографія, 1959, 3, 21–30). Недавно зробив першу вдалу спробу зібрати творчість канадійських поетів-емігрантів Петро Кравчук у книзі «Поети Канади» (Київ, 1958), але більшу увагу приділив творам літературного характеру. Зібрання й обробка народної творчості, зв'язаної з еміграцією, що є, без сумніву, дуже цінним документом соціально-політичного розвитку українських народних мас, все ще чекає на свого дослідника.

Два вірші, що їх публікуємо, походять з рукописних збірників Григорія Олійника, галицького селянина, що виїхав до Америки навесні 1907 року і пробув там, імовірно, до 1910 року. До збірників записував Олійник пісні-вірші власного складу, зроджені горем емігрантського побуту, терпким почуттям самотності,

*Два політичні вірші галицьких селян-емігрантів з початку ХХ століття*

тугою за рідним краєм, всуміш з віршами, що їх прочитав у газетах, і народними піснями, що в той час співалися серед емігрантів. У своїх власних віршах Олійник, людина бувала, обдарована винятковою спостережливістю, знанням мови, талантом для віршування, оспівав з надзвичайною повнотою та гострим чуттям для характерних побутових подробиць всі цікаві обставини емігрантського життя, від причин еміграції – нестерпного економічного й політичного гніту та матеріальної нужди – по ліричну тугу за батьківщиною й рідним домом, від опису подорожі по морі й перших вражень з американської землі по гостро реалістичні малюнки праці в шахтах, на канадійських фармах, безробіття й мандрівок за заробітком, від елегантних образків американської природи по перші прояви революційної свідомості й політичного протесту, що свідчать про велике духовне зростання автора під впливом робітничого середовища. Залишаючи публікацію американських вражень Олійника, що їх вважаємо найсильнішим з досі відомих фольклорних свідчень про американську еміграцію, на інший час, поміщуємо тут вірш, що своєю тематикою відноситься до життєвих обставин старого краю.

Відношення народних мас до служби в панській армії відбулося в сотнях рекрутських і солдатських пісень, що оплакують гірку долю солдата й розкривають нелюдяність цієї примусової установи. Олійник актуалізує цю тему: в гостро реалістичному плані, з сатиричним талантом гідним великого «Швейка» креслить образ рекрута. В сюжеті вірша ніби замкнені три епохи духовного розвитку селянина: від грубого бурлескного гумору вступних строф, що перекикується з традицією школярських віршів і народних анекдотів, по через реалістично строгий малюнок терпких солдатських буднів автор доводить читача до вирішального моменту присяги на вірність цісареві, коли солдат-селянин вперше починає усвідомлювати трагічну суперечність свого становища, фальшивість ідеї послуху силам, що гноблять його братів. Вірш, повний цікавих побутових подробиць (поведінка унтер-офіцерів з рекрутами, життя офіцерів, їх страх перед помстою анархістів, роль війська у подавлюванні селянських бунтів), закінчується гострим революційним акцентом, що характеризує настрої галицьких народних мас в роки перед вибухом першої світової війни.

У вірші другого поета-емігранта, Василя Ухача з Іллінців на Покутті, що його записав Олійник до свого збірника, поєднується дуже яскравий, сатирично загострений малюнок умов, у яких жив український народ в австро-угорській імперії, з однаково строгою й неприкрашеною характеристикою емігрантського горювання. Автор гостро підмічає всі тягарі, які лягли на спину українського селянина в «конституційній» Австрії: необмежене панування польських феодалів та бюрократів, нужду селянства, важкі умови праці, дорожнечу, страйки, вживання війська проти селян, розгул жандармів, обмани при виборах. Він не забуває згадати

навіть про митарства, які чекають селянина, що хоче покинути цю країну горя й утиску. Але і в Канаді не краще. Переселенці бідують, не можуть привикнути до суворой природи, їх роз'їдає незгода та брак пошани до рідного народу. Ніде в світі немає правди – заявляє поет, ніби переक्ликуючись із старою народною піснею. Лік проти цього лиха він вбачає в солідарності та стремлінні до освіти.

Оба вірші можуть служити підтвердженням тези Ф. Колесси про все зростаючу участь громадсько-економічної тематики в поезії нового села. Вони показують досить високий ступінь політичного усвідомлення своїх авторів.

Треба звернути увагу на дуже особливе відношення обох творів до фольклорної та літературної традиції. Це форма, що стоїть між піснею й віршем, призначеним для читання, між фольклором та літературою, духовний прояв селян, яким їхня життєва доля дозволила поширити свій культурний горизонт, не втрачаючи водночас зв'язки з народною традицією. В обох віршах виразно видні впливи знайомства з літературою: автор одного вірша – Василь Ухач, починає свого вірша відомим мотивом Шевченкової поезії, вірш Григорія Олійника побудований на ритмічній схемі Франкового «Лиса Микити». Чи це не вимовний доказ переможного впливу великої поезії на народні маси? З другого боку, оба вірші блищать найкращими прикметами фольклорного стилю, перлинами народного гумору й сатири, народної ліричної стилістики, а сучасна тема вносить до них характерні риси нового фольклору: його строгу конкретність, зв'язкість, гостру увагу до фактичних подробиць. Цим поєднанням елементів, що виражають «духа часу», з найкращими збагачуючими якостями фольклорної й літературної традиції оба вірші піднімаються досить високо понад пересічний рівень більшості пам'яток народної творчості того часу, що їй навіть Ф. Колесса закидає певну стилістичну бідність, та стають цінним документом культурного зростання свідомого західноукраїнського селянства в час наближення великої революційної бурі.

## СТАРИЙ ВОЯК

Люди добрі, уважайте,  
Сей кавалок прочитайте,  
Що я тут вам описав  
В своїх горях, в своїх муках.  
Хто з вас не був у рикрутах,  
Той ще біди не зазнав.  
  
Як було ми літ дванайцять,  
Більше-менче до штирнайцять,  
Тато до шкіл мене дав.

Наступила лиха днина,  
Тота грека і латина, –  
Я додому утівав.  
  
Тут удома отец, мати  
Взяли мене обкладати,  
Куди тільки засягли:  
Тато ціпом і простівков,  
Мама мітлов і жорнівков,  
Ще й плакати не дали.

*Два політичні вірші галицьких селян-емігрантів з початку ХХ століття*

А найгірше моя мати.  
Все їм буду пам'ятати,  
Кажут: Сину, ти не наш!  
Не хтів-єс ся в школі вчити –  
Іди від нас, ти проклетий!  
Ще й кулаком в зуби фрас.

Закричав я, що мав сили,  
Доле ж моя нещаслива,  
Кров капає по землі.  
Тато той крик як учули,  
Громом з гумна повернули,  
Ще раз ціпом потягли.

Я ся скрутив сюди-туди,  
Ще раз тато мене в груди,  
Я воробцем фур на двір.  
Як вилетів я із хати,  
Далій в поле утікати,  
З поля в ліси, мов той звір.

Аж у лісі я впинився,  
Під тінь дуба положився,  
Ляг свобідно та й заснув.  
Тут на лихо дощ пустився,  
І я у тім пробудився,  
Знов додому повернув.

А удома отец, мати  
Зачинают знов казати:  
Що ти, сину, наробив?  
Не хтів-єс ся в школі вчити –  
Будеш тепер ти бідити,  
Щоби-сь на хліб заробив.

Шість літ тому проминуло,  
Усьо лихо ся забуло,  
Парубчинов я вже став.  
То молочу, то колючу,  
Тут я урву, там надточу,  
Вже й до війська я ся здав.

Вдома було яко-тако,  
А при війську не однако:  
Став я дурний, як той звір.  
Ті фірери і капрالی  
Кости в мініні поломали,  
Ще й донині чую біль.

Як си нині пригадаю,  
Слези мене обливають,  
Розжарені, мов та піч:  
На зицирці раз припало –  
Кертайх зробив я нездало –  
Тримав штангу цілу ніч.

Раз пан капраль головатий  
Казали ми габтахт стати,  
А і так салютирувати.  
Не підняв я еще руки –  
Тарах! капраль мене в щоки, –  
Я неживий паду з ніг.

Доле ж моя нещаслива,  
Нащо мати мя родила,  
Щоб я нині так бідив?  
Що на него гляну скоса,  
Кров іде ми з рота, з носа, –  
Вже страшний суд наступив.

Но пан капраль був ласкавий,  
Кров водов ми повмивали  
І повели мене в дім,  
Казали ми відпочати,  
Я сам себе став питати,  
Чи пан обершт знає в тім?

Правда, обершт в тім не знає,  
Хоть голову лису має, –  
Клопоту ся він наїв.  
Правду треба оповісти:  
Єму грозят анархісти,  
То ж він бідний ся боїт.

Но про тоє він не дбає,  
З дівчатами діло має,  
А у Відни дівчат шмат.  
Они ж боже сотворіне,  
Не звірята не німії,  
Они також хліб їдят.  
Відсапуя я повולי,  
Нехай дієсь божа воля,  
Взивав святих, котрих знав:  
І до Петра, до Йоана,

І до Павла, до Стефана –  
Жаден ми ся не вбізвав.

Ага, знаю, що є з ними!  
Они в войску не служили, –  
Так я собі подумав.  
Хоть би навіть і служили –  
Тогда може так не били,  
Як я нині обірвав.

По тих тяжких болях-муках  
Не мали мя за рекрута,  
Та вже й ласки-м доступив:  
Як минарж уталювали,  
Зверху фрайтри масне зняли,  
Я зі споду завше пив.

Якось місяць пережився,  
Вже й зецирки я навчився,  
Рекрутом мя ще зовут,  
Бо подертий мундур маю,  
Сам си діри полатаю,  
Бо нового не дадут.

Наступає місяць другий.  
При розказі лейтнант грубий  
Так ся до нас відозвав:  
Вірним бути всім цареві,  
Чи в спокою, чи в потребі  
Кождий буде присягав.

Сеї ночі ми не спали,  
Цілу ніч ся пуцували,  
Й за черепіом розійшлись.  
То шпарвоском, черепками  
Так куплю-сьмо зрайбували,  
Що так перун не заблис.

Єще сонце не сходило,  
Вже нас лихо побудило:  
Антрет, ріхтунк, став в стіні!  
Пан капітан повний слави  
Займили нас до присяги,  
Мов телята до ризні.

Привели нас до присяги,  
Тут обершти й генерали  
Випашені, як воли.

Казали нам рядом стати,  
Вгору руки всім підняти,  
Присягу нам превели.

Шапки з голов ми знімаєм,  
Вгору руки піднімаєм,  
Обершт вперед, ми за ним:  
Присягаю пану богу,  
Франц-Йосифу, царю своему  
Бути вірним й всім ляхам.

Як було вже по присязі,  
Кождий дав си на розвазі,  
Й неоден з нас остовпів.  
Весело нам банда грає,  
Мій живіт ся відзиває,  
Бо ще нині ніц не їв.

Вертаєм ми від присяги,  
Майже всі ми повні слави,  
Що з вас кождий присягав  
При виборах з панської власти  
Вільно тата трупом класти,  
Як буде ся бунтовав.

Як хлоп схоче страйкувати,  
Нас тут пани требувати,  
Хлопи ж наші вороги.  
Без милости, без пощади  
Дамо сальви й до заглади  
Виб'ємо всіх до ноги.

Хотяй вдома стара мама  
Грудьми мене годувала,  
Тато хліба заробив, –  
Не проситя в тата ласки,  
Бо я собі вояк царский,  
Буду панів боронив.

Хотяй тато говорили,  
Що їм руки облазили –  
Так у пана працював –  
Жаден з нас в то не питає,  
Лиш присягу виповняє,  
Бо так господь наказав.  
Хотяй стара ненька мила  
Грудьми своїми кормила,

*Два політичні вірші галицьких селян-емігрантів з початку ХХ століття*

Все, бувало, недоспит –  
Як на страйк ся десь заносит,  
Син у матір кулю втопит,  
Щоб присягу виповнить.

Мене мати готували  
Й потім ся дожидали.  
Ой, потіху ж я їй дав:  
Коли в селі страйкували,  
Мені пани розказали,  
Щоби-м хлопців постріляв.

Знай же тепер, руский люде,  
Чия правда тепер буде, –  
Може брешу, то скажіт.  
Скажеш мені, руский брате:

Правду кажеш, Грицю свате,  
Той кавалок в край пішліт!

Як ю в краю прочитают,  
І ляхи ся в тім дізнают –  
На смерть готов я і двесь  
Лиш за правду, знай же, брате,  
Голову з плеч дам си зняти,  
Та на тім ще не конець.

Як кров моя розіллєся,  
Тисяч таких ще найдєся,  
На се кождий з нас готов.  
Бо на нашій землі рускій  
Не засмердит дух шляхоцкий,  
І не буде панував.

(Склав 22 лютого 1908 р. Григорій Олійник з Піддністрян,  
Бібрецького району, перебуваючи в Америці)

## ПРО СТАРИЙ КРАЙ І КАНАДУ

Ой чого ж ти почорніло, зеленє поле,  
Ой чого ж ти змізерніла, хліборобска доле?  
Ой того я почорніло, що вітер бушує,  
Ой того я змізерніла, що Польща панує.  
Що лиш руске, українське – позаду лишают.  
А ту Польщу ненаситну вперед впроваджают.  
В парламенті сама ляшня, мов ті чорні круки,  
Радят-судят гірке лихо мужикам на віки.  
Хоть є пару наших послів – їх мало чувати,  
Хоть би хтіли, то не могут за нарід обстати.  
Бо вся ляшня мов шершені гет їх загукає,  
Жалі-кривди бідних хлопців набік відкидає.  
Ляхи радят в парламенті, що би то зробити,  
Коли хлопа гризе біда, щоби го добити.  
Як не маєш, хлопе, поля, нема звідки жити,  
Бери, хлопе, ціп під паху та йди молотити.  
За дві шустки бий цілий день, аж в очах темніє,  
Та ще панський бучкар ззаду его підганєє,  
Бідний отец застрайкував, щоб долю змінити,

А его син з гвером в руках прийшов его бити.  
Пани нашлют в село війска, щоб хлопа здусити,  
Бо не вільно бунтоватись, законів ломити.  
Та й жандарми не енакше там господаруют:  
Хоть много їх – сини з бідних, в страйку не жаргуют.  
Котрий в страйку заб'є хлопа – пани то шануют,  
Хрест в заслугу за хоробрість, ще й бефердеруют.  
Красна доля бідних хлопів, нема що казати:  
В'яжи, хлопе, ціпи далі, пани йдут гуляти.  
В кожному селі є фабрика, що горівку курят,  
Посадит пан жидів в корчму, а ті людей дурят.  
При виборах жид з горівков, а пан із мошонков  
Дурят, пхають хруням в губи, мов ті свині морков.  
Котрий чесний правиборец, панам не на руку, –  
Пани, жиди та батяри зараз зроблят штучку.  
Батяр п'яний зачіпає, копає, тручає,  
А пан жандарм, мов вовк хижий, збоку поглядає.  
Обізвися до батяра, то жандарм прискочит,

*Вірші анонімних та народних поетів*

---

Зв'язав руки, гвером в груди, до суду волочит.  
Хто вандрує до Канади, бо вже мусит конче,  
Наплачешся о той пашпорт, не видит на очи.  
Там п'яточку, там десятку, щоб ся добре вело, –  
Нім виїде – не то грошей – души коби стало.  
Писав-бим ще, та не хочу, бо про те всі знають,  
А мені жаль, тяжкі думи серце розривають.  
Ой їхав я до Канади – говорили люди,  
Що в Канаді ще є правда, то там ліпше буде.  
Приїхав я до Канади, всюда-сь роздивляю:  
Ой так і тут нема правди, як у старім краю!  
По всім світі нема правди, най то кождий знає,  
Що як в краю, так в Канаді неправда буяє.  
Нема правди у Канаді, певно, що й не буде,  
Як не будут жити в згоді усі рускі люди.  
Як не будут жити в згоді, собі помагати,  
То буде ся чужий нарід із нас висмівати.  
Ой через то рускі люди мусят бідувати,  
Бо не хотят жити в згоді, купи ся тримати.  
Прибудітсья, ви русини, та й не засип'яйте,  
Ой учітсья, просвіщайтсья, купи ся тримайте.  
Богато є таких людей, що вни русинами,  
Та коби їх підносити аж під небесами.  
Бо хто любит жити в згоді, вірно, чесно жити,  
Той не буде по всім світі ніколи бідити.  
А хто любит межи людей незгоду сіяти,  
Той не буде ні від кого пошанівку мати.  
Богато є тут русинів, що так поступають:  
Рідной мови ся встидають, чужу переймають.  
Бо одні ся тут спольщили, другі змосковщили,  
А треті ся зангліїщили, рідне понизили.  
Як приїхав до Канади, то ся роздивляє,  
Та якої то він мови вхопитися має.  
Говорив я тут за моди, як ту поступають,  
Тепер треба оповісти, як ту проживають.  
Ой на весні сніг ся топит, вітер повіває,  
А чоловік, що потрібно, до торби збирає,  
А як (торбу) наладує, та й стане думати,  
Ой чи здоров він поверне ще до свої хати.  
Ой дай боже здоров'є вам, жінко та і діти,  
Коби господь нам допоміг в здоровлю ся вздріти.

Ой він піде гет із дому, роботи шукає,  
Жінка ходит так як почта, та брехні складає.  
Ой чоловік тяжко робит, за ню думку має,  
А она собі на фармі нічо й не гадає.  
Ой він тяжко заробляє, єї посилає,  
А она собі на фармах гойний баль справляє.  
Ой в Канаді сніги-леди до сонця сіяють,  
А зими лиш сім місяців в Канаді тримають.  
Як перейде сім місяців, та й тогди загреє,  
Ой тогди то трава всюди красно зеленіє.  
В нас у цвітню по садочках красно зеленіє,  
А в Канаді, куди глянеш, всюди ся біліє.  
Тут і пташки не так красно, як в краю, співають,  
Лиш комарі ціле літо як гаде кусають.  
Ой комарі як заграють, то чоловік скаче,  
А нераз му як допече, то нераз заплаче.  
Приїхав я до Канади, милі братя мої,  
Та й відтогди я не бачу веселости свої.  
Бо що роблю, чи де стану, все думку думаю,  
Як то було веселенько мені в нашім краю.  
Ой краю наш ріднісенський, ой краю наш, краю,  
Ой на тебе я з Канади нишком споглядаю.  
Бо годину ту сумую, а годину плачу,  
Бо вже своє село рідне певно не побачу.  
Ой краю наш ріднісенський, чом ти так змінився,  
Що хто прийде – все говорит, що там набідився.  
Ой закуй ми, зазуленько, закуй ми, сивенька,  
Ой де ж ти мені закуєш на друге літенько?  
Ой закуй ми, зазуленько, у зеленім гаю,  
Най ми буде ся здавати, же я в ріднім краю.  
Ой закуй ми, зазуленько, в зелені ліщині,  
Най би мені лекше було жити на чужині.  
Хоть в Канаді ніби ліпше трохи проживає,  
А все ж таки не край рідний – най то кождий знає.  
Ой так ся тут господарі кожді файно мають –  
Лишень ходят ціле літо, зарібку шукають.  
Котрий приїде з краю – кождий фарму має,  
Коли ж бо він з тої фарми мало що вживає.  
Ой тому то з тої фарми мало що вживає:  
Що посіє – хоть виросте, то всьо позмерзає.  
Хоть тут не є чисте поле, але корчі, лози,



*Два політичні вірші галицьких селян-емігрантів з початку ХХ століття*

Ой про всьо би добре було, коби не морози.  
Ой в Канаді кожний себе паном називає,  
Скоро трохи сніжок з землі – торби ся чіпає.  
Ой ходит він по Канаді тими дорогами,  
Та й не оден гірко ходит в очах зі слезами.

Ой ходит він по Канаді, приставку не має,  
Тих гараздів у Канаді подостатком має.  
Тут я списав всьо, що-м видів, най кожний читає,  
Хто не знає про Канаду, раєм називає.

(Склав Василь Ухач з Іллінців, Снятинського району,  
перебуваючи в Канаді)

ПОЯСНЕННЯ НЕЗРОЗУМІЛИХ СЛІВ

СТАРИЙ ВОЯК

кавалок (гал.) – кусок, тут мова про вірш  
в своїх горях (гал.) – о своїх горях, про  
своє горе  
грека, латина – грецька, латинська мова  
фірер, капраль – унтер-офіцерські чини  
в австрійській армії  
зицирка (з нім.) – муштра  
кертайх (з нім.) – обернись (військова  
команда)  
габтахт (нім.) – струнко (військова  
команда)  
салютирувати (з нім.) – козиряти  
обершт (з нім.) – полковник  
минарж (з нім.) – воєнна страва  
талювати (з нім.) – ділити  
фрайтер – унтер-офіцерський чин  
в австрійській армії  
пуцуватися – готуватися до огляду  
зрайбувати (з нім.) – вичистити  
антрет (з нім.) – збір! (військова команда)  
ріхтунк (з нім.) – рівняйся! (військова  
команда)  
банда – військовий оркестр  
живіт (гал.) – черево  
сальва – залп

ПРО СТАРИЙ КРАЙ І КАНАДУ

змізерніти – знидіти  
шустка – австрійський дрібний гріш  
гвер – гвинтівка  
бефердерувати – підвищити по службі  
жид – в західноукраїнських говорах  
звичайна назва для єврея; тут мова  
про євреїв-орендарів, що економічно  
визискували селян  
хрунь – підкуплений виборець  
правиборець – у виборах до  
австрійського парламенту виборці-  
селяни обирали своїх делегатів, які  
в свою чергу обирали депутатів;  
правиборцем називали кожного  
учасника у виборах делегатів  
батар – волоцюга, розбишака; таких  
людей наймав уряд та урядові партії для  
того, щоб тероризувати селян  
файно – гарно

## ГРИГОРІЙ ОЛІЙНИК І ЙОГО ВІРШІ

Читачам цих рядків, напевне, добре відомий цикл поезій Івана Франка «До Бразилії», в якому великий поет чуйно відгукнувся на економічну й моральну трагедію, що її переживало галицьке селянство у зв'язку з еміграційною гарячкою на переломі століть. Глибоко знаючи селянську психіку й бажаючи якнайточніше відбити її неповторні прояви, Франко вибрав для деяких віршів цього циклу форму селянського листа, яка дозволила йому поглянути на переживання своїх героїв їх же очима й відбити їх з неповторною точністю й правдивістю.

Менш відомо, що ці вірші Франка – своєрідна літературна стилізація справжніх селянських листів, що надходили від емігрантів до рідного краю й мали неоднократно пісенну форму. Заокеанська еміграція, велика подія в побуті народних мас, викликала багату пісенну, віршову й розповідну творчість, у якій самородні таланти з народу подали цінні реалістичні свідчення про свою долю.

Публікація народних творів про еміграцію почалася ще наприкінці минулого століття. Перший почин дали М. Павлик та І. Франко, друкуючи ще в 1898 році в п'ятому томі львівського «Етнографічного збірника» (на стор. 73–75 та 237–242) п'ять пісень про Бразилію. Звід 45 емігрантських пісень з широким вступом, що пояснює обставини виникнення цього нового пісенного жанру, подав інший видатний західноукраїнський фольклорист, Володимир Гнатюк, у статті «Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності» (Записки Наукового товариства ім. Шевченка, т. LI, 1902; т. LII, 1903). Багато творів емігрантів друкувала на початку століття українська преса в Америці, особливо газета «Свобода», з якої Гнатюк перебрав більшість текстів, що відносяться до США та Канади. Велику групу текстів творять записи з лемківської та закарпатської областей, де еміграційна творчість розвинулася найбуїніше. Пісні про еміграцію були надруковані м. ін. у праці І. Верхратського «Знадоби для пізнання угорсько-руських говорів» (ч. II, ЗНТШ, т. XL, 1901, стор. 182, 206), у збірці І. Біляка «Жаворонок» (Ужгород, 1926, стор. 44, 54), в збірнику Ф. Колесси «Народні пісні з галицької Лемківщини» (Етнографічний збірник, т. 39–40, Львів, 1929, 13 текстів з мелодіями), у праці Я. Фальковського та Б. Пашницького «Na pograniczu lemkowski-bojkowski» (Львів, 1935, стор. 107–108, 2 пісні), в газеті «Наш лемко» (1939, № 13) та «Літературна неділя» (1942, № 23, 24, 15 пісень). Ще ширше розгорнулося записування емігрантських пісень в післявоєнні роки на Пряшівщині. Крім дрібніших газетних і журнальних публіка-

цій, тут слід назвати збірнички «На чужині. (Пісні про еміграцію в Америку). Зібрав Микола Мушинка» (додаток до «Нового життя», 1964, № 3) та «Переселенські пісні» Андрія Дулеби (додаток до «Нового життя», 1968, № 10), а також публікацію таких же матеріалів у збірнику Ф. Лазорика «Співаночки мої» (Пряшів, 1956), М. Мушинки – «З українського фольклору Східної Словаччини» (Пряшів, 1963) і в хрестоматії М. Мушинки «З глибини віків» (Пряшів, 1967). В останні роки дослідження творчості українських емігрантів в Америці розгортається успішно також за океаном. Доказом може служити цінна книга П. Кравчука «Поети Канади» (Київ, 1958), в якій зібрано здебільшого твори літературного характеру, та видання Манітобського університету «Readings in Canadian Slavic Folklore, I, Texts in Ukrainian» (Winnipeg, 1958), де надруковано 21 пісню про Канаду.

Незважаючи на ці часткові досягнення, стан публікації емігрантських пісень та віршів все ще не можна визнати задовільним. Велика частина цієї творчості, що освітлює важливий відтинок соціально-політичного розвитку українських народних мас, пропала назавжди, багато текстів розсіяно в важко доступних виданнях. Було б добре, якби прогресивні діячі української еміграції взялися якнайшвидше за систематичні розшуки й підготовку звідного видання цих цінних матеріалів.

Дякуючи щасливому випадкові, можемо запропонувати читачам збірку творів досі невідомого, особливо продуктивного й цікавого емігрантського поета-робітника з початку нашого століття.

Григорій Олійник, вірші якого друкуємо, походив, мабуть, із Піддністрян Бібрецького повіту в Галичині. З його віршів виходить, що десь на весні 1907 року він, залишивши дома жінку й дітей, виїхав сам до Америки на заробітки через Антверпен та Нью-Йорк. Певний час працював шахтарем у Пенсильванії, в місті Тейлор, але у зв'язку з великою економічною кризою, що виникла в 1908 році у Сполучених Штатах, перейшов до Канади. В американських країнах Олійник прожив принаймні три роки; про це свідчить датування його віршів (останній запис – 6 червня 1910 р.). Що сталося з ним пізніше – нам невідомо. Залишилися після нього три зошити та декілька окремих листків паперу, на які Олійник записував свої враження. Перший з них – звичайний товстий шкільний зошит без обкладинок в 140 сторінок, два інші, в 28 і 35 записаних сторінок, зшиті ручно з грубого пакувального паперу, на якому збереглися назви фірм з взуттям та конфекцією.

У зошитах записано понад сорок віршів-пісень, що їх Олійник склав за океаном, всуміш з відомими народними та літературними творами, виписаними з газет. П'єси, що не походять від самого Олійника, перекреслені чи то власником збірника, чи то кимось, в чії руки вони попали пізніше. Зустрічаються також дописки рукою інтелігента.

Зошити зберігаються в авторовій збірці фольклорних матеріалів.

Щоб краще зрозуміти обставини, з яких виросла творчість нашого поета, добре буде ознайомитися з основними даними про заокеанську заробіткову еміграцію того часу<sup>1</sup>.

Важкі економічні умови, що панували в деяких віденським та будапештським урядом свідомо занедбуваних країнах австро-угорської монархії, дуже гостро відбивалися також в побуті селянських мас. Недостатній розвиток промисловості й торгівлі, обмежена можливість переходу до міста та принагідних заробітків приводили до безконечного дроблення селянських господарств. Збіднілі селяни втрачали можливість інтенсивно обробляти свою землю; низькість цін сільськогосподарських продуктів, неможливість поліпшити свій матеріальний стан, слабо оплачувано поденною працею, штовхали їх в обійми позичок, лихви, секвестрацій, процесів. Природним наслідком селянського горя було п'янство, яке ще більше руйнувало селянську економіку. В таких умовах втеча з цієї країни безнадійного горя й утиску кудись у світ, за море, де нібито чекали вільні землі й необмежена можливість заробітку, сприймалася селянськими масами як єдина надійна можливість порятунку.

Між європейськими землями, що постачали контингенти емігрантів, зайняла австро-угорська держава одне з перших місць. За 1879–1907 роки прибуло з Австро-Угорщини тільки до США 1,175,092 емігранти (25,8 % усіх емігрантів). Особливо сильно розгорнулася еміграція з Австро-Угорщини до Америки після 1904 року, разом з великим піднесенням загальної еміграції з Європи. Більше половини (коло 60 %) австро-угорських емігрантів були слов'яни, в тому числі 7–9 % українців. В 1906–1907 році емігрувала до США 23,751 особа українського походження, за сім років від 1900 року – 85,933 українці.

Цікаво розглянути деякі дані, що характеризують соціальний стан емігрантів різних національних груп, даючи уявлення про те, які життєві умови могли їх чекати на новому ґрунті.

Між емігрантами українського походження було дуже багато неграмотних. Тоді коли (в 1906–1907 році) на тисячу переселенців понад 14 років припадало між мадярами тільки 103,8 неграмотних, між словаками – 212,4, між поляками – 388,1, між румунами – 388,5, між росіянами – 435,5, то в українців даний коефіцієнт виносив 551,1 на тисячу. Цікаво, що в 1898–1902 роках процент неграмотних українців був трохи нижчий (49,5 %), зате він ще більше зріс у наступні роки (1909 р.: 55,5 %).

Українці належали до етнічних груп, що мали найменше кваліфікованих робітників (1,8 % проти 14,8 % для всіх емігрантів). Більше половини українських емігрантів (53 %) були сільськогосподарські робітники (проти 25,2 % усіх емігрантів).

З другого боку, між українськими переселенцями знаходимо дуже мало таких, що не працювали; в цьому вони йдуть зараз після румун та південних слов'ян. Осіб без професії, жінок і дітей емігрувало між українцями тільки 7,9 % (проти середньої 23,7 % для всіх емігрантів).

На одну особу українці привозили з собою в середньому 11–13 доларів; таких, що мали 50 доларів і більше, було не більше 1 % емігрантів з українських земель.

Порівняно велика кількість українських емігрантів (10–15 % проти 5–10 % поляків) поверталася (за даними зі США) додому, не осівши назавжди в Америці.

Все це показує, що на еміграцію, особливо до США, Бразилії й Аргентини, йшов з західноукраїнських земель елемент економічно найслабший, соціально найбільш занедбаний та безборонний, що не мав великих шансів устояти у важкій конкурентній боротьбі, яка панувала в хижацькому капіталістичному суспільстві, й мусив часто задовольнятися найнужденнішими умовами життя замість сподіваного багатства й щастя.

Треба підкреслити, що, незважаючи на своє безвідрадне становище, українські емігранти виявляли з-поміж усіх емігрантських національних груп найбільшу моральну стійкість. В 1904 році на 9,592 українців у США не було ні одного, що відбував би кару ув'язнення за злочин; зате з 11,557 французів 618 перебувало у в'язниці. Тільки 12 українських переселенців знайшли притулок у богадільні (французів – 507). Кількість засуджених була в українців найнижча з-поміж усіх національних груп, що проживали у США.

Незважаючи на те, а також на факт, що українці та інші слов'яни належали до найкращих і водночас найскромніших працівників, на початку століття, під впливом раптового зростання слов'янської імміграції, в США та Канаді появились ознаки ворожого ставлення до слов'ян, що доходили навіть до агітації проти слов'янської небезпеки. Можна уявити, які наслідки могли мати такі настрої для неграмотного й незаможного українського переселенця, що вступав на американську землю.

1906–1907 рік, коли до Америки виїхав Григорій Олійник, був апогеєм еміграційної гарячки. Якщо в 1906 році з Австрії до заокеанських країн виїхали 136,033 емігранти, то в наступному році їх було вже 177,023. Українців виїхало в 1906–1907 році 23,751. Але в кінці 1907 року емігрантів до Америки спіткало велике й несподіване лихо. В жовтні того року в Сполучених Штатах вибухла гостра економічна криза, що раптово спинила наплив нових емігрантів і викликала велику зворотну хвилю. Тільки через Нью-йоркський порт виїхало в першій чверті 1908 року назад до Європи 83,978 емігрантів.

\* \* \*

В такий складний і неспокійний час звершував своє знайомство з американськими країнами Григорій Олійник. Як людина відважна й витривала, він не піддався першим ударам долі й не шукав, як багато його товаришів, у час несподіваної економічної кризи рятунок у панічній утечі з Америки. Подармувавши трохи безробітним, він подався до Канади на хліборобську працю, а потім знову повернувся до Сполучених Штатів, де працював у вугільних шахтах у місті Тейлор біля Скрентону в Пенсильванії. Можна навіть здогадуватися, що саме в терпкі дні безробіття в живій душі Олійника вперше пробудилося бажання розповісти піснями про свою долю. За 26 днів між 2-им і 27-им лютим він склав аж 13 віршів, що започатковують його власну творчість, і переписав чотири чужі.

Творчість Олійника – виняткове явище в фонді досі відомих селянських свідчень про еміграцію. В досі відомих піснях і віршах анонімних авторів-емігрантів розкриті здебільшого тільки деякі сторінки емігрантського побуту й психології. В творчості Олійника, що охоплює понад сорок великих віршів, накреслена цілісна панорама емігрантської долі, від причин еміграції й цікавого опису мандрівки через море й перших вражень з Нового світу аж по свідчення про шахтарську й батрацьку працю, особисті відносини емігрантів та американську природу. Ці реалістичні образки чергуються з настроями туги за рідним краєм і родиною та першими проявами свідомого політичного протесту. Наш поет був людиною винятково спостережливою, здібною підмічувати типові явища доволі щільного життя. Разом з тим у нього був дар легкої й природної віршової форми, успадкованої з невичерпних традицій фольклору та збагаченої літературними впливами. Тому він відзначив у своїх віршах багато явищ, попри які пройшли без уваги інші його сучасники.

Дуже яскраво відбилися в віршах Олійника соціально-побутові умови, що виганяли галицьких селян за море: повна економічна залежність селянства від панів та орендарів, хронічна заборгованість, податкові утиски, процеси, ліцитації, політичний гніт і безправ'я. «В ріднім краю тая дрича людей обдирає, через теє бідний нарід з краю утікає», – пише Олійник. В іншому вірші дістається австрійським конституційним порядкам:

Бо то право австрияцке так нас змарнувало,  
Голих, босих і голодних за море прогнало.

За позичені гроші селянин збирається до «гарного краю» за океаном, куди закликають його листи сміливих попередників. Дехто надіється знайти в чужині невиданий рай, інші думають хоч порятувати сім'ю своїми заробітками. Час розлуки з рідними емігрант сприймає як «лиху годину»; при відході з рідної хати

«мусит душа схолодніти, серце ледом стати». Ці хвилини сповнені важких передчуттів:

Прощай, прощай, родинонько, я вже від'їжджаю,  
Вже ся з вами не побачу, се я добре знаю.

Дорога за море далека й повна страждань. На все життя запам'ятовуються понижуючі контролі на кордонах, лікарські огляди, нужденні нічліги й погана страва, якою кормлять своїх безборонних жертв хитрі агенти. Море втомляє емігранта морською хворобою, лякає першими жертвами, що їх по дошках скидають у воду на безіменний спочинок.

Коли безборонні, без'язики емігранти нарешті стають на американській землі, їх спочатку засліплює яскрава, гучна краса великого міста, його «гарні штори», ілюзія необмеженої свободи американського життя:

Ой, Нйойорку, славне місто, буду в тобі жити,  
Та не буду, як у краю, на панів робити.  
Бо ту собі кожний паном, кожний гроші має,  
Кожний ходит до фабрики, добре заробляє.

Але ця наївна віра скоро тоне. Зданий сам не себе, емігрант враз відчуває страшну самотність і кидається розшукувати земляків. Від них він дізнається, яка доля чекає його насправді. Бачить, як із фабрик вироюються після зміни «люди чорні як чорти», чує про випадки трагічної смерті робітників. Коли ж нарешті і для нього знайдеться праця, випиває до дна її сірий, безвідрадний тягар. Вчасним ранком гудки будять змореного, невиспаного робітника, заганяючи його на дев'ять або й десять годин до фабрики, де він «світа не бачит, лиш порох та й дим», або на підземну працю в шахті. Шахтарська праця особливо важка й небезпечна. Селянин, що не звик до неї, «від піку й шуфлі не чує рук», йому здається, що смерть кожної хвилини заглядає йому поза плечі, він почуває себе в шахті «живим щодня у могилі». А працювати треба і в неділю та свята.

Побут робітників, відірваних від сім'ї, – скучний і безвідрадний. Після заплачення помешкання й харчу їм не залишається багато, а й те вони часто з розпуки пропивають. П'яному неважко потрапити за невелику провину в тюрму, звідки важко видістатися простому робітникові, який не має нікого, хто викупив би його. Власники підприємств жорстоко поводяться з робітниками, за кожне вилишення праці викидають їх на брук. Постійною загрозою стоїть над ними безробіття, а ще страшнішим лихом буває для емігранта хвороба між чужими людьми, коли нікому води подати.

Коли робітника втомить ця щоденна боротьба за кусень хліба, він може попробувати іншого щастя на пустих просторах Канади. З хвилюючою переконливістю Олійник оспівав смуток безлюдної канадської природи, злидні піонер-



*Вірші анонімних та народних поетів*

---

ського побуту в районах лютих зим і холодних вітрів, важку боротьбу перших переселенців за нові землі. Перших урожаїв не вистачає на прожиток, люди марно шукають праці, переброджуючи пішки сотні миль і часто замерзаючи в дорозі. В деяких місцях переселенці живуть у землянках з глини. Бувають такі, що сповіщають додому, нібито в них уже чотири коні, а насправді вони – жебраки.

Ой Канадо, Канадочко, яка ж ти зрадлива,  
Не з одного господарі ти драба зробила.  
Ой Канадо, Канадочко, та й ти, Манітобо,  
Жие в тобі руський нарід, як тая худоба.

Дуже часто еміграційна пригода кінчається тим, що «добрі люди» збирають поміж себе гроші й посилають безталанного невдачу назад додому.

Ще важче нести емігрантові почуття психічного сирітства. В чужому світі він почуває себе непотрібним і упокореним, автохтони насміхаються над ним і обманюють його. «Кождому недовіркови треба коритись», – каже поет, – «не уклонишся – опишут батяринов». Врешті, емігрант додумується до того, що й тут, у новому світі, стоять йому в дорозі ті ж пани, від яких він утікав за море:

Що вони усі панують з вашого доходу,  
І вони вас всіх рахують за свою худобу.

Як бистрий спостерігач подій поет не забуває згадати навіть про старання канадських старожилів обмежити наплив нових емігрантів (у вірші «З життя людей на еміграції»).

Америка не пригорнула до себе по-материнському нових дітей. Не диво, що емігрантові здасться «все чуже, на що тільки гляну». Навіть американська природа для нього непривітна й мовчазна, і нема йому «місця веселого» в цій великій і багатій країні:

Хоть яка та Америка  
І богата, і велика,  
Но за тее дуже блудна  
І для нас не відповідна.

«Куди глянеш – все чужина чужиною буде», – замикає свої міркування поет і шукає рятунку в спогадах про рідну країну, про красу й привілля рідної природи. Вечірня пісня в лузі, чисте повітря рідних полів, купіль у Дністрі, спів жайворонка над нивами він згадує як образи недосяжного, втраченого щастя. Але найчастіше його думки звертаються до покиненої родини:

Відколи я зіставив жінку, діти в краю,  
Відтогди я супокою на хвильку не маю.

Великим святом є для емігранта одержання листа з дому, хоч дуже часто він складений з вісток про важкі турботи жінки, про її безутішну журу. Але буває й так, що жінка, не думаючи про те, як надривається на важкій роботі її чоловік, тягне з нього важко зароблені гроші, витрачаючи їх на одяги й забави.

Особливо цікавою частиною творчості Олійника є його схвильована особиста лірика, в якій він виспівує свою тугу за домом, вірність супроти покиненої сім'ї. Ці вірші, що мають деколи високохудожню форму, – виняткове явище в творчості емігрантів: у «Пісенних новотворах» Гнатюка тільки одна пісня має такий характер. Можна стежити за тим, як лірична стихія кріпне в творчості поета, як вона поступово відсуває на другий план побутову тематику перших віршів.

Другим свідченням духовного зростання поета є розвиток його ідейних поглядів. В перших віршах раз-по-раз звертають на себе увагу елементи консервативного світогляду. Поет наївно вірить у долю та надіється на Бога. Твори пізнішого періоду, особливо вірш «Весна в Америці» та «Старий вояк», свідчать про зростання ідейної свідомості автора, про розкривання справжніх причин соціальної неволі.

Віршова спадщина Олійника – багатий і цілісний вираз особистості талановитого селянина-емігранта. В ній поєднані яскрава безпосередність малюнку побутових обставин і тонке розкриття психіки самого автора. За своїм стильовим характером вірші Олійника стоять між літературою й фольклором. Автор щедро черпає з традиції народної пісні, використовує ряд народних мотивів і символів, керується нормами народної стилістики й версифікації. Деякі місця його творів є парафразами або й повтореннями відомих емігрантських пісень. Але в його творчості помітні також сильні впливи літературної поезії; з літературою зв'язує її не тільки чуткіше відношення до природи й деякі інші елементи рефлексійно-сентиментального життєсприймання, але й певні явища образності, синтаксису та версифікації. В деяких віршах зустрічаються цікаві перекилки з поетами, що самі близько стояли до народної пісні – з Шашкевичем, Шевченком, Руданським. Особливо вражає подібність між атмосферою деяких віршів Олійника та поезією Шевченка. Теж для Олійника зміни річних пір, на тлі яких спливає людське життя, стають своєрідним ліричним лейтмотивом у його розважаннях про долю.

Наш поет – представник селянських мас, що напередодні великої революційної бурі піднімалися вгору, збагачуючи свій досвід найкращими досягненнями національної культури й сучасної ідеології. Він – прямий свідок переломової епохи в житті західноукраїнського селянства. Було б добре, якби далі розшуки допомогли знайти більше таких невиявлених, скромних героїв рідного слова.

Зі спадщини Григорія Олійника публікувалися досі тільки три вірші: «Старий вояк» у моїй статті «Два політичні вірші галицьких селян-емігрантів з початку ХХ століття» (Дукля, 9, 1961, №2, с. 98–100); «Ой вижду я вечер надвір» та «Ми-

нулася весна красна, і літо минуло» – в іншій статті: «Ohlasy Ševčenkovy poezie v tvorbě lidového básníka» (Slavia, 9, 1964, №2, с. 95–103).

Нижче публікується більша частина того матеріалу, при якому в зошитах Олійника немає позначок, що це вірші інших авторів. Його тематична й стильова компактність дозволяє обстоювати погляд, що це в основному справді вірші самого Олійника. В публікації збережено всі основні риси мови автора; впорядковано тільки в певних випадках його правопис та інтерпункцію. Вірші даються в основному в хронологічному порядку.

Професор Орест Зілинський  
Прага, ЧССР, 1971 рік.

## ПЕРШИЙ ЗОШИТ

### З мої подорожі до Америки 1907 року

У дев'ятьсот семім році  
Мав я досить сліз у оці,  
Плакав, як виїжджав з дому,  
Но не казав я нікому,  
Як мя серце боліло.

Попращав я жінку милу,  
Любі діти і родину, –  
Хоть ся серце мені крає,  
Мене біда виганяє,  
Щоб долю поправити.

Приїхав я на Вигоду –  
Тяжко згадать ту пригоду –  
Ще раз з жінков попрощався,  
Сів в колею та й пігнався,  
Просто ажень до Львова.

Сів я з своїм товаришом,  
Свої тлумки забралисьмо,  
Поскладали коло себе,  
Споглядаємо на себе,  
Слези в очах нам обом.

Брат і братова тиж їхали,  
Мене трохи підвозили,  
Від серця нам говорили,

Щоби ми ся не журили:  
Лиш на бога здайтеся.

В Львові ми ся розпрацали,  
Они додому, ми зістали,  
Пішли, купили шіфкарту  
Та й на годину аж шесту  
Маємо зачекати.

Прийшов другий брат, витає,  
– Де ти їдеш? – він питає.  
Я му кажу всю причину  
І лиху свою годину,  
Яка мене прилягла.

Так ми еще розмавляли,  
А кондуктор викрикає:  
Потяг їде до Кракова,  
А ми еще зо дві слова,  
Та й зараз потяг рушив.

Цілу ніч ми ніц не спали,  
Ріжні пляни укладали,  
Ріжний нарід, ріжні люди,  
А все радят одні другим,  
А ніхто ніц не знає.

Що стації прибували,

Григорій Олійник і його вірші

Емігранти усідали.  
Приїхали до Кракова –  
І ту біда однакова,  
Насипалось, як з мішка.

А з Кракова в Місловіце,  
Бо то місто на границі.  
Там колеї поставали,  
Ми з вагонів позлізали,  
Повели нас в якийсь дім.

А в тім домі дивні річі:  
Там народу, що не злічиш,  
Ріжна мова, різні люди,  
Назвозили, як худоби,  
Що і стати нема де.

Що за диво – я думаю,  
І товариша питаю,  
Чи то всюди так бідують,  
Що так свій край покидають,  
В світ за очі утікають?

А опікуни ласкаві  
Всіх нас ладно оглядали:  
Оден паспорт обглядає,  
Другий очі роздирає,  
Аж мало не видере.

Цілий день нас там тримали,  
Аж увечер талювали  
До вагонів; там, як в бочці  
Спаковані оселедці,  
Так народу напхали.

Так цілий день і дві ночі  
Не задрімав я на очі,  
Жаль і муку дуже маю,

Но гадков ся потішаю:  
В Америці буде рай.

Так дві доби не ставали,  
Лиш потяги гнали, гнали,  
Аж над ранком приостали,  
А ми чуєм, що дістались  
До міста Антверпії.

Тут з вагонів всі злізають,  
Агенти нас розбирають –  
Одних сюда, других туди,  
А ту тьма страшенна люда,  
Що пріпхатися не мож.

І нас агент запровадив  
До готелю і нумир дав,  
Щоб де-котрий не згубився,  
В поліції зголосився –  
За нумиром приведут.

А той агент, страх казати,  
Жид нівроку не пейсатий,  
Єго Сура – файна штука,  
Така груба, як надута –  
Не вбіймили б і нас три.

Так миленько промовляє,  
І гарненько їсти дає:  
Якусь рибу із цибулев,  
Якусь юшку з бараболев,  
А всьо смердит, що аж страх.

І за нічлег варт згадати:  
Нас зо трийцять лягло спати.  
Як рано-сьмо повставали,  
То так вуши нас скусали,  
Що аж шкіра боліла.

Уложив дня 10 марця 1908 Гр. Олійник.

МОЇ ДУМИ

Ой боже мій милосердний, як си нагадаю,  
То на души похолоне, жаль серце стискає.

Ой як то я вибирався із рідної хати  
Та пустився в світ за море за щастям шукати.

Не так легко то зробити, як комусь сказати:  
Мусит душа схоłodніти, серце ледом стати.

Полишети жінку, діти і всьо, що ми миле,  
Бо бог знає, чи поверне, чи там де загине.

Сів у потяг, натерпівся – нема що й казати,  
Бо сидячи штири доби днювати й ночувати.

А ще тяжше, як на шіфі треба морем плисти:  
Тогди то вже наступають бог знає які мисли.

Як хвороба серед моря людей ся чіпає,  
Кождий страшно споглядає, бога вспоминає.

Вспоминає бога, просит кождої хвилини,  
Бо не знає, до берега чи живий доплине.

Яку раду він собі дасть і що з ним ту буде?  
А ще тяжше, як приїде між чужії люди:

Піде в майна на роботу, – страшно, брата милі!  
Бо ту мусиш живий бути щодня у могилі.

А ще тяжше з того всього, мушу вам сказати,  
В чужих людей, в чужі хаті хорому лежати.

Тогди як си погадав-єм, що то зо мнов буде –  
Дай то боже, щоб не знали добрі люди.

Бо то нераз мені вдома таке ся трафєло,  
Але вдома в свої хаті полежати мило.

Вдома хотяй захорує, але в свої хаті –  
Щодня жена доглядає, як дитину мати.

Не відступит, потішає, завше доглядає:  
– А що тобі, а як тобі? – щохвиля питає.

В чужій хаті хорим бути – гіркая година,  
Роком стають дні і ночі і кужда хвилина.

Дай же, боже милосердний, щоб всі добрі люди  
У чужині все здорові і веселі були.

А хто вдома в гаразді вік переживає –  
Як в чужині тра терпіти, він того не знає.

Уложив Гринь Олійник дня 2-го лютого, Тайльор.

## МОЇ ДУМКИ

Ой вийду я ввечер надвір, та й так споглядаю,  
Що там дієсь, що чувати в наших милім краю.  
Бо якось то ніби звідтам сюди вітер віє,  
Мої гадки, моє серце все до своїх мріє.  
Так думаю, споглядаю, зірочок питаю,  
Тих маленьких, що у парі світили нам в краю.  
Як ми були молоденькі, нераз розмовляли –  
Они нераз нам світили тай ся з нас сміяли.  
Сміялися они, знали, яка наша доля,  
Що ми так ся розійдемо за гори, за моря.  
Они добре тоє знали, а нам не казали,  
Щоби ми о тім не знали, менче журби мали.  
Тепер они сюди прийшли, мене привитали,  
Як тобі там, і що з тобов – всьо мені сказали:  
Як бідуєш, як працюєш, як ся розпадаєш  
І як мене із чужини завше виглядаєш.  
Они тебе з донечками положили спати,  
Сами сюди поспішили мені розказати.  
Щовечері я їх бачу, з ними розмавляю,  
Щовечері, мої милі, за вас ся питаю.  
Они мені обіцяют, що лихо минеся,  
Що як здоров я поверну, то щастя всміхнеся,  
Що ми будем знов в купці з собов говорити,  
Свої хвилі злі і добрі між себе ділити.  
Дай то боже, щоб так було, як я тут складаю,  
Як жив буду, здоров верну до рідного краю.  
Щоб нам сонце засвітило ще ясним промінём,  
Щоб в чужині не загинуть між таким камінём.  
В ріднім краю, в рідній землі лекше в гробі гнити,  
Рідна земля без каміня – не буде давити.

Уложив Гринь Олійник 10го лютого 1908

Тайльор Па.

## МОЇ ДУМКИ

Не буду вже журитися так як другі люди,  
Може, серце відпочине, мені лекше буде.  
Ліпше тоті люди жиють, що журби не мають:  
Возьмут пейду та й нап'ються, журбу розганяють.  
Вже і я так би зробив, коби в мене було  
Таке серце кам'яное, щоби всьо забуло:

Тое щастє, тую любов, що ми перервала  
Моя доля нещасная, горенька завдала.  
Любов мені відорвала від серденька мого,  
А потіхи мені не дасть аж до часу того.  
Поти буде моє серце в чужині нидіти,  
Доки тебе, моя мила, не буду видіти.  
Доти серце на чужині все буде нидіти,  
Доки оно не зобачит свою жінку, діти.  
Тогди оно відпочине, тогди жаль минеся,  
Тогди журба піде набік, серце усміхнеся.  
Люди маюť якісь серця з каменя твердого,  
Що не маюť і не терпляť жалю великого.  
Таким добре в світі жити, що ся не кохаюť:  
Хоть їм прийдесь розлучити, то жалю не маюť.  
Та що таке жите вартга, як ся не кохаюť:  
Так жити, або гнити – єдну вартіст маюť.  
Таке жите – мов під ледом, гіркая година,  
Гірке жите, гірка і смерть, і кожда хвилина.  
Ліпше жити в щирій любві, в вірі і надії, –  
Годинами роки летяť, тижні і неділі.  
То я тобі, дорогая, ті слова складаю,  
Свої гадки, свої мисли тобі посилаю.  
Єще більше я тут зложив, і ще повкладаю,  
І багато привезу ти, як верну до краю.

Уложив дня 3го марця Гр. Олійник 1908.

### СПОМИНИ З ЧУЖИНИ О СВОЇХ

Ой коби я гроші мав, так як їх не маю,  
Я би зараз, еще нинька, всі вислав до краю.  
Ой вислав би я до краю, додому скоренько,  
Та й сам також би-м приїхав до тебе, серденько,  
Щоб потішитися тобов і личком рум'яним.  
Чи ще оно рум'яніє? А може вже в'яне?  
Може, в'яне із клопотів, із тяжкого горя,  
Може, мене виглядає здалека з-за моря?  
Перетерпи, моє серце, ту тяжку годину,  
Як буду жив, то поверну, як ту не загину.  
Може колись ще учую слова твої милі,  
Може еще дочекаю щасливої хвилі  
Побачитись, потішитись, з вами говорити,  
На донечки і на тебе ще ся подивити.



Бо я все вас ніби чую і все ніби бачу,  
Обглянуся – а вас нема, то трохи не сплачу.  
Ой донечки-голубочки, мої соколята,  
Ви лиш маму голубите, не хочете тата.  
Тато ваш тут на чужині, тут межі чужими,  
От звичайно як буває – між добрими й злими.  
Хоть то ніби свої близькі, а все то чужії,  
Хоть і добрі – все не такі, як свої ріднії.  
Они близько – я байдуже, все їх забуваю,  
А ви хотяй як далеко – все вас пам'ятаю.  
Мій синочок – як місячок, що ніби за гайом,  
Комуś ніби він там світит, – я го не видаю.  
Часом мені покажеся у сні серед ночі,  
А я хочу зобачити – сон зажмурит очі.  
Такі хвилі дуже гіркі тут переживаю,  
А що терплю і думаю – рідями складаю.  
Ой, много дуже я тут мишлю, ой много думаю,  
Всього я тут не опишу, бо часу не маю.  
Списав лише своє лихо, своє тяжке горе,  
Посилаю тобі, мила, здалека за море.  
Колись еше щось напишу, як скажеш прислати.  
Як не скажеш, то не буду нічо споминати.

Уложив Гр. Олійник 12 марця 1908.

## ЛИСТИ З АМЕРИКИ

6 вересня

Сів я собі коло стола, та й де-о-чим мишлю,  
Свої дорогі Розунци я листочок вишлю.  
Розмовлюся, найдорожша, хоть білим листочком,  
Нім ся коли розмовимо своїм голосочком.  
Ой рад би я вже почути хоть твій голосочок,  
Ой рад би я уздріти хотяй твій слідочок,  
Ой рад би я почути слова твої милі,  
Лиш не знаю, чи діждуся коли тої хвилі.  
Може діждусь – я думаю – вже час недалекий,  
Коби еше шість місяців, то я би-м прилетів,  
Із жайворонком на весну може би-м прилинув –  
Тогди би-сьмо всолодили гіреньку годину.  
Здоровлю тя, моя мила, зіставай здорова,  
Колись буде межі нами милійша розмова.

18 вересня 1908

Минулася весна красна, і літо минуло,  
І знов до нас стара, сумна осінь повернула,  
І знову ся пташенята докупи збирають,  
Збираються по парочці, за море втікають.  
Тільки мої пташенята, там під ріднов стріхов,  
Десь журяться і горюють з нудьгов, не з утіхов.  
Полетіли б они також далеко за море  
Аж до мене, та й спитали, яке моє горе,  
Полетіли б, розпитали, яка моя доля.  
Моя доля – як тополя: самій серед поля.  
Полетіли б, небожата – та й крилець не мають,  
Сидят вдома та й з дня на день листочка чекають.  
Прилетіли б, щибитали – літати не вміють,  
Тому сидят і не летят – мене ся сподіють.  
А я тепер, як той орел, що не має пари:  
Летит, летит та й шукає до самої хмари.  
А як знайде – привитає він свою дружину,  
Сяде собі коло неї, любо відпочине.  
Так і мої гадки нудні літають світами  
Та й не мають нігде місця, тільки межі вами.  
Сидіт вдома, мої пташки, тай не відлітайте,  
А за той час пишіт листи, мені присилайте.  
А як мине зима люта і тверді морози,  
І як бог дасть дочекати – зобачимся, може.

4 жовтня 1908

Листочку тоненький, будь мені вірненький,  
Лети, не спиняйся, до своїх дістанься,  
Там, де моя мила серденько зв'ялила,  
Сама ся лишила, як тая билина.  
А я тут блукаю по чужому краю,  
Свої нудні думки листом посилаю.  
Посилаю тебе, листочку, мій брате,  
Що тамка ся діє, ти всьо будеш знати:  
Як мила бідує, тяженько працює,  
Як думку думає, мене виглядає.  
А може, вже мила серце загубила,  
Може, вже не буде мене так любила,  
Як колись любила? Он як то згадаю,  
Через то ніколи спокою не маю.  
Тож лети, біленький листочку тоненький,

Ти мені вірніший, якби брат рідненький.  
А як ся дістанеш, на всьо ся розглянеш –  
Назад не вертайся, але там зістанься.  
Замість ся вертати, волиш заміняти  
І енчий листочок до мене післати.

16 жовтня року 1908

Відколи-м поїхав зі свого краю,  
Відтогди спокою на часок не маю.  
Все мені в голові наша Україна  
Й діти мої любі, жена моя мила.  
Бо не так в чужині, як в краю родиннім.  
Нігде так не люблю, як в свої хатині.  
Хоть всюди блукаю і всьо обглядаю,  
Нічим ся не тішу, нічо ту не маю.  
Бо всьо тут чужее, на що тільки гляну, –  
Як свое згадаю – аж серденько в'яне.  
Згадаю за ниви, свої, хоть вузенькі:  
Які они любі, ох, які миленькі.  
Згадаю наш Дністер і луг зелененький –  
Ох, боже мій, боже, як болит серденько.  
Згадаю садочок і рідну хатину,  
В ній мої донечки і люблюю жену –  
То серденько в'яне, з туги умліває,  
Бо оно жите ту жадного не має.  
Оно любить волю, а ту ї не має,  
Оно любить своїх, за ними вмліває.  
Біда, як в порохах кожний день працює,  
Гірке таке жите, як все так бідує.  
Як стане фабрика, нема що робити –  
Єще гірша біда, бо нема чим жити.  
Сиджу вже два тижні та й думки думаю:  
Вернув би-м додому, та й грошей не маю.  
Так сиджу бездільно та й думки думаю,  
Збираю докупи, рідками складаю.  
Часами вандруєм по камінних полях,  
По лісах широких, по скалистих горах,  
Та що, як згадаю, що то всьо чужее,  
А за своїм рідним аж серденько ниє.  
Писав би-м листочки щодня, щогодини  
До діточок милих, до любої жени,  
Та що з того буде? Нічо не поможе,  
Іще гірше серцю. О боже мій, боже!

Може, ще позбудусь коли того горя,  
Може, ще повернусь до своїх з-за моря,  
Та, може, потішусь хоть одну годину,  
Як ту на чужині марно не загину.

### ПІСНЯ МИЛОЇ

20 падолиста 1908

Ой вийду я, вийду на гору високу,  
Звідтам подивлюся далеко-широко,  
Де лиш згляне око.  
Там соколи літають, голосно гукають,  
Та лиш мені молоденькій  
Тугу-жаль справляють.  
Хто хотів би знати, який я жаль маю:  
Ой, випустила ж я милого сокола  
І вже го не піймаю.  
Уже не піймаю, полетів високо,  
Лиш поранив, ох, поранив моє серденько,  
Поранив глибоко.  
Гей, зійду я, зійду з гори на долину  
І погляну за єдиним, за соколом  
Та й з жалю загину.

### ПІСНЯ МИЛОГО

Ой полетів сокіл, полетів високо  
Та й поглянув він з-під чорної хмари  
Вдолину глибоко.  
Там его миленька его виглядає.  
Із-під хмари соколонько  
Стрілою злітає.  
– Ох, моя ти мила, за чим ти тужила,  
За чим свої ясні очі  
Слезами змочила?  
(За милим) соколом, щоб побуяти,  
(Щоб ми могли) молодії  
Під хмари лігати.  
– Як встелю гніздочко, то будеш зо мною,  
Як зійдемося до купки,  
Сяду си з тобою.

## ПІСНЯ ПРО АМЕРИКУ

Кує красно зазуленька у місяці маю,  
Ой сів же я коло стола та й думку думаю,  
Ой як же то в Америці добре пробувати,  
Як ту мусит бідний нарід тяжко працювати.  
Ой розважте, добрі люде, як ту добре жити,  
Як ту мусит бідний нарід в неділю робити.  
Не думайте, люди добрі, що ту добре жити:  
Десять годин тра робити, аніж відпочити.  
В Америці кожний мусит добре працювати,  
Та коби хотяй доріг тих далеких не знати!  
В Америці, кажут, добре. Що з того доброго,  
Коли нема в Америці місця веселого?  
Бо ту нема веселости, весело не буде,  
Куди глянеш – все чужина чужиною буде.  
Посумніло, потемніло тими долинами,  
Тяжке жите в Америці між тими степами.  
Ой бідує бідний нарід, та й мусит бідити,  
Бо він мусит кількасот миль в роботу ходити.  
Бо він піде у роботу та й тяжко працює,  
Єго жінка з дітьми вдома за ним ся торбує.  
Торбуєся жінка вдома, тяжко ся торбує  
Та й у гадках, чи він здоров, чи де не хорує.  
Рахує, коли від'їхав, ой рахує зчиста,  
Коби то він вже де робив, коби прислав листа!  
Ой не оден ту приїхав на лиху годину,  
Пожив смерти у тих майнах, зіставив родину.  
Бо ту в майнах величезних люди погибають,  
Бо за гроші йдут під землю і вугле копають.  
Кує красно зазуленька, ліс ся зеленіє,  
Не одному в Америці в грудях серце мліє.  
Ой якже єму не тужити, як ся не смутити:  
Як будний день, так і в свято він мусит робити.  
Ой працює цілі свята, спочивку не має,  
Ой таке то в Америці жите кожний має.  
В старім краю, добре знаю, добре було жити,  
Коли ж бо там на всю дричу тра було робити.  
В ріднім краю тая дрича людей обдирає,  
Через теє бідний нарід з краю утікає.

2 лютого (1908)

## В АМЕРИЦІ

Як хто хоче гроші мати, най їде за море,  
Тут він зараз розпізнає, яке то є горе.  
Хто гадає, що за морем грошей назбирає,

Але перше тут за морем він біди зазнає.  
Тут єст справді гроша много, трудно лиш дістати,  
Бо на гроші перше треба тяжко працювати.  
Хоч дістанеш тут роботу – лихая година,  
Бо піт очі заливає що кожда хвилина.  
Як дістанеш тую пейду – що з нею робити?  
Чи додому ї післати, чи собі лишити?  
Бо тов пейдов нещасною кост (тра) заплатити  
І до стору знов віддати, довги поплатити.  
Жінка з дому лист знов пише до мене хороший:  
А чому ж ти, мій миленький, не пришлеш ми грошей?  
Чи не знаєш, що тут треба на різні видатки?  
Вже забрали всі добитки за тії податки.  
Жінка з дому знов лист пише: Що, милий, з тобою,  
Бо тут тужат твої діти дуже за тобою.  
Діти тужат, я сумую і нераз заплачу,  
Що я тебе, мій миленький, так довго не бачу.  
Ти покинув мене з дітьми на божую волю,  
А я сиджу та сумую, оплакую долю.  
Ти поїхав на чужину, я тя не забуду,  
Коли ж я тя, мій миленький, виглядати буду?  
Не журися, моя мила, на бога надійся,  
За два роки мене дома напевно сподійся.  
Тільки проси пана бога, й я буду благати,  
Щоб поміг ми при здоровлю додому вертати.  
Як відроблю ту дорогу, що на ню втратився,  
Тогди мишлю знов додому назад вертатися.  
В Америці тому добре, хто жінки не має,  
Бо за домом нич не тужит, о ніщо не дбає.  
Як нап'єся, то забуде за рідную маму,  
Тільки мислит, як дістати яку файну даму.  
А котрий лишив вдома жінку молодую,  
Той додому посилає їй пейду цілую.  
Жінка вдома як дістане ту пейду цілую,  
То си зараз за ню купит спідницю новую  
І забуде, що довг має, що то тра віддати,  
Перше хоче за ті гроші файно ся убрати.  
І вона собі замовит чобітки хороші,  
Бо надію вона має, що знов прийдуть гроші.  
Ой не знає, що чоловік та й по скалах лазит,  
Що ему вже від роботи і шкіра облазит.  
Нераз ему і кровавий піт очі заляє,  
Нераз ему поза плечі і смерть заглядає.

Із чужини до родини листок посилає,  
А листочок не говорить – голосу не має,  
Тож з чужини до родини жалю не завдає.

12 лютого 1908

## В АМЕРИЦІ СПОМИНИ ПРО СТАРИЙ КРАЙ

В старім краю господарі всі тяжко працюють,  
Від досвіта аж до ночі кождий день гарують.  
Ще надворі не свитає – вже іде орати,  
Нераз прийдуть такі жнива – нема що збирати.  
А коли прийде весна – нема що сіяти,  
Бере мішок під пазуху, іде боргувати.  
Приходить газда до жида: Що нове чувати?  
– Ой просив би-м пана Лейбу збіжа зборгувати.  
Жида не треба просити, газдови зборгує,  
Бо він газда то заплатит, вдвоє порахує.  
А если газда на свій час не ма чим платити,  
Іде пан Лейба до міста мужика скаржити.  
Секвеструє мужикови остатню корову,  
Жінка з дітьми дома плачут, хоть вмерай з голоду.  
І подумав собі мужик: нещаслива доле.  
Іде грошей позичати, збираєсь за море.  
Прощай, жінка дорогая, і ви, дрібні діти,  
Може, ся більше з собою не будем видіти.  
Прощай, мила хатинько, в котрій я родився,  
Тут я виріс і бідую, тут і оженився.  
Та й пустився в Америку за долев шукати,  
Щоби своїм дрібним дітям хоть дещо придбати.  
Скоро лише сів на шіфу, взяв бога благати!  
Всі святії, матко божа, не дай загибати!  
Як ударили болвани мов тії гармати –  
Вже будемо ми тут разом усі погибати!  
Приплив же я в Америку, став думку думати,  
Що ж я бідний в чужім краю ту буду ділати?  
Ані грошей, ні роботи, краяна жадного,  
В краю жінка, діти голі, ще і довгу много.  
І зачав я поволеньки шукати роботи,  
Дістав мулом під землею я кари возити.  
Возит кари попід землю, хоть страх дуже має,  
Єго жінка вдома в краю з хлопцями гуляє.  
Написав ему товариш, як жінка газдує.  
Бере папір і за перо, жінці відписує:  
Я у майнах тяжко роблю, кождий день працюю,



А ти собі по ночами з хлопцями танцюєш!  
Я збираюсь вже до краю, та й ти пригадаю,  
І той смик я з собою беру, що на мулу маю.  
Приїхав вже на подвір'є, фіякром привізся,  
Вже шість років, як з родинув своїх не видівся.  
Входить скоренько до хати, всюди споглядає:  
Жінка его в ліжку лежить, дитину плекає.  
А що ж, жінко дорогая, як ся газдувало?  
Та я лишив двоє дітей, де ся третє взяло?  
Іде мужик до куферка, корбач витягає,  
Що на мулі не поторгав – тепер уживає.

15 лютого 1908

### З ЖИТЯ ЕМІГРАЦІЇ ЛЮДЕЙ

Було колись у нас поле, та й тато продали,  
Були колись у нас воли, тай жиди забрали.  
Як підріс вже в силу, то став я думати,  
Чи позволят отец-мати мені ся пібрати.  
Не позволив отец-мати мені ся женити,  
Але кажут йти до скарбу жито молотити.  
Молочу я тото жито, лиш бог святий знає,  
І в голоді, і в холоді, аж ся серце крає.  
Там робили добрі люди, добру раду дали,  
Грошей мені позичили, за море післали.  
Переїхав я вже море, взяв я нарікати:  
Ані грошей, ні роботи, – звідки хліба взяти?  
Ой побув я в Америці щось зо штири літа,  
Побачив я много людей та й немало світа.  
Як не одні тут русини високо ся носят,  
Через плечі торба з хлібом і роботи просят.  
Носит торбу через плечі, лиш бог святий знає –  
До старого краю пише: штири коні має.  
На фармі він господарит, худобу плекає,  
На рідний край, рідну матір всіх святих зиває.  
Ані слова – в Америці можна доробитись:  
Якийнебудь недовірок – треба му коритись.  
Не вклонишся, то не будеш межи ними жити,  
Опишут тя батяринов, що трудно де вийти.  
Бо котрий ту вже приїхав, то так ту панує,  
Бо від піка та й від шуфлі рук собі не чує.  
Як виробит два місяці, а як прийде пейда,  
То він ся так обрахує, що далі не треба:

За борд він дасть, решту пріп'є, ніц собі не робит,  
Бо він знає, що за місяць знов пейда приходит.  
Братя милі, схаменітсья, зважайте на бога,  
Подивітсья перед себе, яка вам дорога!  
Як не одні ту англики з вас ся насмівають  
І остатний гріш з кешені від вас видирають.  
Пальцем на вас показує, вами погорджає  
І унгаром, галізменом він вас називає.  
Бо вони усі панують з вашого доходу,  
І вони вас всіх рахують за свою худобу.  
Роблят просьбу до короля, як би то зробити,  
Щоби більше галичанів тут вже не пустити.  
Або знов тоті дівчата, котрі в місті служат:  
Самі зле си поступають, потім плачут-тужат.  
З англіком в світ поїде, що мати не знала,  
Мати пише по газетах: дитина пропала.  
Отец-мати нарікають: дитина бідує,  
А дитина з недовірком дитину годує.  
Отец-мати довідались, що она зробила,  
А донька їм відписала: сама того хтіла.

16 лютого (1908)

### ЖИТЄ МАЙНЕРА

Газда в поли сіє, оре, рілю управляє,  
Газда в поли сіє, оре, хліба ся надіє,  
Майнер бідний у копальни гроші заробляє.  
Бідний майнер у копальни смерти ся сподіє.  
Як го спустят у копальню, так собі думає:  
Гірки тоті его гроші, що він заробляє.  
Дневна шіхта – дев'ять годин він мусит робити,  
Очі повні порохами, не мож ся дивити.  
Майнер бідний у копальні гроші заробляє,  
А за жінку і за діти він все гадку має.  
Коли б мені повернути, куди я гадаю,  
Допоможи, святий боже і святий Николаю!  
Вийшов майнер із копальні, так собі думає:  
Жінка й діти в старім краю его виглядають.  
Ой прийшов майнер, умився та й взяв лист писати,  
Щоби жінці, милим дітям вісточку післати.  
Що ще живий і здоровий, грошей заробляю,  
Коби трохи ще заробив – поверну до краю.  
Бо вже мені навкучилось жити з порохами,

Бо хочу зобачитись, мої любі, з вами.  
Бо відколи я зіставив жінку, діти в краю,  
Відтогда я супокою на хвильку не маю.  
Порохів є, правда, досить, щодня повні очі,  
А спокою я не маю ні вдень, ані вночі.  
Поможи ми, милий боже, еше заробляти  
Та й до своїх наймиліших назад повертати.  
Як поверну в своє село, межи свої люди,  
Тогда серце відпочине, тогда лекше буде.

Уложив Гр. Олійник 27-го лютого 1908

### ПІСНЯ З КАНАДИ

Коли я був в старім краю, все я роздивлявся,  
Думав собі всегда думку, куди б я збирався,  
Ой дістав же я листочок, і сів та й читаю,  
А сей листочок прилинув із гарного краю.  
Прочитав я той листочок згори надолину –  
Ой мушу я покинути всю свою родину.  
Прощай, прощай, родинонько, я вже від'їжджаю,  
Вже ся з вами не побачу, се я добре знаю.  
Прощай, прощай, село рідне, і ти, рідний краю,  
Ой ходжу я по улицах та й дивлюсь на штори –  
Бо назад вже я не вернусь, се я добре знаю.  
Приплив же я до Нійойорку, із бовта злізаю,  
Пішов в місто по фабриках, роботи шукаю.  
Ой таких я гарних шторів не бачив ніколи!  
Ой Нійойорку, славне місто, буду в тобі жити,  
Та не буду, як у краю, на панів робити.  
Бо ту собі кождий паном, кождий гроші має,  
Кождий ходит до фабрики, добре заробляє.  
Походив я так кілька день, сумно мені дуже,  
Бо куди лиш обернуся – самі чужі люди.  
Ой не буду я тут жити, тут нема нікого,  
Поїду я до Пітсбургу шукать люда свого.  
Приїхав я до Пітсбургу, русинів шукаю  
І заходжу в кожду хату, кождого питаю.  
Так зайшов я в одну хату та й людей питаю:  
– Скажіт мені, чи русини в тім місті бувають?  
– Ой є їх тут немало в Беркли у фабриці,  
Зараз они повернут, та й зобачитесі.  
Не чекав я, пішов до них, в Берклю допитався,  
Знайшов своїх руских людей, з ними привитався.

– Здорові ви будьте, братя, де ж ви ся поділи,  
Що заледви я вас знайшов аж шестой неділі?  
– Ой не гаразд, – мені кажуть, – ой не гаразд, брате,  
Подивися, як ту мусит кожний бідувати.  
Є тут такий денекотрий, що і не бідує –  
Як згадає за край рідний, то аж затанцює.  
Оден лишив жінку, діти, поле і хатину,  
Другий лишив батька, матір, а третій дівчину.  
А тут тяжко він працює, гроші заробляє,  
Що заробит, то потрохи жінці посилає.  
Хто в Америку приїхав разом із женою,  
То той гроші заробляє і жиє в спокою.  
Ой жив я тут в Америці, набідивсь немало,  
Поїхав би-м до Канади, коби грошей стало.  
Ой сів же я на машину, в Канаду пустився,  
Находив я ся немало, досить надивився.  
Є тут землі неораной, правда, дуже много,  
Є тут руских людей досить, жида ні одного.  
Як забрали вони землі та й стали орати,  
Дай, боже, щоби вродило, було що збирати.  
Та вродило не так дуже, щоби панувати:  
Они бачуть, що не стане, тра йти заробляти.  
В тих краях зима люта і вітри студені,  
Через то там наші люди ходять засмучені.  
Як хто їхав в далекий край, співав веселенько,  
Як приїхав, роздивився – заплакав гіренько.  
– Ой чого ж ти, брате, плачеш, – брат брата питає.  
– Бо мені тут тяжко жити, – він відповідає.  
Ой тяжко мені тут жити, ще тяжше конати,  
Ліпше було не їхати із рідної хати.  
Плачуть жінки, чоловіки, і дрібні їх діти,  
Плачуть наші люди, де ся їм подіти.  
Не так діти, як старії сльози проливають  
І на своїх побратимів тяжко нарікають.  
Чого ж они нарікають, то ніхто не знає,  
А хто хоче всьо то знати, най мене питає.  
Послухайте ж тепер усі, що то з того буде,  
А я вам всьо оповім, як там живуть люди.  
Хоть я сам в Норт Дакот не був, але добре знаю,  
Бо я у той Норт Дакот свого брата маю.  
А він мені так написав, щоб я там не їхав,  
А як тя хто буде манить – щоби-сь го не слухав.  
Бо він тобі м'ягко стелит, а твердо вкриває,  
Ніби братом називає, а любви не має.

Так він мені всьо описав, щиро промовляє,  
Ой тому я той Норт Дакот тепер добре знаю.  
Бо ту хати у кожного викопані з глини,  
Я спокою ту не маю ні одной години.  
Ту так люди гараздують, такий гаразд мають:  
Як настане красне літо – роботи шукають.  
Тут взимі ніц не заробит, роботи немає,  
Сидит кождий в свої хаті, слези проливає.  
Як хоче куди їхати, добре не вдягнєся,  
То знай, брате, що назад він уже не вернєся.  
Там вітер як завіє, то мусит сконати, –  
Прощай, рідна жінко, діти, не вернусь до хати.  
Замерзлого єго знайдут, привезут на возі  
Та й промовлят тихим словом: він замерз в дорозі.  
А хто того прочитає, то най добре знає:  
Що-м написав, то всьо правда, а брехні немає.

20 марця 1908

### РІЗДВЯНІ СВЯТА В АМЕРИЦІ

Ой боже мій милосердний, як си нагадаю,  
Як то люблю, як весело в нашім любім краю!  
А найгірший жаль тяженький, як си нагадаю,  
Як красні там у краю люди свята мають.  
А найкраще їм весело у різдвяні свята,  
Тогди кождий там веселий – бідний чи багатий.  
Як засядут в святий вечер разом до вечері,  
Як щасливі они тогди, щасливі, веселі!  
А другий день на рождество разом ся збирають,  
Народженого в церкві піснями витають.  
Ой витають го піснями, бо всі колядують,  
Та й чи бідний, чи багатий – ніхто не сумує.  
А тут, а тут, на чужині жаль серце стискає,  
Якії тут на чужині люди свята мають.  
Як на різдво із лямпками, так ніби з свічками,  
Мов до церкви, йдуть до майнів, до підземной ями.  
Лізуть бідні емігранти, хочь ніхто не гонит,  
Замість дзвонів під землею піков, шуфлев дзвонит.  
Тай в фабриці не інакші він там має свята,  
Бо порохів повні очі, аж не видит світа.  
Встане рано – аж заплаче, не йшов би робити,  
А згадає: бас відправит, та й буде бідити.  
Та й такі тут в Америці люди свята мають,

А у краю Америку райом називають.  
Кажут, що тут всі панами, що тут всі панують,  
Кождий має грошей досить, ніхто не бідує.  
Та дай боже, щоби люди в краю гаразд мали,  
Щоби їхати в Америку не потребували.  
Я листом вам, мої любі, буду вінчувати,  
Щоб веселі і щасливі ви там мали свята.  
Прошу бога рожденного і святу Марію,  
Щоб дали вам ласку свою, помоц і надію.  
Бо пресвятая Марія також так бідила,  
Як привела на світ божий любезного сина.  
Без вороги лукавії мусіла втікати,  
В чужім краю з дитиною мусілась ховати.  
А святий Йосиф обручник, святий муж старенький  
Взяв їх у свою опіку, як батько рідненький.  
Доглядав їх, не відступив ані на годину,  
Так як власну свою жену, як рідну дитину.  
А я рідний є батько ваш, та й вас єм покинув  
Самих з богом, сам поїхав далеко в чужину.  
Та й лишив єм жену любу та й діточок троє,  
Тиняюся, а коли то скінчиться вже тоє?  
Коли вернуся я до вас, до рідної хати  
Разом з вами святкувати і колядувати?  
Може, господь допоможе і свята Марія,  
Молюсь до них, бо лиш на них вся наша надія.  
Веселих свят вам желаю, рождества святого,  
А так само щасливого і року нового.  
Щоб в здоровлю дав щасливо того дочекати,  
Щоб ми разом могли вкупі заколядувати.

14 грудня (1908)

### ЛЮДСЬКА ДОЛЯ

Віє вітер, роздуває снігами по полю,  
Розганяє по всім світі долю і недолю.  
Одним долю як принесе, то їх ся тримає,  
Другі світ переїжджають, та й долі не мають.  
Єст всіляка доля в світі, а найбільше злої,  
Бо кого лиш запитай – кождий нарікає.  
Оден має досить добра – також нарікає,  
Бо недобру жінку має, щодня проклинає.

Другий має добру жену та й дрібненькі діти,  
А звичайно, як з дрібними, то мусит бідити.

А енчий знов має діти, та й не мают долі,  
Та й люди їх обминают, як терне на поли.

Хоть батько маєток має – ніц не помагає,  
Бо злу долю они мают – людей відганяє.

А енчі хотяй суть бідні, то они щасливі,  
Любов у них, діти гідні, щасливі їх хвилі.

Та й зійди і цілий світ – всіляко видаєш,  
Але хто є щасливіший, того не вгадаєш.

24 листопада уло: Гри: Олій:

### ВЕСНА В АМЕРИЦІ

Ой веснонько люба, ой веснонько мила,  
Чом так сумно, тихо, скоро-сь переплила?  
Чом ти не принесла з собою пташини,  
Що так сумно, тихо, ніби восени?  
В нас в краю, мов в раю, пташеньки співають,  
До того дівчата ще їм помагают,  
Щовечора, рані грає соловій,  
А тут кождий ходит, якби сам несвій.  
А ту всюди сумно, тиха тишина,  
Нігде не співає жадна пташина.  
Тільки всюди ввечер то огні горят  
І колеї всюди гудят-гуркотят.  
Всюди мов у тюрмі тиха тишина,  
Ані защебече жадна пташина.  
Аж рано о п'ятій чути голоси,  
Труб'ят на нарід так ніби на пси.  
То кождий чимскорше з ліжка устане  
І йде до роботи, яку хто має,  
На денну роботу, на дев'ять годин,  
Там світа не бачит, лиш порох та й дим.  
Або спустят в майна глибоко наспід,  
Гіренька там праця, ой гіренький світ.  
Як Марко по пеклі по майнах блукає,  
А смерть поза плечі ему заглядає.  
Там світа не бачит, нічого не чує,  
Лише зі щурами він товаришує.  
Хіба від фаєра він зачує гук,



Або як грайбери де муляку б'ють.  
Як виробит шихту і свої години,  
То вже ледви лізе, мало не загине.  
Як вилізе з майнів наверху, надвір,  
То цілком подібно, якби з ями тхір.  
Така тут веснонька, такий тутка май,  
Такий в Америці робітникам рай.  
В ріднім краю весна, мов із рожі цвіт,  
А тут гак гіренько, аж гіренький світ!  
А як возьме пейду, тогди ся нап'є,  
Замість соловія сам заспіває.  
Як вийшов з сальону, п'яний заспівав,  
Зараз го поліцман до лакопу взяв.  
Возьмут до лакопу за марное слово –  
Чи правда – не правда – не питают того.  
Та й будеш там сидів, та й будеш там гнив,  
Як не маєш кого, би тя викупив,  
Не вийшов в роботу – то бас пам'ятає,  
Ніц ся з ним не сварит, ані не карає.  
Святкував ес вчера – йди нині святкуй,  
А тогди, небоже, зазулев закуй!  
Маєш часу досить, можеш заспівати,  
Але як голоден – не мож витягати.  
То будеш, небоже, пташинов літав,  
З фабрики в фабрику роботи шукав.  
Ой такий тут май, така тут весна,  
Нема тут нікому із неї хісна.  
Лиш капіталістам красна весна, май,  
Бо для них то всюди тут на землі рай.  
Бо всюди магнати так нарід куют,  
Нарід кров вливає – они ся сміют!  
Чим нарід недолі гіршої терпит,  
Тогди їм ся серце ліпше веселит.  
І так потихонько день за днем минає,  
І нарід в недоли віками конає.  
А за тую працю, за ті мозолі  
Заплата – каліцтво, голод, шпиталі.  
Є і в краю досить такої недолі,  
Але такої завше трошка більше волі.  
Такої там над собов я баса не мав,  
Коли туди хтів – сам си розказав.  
О боже великий, о боже мій милий,  
Дай ще дочекати той щасливої хвилі,  
Щоб я ся у своїм Дністрі ще скупав,  
Щоб я в своїм лузі еше заспівав.

Щасливий би я був, коби-м дочекав,  
Щоби-м з жайворонком в свій край повертав.  
Я би там повітром свіжим віддихав,  
В поли з жайворонком весело співав.

без дати

## ДРУГИЙ ЗОШИТ

### В АМЕРИЦІ

В Америці ходжу та й думку думаю:  
Вернув би-м до краю, та й крилець не маю.  
Поплив би-м водою, та й не вмю плисти –  
Беру, посилаю свої сумні листи.  
Неодна рибонька по воді плавала,  
Жадної-м не бачив, щоби листи мала,  
Щоб несла вісточки з далекої чужини  
До нашого краю, до любой родини.  
В Америці ходжу та й думку думаю,  
Сяду кінець стола, пишу лист до краю.  
Писав єм сумний лист півтора години,  
Відніс єм на пошту, післав до родини.  
Писав єм сумний лист дрібними перами –  
Родина читає, залеся слезами.  
Писав єм сумний лист чорним атраментом –  
Родина читає з плачем і з лементом.  
В Америці ходжу від ночі до ночі,  
Виплакав я собі свої чорні очі.  
Америко славна, яка ти зрадлива:  
Неодного-сь мужа з женов розлучила.  
Розлучила-сь тата і дрібненькі діти,  
Зісталися в краю сироти навіки.  
Або неодному зробила-ось потіху,  
Як верне до краю нещаснов каліков.  
Веселости моя, де ж ти ся поділа?  
Вже моя веселість на чорно зацвила.  
Дополудня цвила, пополудню в'яла,  
Вже моя веселість навіки пропала.  
Пропала веселість, не вернесь ніколи,  
Так як той листочок, вітром гнаний в поли.  
Пропали веселість, вже навіки амініь,  
Так якби я кинув в тоє море камінь.

без дати

## ВЕЛИКДЕНЬ В АМЕРИЦІ

На небі красно зорі засіяли,  
Ніч, мов рідна мати, тихо всьо приспала,  
Місяця не видно, десь ся забавляє,  
І зірка вечірня давно ся сховала.  
А люди чось тихо, чогось невеселі,  
Хотяй покінчили давно вже роботу,  
Хотяй всі здорові, чого ж їм так важко?  
Кождий великодну пригадав суботу.  
Хотяй повечеряв, ляг до ліжка спати,  
Однак чомусь не сплят, лиш кождий вздыхає,  
І думку за думков, гень аж там за море,  
В рідний край за море кождий посилає.  
Та ж завтра великдень, день сей найсвятіший.  
Чого ж тобі, брате, сумовати нині?  
Яке тобі горе? Чого тобі важко?  
Скажу тобі, брате: бо ми на чужині.  
Яку то там в краю люди радість мають,  
І досвіта дзвони по церквах лунають,  
Цілу ніч воскресшого Христа ожидають,  
Христос воскрес всюди у церквах співають.  
За тим то я тужу, за тим я вздыхаю,  
Що ми тої радості тут не відчуваєм,  
Ще гірше жаль серцю, як гляну на діти,  
Нашой України, нашой Руси цвіти,  
Як тут пропадають, як тут ся змінили,  
І на енчу віру попереходили.  
Чому то ся, брате, свої вирікають,  
Свого мало чуют, свого мало знають?  
Якби то всі своє люди добре знали,  
На чуже би певно они не пристали.  
Свое б полюбили, свое б шанували,  
А з моїх би очей сліз не витискали.

без дати

## ТРЕТІЙ ЗОШИТ

### ВОСЕНИ

Минулася весна красна, і літо минуло,  
Стара осінь перелізла, знов зима вернула.  
Були красні цвітки ясні – змарніли, зів'яли,  
Буйне листє на деревах зжовкло, повблітало.  
Була краса в цвітках, листках – змінилась, зів'яла,  
Було жите молоде, та й марно пропало.  
Зима жите знівечила, снігами покрила  
І всю красу, і всьо жите так споневірела.  
Не смутімся ми зимою, тішмося весною:

Потепліє, та й вся зима поплине з водою.  
Та й і наше жите таке – мов вода спливає,  
Переходит, мов оден рік скоренько втікає.  
Молоденькі, мов та весна, пізнались, кохались,  
Розійтися ми не могли, серденька зв'язались.  
Пібралися, та й жилося, аж жаль споминати –  
Лиха доля зуби острит, щоб нас розігнати.  
Не так доля, як вороги нам то наробили,  
Наше жите розірвали, мов снігами вкрили.  
Но недовго нам чекати, недовго, серденько,  
Час минає – звитаємось обоє скоренько.  
А ворогам нашим тяжким най заціпит зуби,  
А ми вбоє еще ліпше любитися будем.  
Та й минеся зима люта, що нас так смутила,  
Та й настане весна люба, буде веселила.  
Мов ті пташки, що далеко за море літали,  
Як злетяться, та й укупці будут щебетали,  
Дай го боже, щоб ми вбоє того дочекали  
Та й устами еще більше з собов розмовляли.

без дати (1909?)

#### ДО ІВАНА

Минулася зима люта, і весна минає,  
І день за днем, мов та вода, мина-спливає.  
Час минає, не вертає, мов вода спливає,  
І день за днем поволеньки всьо ся забуває.  
Тай між нами, товаришу, також так ся стало:  
Розійшлися, мов не знали, забули помало.  
Ой бо рочок давно минув, другий наступає,  
Як ми оден за другого словом не згадає.  
Тобі добре, товаришу, бо ти в ріднім краю,  
А я тутка на чужині лиш думки думаю.  
Мав ем файні товариші, тебе і Василя,  
Нераз єсьмо жартували, були-сьме веселі.  
А теперки змінилося, ми порозходились,  
Лиш спомини осталися, так ніби приснились.  
Часом собі розгадаю – аж жаль вспоминати,  
Як ми жили, любилися, як три рідні брати.  
Дай нам боже милосердний, щоб ми дочекали,  
Щоб ми коли ще зійшлися та й пожартували.  
А теперка здоровлю тя, любий товаришу,  
А до Василя Пастуха також лист напишу.  
Дай вам боже, щоб щасливо ви там газдували,  
А до мене хоть десь-колись листок відписали.

без дати (1909?)

## СОН

Сеї ночі із вечера в десятій годині  
Приснило ми-сь, що-м був дома у свої хатині.  
Що я вдома всюда ходжу і всьо оглядаю  
Та й із вами, найдорожші, ніби розмовляю.  
Розмовляю та й жартую, та й тішуся вами,  
Найдорожшими на світі моїми скарбами.  
Пробудився, розгадав си, не міг єм заснути,  
Бо хотів би-м межі вами такої зараз бути.  
Хтів би-м бути хоть на часок, хотяй на годину  
Та й потішитися вами, як мати дитинов.  
Та й не знаю, чи я того коли дочекаю,  
Чи я з вами зобачуся, чи вас привитаю,  
Чи тут мені на чужині марно пропадати,  
Ані вас вже не видіти, ні рідної хати.  
Той сон мені дуже файний, дуже мені милий,  
Дай то боже, щоби ми так ще коли прожили,  
Та щоби той сон сповнився, правду виворожив,  
Щоб я з вами ще хоть трошки, хотяй рочок прожив.  
Щоб покинув я вже коли отую чужину  
Та й повернув в село рідне і в рідну хатину.  
Дай то боже милосердний, щоб так ся сповнило –  
Повернути та й прожити хоть годинку мило.  
Вже третій рік в Америці я перебуваю –  
Таке жите жадним житьом я не називаю.

без дати (1910)

## ЩО БУЛО, ТА Й СЯ МИНУЛО

Сего року в Америці маєм остру зиму.  
Слава богу, минулося вже ї половину.  
Хотяй сніги і морози – час якось минає,  
Як та вода по каміню пливе-відпливає.  
Минає час, з часом роки, минає-втікає,  
Що минеся, прожिएся – назад не вертає.  
Минулося зими сеї вже ей половина,  
Минулося жите наше, мов одна година.  
А як оно минулося, жаль мені тяженький,  
Що проминув вік наш марне такий молоденький.  
Були злидні гіренькії, та якось минали,  
А нарешті на три роки ми так ся розстали.  
Любилися, кохалися, як пташеньки в стрісі,  
Розійшлися еше ширше, як голос по лісі.  
Але голос розійдеся та й так пропадає,  
А серденько за серденьком ние-умліває.  
Умліває, як згадає ті часи щасливі.

Ті години коханії, наймилійші хвилі.  
Хоть то наше господарство підросло, прибуло,  
Майже в другу половину, як в початках було,  
Діти наші, слава богу, тиж попідростали,  
Дай нам боже, щоби ми з них все потіху мали –  
Але вік наш вже не росте, скоренько минає,  
Літа красні минаються, старість наступає.  
Тож то мені жаль тяженький за тими літами,  
Що так марне погубились, розійшлись світами.  
Бо всьо мож в світі дістати, всьо можна купити,  
А молодих літ не купиш – пропали навіки.

23. 1. (1910)

### ПІД ВЕСНУ

І свитає, і смеркає, день божий минає,  
І день за днем, мов та вода, скоренько спливає.  
Ось недавно, мов приснилось, як ще осінь була,  
Та й вже зима перелізла, скоро проминула.  
Минулася зима люта, зима студененька,  
Наступає весна красна, красна, молоденька.  
Сніги, леди стопилися, поплили з водою,  
А природа вся тішится красною весною.  
Лиш я тутка на чужині не тішусь весною,  
Хіба втішусь, моя любя, як буду з тобою.  
Тогди буде моя весна, буде ми весело,  
Як поверну до вас, любі, в своє рідне село.  
Тогди то я, мої любі, буду весну мати,  
Як з вами, найдорожші, буду розмовляти.  
Тогди то я ажень буду мою весну мати,  
Як будете, мої пташки, мені щебетати.  
Зима моя минаєся, криги розмерзают,  
Жура моя минаєся, клопоти минают,  
Та й, сподіюсь, буде лекша моя головонька,  
І настане ще для мене любая веснонька.  
Дай нам боже, щоб ми разом єї дочекали,  
Як ті пташки колись разом в гнізді щебетали.  
А тим часом потіштесь красною весною,  
Та й сподійтесь мене колись: приплину з водою.

8. 3. 1910

### ВЕСНЯНИЙ ЛИСТОК ДО СЕСТРИ

Слава богу, ми діждались красної весни,  
А з весною я діждався листа від сестри.

Звідки сонце рано сходить і рання зора,  
Там далеко, гень за морем, рідная сестра.  
Зажурена, бо в клопотах, лист написала  
Та й за море, тут в чужину мені прислала.  
Хоть сумний був той листочок, сумно го читаю,  
Але сестру в листі виджу, мов з нев розмовляю.  
Бо давно я вже розмовляв, родинонько, з вами –  
Розмовлюся хоть раз на рік кількома словами.  
Тобі сумно, люба сестро, у рідненькім краю,  
А яку я тут веселість на чужині маю?  
Тобі сумно, що все видиш свої любі діти, –  
Я три роки вже не бачив свої діти-цвіти.  
Ані діти мя не бачут, ані жена мила,  
Лиха доля розігнала, так нас розлучила.  
Прошу бога, щоб назад ще колись ся злучили,  
Та хоть днину, хоть годину ще вкупі прожили.  
А ти, сестро моя люба, так не розпадайся,  
В своїм горю, в своїх злиднях на господа здайся.  
Маєш фayne господарство, маєш любі діти,  
Проси бога, щоб між ними ще трошки прожити.  
Може, господь допоможе, що я дочекаю,  
Що я колись ще поверну до рідного краю  
Та загощу колись еще я до твої хати,  
Та й будемо якось разом біду відганяти.  
Поговорим, забавимся, може, заспіваєм  
Та й біду гет наженемо, яку лише маєм.  
А вороги най журятся, що нам наробили,  
Най п'ють зіле тоє гірке, що нам наварили.  
А тим часом здоровлю тя, будь сестро здорова,  
Колись буде межи нами ще ліпша розмова.

12 марта (1910)

### МАЙОВИЙ ЛИСТ

Кує красно зазуленька у місяцю маю,  
Нам не кує на чужині, але в ріднім краю.  
Ой не чув я зазуленьки – минуло три літа,  
Не мав я тут на чужині веселого світа.  
Не мав я тут свят веселих, і не буду мати,  
Аж як з вами, найдорожші, буду святкувати.  
Тогди буде ми весело, тогди посвяткую,  
Як ся з вами привитаю і вас поцілую.  
Соловійку, люба пташко, заспівай миленько,  
Потіш мої найдорожші, розрадь їх серденько,  
Заспівай їм, звесели їх, усядь на калину,  
Пішли з вітром той голосок мені на чужину.



Я почую, як ти будеш їм красно співати –  
Веселійше я в чужині буду святкувати.  
Пусти голос, соловійку, гаями-лугами  
На великдень ранісенько, як ідуть з пасками.  
Тогди тебе, соловійку, там слухати будуть  
Та й о мені на чужині на той час забудут.  
Послухають, як ти красно умієш співати,  
Потішутся, та й не будуть за мнов сумувати.  
А ви, мої найдорожші, на бога ся здайте  
Та й весело забавтеся, красно заспівайте.  
Заспівайте Христос воскрес і єст всюди з нами,  
А я хотяй на чужині, то серцем між вами.

10 цвітня (1910)

### РОЗМОВА З ВІТРОМ

Із-за гори камінної вітер повіває.  
Скажи мені, буйний вітре, як ся мила має!  
Повій, вітре буйнесенький, з зеленого гаю  
Та й принеси мені вістку із рідного краю.  
Чи здорові діти мої, жена моя мила,  
Бо чогось ми сеї ночі цілу ніч ся снила.  
То они там, небожата, журяться, думають  
Та й мене тут на чужині також вспоминають.  
Повій, вітре буйнесенький, з зеленого лугу  
Та й розрадь їм там серденька, розжени їх тугу.  
Най весело їм жиєся, як пташкам у гаю,  
А здорові – як веснонька, як цвіточки в маю.  
А журбу най мені лишуть, я буду журитись,  
Перестану, аж як на них я буду дивитись.  
А поки тут буду жити, все буду думати,  
Свої думки на папері рідками складати.  
Подумаю, поскладаю та й пішлю до краю,  
Ніби трошки потішуся, та й спати лягаю.  
А доки то ще так буде, то я сам не знаю,  
Хіба з вітром поговору, его ся питаю.  
Бо людей не варт на правду нічого питати:  
Замість добра порадити, волят побрехати.  
То я з вітром пораджуся, і тебе, моя мила,  
Коли буде межі нами та весела днина,  
Коли то я перестану ті рідки писати  
Та устами разом з вами буду розмовляти.

25 апріля (1910)

## ПО ВЕСНІ

Ой веснонько красна, люба, ой веснонько мила,  
Чом так скоро минулася, мов з водов поплила?  
Минулася, мов приснилась, жаль ми за тобою,  
Ростав я ся із тобою, як брат із сестрою.  
Тож я тужу за тобою, тебе вспоминаю,  
Бо найкрасше з веснов жити у місяцю маю.  
Тогди красно пташенята тішатся, співають,  
А цвіточки мов говорут, ніби ся всміхают.  
Мов дівчина молодая всміхаєсь, чарує,  
Біле личко рум'яніє, ніби намалює.  
Но недовго тая краса, цвіток поспадає,  
Прийде літо, а з тих цвітів зерно достигає.  
Прийде осінь, люди зерно і овоч збирают,  
Весну красну лиш словами часом споминают.  
Та й рослину, деревину люди розріжняют:  
Добре хвалят, а лихое за пліт викидают.  
Добре зерно хто посіє, добре обробляє,  
То і доброго пожитку він ся сподіває.  
Хто кохає самі дички, колючу тернину,  
То він в неї не виховає гідну деревину.  
Та й і наша весна пішла, минула, пропала,  
Тепер літо наступило, до нас завитало.  
Незадовго вже і осінь ми будемо мати,  
Незадовго ми і плоди будемо збирати.  
З тих, котрі-сьмо засадили, тішимось, кохаєм,  
Бо потіху і надію ми в них покладаєм.  
Тих дві цвітки, що кохаєм – рожу та й калину,  
Третий цвіток – той виноград, що пнесь на драбину.  
Хоче верха він діпняти, наверх ся дістати.  
Чи діпнесь він верху – не знати, не знати.  
А терпит, бідний, чи випнесь, господь оден знає,  
Ми би хтіли тое знати, але не вгадаєм.  
Як господь дасть, то так буде, така воля божа,  
А ми лише просім его, то він допоможе.  
Та й дякуймо і працюймо, що нашої сили,  
Як то кажут: від колиски ажень до могили.  
Та й тішмося діточками, то наша потіха,  
Хоть то, правда, та потіха для нас не однака.  
Ти тишишся, моя мила, з ними розмовляєш,  
А я ніби лише крізь сон о них споминаю.  
Четвертий рік не бачити, лиш завше думати –  
Таке жите ворогови не зичив би-м мати.

6 червня (1910)

### НАД РІКОВ

Ой стою я під горою, над тою водою  
Та й думаю о вас, любі, та й сам над собою.  
Плине річка невеличка, по каміню б'єся,  
Моє серце щогодини до родини рвєся.  
Б'єся одно щогодини, спокою не має,  
Бо оно тут на чужині в'яне, пропадає.  
На чужині між чужими, само мусит жити,  
Своє горе і недолю нема з ким ділити.  
Нема кому спитатися, що єму бракує,  
Чого оно невеселе, чо в'яне, сумує.  
І давно би гет пропало, так як пропадає,  
Але собі пригадає, що розраду має.  
Хоть далеко, гет за морем, також пропадає,  
І так само там нудится, спочинку не має.  
Але, може, мине лихо, скінчиться вже тоє,  
Що напишу та й потішусь, найдорожші, з вами.  
Може, они незадовго зйдуться обое.  
Як зйдуться, обіймуться, як нераз бувало,  
Та й забудут тоє горе, яке долягало.  
А тим часом пораджуся з тими рідочками,  
(1910)

### НАВКУЧИЛОСЬ

Минулася весна красна, минаєся літо,  
Вже достигло і збирают пшеницю та й жито.  
Що достигло, всьо збирают і вдома складают,  
І тішутся, бо ті плоди потіху їм дают.  
І весело жите іде, мов вода спливає,  
Лише моє жите нудне чось ся незмінєя.  
Мов у міху зав'язане, що не видит світа,  
Як лопатов пропхалося вже четверте літо.  
Та й не знаю, коли то я веселійший буду,  
За родинів із чужини тужити не буду.  
Та й здаєся – вік минєся мені на чужині,  
Та й не буду я вже мати веселої хвилі.  
Така доля лукавая мені ся судила,  
Веселість ми відобрала, смуток ми лишила,  
Щоб щоднини все тужити, щодня сумувати  
Та й щоднини, щогодини все вас споминати.  
Но недовго вже терпіти я тутка думаю,  
Незадовго я мишлю вертати до краю.  
Повернути до вас, любі, мої найдорожші,  
Бо ви мені сто раз мильші, як от тії гроші.  
Бо тих грошей хоть зароблю – они ся минают,  
Жите наше минаєся, марно пропадає.  
(1910)

НА ОКРЕМИХ ЛИСТКАХ

Що ся стало – сам не знаю  
Чи я сп'ю, чи я дрімаю,  
Чи я живу, чи вмираю,  
Чи я ходжу та й думаю.

Так жите ми ся змінило,  
Що аж жити ми не мило  
В отій нудній Америці,  
Що аж жити не хочеса.

Хоть яка та Америка  
І богата, і велика,

Сеї ночі ми ся сніло  
Таке файне, що аж мило:  
Що я ніби десь у краю  
Свою жінку обіймаю  
І цілюємось аж но!  
То я рано, як-ім устав,  
Як-ім собі то розгадав –  
Та й чимборжі на ту  
До агента по шіфкарту –  
Їхати додому!  
То чимскорше ся збираю,  
Що маю, то складаю,  
Та й за нічим не жалую,  
Бо нічого не лишаю,  
Бо що маю, то беру.  
Хоть нема що таке брати,  
Але що кому казати:  
Ніхто ми ніц не поможе,  
Як не маю – не доложит:  
Чо не маеш – вибачай!

Но за тоє дуже блудна  
І для нас не відповідна.

Бо хто не був і не знає,  
То най мене запитає,  
Як ту люди наші живют,  
І як роблят, як святкуют.

Гіркі наші тоті свята,  
Що не варта й споминати.  
Якби-м в краю взяв казати,  
То не схотят віри дати.

(1910?)

Дехто мислит та й гадає:  
Він десь досить грошей має.  
Вибачайте – а у мене  
Нема цента у кишени,  
Бо що-м мав, то-м висилав.  
Але шляхтич з Америки  
Вбрався в сурдут, черевики,  
Є краватка й комнерок,  
І причипив си дзигарок,  
Ще-м си вуса підкрутив.  
Як-ім в люстро подивив,  
Аж за підбоки ся взев:  
Тато, жінка як зобачит,  
То з утіхи аж підскачот,  
Як такий пан приїде.  
Так цілий день я ся збирав,  
З приятелями ся пращав,  
Аж увечер – котрі милі,  
До трену мі підводили,  
Та й там з ними ся розстав

(1910?)

<sup>1</sup> Зведення цих даних можна знайти в огляді сучасної літератури про еміграцію з Австро-Угорщини, надруковану в «Записках Наукового товариства ім. Шевченка» (т. CI, 1911, с. 144–158; т. CV, 1911, с. 175–204; т. CVII, 1912, с. 129–163). Новіші праці: Костів, *Еміграція з Польщі до Америки*, Червоний шлях, 1927, № 9–10, с. 132–143; О. Мицюк, *З еміграції угро-русинів перед світовою війною*, Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді, т. XIII–XIV, 1938, с. 21–32.

## СТАРІ ГУМОРИСТИЧНІ ВІРШІ-ОРАЦІЇ

В культурному розвитку України є період, що привертає до себе щораз більшу увагу дослідників і любителів. Сьогодні вже прийнято називати його українським барокко, хоч питання про хронологічні межі і обсяг цього поняття складне й досі ще остаточно не розв'язане. Виникнення та розвиток цієї течії на Україні пов'язані, головним чином, з роллю, яку відіграла в розвитку нашої культури XVII–XVIII ст. схоластична освіта. В цілій Європі барочну літературу характеризувала посилена увага до релігійної тематики, поєднана з напруженням, патетичним життєсприйманням і симпатією до складних літературних форм. На Україні, де під тиском трудних історичних обставин не змогли розвинутися міцні й тривалі центри світської культури, де не було таких визначних ренесансово-гуманістичних традицій, як, наприклад, у сусідній Польщі, перевага утилітарно-релігійної течії в барочній творчості стала ще виразнішою. Головним носієм літератури стали церковні кола; релігійна ж ідеологія того часу, особливо від другої половини XVII ст., поступово втрачала контакт з конкретним життям народу. Літературна творчість, що формувалася на базі високорозвинутого шкільництва, ставила абстрактну вченість проти проблем ритмів життя сучасної людини; вчена слов'яноруська мова, витіснивши з літературного вжитку первісну письмову мову на українській основі, ще більше відгородила схоластичну літературу від сучасного побуту. І хоч барочна епоха з її значним культурним розмахом, теоретичною ерудицією, високорозвинутим почуттям патріотизму та громадської етики стала підставою пізнішого духовного розвитку України, мало що з її літературної спадщини піднялося понад умовності свого часу й стало таким живим надбанням національної культури, як пізніша «Енеїда» чи літературна творчість романтиків, вивершена творчим подвигом Шевченка.

Але і в нас літературне барокко не складається виключно з літератури «високої», створюваної за рецептами авторизованої ідеології. За цією імпазантною рікою, скованою кам'яними набережними знеособленої майстерності, були простори, на яких розливалися нерегульовані води літератури на щодень, літератури, призначеної для пересічних людей того часу. Поряд з інтермедією, що виросла прямо в саду схоластичної освіти, тут була анонімна любовна й рефлексійна лірика, записувана до рукописних співаників, історична й політична вірша, гумористичні складання. Ця стихійна творчість, яку не підтримували, але й не переслідували ніякі авторитети, не мала на Україні такого широкого соціального підґрунтя й художнього та ідейного діапазону, як у Польщі, де її продукти вряди-годи навіть видавалися друком. У перманентно загроженому суспільстві не було умов для виникнення середовища вільних літераторів-совізналів, що задовольняли б своєю іронічною за-

гостреною творчістю не тільки художні, але й ідейні потреби середніх верств. Але й тут знайшлися елементи, здібні використовувати надбання високої релігійної культури для цілей, що мали небагато спільного зі своїм первісним призначенням.

Тогочасна українська школа мала, крім правовірної дидактичної орієнтації, ще інше обличчя, звернене до народних мас. Через свій справді демократичний характер – доступ до неї не був закритий навіть для найбідніших – вона була сильно пов'язана з різними групами населення. А хронічна матеріальна незабезпеченість учнів була причиною того, що не тільки в час канікул, але й протягом цілого шкільного року з її мурів вилітали цілі рої бідніших студентів, «павпрів», переважно сиріт-бурсаків, що йшли в світ за принагідним прожитком. Ще відважніші були старші спудеї, мандрівні дяки, звані іронічно пиворізами, що залюбки чергували монотонне шкільне навчання з мандрівництвом і пригодою, з куштуванням різних професій та служб. Високий престиж освіти був для них запорукою, що населення не відмовить їм матеріальної допомоги; радість з необмеженої свободи мандрівничого побуту дозволила їм не розпочати в ситуаціях, коли цієї допомоги бракувало, коли дошкуляли нужда та бездомність і відчуття хиткості власної долі.

Важливе було те, що поблажливість населення до цих мучеників освіти не мала характеру чистої милостині. Приймаючи матеріальні блага, студенти давали за них в обмін духовну поживу, забавляли доброчинців плодами здобутої освіти. Головною формою такого спілкування, поряд з драматичними сценками й кантами, що виконувалися хором, були святкові вірші-орації, що їх студенти складали й читали чи перед вибраною публікою в самих школах, чи просто під вікнами міщанської або козацької хати. В ранній період барочної школи в таких віршах ще переважала поважна, релігійна тематика, але склалися вони загальнозрозумілою «посполитою» мовою й часом попадали навіть під друкарську машину. Але напевно вже дуже скоро поряд з ними, для кращого задоволення слухачів, почали з'являтися гумористичні наслідування, в яких шкільна братія презентувала себе саму, своє нележке, але гучне життя.

Гумористика вірша-орація становить особливий культурний парадокс. Своєю формою вона сильніше, ніж інші роди світської поезії виходить з прикладу й досвіду школи; іноді в ній з'являються навіть елементи повчання. А проте вона найсильніше з усіх літературних жанрів того часу віддаляється від змісту й духа шкільної освіти, найповніше виражає невибагливий естетичний ідеал тогочасної пересічної людини. Книжне, схоластичне барокко, бажаючи поширювати серед населення свою ідеологію, радо зверталося до популяризації та знижування релігійних змістів. Воно проклало релігійні драми світськими інтермедіями, створювало проповіді, пронизані анекдотами, чи жартівливі колядки, в яких святу родину оточують прості пастухи й ремісники. Але гумористична вірша-

орація в своїй зрілій формі не хоче ні повчати, ні пародіювати. Її єдина мета – розважати. Це своєрідна гра – не з формою чи кунштотним словом, як у високій барочній поезії, а з самим життям, з власним «я» на його сцені, з вигадкою, що прокує до безтурботного сміху, з почуттям міри й приличності.

Образ життя тут створено з неширокого кола натуралістичних помічень, перемальованих у новий, несподіваний колір абсурдним гумором. Явища дійсності вільно перетасовуються й перебільшуються, низьке стає важливим, а важливе смішним. Посередині цього світу стоїть сам оповідач-школяр або людина непевної мандрівної професії – «пілігрим старий», «нетяга од ізбитого войська», «вандровний пахолок». За певною схемою він розкриває дві сторони свого життя: нужду, яка змушує його просити милостині, та радість з власної свободи, яка дозволяє йому бачити речі й власне становище інакше, ніж бачать їх звичайні люди. Є тут майже облігатні скарги на типові обставини школи – голодування, обдертість, примітивну гігієну, побої, на байдужість населення супроти цих фактів. Але все це вважається кінцевим злом, навіть жертвою для добра освіти й людства. Все це перебивається світом, у якому школяр почуває себе абсолютним паном – світом вигадки й насмішки. Хіба ж нецікаво жити в школі, в якій бурсаки змагаються з гігантською вошею, рятуються з квашової катастрофи, чудесним способом добувають їжу? А вже справжнім раюванням стає мандрівка з її пригодами, кумедними успіхами й невдачами. На далекому обрії цього незвичайного світу лежить обіцяна земля, де небо тримається на печених кишках, масляні гори поросли книшками, ковбаси родяться на вербах, через ринок тече горілчана ріка, з неба спадає сметаний дощ і пироговий град. Аж дивно, що після пробудження з цієї благодатної мрії мандрівник зараз же пригадає свою злободенну мету: знайти зручну дівчину й висвятитися на попа.

Світ бурсацької вигадки не дорівнює творчості їх західноєвропейських середньовічних колег, у яких сміх переростав в іронію, сатиру, філософську рефлексію. Аж надто дає себе відчутти обмежений кулінарний світогляд наших мандрівників, їхнє невміння скомпонувати зі своїх іноді непоганих помислів продуманий і суцільний сюжет. Однак треба радуватися й тому, що в цих наївних і близоруких самостилізаціях живе дух свободи. Пригода й вигадка в них стає ще вище, ніж усе, що можна точно переміряти й передбачити, ніж усі матеріальні блага й самовдоволення ситість. Цю перемогу фантазії над інерцією «непоетичних» матеріальних явищ завершить на багато десятиліть пізніше, в інших умовах, велика індивідуальність – Іван Котляревський.

Зовсім інший тип гумористичних святкових віршів становлять бурлескні опрацювання біблійно-апокрифічних мотивів, переважно різдвяних і великодніх. В більшості вчених існує схильність ототожнювати первісні школярські орації з бурлескними, або не робити різниці між їх історичним походженням. Насправді ж



це дві окремі, історично незалежні формації, між якими є тільки відношення певної функційної спадкоємності. Рання гумористична вірша, відома переважно з записів XVII ст., має завжди характер саморозповіді, нехай і гротескної. В більшості випадків вона складена старим силабічним віршем, перебраним від школи, або фразовим віршем з простим двохрядковим римунням. Зате бурлескна вірша – абсолютно неособиста, сенс її – не розповідь про власну долю, а чисто об'єктивний малюнок з високими художніми аспіраціями. Стара школярська вірша – це творчість голодних, засуджених на мандрівки; бурлескна вірша – творчість ситих, що живуть в атмосфері ідилії, вічного миру, «тишини», визнаючи близькодоступний ідеал – «пожити всмак». Не даром ці люди вважають народження Христа в стайні «диковиною», а центральною темою чинять великий колективний празник – визволення й знуцання над смертю, спільним ворогом усіх людей. В порівнянні зі старими школярськими віршами бурлескні вірші мають блискуче вироблену форму з елементами тонкої психологічності. Все вказує на те, що йдеться про продукт іншого часу, інших соціально-побутових умов, іншого культурного рівня.

Виразне підтвердження цього здогаду – це є віршова форма бурлескних вірш. Вона має виразну силаботонічну основу, що почала переважати в українській поезії аж протягом останніх десятиліть XVIII ст. Їх найчастіша шестирядкова строфа з густим римунням нового типу (ізбит – живіт, сад – назад) є спадкоємцем т. зв. леонівської строфи, поширеної на Україні від половини того ж століття. Різдяні та великодні бурлескні вірші документують той же злам у розвитку українського віршування, що менш виразно видний у творчості поета останніх десятиліть XVIII ст. Івана Некрашевича. Хоч не можна виключати, що існували й не дійшли до нас бурлескні вірші силабічного складу, імовірнішим буде здогад, що вони виникли аж слідом за жартівливими колядками («пасторалками») барочної епохи, в зв'язку з загальною модою на бурлеск. Це ніяк не знижує їхньої історичної ваги.

Таким чином, стара школярська орація та бурлескна святова вірша появляються ніби на двох протилежних полюсах українського барокко. Перша має ще мало спільного з барочним розумінням гумору як автоіронії та дезілюзії. Друга вже тільки користується спадщиною барокко. Але обидві традиції – та, в якій звучить сердечний сміх з домішкою особистого смутку, і друга – знеособлена, але значно більше артистична – виражають той же коректив у розвитку мистецтва. Проти вченості й абсолютизму готових ідей тут стоїть віра в радість звичайного життя, проти готової піднесеної мови – стихійна мовна творчість.

У новішій популярно-науковій літературі чомусь з'явилося твердження про «величезну кількість» гумористичних віршів з епохи українського барокко. Дійсність зовсім не така світла: та ж цінна антологія Л. Є. Махновця «Давній український гумор і сатира» переконує нас, що врятовано від забуття ледве три десятки творів цього

складу. Ще гірше, що за останні десятиліття цей фонд майже не збагатився новими знахідками. Тому нам приємно представити читачам два нові тексти віршів-орацій.

В першому випадкові це черговий запис найбільш популярної бурлескної вірші (в антології Махновця на стор. 214–219, примітки на стор. 469–470). Її найстарші тексти походять з першої половини минулого століття. Наш текст записав десь на початку нашого століття поет Микола Вороний у Придонщині від Івана Можевітіна, колишнього кріпака пана Шисальського. З останньої інформації можна зробити висновок, що Можевітін засвоїв свій текст теж десь у половині минулого століття. В порівнянні з найкращими відомими записами в ньому бракує деяких колоритних місць: опису втечі до Єгипту, нарад Ірода з мудрецами й його люті, вужче змальовані його муки. Друга орація – про лінивого й непосидючого школяра – записана, за характером паперу й почерком, десь наприкінці першої половини XIX ст., невідомо де. Вартість цього тексту значно вища – йдеться про пізній запис типової школярської орації, що не має паралель у дотеперішній літературі. Крім цього, текст винятково широкий: найбільша орація цього типу в книзі Махновця має 85 рядків, наш текст – 120. Хоч у порівнянні зі старими записами епічна розповідь не така плавна, а в стилізації появляється ряд нових рис, культурно-побутова вартість цієї орації значна; цікава, зокрема, згадка про перебування в козака на Січі.

Обидва тексти одержав мій батько, мовознавець Іван Зілинський, під час своєї діалектологічної експедиції по Україні 1911 року від когось зі східноукраїнських культурних діячів. У публікації зберігаємо особливості орфографії рукописів.

## РІЗДВЯНА ОРАЦІЯ

Христос народився –  
Весь мир звеселився!  
Після Адамова гріха  
Ось диковина яка!  
Звізда ясененька,  
Гарна, кругленька  
Прикотилась над Вифлиєм і стала,  
Де сама знала:  
Кругом страну світом осіяла.  
Пастухи з степу прибігли,  
По ягнятку принесли,  
У дудочку грали  
Якої самі знали,  
І знов в стадо пішли. Віл і осел  
Стояли в ясел,  
От же ж дихали на його,

Та й знали на кого.  
Три царі принесли дари аж із востока,  
Там їх поклали і здоровляли звисока.  
Вклонялись низенько,  
Просили любенько:  
Будь ласка, благослови так,  
Щоб жито родило,  
Війни не було –  
Нехай би й ми пожили в світі всмак.  
Їсько старенький  
Був їм раденький, –  
Дарунки прийняв,  
Так їх вітав:  
Сідайте в нас,  
Почастуєм вас;  
Чим Бог дав.

Старі гумористичні вірші-орації

Зараз поставив їм по кухлю сивухи  
Та по кухлю варенухи.  
Отож вони як хлиснули,  
То й послули.  
Янгол божий,  
Ясний, гожий  
У сні царям шепнув:  
Хутко вставайте,  
Вліво повертайте,  
Ирода обминайте,  
Так щоб він того не чув.  
Царі схопились,  
Перехрестились,  
Вліво повернули,  
Ирода обминули...  
І догадався ж диявольський гайдамака,  
Що кепають на його!  
Зараз крикнув грізним голосом:  
Гей, військо, набігайте,  
До шнура всіх дітей вибивайте!  
Декоких повбивали,  
Декоких порозинали,

І такий на землі великий галас та шум  
пішов,  
Що аж до самого Бога на небо дійшов.  
Бог послав на Ирода чорну хмару,  
Всю кару:  
Під носом позеленіло,  
В лобі засвистіло,  
У вухах задзвеніло,  
По потилиці чирачки,  
По всій спині болячки,  
Різачка докучила,  
До пупа сіль клав.  
Не вмів хліба їсти –  
Згинув гаспидський гайдамака,  
Пропав без вісти,  
Як у ярмарці собака.  
А ми, хлопці, веселімся,  
Різдву Христовому поклонімся,  
Бо наш батько не скупий:  
Хто до його –  
Й він до того, –  
Ось він який!

ОРАЦІЯ

Благословіте, господа, в сей чесний дом  
вступити,  
І стану я вам орацію говорити.  
А як стану орацію казати,  
То затрусять і стіни в хаті,  
Бо в мене уста громогласні,  
І в орації слова прекрасні.  
Ще вам не звіщалося, що я вмію співати  
вельми –  
Слухайте та не стукайте дверми.  
Я такий молодець –  
Головка як коробка, а сам як горобець.  
Хоч на печі сплю і кожухом укриваюся лік-  
тів в п'ять,  
Зате чоботи кабардинові, послухайте, як  
вони риплять.  
Ще вам не звіщалося,  
Що в нас у школі щось оказалось.

Прилетів птах із ліса  
Та приніс нам нові вісти,  
Що в нас у школі чортма чого й їсти.  
Ковбас і сала, всього того немає,  
Тільки узвар та кутя на покуті грає,  
Грає, аж бульби дме, неначе грав сопілку,  
А діждем великодня – закурим горілку.  
А після Маковія переженем на оковиту,  
Тільки дайте мені сукна на свитку.  
Як ішов я був з Полтави,  
Та й заслужив великої слави,  
Та й зайшов до шевця-знакімця.  
Правда, він мене давно сподівав  
І великий ріжок табаки приготував.  
Поставив він стілець  
І великий табаки рукавець,  
А на закуску з гречаної муки буханець,  
Та ще поставив молотої дерти,

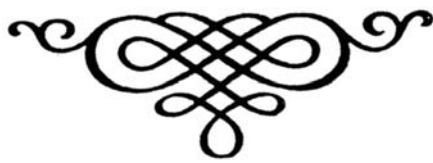
*Вірші анонімних та народних поетів*

---

І довелось було мені від неї вмерти.  
Що ж то добра жінка его шевчиха,  
Що виратувала мене від такого лиха.  
Вона баче, що мене кушання опушила –  
Стала колоти, вхопивши за живіт, шилом.  
Я біжу, кричу, котюсь,  
Сам собі барзі сміюсь.  
А дяк і питається:  
Чого ти, малий, плачеш?  
Ходи лиш, мені поскачеш.  
А якої? Чи не чинбарачки,  
Що насилу виліз із шевцевої хати рачки?  
І так він мене добре пригостював –  
Бодай він довіку щастя й долі не мав!  
Я не захотів у шевця жити  
Та й пішов до мужика служити.  
Так такий мужик невистивий,  
Що як витріще на мене глаза,  
То неначе Софронова коза.  
А як стане що говорити ко мні,  
То неначе ліпе горбatego к стіні.  
І заставив мене мужик гороху молотити.  
Став я снопів добивати,  
Стала мене думка за думкою пошибати,  
Як би до козака на Січ утікати.  
І так поки мужик оглядівся,  
А я біжучи й нагрівся.  
Прибув до козака на Січ  
Та й заліз аж на саму піч.  
А козак і каже:  
Годі лиш тобі на печі сидіти,  
Іди лиш у печі глядіти!  
А я в печі нічого не зварив,  
Сам собі волосся осмалив.  
Так козак баче, що я не такої масти,  
Та й заставив мене товару пасти.  
А я не захотів товару пасти в козака  
Та й пішов до дяка.  
А дяк і питається:  
Де ти, малий, ходиш?  
Сам собі шкодиш.  
Я за тобою зажурився  
Та з журби й оженився.  
Якби так усе дяки журились,

То б у школі й блощиці не плодились.  
Дяк же як дяк, а жінка його дума та й дума,  
Що б мене заставити робити.  
І заставила мене дитину колихати.  
Став я дитину колихати,  
Став колишучи й співати:  
Люлі-люлі, маленький враже,  
За тобою нянька спати не ляже,  
Я не захотів дитини колихати  
Та й пішов хата від хати  
Мир Христов давати,  
Милостині прохати.  
І мене не могли ні дівки, ні жінки пізнати,  
Кулик? Не кулик!  
Чайка? Не чайка!  
Сказать би – сова?  
Так не така голова!  
Похоже не звіра?  
Так не така міра!  
Сказать би – птиця?  
Так, так, як молодиця!  
А один догадавсь та й каже:  
Та се той баламут,  
Що й торік був тут!  
Се той дяк,  
Що виток у мене в огороді весь мак!  
Та ні бо, брате, не так!  
Я тільки вступив в твій огород ногою,  
А твоя бісова жінка вже й біжить з кочергою.  
Та ще скажу я вам, братці, нову новину:  
Не держіте плаття на тину,  
Бо як будете плаття по тинах держати,  
То будете нашого брата зодягати.  
Бо наша братія така:  
Як вийде із школи, то як мак процвітає –  
Той голий, той босий, в того й сорочки немає.  
А як розживеться наша голота,  
То йде п'ятірнею в ворота.  
А якою? Чи не тою, що в млині?  
А ви заплатіть за орацію мені!  
Я з вас не требую ні по шагу, ні по п'ятаку,  
Дайте мені в руку хоч по коповику.  
Я на те й капшук маю  
І вас з празником поздоровляю.

# РЕЦЕНЗІЇ



## RUSKÉ POHÁDKY V PODÁNÍ V. STANOVSKÉHO

Kniha ruských pohádek, kterou připravil pro naše čtenáře V. Stanovský<sup>1</sup>, není jistě první ani poslední v řadě podobných edic. Referujeme-li o ní v odborném časopise, je to proto, že jde o pokus vrcholně zajímavý jak z hlediska folkloristického, tak i po stránce překladatelského přístupu k předloze, pokus, jenž pro svou průbojnost a nekonvenčnost nalezne vedle horlivých zastánců patrně také odpůrce, v každém případě dává však mnoho podnětů k teoretickému zamyšlení.

Výbor V. Stanovského je prvním svazkem velké souborné edice *Pohádky národů*, jež má na způsob podobných vydání zahraničních podat v uceleném výběru obraz pohádkové tvorby různých národů. Už tato obecná koncepce určovala zásady autorova přístupu k ruskému materiálu: na rozdíl od dosavadních edic, které většinou mechanicky přejímaly náplň ruských pohádkových výborů, usiluje V. Stanovský velmi cílevědomě o vyzdvižení specifických námětů a stylistických forem ruské pohádky. Ve výboru jsou záměrně zatlačeny do pozadí látky vysloveně mezinárodní nebo v česke tradici dobře známé z dosavadních překladů. Autor se neohlížel na běžná antologijní měřítká a sestavil svůj výbor z materiálu původních sbírek, někdy málo známých a nedostatečně využívaných, v nichž se skrývá ne jeden skvost vyprávěčského umění. Tím značně zvýšil tematickou a stylistickou mnohotvárnost své knihy. Vedle nečetných, avšak velmi zdařile volených ukázek zvířecí bajky najde v ní čtenář bohatý soubor fantastických pohádek různých stylistických odstínů – od bohatýrských sujetů, prodchnutých ovzduším vyspělé epické obřadnosti a pohádek tradujících prvky legendární až po díla vysloveně novelistického ražení, do nichž velmi silně pronikají prvky novější životní reality. Druhou složku výboru tvoří realistické povídky a anekdoty obsahující většinou silný prvek sociální satiry. Ve své snaze poukázat na mnohotvárné kořeny ruského lidového vyprávění sáhl autor i po autentických textech 17. a 18. století, představujících tradici tendejší lidové četby, stylově velmi vyhraněných a zajímavých. Při neomezených možnostech, které nabízí ruský folklórní poklad, jednou možná vznikne ještě lepší, ještě zdařilejší výbor z ruských pohádek, dnes však musíme hodnotit práci V. Stanovského jako významný mezník, zahajující období tvůrčího přístupu překladatelů k této složce ruského kulturního dědictví, jehož cílem a smyslem je samostatné odhalování nových hodnot.

Stejně odvážně a průkopnický řeší V. Stanovský otázku, jak má vypadat překlad pohádky, aby byl nejčtivější, umělecky co nejučinnější, a zároveň neochuzoval přeložené dílo o jeho národní kolorit, neubíral mu nic z jeho myšlenkového a stylistického svérázu. Dosavadní překladatelé viděli záruku adekvátního přetlumočení v pietním zachovávaní podrobností obsahu a v atomicky pečlivém převodu jednotlivých zvlášt-

Рецензії

ností ruského vypravěčského slohu. V. Stanovský zvolil nepoměrně náročnější a riskantnější cestu převyprávění, adaptace, kde na překladatele padá dvojitá zodpovědnost: za udržení nové vybudované slohové jednoty díla a zachování správného poměru k předloze, daného účelem knihy. Jak se tento dvojitý přístup obráží v reálné estetické hodnotě překladů, ať posoudí sám čtenář z konfrontace jednoho z nemnoha paralelních textů v starším překladu Julie Brožové-Malé (I. Karnauchovová, *Krása nesmírná*, Praha, 1955) a v přebásnění Stanovského. Oba překlady vycházejí ze stejného textu Afanasjevova:

V dalekém carství, v daleké říši žil jednou car a carevna. Narodil se jim syn, carevič Ivan. Chůvy ho kolébají, ale ukolébat ho nemohou. Volají jeho matku:

«Carevno panovnice, jdi a ukolébej svého syna!»

Matka ho kolébala, ale ukolébat ho nemůže. Běžela tedy k carovi.

«Care, velký panovníku! Jdi a sám pokolébej svého syna!»

Car začal dítě houpat a vyprávěl:

«Spi, můj drahý synku, spi! Až vyrosteš, zasnoubíš se s Krásou Nesmírnou, dcerkou tří matek, vnučkou tří babiček, sestrou devíti bratrů!»

Carevič Ivan usnul hlubokým spánkem. Za devět dní se probudil a povídá: «Bud' sbohem, tatíčku! Pojedu hledat Krásu Nesmírnou a ucházet se o ni»

(J. Brožová-Malá).

Tož v jednom slavném carství, v dalekém hosudarství, za devaterými horami a devaterými řekami, žil car a carevna a narodil se jim syn, carevič Ivan.

Uspávala chůva careviče Ivana, ale uspat ho nemohla. Zavolala carevnu: «Pojď, carevno, a uspi svého syna, careviče Ivana!»

Uspávala carevna careviče Ivana, ale uspat ho taky nemohla. Zavolala cara: «Pojď, care, uspat svého syna, careviče Ivana!»

Usedl car ke kolíbce a zazpíval svému synovi careviči Ivanovi ukolébavku:

«Spi, synečku, spi, holečku,  
vyrosteš, dospěješ,  
do širého světa pojedeš.  
Přijde čas, oženíš se  
s Vasilisou Kirbitěvnou,

dcerou tří matiček,  
vnučkou tří babiček,  
sestrou devíti bratrů,  
co sedí ve věži  
na mořském pobřeží».

A carevič Ivan usnul, jako by ho do vody hodil. Spal a spal a probudil se až po devíti letech, devíti měsících, devíti týdnech a devíti dnech. A pravil carovi: «Pojedu, tatíčku, do širého světa a vyhledám si nevěstu»

(V. Stanovský).

Překlad J. Brožové-Malé tlumočí věrně obsah slov, převod V. Stanovského vynikajícím způsobem vyjadřuje významovou intenci předlohy, dotváří ji do větší nádhery podle jejího vlastního řádu.

V. Stanovský je výborným vypravěčem. Má jistý cit nejen pro významové hodnoty slova, ale i pro jeho dramatický spád. Drobnou úpravou věty, výměnou přebytečných



slov za obohacující, volbou jaderného slovního obratu dovede vnést do překládaných textů nový zákonitý rytmus, přiblížit jejich vzdálený stylistický obzor uměleckému cí-tění současného čtenáře.

Nenápadně, avšak cílevědomě doplňuje upravovatel text svých předloh vtípnými přirovnáními, konkretizujícími obrazy, uvádí do něho jaderná, názorná slova. Předloha lakonicky sděluje, že hrdinka zmizela ze zahrady; v podání Stanovského «ztratila se jako špendlík ve stohu». Předloha říká, že dědeček s babičkou byli chudí, překladatel dodává: «jen tak jedním zubem suché kůrky žvýkali». Větu «откуда ни возьмись выскочил чертененок» překládá: «vyskočil z ní malý čertík, celý chlupatý, oči jako uhlíky». Při líčení paláce neopomene dodat, že měl «třiadvacet věžiček se zlatými báně-mi». Mluví-li se o hrdinovi, který «jednoho dne umřel», začíná věta překladu sdělením, že «car byl už starý, staříčkový». Jen širším seznámením s textem překladu lze ovšem nabýt dostatečné představy, s jakou bravurou a vynalézavostí dotváří překladatel jazyk předlohy.

Avšak zásahy V. Stanovského do textu předloh mají na mnoha místech hlubší ráz: ovlivňují stavbu celého sujetu. K vytvoření bohatšího nebo harmoničtějšího celku využívá autor v dosti hojné míře možnosti kontaminace různých variant téže pohádky, nechybějí ani případy doplňování textu motivy převzatými z jiných pohádek. Zvláště časté jsou úpravy toho druhu na začátku a na konci pohádek, na místech, které autor ve shodě s nejlepšími tradicemi ruského vypravěčského umění propracovává do zvláště náročné umělecké podoby, někdy dokonce s převahou samostatné invence.

Také během vyprávění překladatel vynechává ne jeden dějový prvek, přidává jiné, mění jejich konkrétní náplň, i když se v podstatě drží základního textu. Jen menší část těchto změn (odstranění některých drastických motivů) byla vyvolána ohledem na dětského čtenáře, většinou jde o umělecký záměr, o snahu zvýraznit námět, vystupňovat jeho účinek. Vynechávány bývají obvykle druhořadé, slabě motivované epizody, které zbytečně zpomalují a komplikují průběh děje, epicky nezdůvodněné, a neúplně vyvinuté reduplikace motivů, prvky, které se opakují v jiných pohádkách sborníku. Všechny případy rozšíření textu sledují naproti tomu v podstatě dvojitý účel: buď zvyšují epickou obřadnost námětu (ustálené formy líčení hrdinovy cesty, ustálené formy oslovování, prvky tradičního epického šprýmu, rýmovaná pořekadla apod.), nebo upevňují jeho psychologickou hodnověrnost (vypravěčovy poznámky o vztazích mezi hrdiny, charakteristiky jejich morálních vlastností a vnitřního stavu, lepší motivace některých míst děje). Pohledme, jak harmonicky vyváženy jsou obě tyto složky v následujícím úryvku pohádky *O careviči Ivanovi a věrném Meči Mečovi-čovi* (kursivou jsou vyznačeny překladatelovy dodatky a změny):

Настигла их темная ночь; раскинули они шатер, Булат-молодец лег спать, а Ивана-царевича на караул поставил и говорит ему: «Каков случай – разбуди меня». Тот стоял,

стоял, утомился, начал клонить его сон, он присел у шатра и заснул. Откуда ни взялся Кощей Бессмертный – унес Василису Кирбитьевну. На заре очнулся Иван-царевич; видит, что нет его невесты, и горько заплакал. Просыпается и Булат-молодец, спрашивает его: «О чем плачешь?» – «Как мне не плакать? Кто-то унес Василису Кирбитьевну». – «Я же тебе говорил: стой на карауле! Это дело Кощей Бессмертного; поедем искать»

(Афанасьев, Нар. русс. сказки, 158).

Večer postavil carevič Ivan na mýtině v lese bílý stan, do něho uložil Vasilisu Kirbitěvnu, Meč Mečovič si lehl u vchodu a Ivan carevič se postavil na stráž.

«Kdyby se něco stalo, careviči Ivane, vzbud' mě. A hlavně neusínej, zle by se pak vedlo nám všem», řekl Meč Mečovič.

Stojí carevič Ivan na stráži, a oči se mu klíží. Za chvíli se mu oci zavřely a carevič Ivan usnul jako dub. A tu přiletěl Kostěj Nesmrtelný, uchopil krásnou Vasilisu Kirbitěvnu, a jak tiše přiletěl, tak tiše zmizel. Ani lístek nezašuměl, ani travička se nepohnula, jen Vasilise Kirbitěvně prsten se z prstu smekl a upadl na zem.

Vzbudí se Meč Mečovič, dívá se, carevič Ivan spí, ani se nehne, a po Vasilise jakož když se zem slehne. Jen zlatý prsten na zemi leží. Vzbudil Meč Mečovič Ivana:

«Špatně jsi hlídal, careviči Ivane, a nevěstu ti odnesl Kostěj Nesmrtelný».

Zaplakal carevič Ivan, ale Meč Mečovič ho těšil:

«Teď neplač, careviči Ivane, pláčem si Vasilisu znova nevysloužíš. Musíme se vypravit za Kostějem Nesmrtelným a Vasilisu Kirbitěvnu dobyt zpátky».

Jistě se najdou i odpůrci takového zacházení s lidovou předlohou: stírá prý autentický ráz lidového vypravěčského projevu. Lze jim odpovědět poukazem na povahu folklórního díla v jeho vlastním přirozeném prostředí. Je to dynamické bytí, složené z nekonečného počtu proměn, jejichž hranice určuje pevný, avšak vyvíjející se umělecký řád. Vychází-li literární úprava z poznání zákonitosti žánru, z vystižení jeho reálných vývojových možností, je vlastně organickým pokračováním živého vývoje, jeho zákonitým dotvářením, cennějším a spolehlivějším o to, že zde probíhá proces uměleckého třibení vědomě. Takový ráz mají právě adaptace V. Stanovského. V některých případech lze nesouhlasit s autorem, změny, které provedl, podle našeho názoru ochuzují nebo i zkreslují předlohu: významově ochuzen byl např. motiv osobní návštěvy cara a jeho hostů v křmčě, kde nocuje Ivan Vodovič; v pohádce o vojáčkovi, který přišel do nebe a do pekla, došlo k příliš ostrým přesunům významů, které narušily její původní ráz. Jinak se však parafráze V. Stanovského vyznačují nejen obdivuhodnou slohovou jednotností, ale i tím, že v nich, nehledě k ostré modernizaci jazyka a psychologického přístupu, žije plným, nezkráceným, naopak snad ještě bohatším a výraznějším životem duch starých příběhů, myšlení odlehlých dob. Překlady V. Stanovského jsou založeny na souhře dvou zdánlivě neslučitelných tendencí: upevňování tradičního epického řádu a ostré psychologické a jazykové modernizace. Spojení těchto dvou živlů nechápe ovšem překladatel mechanicky: z tradice vylučuje všechny prvky dnes už umělecky

neproduktivní, neschopné zaujmout a získat jako zlatník, který přebírá, čistí a brousí drahokamy, aby jen nejkrásnější mohly zazářit na drahocenném šperku. Zdůraznění signálních, esteticky účinných prvků epické stylistiky plnou měrou vyvažuje kvantitativní úbytek prvků ostatních, vytváří v parafrázích novou monumentální epickou perspektivu, spjatou viditelnými svazky s tradicí, zároveň však obrácenou k současnosti.

Podobným způsobem je v díle V. Stanovského rozřešena i otázka národního koloritu. Je nápadné, jak málo ruských slov najdeme v jeho překladu: několik sociálních termínů – car, carevna, carevič, bárin, bojar, pop, dva nebo tři tituly – hosudar, baťuška, několik názvů pro vybrané předměty hmotné kultury – aršín, balalajka, kvas, piroh, pud, sarafán, vrsta, vodka. Všechno ostatní je tlumočeno českými ekvivalenty: z vojvodichy se stává hraběnka, z bojarů nejednou knížata, «urození pánové, rytíři a hrabata», místo поминок, posmrtné tryzny po příbuzných, posílá hrdinka pečivo na jejich svátek, počestění podléhají dokonce některé pohádkové symboly, hrdinové mluví nejednou jazykem svých současných čtenářů: «Přijeli jsme za tebou, abychom tě osvobodili z moci Kostěje Nesmrtelného». – «*To půjde těžko*, Kostěj Nesmrtelný se dnes večer vrátí, a když mě doma neuvidí, snadno mě najde a zase odnese»; zcela proti zvyklostem pohádkových stvůr se drak Gorynyč při pohledu na neústupného Ivana Vodoviče zarazí a odvolá svůj výrok, že někde nablízku smrdí ruská kost: «Smrdí, nesmrdí, třeba se mi to jenom zdálo». Přece však čtenář nemá ani na chvíli pocit, že byl vytržen ze světa pohádkových kouzel, přenesen ze staré Rusi do dnešní skutečnosti. Obraz vzdálených časů a lidí se mu stává naopak blízký a milý.

Kniha V. Stanovského je nevšední událostí v dějinách českého překladu. Potvrzuje dobře známou skutečnost, že při dnešních nárocích na umělecký překlad jsou v překladatelství úkoly, jejichž správné řešení může být dáno jen spojením skutečného talentu s dobrou teoretickou přípravou<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> O dvanácti Mikitech, ruské pohádky. Vypravuje Vladislav Stanovský. Ilustroval Michael Romberg. SNDK, P. 1959, 476 str.

<sup>2</sup> Redakce Československé rusistiky považuje za potřebné doplnit recenzi s. Zilynského, s níž jinak v jádře souhlasí, několika omezujícími poznámkami. Novátorství s. Stanovského je třeba vítat, je však třeba pamatovat na to, že jde o užití metody, která má již starou tradici v úpravě textů domáčího původu. Lidové texty upravovali se zřetelem na širokou čtenářskou veřejnost u nás. např. Němcová a Erben, v ruské literatuře L. N. Tolstoj, A. Tolstoj a jiní význační literáti. Je-li však nový přístup ke zčešťování cizích folklórních textů míněn přímo jako rozsáhlý nakladatelský program, bylo by dobré rozvinout o této problematice diskusi. K té by pak měli být přibráni vedle lingvistů i folkloristé, kteří by měli potom co říci i k poznámkovému doprovodu knihy Stanovského a k jeho povšechné charakteristice ruských pohádek.

Red.

## ЦІННА ПРАЦЯ

У польській науці, що шукала для поневоленого народу нових ідейних вартостей, появилoся дуже сильне зацікавлення українськими справами, зокрема скарбами української народної культури. З. Д. Ходаковський на початку ХІХ ст. збирає народні пісні й досліджує слов'янську старовину переважно на українській території. Перший повний етнографічний опис у польській науці – праця І. Л. Червінського «Okolica zadniestrńska między Stryjem a Łomnicą» теж виростає з українського матеріалу.

Протягом цілого ХІХ ст. довгий ряд польських збирачів і дослідників вносять свій вклад у вивчення українського народного побуту й словесності. Після спроб групи Гітнера й Поля В. Залеський та Ж. Паулі видають у Львові цінні збірники українських народних пісень. Пісенні скарби збирають також К. Вуйціцький, К. Ю. Туровський та Е. Ізопольський. Народну прозу – перекази, повір'я й легенди – та обрядовість досліджують Л. Семенський, Е. Руліковський, А. Новосельський. Українським фольклором захоплюються видатні діячі польської культури К. Бродзінський та М. Грабовський. В шістдесятих роках розвиває свою велику збирацьку діяльність на українських землях найбільший польський фольклорист Оскар Кольберг. Його почин продовжує Антропологічна Комісія Краківської Академії наук, що в своєму виданні «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej» друкує ряд цінних досліджень з українського фольклору, та Львівське народознавче товариство, з яким співпрацював Іван Франко. Без перебільшення можна сказати, що без праці польських збирачів та дослідників, які вчасно оцінили вартість української народної поезії, багато її явищ залишилось би нерозкритими. Але досі не було навіть скромних спроб оцінити цей великий вклад.

Цю прогалину заповнює недавно видана книга молоді дослідниці В. А. Юзвенко «Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці ХІХ ст.» (Київ, 1961, в-во АН УРСР, 132 ст.). Автор з великою увагою й пильністю зби́рала багатий фактичний матеріал, даючи широку картину польських зацікавлень українським фольклором. Виклад праці доступний і зрозумілий, і водночас він задовольняє високі теоретичні вимоги: сумлінно й точно використовується наукова література, визначається ясно окреслене намагання давати синтетичну оцінку встановленим фактам. У праці майже немає самоцільної популяризаторської фрази. Дуже цінна спроба автора розглядати явища фольклористичної праці на фоні ширших і ідейно-суспільних умов даних часів. Не дивно, що кожний, хто цікавиться поставленими у праці питаннями, найде у книзі В. А. Юзвенко не тільки вичерпну й достовірну інформацію про матеріал, що відноситься до теми,

але й цінні відомості про загальні передумови й тенденції фольклористичної науки на Україні, в Польщі й Росії.

Як кожна наукова праця, так і робота В. А. Юзвенко має певні недоліки. Здається, при виявленні ідейних основ польського зацікавлення українським фольклором автор допускає певне спрощення, чи точніше ідеалізацію, зв'язану з перенесенням критеріїв нашого часу на епоху, в якій панували інші закономірності. В читача книги створюється враження, начебто польська збирацька та дослідницька робота над українським фольклором проводилась завжди, і в першій половині XIX ст. під знаком зрозуміння й симпатії до української національної самосвідомості, начебто це була свідомо служба для другої, рівнорядної національної культури. Це історично невірно.

Українська національна свідомість була тоді ще тільки в стадії народження. Наприклад, у М. Максимовича були дуже скептичні погляди на можливості розвитку української мови. Як же можна тоді допускати у тодішніх діячів польської культури наявність таких прогресивних настанов? Для того, щоб довести, що за цими зацікавленнями стояли інші, історично первісні мотиви, вистачить зацитувати невеликий уривок з передмови, якою попередив Вацлав Залеський, автор книги високо оціненої, свій пісенний збірник:

**«З вищого погляду це виключування русинів з нашої літератури здається мені для загальнослов'янської літератури, до якої ми повинні завжди змагати, дуже шкідливим. Словаки, слов'яни в Сілезії, морав'яни приєдналися до Чехії; до кого ж мають приєднатися русини? Чи маємо бажати, щоб русини мали свою літературу? Що трапилось би з німецькою літературою, якби всі німецькі племена старалися мати свою літературу?».**

В. А. Юзвенко не вказує ні словом на те, що інтерес до української народної культури в багатьох поляків того часу поєднувався не з визнанням повної національної окремішності українського народу (якого в силу історичних обставин не могло й бути), а з ідеєю історичної єдності обох країн, «історичної Польщі», чи навіть з ідеєю провідної ролі польської культури на Україні.

Така історична правда, і немає в ній нічого принижуючого ні для поляків, ні для українців, бо ж навіть дуже талановитим і чесним людям не дано виломитися з історичної обмеженості світогляду своєї епохи. Менш нормальним треба вважати факт, що таке ставлення удержувалося у деяких поляків ще на переломі XIX і XX ст., дуже ускладнюючи взаємне порозуміння і співпрацю (його представником був, напр., Фр. Ровіта Гавронський). З українського боку воно викликало несправедливу ворожість до польських починів і результатів у цій справі. Для нас, що стоїмо над ідейними горизонтами минулого, свідомість цих ускладнень не може стати перешкодою у визнанні й оціненні дуже великого об'єктивного значення

цієї праці; за ідейними умовностями ми повинні бачити найглибшу тривалу основу, що керувала зусиллями цих людей: щире симпатію до народу, почуття внутрішньої близькості та розуміння для його чудових духовних скарбів.

Дуже корисний у праці показ взаємозалежностей між польським і російським зацікавленням Україною та впливу, що його могли мати на розвиток польського ставлення до української культури ідеї декабристів. Але підкреслено відсуваючи цей момент, автор мимохіть знизилася значення інших чинників, що мали велике значення для емансипації української культури – зокрема ідей слов'янського, і особливо чеського, національного відродження.

В дуже багатому фактичному матеріалі праці є певні, в цілому невеликі, прогалини. Автор не звернула уваги на цікаві пісенні публікації в польських журналах перелому 30-х і 40-х років (*Przyjacieł ludu, Sławianin, Lwowianin*), ні на піонерську працю етнографа й відомого поета В. Поля «*Ruthenische Volkslieder*» (1829). Цікавий підляський матеріал є в книзі Л. Голембйовського «*Lud polski*» (1830). Якщо автор включає в рамки свого розгляду і північне Полісся, слід було згадати і збірку Р. Зенкевича «*Piosenki gminne ludu pińskiego*» (Ковно, 1851), з якої черпали м. ін. Антонович і Драгоманов. Чомусь зовсім обійдено обласні монографії з акції музею Дзедушицьких, що виходили в дев'яності роки минулого століття (Стшетельська-Гринбергова, Сокальський, Байгер).

В книзі трапляються і окремі помилки та неточності. Порівняно найбільше їх на початку першого розділу, в матеріалі, що його автор книги торкається тільки принагідно. В «**Анналах**» Сарніцького не «знаходимо українську історичну пісню про братів Струсів», як каже автор, а тільки згадку про її існування. Без усяких підстав автор заявляє, що у польських рукописних збірниках XVII ст. найсильніше показана українська народна обрядова поезія. Поетичним перебільшенням є твердження, що латинська поема польського письменника XVI ст. С. Кльоновича «**Роксоланія**» пересипана перлами української народної творчості. На ділі цей матеріал дуже важко розшифрувати за умовностями латинського літературного стилю, і його порівняно небагато. Все, що автор говорить про українсько-польські фольклорні взаємини в XV–XVIII ст., не дає правильного уявлення про характер і соціально-побутову основу цих взаємин. Дуже неповний в цьому випадку перелік наукових джерел; не згадуються, наприклад, ні в тексті, ні в бібліографії фундаментальні праці А. Брюкнера, К. Бадецького, ні більшість робіт М. Возняка, присвячених цим питанням. Зрозуміло, що завданням автора книги не було входити в подрібний розгляд даних проблем, але коли їх порушено, слід дати читачеві хоч коротку, але репрезентивну бібліографію.

Певні неточності можна знайти і в інших частинах книги. Про «*Śpiewy historyczne*» Немцевича важко твердити, що вони «написані на фольклорному матеріалі». На стор. 39 зараховує автор видання Кірші Данілова (перше вийшло 1804 р.) і навіть Чулкова (1773–74) до романтичної епохи зацікавлення фольклором. Діяч



чеського відродження В. Ганка не видав ніякої збірки народних пісень, яка мала б подібний характер, як збірники, наведені поряд; він видавав тільки переклади сербохорватських пісень та писав парафрази на теми народної лірики.

Спірною треба вважати авторову оцінку деяких явищ. Такий характер має ставлення дослідниці до Жеготи Паулі, названого **«одним з палких прихильників української народної поезії»**. Значення збірників Паулі на свій час було дуже велике, але чи потрібно зменшувати недоліки його праці, на які вказав дуже переконливо (а не тільки «певною мірою», як каже автор) М. Возняк? З другого боку, ставлячи Жеготі Паулі в закид публікацію декількох пісень літературного походження, В. А. Юзвенко забуває на іншому місці відзначити, що в збірнику В. Залеського, якого принципи оцінює дуже високо, таких пісень непорівняно більше. Не поділяємо також авторового засудження повторної публікації варіантів уже відомих пісень. І з-за такого ставлення до проблеми пісенного варіанту автор не змогла належним чином підкреслити цінної специфічної якості польських фольклористичних публікацій, що відносяться до української території – їх орієнтації на схоплення місцевих або регіональних репертуарів. А саме цей аспект, якому українська фольклористика присвячувала дуже мало уваги, стає важливим знаряддям сучасного фольклористичного методу.

В книзі час від часу появляється тенденція до барвистого висловлювання, що затемнює справжню міру вартостей і вірний погляд на досліджувані факти. Так, про записи Ходаковського сказано, що вони **«давали широку картину життя і побуту українського народу, його боротьби за національну і соціальну свободу»**. Хто хоч трохи знає характер пісенної збірки Ходаковського, в якій головне місце займають пісні обрядові, не зможе погодитись з цією характеристикою.

На ст. 98 автор заявляє, що у збірниках Кольберга **«Chełmskie i Przemyskie»** **поряд із зразками польської народної творчості опубліковано зразки української**; дослідник знайшов на цих місцях **«багато розсипів українських народнопоетичних творів»**. Невже автор не знає, що обидва збірники складені в більшості з українського матеріалу відповідно до етнічного складу названих областей у часи, коли працював Кольберг?

Певні недоліки можна знайти також у транскрипції власних імен. Дивує спосіб, яким на ст. 65 цитується лист Я. Головацького до О. Бодяньського. Галицьке етимологічне **ѣ** (ять), що завжди означало звук **і**, автор переписує буквою **е** (все песни, не умеючи, против граматиче).

Цими критичними зауваженнями не думаю знижувати загальної вартості книги В. А. Юзвенко. Певної міри помилок та неточностей у такій піонерській праці не можна обминути. В цілому вона становить дорогоцінне надбання сучасної української фольклористики. В скромному ряді фольклористичних публікацій, що вийшли за останні роки на Україні, її можна поставити на одне з чільних місць.



## RUSSKIJ FOLKLOR. MATERIALY I ISSLEDOVANIIJA

SV. I (1956), 348 str.; II (1957), 376 str.; III (1958), 448 str.; IV (1959), 532 str.

Sborník *Russkij folklor*, vycházející od r. 1956 pravidelně v ročních intervalech, je po sbornících *Chudožestvennyj folklor* (1926–1929) a *Sovetskij folklor* (1934–1941) dalším orgánem, věnovaným výhradně otázkám folkloristického studia; jeho vytvoření souvisí nepochybně s významným vzestupem sovětské folkloristiky v posledních letech. Čtyři ročníky sborníku, které na tomto místě recenzujeme, poskytují bohatou představu o povaze této edice, o přínosu, který může znamenat nejen pro ruskou, nýbrž i celoslovan-skou folkloristiku. Už úvodem můžeme prohlásit, že sborníky, jejichž rozsah každoročně vzrůstá, velmi dobře plní úlohu tribuny vědeckého pokroku, orgánu, který soustřeďuje objevný přínos různých složek *slovesné folkloristiky* (edice se omezuje na tuto oblast), přispívá ke konfrontaci různých názorů a metodických postupů a velmi výstižně a podrobně informuje o vývoji folkloristického bádání v různých částech rozlehlého území RSFSR. Nepochybujeme proto, že *Russkij folklor* je se zájmem očekáván a přijímán celou obcí sovětských folkloristů; nemenší pozornosti si pro svůj materiálový a metodologický přínos zaslouží i v zahraničí, zejména u folkloristů slovanských, řešících příbuzné problémy. Poměrně značný rozsah sborníků dovoluje spojit v této edici velmi různé formy vědecké informace, od studií, věnovaných jednotlivým folklorním památkám, žánrům, stylistickým jevům, po cenné publikace materiálů, od programových článků, týkajících se různých otázek metodologie po podrobné a zasvěcené přehledy o vědeckých diskusích a výzkumných akcích, od jubilejních statí a nekrologů po recenze a bibliografii. V jednotlivých ročnících se rýsuje tendence k jednotnému tematickému usměrnění, k soustřeďování pozornosti na určitý okruh otázek: první ročník přináší tři články k otázce periodizace, čtyři články v ročníku druhém jsou věnovány problému satiry v různých folklorních žánrech, ve svazku třetím najdeme nejvíce materiálu k problematice historické písně a k dějinám folkloristiky, čtvrtý svazek přináší několik příspěvků, věnovaných problematice pramenů, v pátém svazku, o němž budeme referovat v dalších číslech časopisu, tvoří velká skupina článků součást diskuse o otázkách teorie folklóru.

Důležitým rysem současného vývoje folkloristiky v Sovětském svazu je úsilí o řešení základních teoretických otázek folkloristického studia. První ročník sborníku byl zahájen ve znamení zásadních diskusí o pojetí folklorního vývoje, jejichž významným prvkem byly pokusy o nové řešení otázek periodizace. Tyto pokusy jsou shrnuty v člancích M. O. Skripila *Voprosy naučnoj periodizacii russkogo narodnogo poetičeskogo tvorčestva X–XVII vekov* (I, 22–38), A. N. Lozanovové *Voprosy periodizacii russkogo narodnogo poetičeskogo tvorčestva ot XVIII veka do kanuna Velikogo Oktabrja* (I, 39–48) a A. D. Sojmonova *K voprosu o periodizacii narodnogo poetičeskogo tvorčestva sovětskoj*

*epochi* (I, 49–62). Všechny tři články byly předneseny na významné všesvazové poradě folkloristů v r. 1953, o níž referujeme v další části recenze.

M. O. Skripil vyšel ve svém projevu z názoru, že periodizaci dějin lidové slovesnosti nelze mechanicky odvozovat z vývoje výrobní základny; je nutno počítat s působením různých složek nadstavby a se specifickými zákonitostmi folklórního podání (prolínání obsahových a formálních prvků vztahujících se k různým epochám, nerovnoměrný vývoj žánrů, osobitosti systému obraznosti a umělecké typizace). Jen vyčerpání všech příčin, určujících vývoj lidové poezie a všech osobitých vlastností folklóru může přivést ke správnému řešení otázek periodizace, umožňujícím chápat folklorní materiál ne jako pouhou ilustraci k určitým historickým událostem, nýbrž jako formu lidového umění. Autor uznává nedostatečnost dosavadních pokusů o periodizaci ruského folklóru, vycházejících převážně ze studia tzv. historických žánrů, a žádá, aby byly historicky studovány a zhodnoceny všechny útvary lidové poezie a vytvářena představa o jejich vzájemném vztahu v jednotlivých obdobích. Za nynějšího stavu folkloristického studia považuje konečné řešení problému periodizace za velmi obtížné, zdůrazňuje však jeho naléhavou důležitost. Proto podává v článku nejen obecné periodizační schéma, rozdělující vývoj staršího ruského folklóru do tří období podle sociálně politických formací (období staroruské národnosti, 10. – zač. 14. stol., období vzniku a vývoje velkoruské národnosti, 14. – zač. 17. stol., období formování ruského národa, 17. stol.), nýbrž i pokus o charakteristiku vybraných osobitých rysů jednotlivých období. Je-li možno převážnou většinu autorových premis, obsažených v první kapitole, uvítat jako výraz velkého pokroku v chápání zákonitostí folklorního vývoje, jsou autorovy snahy o vystižení důležitých rysů tohoto vývoje v jednotlivých epochách ještě do značné míry ovládnány duchem přímočaré historické dedukce, jež se tak nehleze odrazila v důležitých folkloristických pracích předcházejícího období. Sám autor článku se k tomuto pojetí doznává, tvrdí-li, že «periodizace se má zakládat na poznání a výkladu historické skutečnosti», aniž by přitom vyzdvihl prvořadou důležitost závěrů, plynoucích ze studia samého folklorního materiálu. Není zde místo na podrobnou a všestrannou kritiku všech sporných prvků Skripilovy koncepce, tím spíše, že vývoj následujících let překonal mnohé z autorových názorů. Bude však dobře k charakteristice tehdejšího stavu folkloristické metodologie uvést alespoň některé z nich.

Bez ohledu na skoro úplný nedostatek přímých dokladů má Skripil velmi jasnou představu o tvárnosti a podstatných rysech folklóru v době Kyjevské Rusi. Je samozřejmě pevně přesvědčen, že «hlavní osobitostí ústní lidové poezie doby staroruské národnosti, která dovoluje vydělit ji ve zvláštní oddíl, je její nová jakost, jež ji ostře odděluje od folklóru prvobytně pospolného řádu». Rysy této ostře odlišné nové jakosti svévolně dedukuje z obecných podmínek historické situace a neúplných historických údajů v pevném přesvědčení, že se folklorní útvary, např. žánry, vyvíjejí pod diktátem

určitého obecného vyvojového schematu bez ohľadu na složitou souhru skutečných historických činiteľů. Nepochybuje o tom, že se historický epos Kyjevské Rusi vyvinul radikálním přetvořením starší epické tradice, jež se zaměřovala především na zobrazení tajemných přírodních sil a boje s nimi. Důkaz kontinuity epických tradic hledá např. v motivech drakobijce a násilného uchvácení nevěsty, «jejichž vznik je těžko vysvětlit za podmínek staroruského státu a nutno uvést do vztahu s hlubší minulostí». Dovolává se přitom např. širší publicity motivu drakobijce v lidových písních Bulharů a Srbů, zapomíná, že právě v těchto zemích byly ideální podmínky pro jeho převzetí odjinud. Hlavní ideový rys eposu této doby spatřuje v myšlence jednoty ruské země, aniž by se zamyslel nad významem faktu, že předpokládanou tematickou náplň tohoto eposu vidí skrz prisma staroruských letopisů, jednoznačně orientovaných na tuto myšlenku a čerpajících pod tímto zorným úhlem z epického podání. Postava knížete Vladimíra měla podle autora už v této době satirické rysy. Přesně ví, že se byliny nikdy nevyznačovaly «přímou historičností», kategoricky vylučuje možnost, že mohly vznikat «po stopách konkrétních historických postav a událostí», jako jejich přímý odraz. «Měly vždy jediného hrdinu – sám lid, tvůrce svého vlastního historického osudu». Přitom si vůbec neklade otázku o sociálních okolnostech vzniku a vývoje tohoto útvaru, o prostředí jejich nositelů. Nepovažuje za nutné vyrovnat se s možností, že i v té době vznikaly básnické projevy, reagující přímo a konkrétně na významné vojenské a politické události, podobné analogickým útvarům v jiných evropských zemích. Ví však dobře, že «byliny tohoto období mluví jen o přítomnosti, neobracejí se ke vzdálené minulosti, nepamatují si život ruského národa v době před vytvořením ruského státu». Byliny jsou pro něj vůbec «jevem progresivním, obřážejícím prvopočátky nového ve vědomí lidových mas». Naproti tomu o poezii obřadné dedukuje autor na základě její stability a konzervativnosti v novějších dobách, že «i obdobím utváření staroruské národnosti prošla bez větších změn». Při takové naprosté nepozornosti ke konkrétním kulturně historickým faktorům, ovlivňujícím také vývoj lidové kultury, při neschopnosti odtrhnout se od obecného schematu politických dějin a hledat ve svědectvích samého materiálu, při autorově bravurní jistotě opírající se jen o vratkou dedukci lze těžko očekávat věrný obraz vývoje.

Podobné omyly jsou charakteristické i pro další kapitoly Skripilovy práce. Z mimořádného významu «ideje jednoty ruského národa a ruské země» v druhém období dedukuje automaticky závěr o «ucelenosti a jednotě» folklorní tvorby v této době, jako by se politicky zaměřenou tvorbou uzavíral obzor tehdejšího folklóru. Zůstává úplně lhostejný k dramatickému boji různých ideových proudů, charakteristickému pro pozdní středověk, k prolínání a sblížování kultur, k problému přesunů v souboru sociálních nositelů lidové poezie v té době. Nezapomene ovšem obecně zdůraznit, že lidová poezie byla i v tomto období «mnohotvárná a bohatá».

Charakteristický je autorův způsob datování folklorních jevů. Zjistí-li, že pohádky určitého typu nemohly vzniknout v beztrždní společnosti, automaticky je umístí «na gram obrazování gosudarstva», třebaže v nich nejsou žádné znaky, které by mluvily proti původu mladšímu. Terminus a quo splývá v tomto myšlenkovém postupu s přesným a definitivním datováním.

To jsou jen některé ukázky autorovy metodologické odvahy, plynoucí z malého pochopení pro dialektické zákonitosti dějin.

Podává-li pokus Skripilův při všech svých nedoslacích alespoň poměrně mnohotvárný obraz předpokládaného vývoje, vyznačuje se článek A. N. Lozanovové, vztahující se k době, která poskytovala nepoměrně lepší materiálový základ pro obecné historické závěry, nepochopitelnou úzkostí a omezeností pohledu na folklorní proces. Také Lozanovová tvrdí, že periodizace folklóru se má zakládat na «izučenii i osmyslenii istoričeskoj dejstvitelnosti». Chápe to však tak, že mechanicky podřizuje členění folklorního vývoje periodizaci osvobozovacího boje v předrevolučním Rusku. Autorku zajímají ve folklóru jen historicko-politické momenty, změny nositelů lidové poezie charakterizuje jen na pozadí politických dějin. Nevěnuje žádnou pozornost uměleckým vlastnostem folklorního materiálu, nechce vědět o tom, že jsou také historicky vázány, že se v nich významným způsobem odráží vývoj lidového myšlení a ideologie. Až v závěru článku volá postulativně po studiu forem uměleckého zobrazení, zúžuje však tento požadavek stejně na výzkum forem zobrazení člověka.

Nepochybně nejlépe dopadl v tomto souboru pokus A. D. Sojmonova, týkající se folklóru sovětské epochy. Sojmonov ostře zaútočil proti dosavadnímu chápání folklóru jako ilustrace k historickým postavám a událostem; žádá, aby byl pojímán jako specifická forma společenského vědomí, jako způsob výrazu lidového světového názoru v celé jeho mnohotvárnosti. Z těchto pozic ostře kritizuje dosavadní periodizační schéma, navrhuje trojdílné schéma vlastní a plasticky charakterizuje základní vlastnosti jednotlivých období.

Obraz skutečného ideového vývoje sovětské folkloristiky v době, kdy vznikly tři uvedené články, dokresluje velmi rozsáhlá a podrobná zpráva A. M. Astachovové o všesvazové poradě folkloristů, konané v listopadu 1953 v Leningradě (I, 239–81), jež se stala polem otevřené výměny názorů a počátkem dalšího plodného vývoje sovětské folkloristiky. Bouřlivá diskuse na poradě se soustřeďovala kolem dvou skupin otázek: o povaze a formách výzkumu sovětské lidové slovesnosti a o podstatě lidové slovesnosti vůbec; o zákonitostech jejího historického vývoje a principech periodizace.

Účastníci porady odsoudili názory popírající samou existenci lidové tvorby v sovětské epoše, jak se objevily např. v člancích N. P. Leontějeva. Avšak většina účastníků porady se vyslovila proti nezdůvodněnému rozšiřování hranic lidové slovesnosti, proti jejímu ztotožňování s každým masovým uměním, zdůraznila potřebu rozlišovat mezi

folklórem a individuální tvorbou lidových umělců. E. V. Pomerancevová upozornila na to, že folklór je v nynější době jen malou částí lidové tvořivosti.

Účastníci porady se shodli na tom, že hlavním rysem lidové slovesnosti je kolektivnost, vyhranily se však dva protichůdné a neslučitelné výklady tohoto pojmu: výklad, jenž chápal kolektivnost jako specifickou formu existence folklorního díla a jehož zastáncem byla převážná většina významnějších folkloristů, a výklad ztotožňující kolektivnost s masovostí a chápající ji jako výraz ideové jednoty lidových mas; jeho přívrženci byli na poradě zejména představitelé lidové tvořivosti a folkloristé ukrajinští.

Jako druhý důležitý příznak folklóru byla nejčastěji uváděna ústnost. S nesouhlasem se setkal pokus Čičerovův chápat pojem lidové slovesnosti jako pojem hodnotící; upozorňovalo se zejména na nebezpečí absolutních hodnotících kritérií. Mnozí badatelé zdůrazňovali, že hodnocení folklorních děl musí být historické, musí vycházet z úlohy díla v určité historické situaci, z toho, jak bylo přijímáno současníky. Mnohem silněji, než hlasy kritizující žánrový princip v souborném výkladu folklóru a volající paušálně po historickém pohledu, se daly slyšet názory, varující před ukvapenou a zjednodušenou aplikací historického hlediska v syntetických pracích. Pod tímto zorným úhlem byly pro úzkost žánrového záběru a modernizaci lidového vědomí, a také pro nedostatečnou pozornost k umělecké formě mnohokrát kritizovány zvláště známé *Očerki po istoriji russkogo narodnogo poetičeskogo tvorčestva*. Při diskusi o periodizaci bylo *Očerkům* vytykáno slabé pochopení pro uměleckou specifičnost folklorních výtvorů, tendence k chápání folklóru jako ilustrace k historickému materiálu. Za nejcennější myšlenku tohoto úseku diskuse je nutno považovat požadavek, aby periodizace byla utvářena ve shodě se skutečným vývojem samé lidové poezie, na základě prohloubeného studia jednotlivých památek. Objevily se zajímavé teoretické nápady, týkající se folklorní chronologie.

Je příznačné, že úsilí o revizi nevyhovujících metodologických zásad, tak výrazně doložené průběhem této porady, našlo svůj nejuplněnější odraz v teorii písně historické, to je žánru, kde nesprávné názory minulosti působily nejsilněji. Už první ročník sborníku přinesl rozsáhlý článek B. N. Putilova *O nekotorych problemach izučeniija istoričeskoj pesni* (I, 63–77). Autor si skromně vytyčil úkol «poukázat na některé důležité problémy»; ve skutečnosti je však článek důkladnou revizí celé soustavy tradičních názorů na historickou píseň a metodu jejího výzkumu a ukazuje, jak předčasné a pochybené byly předcházející pokusy o syntese této problematiky.

Putilov přistupuje především k přesnějšímu vymezení pojmu *historická píseň*; zcela správně zdůrazňuje rozdíl mezi historicko-písňovým folklórem a historickou písní jako žánrem, jenž má své časové hranice a je výrazem osobitého postoje ke skutečnosti. Polemizuje proti začleňování dělnické písně a některých jiných písní s historicko-politickou tematikou do žánru písně historické, s nímž nemají geneticky

nic společného. Zůstává však v podstatě dlužen odpověď o konkrétních hranicích pojmu písně historické.

Další část článku věnuje Putilov vymezení vztahu historické písně k životní skutečnosti. Staví se proti vžitému chápání izolovaných písní jako dokumentů epochy a zdůrazňuje potřebu soustavného studia vývoje žánru. Příčinou vzniku žánru je podle jeho názoru potřeba najít novou formu odrazu dějin; historickou píseň chápe jako vývojovou záměnu byliny, aniž by tím popíral vzájemné ovlivňování obou útvarů. Žánr obráží podle jeho soudu dějiny v pohybu, jako proces, jenž je svérázným způsobem chápán lidovým vědomím. Vnitřní obsahová spojitost sjednocuje jednotlivé písně do cyklů; v jejich rámci je třeba tyto písně studovat. Při výkladu historických písní je třeba pamatovat, že jsou to především umělecká díla s vlastní zákonitostí, nikoli pouhé historické dokumenty, obsahující jednoduchou reprodukci skutečnosti. V uměleckém výmyslu je hlavní síla písně; proto je třeba píseň konfrontovat ne s jednotlivými fakty, nýbrž se životem jako celkem.

Autor vznáší požadavek, aby byl rozšířen a upevněn materiálový základ studia, jednak odhalováním stop historických písní v literatuře, jednak důslednějším a odvážnějším využitím všeho variantního materiálu. Staví se proti «přehnanému skepticizmu» historické školy, považující text písně za produkt mnoha staletí. Zastává proti tomu názor, že proměny v textu jsou zpravidla bezvýznamné a že např. písně o událostech 13.–16. století lze chápat jako písně z této doby. Přenesení důrazu na studium pramenů (proti svévolné praxi nevázané ideologické interpretace na základě vybraných variant) je nesporně velmi cenným přínosem Putilovova článku, v názoru o stabilitě textových struktur spatřujeme však nebezpečnou generalizaci.

Správné jsou i další připomínky Putilova: seznamovat se s nejdrobnějšími fakty, které mohou mít s písní souvislost, pomocí důsledného textologického rozboru všestranně sledovat syžet, chápaje píseň jako jediný celek. Blízké je nám i zdůraznění váhy variantního studia, v němž by byla věnována všestranná pozornost také stylistickému aspektu.

L. I. Jemeljanov si položil v článku *Iz istoriji opredelenija istoričeskoj pesni* (III, 5–25) za úkol ukázat rozpornost, existující v definici historické písně v tradici ruské folkloristiky. Hlavní hodnota práce spočívá v podrobném přehledu historického vývoje termínu a názoru na vztah historické písně k bylině. Autor charakterizuje názory Bessonova, Buslajeva, Kotljarevského, Veselovského, zdůrazňující v historické písní přítomnost těsnějšího vztahu k historické skutečnosti, při čemž je historická píseň chápána někdy (u Veselovského) jako vývojový předstupeň byliny. Jako rozhodující moment ve vývoji názorů na problém uvádí autor myšlenku Speranského, že historická píseň souvisí svým zrodem s určitým stupněm společenského vědomí. O názorech Speranského na bylinu a historickou píseň referuje pak podrobněji a doplňuje tento referát formulace-



mi Skaftymova. Podle autora je zobecněná forma byliny považována v sovětské vědě za původní rys tohoto útvaru; bylina a historická píseň patří do různých epoch historického vývoje, odpovídají různým formám historického vědomí. S těmito názory se ocitá v jistém rozporu novější teorie Lichačevova, odvozující historické písně z oslavných písní kyjevského období a považující konkrétní odraz historických událostí za rys typický pro celé básnické vědomí lidových vrstev v 10.–11. století. Sám autor článku se bohužel vyhýbá důsledné konfrontaci těchto stanovisek; prohlašuje pouze, že dějiny žánru nelze začínat okamžikem výskytu základních prvků, a skutečnosti, jež by svědčily o existenci vyhraněného útvaru historické písně před dobou, z níž je doložena, nejsou známy. Rozhodujícím momentem pro datování zrodu historické písně je pro autora přerod společenského vědomí; na tomto základě, aniž by ukázal, v čem tento přerod spočíval, umísťuje začátky ruské historické písně do poč. 14. nebo do 13. století.

Na skutečnost, že změna orientace, k níž došlo v názorech na historický folklór v posledních letech, má starší kořeny, ukazuje uveřejnění článku P. I. Kaleckého *K voprosu o problematike i o epičeskich obrazach istoričeskoj pesni XVI–XVIII vekov* (III, 26–45), jež je částí disertace předčasně zesnulého vědce, obhajované v r. 1940. Také Kaleckij podává přehled vývoje názorů na historickou píseň a na její vztah k bylině, soustřeďuje přitom zvláštní pozornost na kritiku postupů historické školy, která chápala historickou píseň jako přímou reakci na historické události a na činnost historických postav a nebyla schopna vidět v ní, jako v každém jiném folklorním díle, výraz světového názoru lidových mas. Historické škole vytýká Kaleckij, že v honbě za historickými prototypy písňových motivů zapomínala na jejich zobecňující význam, v němž se obrazelo lidové vědomí, na proces vzdalování se od jevů skutečnosti a podřizování zákonitostem básnické tvorby. Na rozdíl od názoru Veselovského, který považoval historickou píseň za předstupeň zobecněného zobrazení bylin, tvrdí Kaleckij, obdobně jako ve dvacátých letech Speranskij, že zrod tohoto žánru souvisí s prudkým přelomem v lidovém myšlení, se snahou novým způsobem objasnit smysl historických událostí. Také v historické písní jsou ovšem tyto události reprodukovány v rámci určitého syžetového schématu, nezávislého na jednotlivém historickém faktu, vytvářejícího možnost tematických spojitostí uvnitř širokého pole folklóru a literatury. Základním úkolem badatele nemá být rekonstrukce událostí, s nimiž je píseň tak nebo onak spjata, nýbrž určení jejího uměleckého a poznávacího významu.

V další části článku rozebírá Kaleckij některé ideové rysy historických písní 16. a 18. století. Věnuje přitom skoro výhradní pozornost jejich obsahové stránce.

Teoretická část článku je vcelku mnohem zajímavější než další dvě části, obsahující pokus o aplikaci těchto zásad na konkrétní materiál.

Problematiky bylin se týká článek A. M. Astachovové *Satira i jumor v russkom bylinnom epose* (II, 5–39). Velmi podrobně, s použitím bohatého materiálu charakterizu-



je autorka základní objekty, motivy a formy satirického zobrazení v bylinách. Hlavní rys satiry v bylinách spatřuje v grotesce; vypracování tohoto principu prohlašuje za velký umělecký úspěch ruského eposu. Neměnnost satirických obrazů nepřátel, doložená zápisy z 17. století, je pro ni (sotva opodstatněně) důkazem jejich původnosti, jejich přítomnosti už v začátcích formování eposu o cizích nájezdech. Satirické prvky v postavě Vladimírově vztahuje autorka zčásti už k epoše bojů s Tatarý. Za zvlášť příznivou dobu pro další vývoj satirického žvlu v bylinách považuje ve shodě s většinou ostatních badatelů 16. a 17. století; upozorňuje také na další vývoj prvků sociální satiry. V závěrečné části článku se autorka úspěšně vyrovnává s některými spornými otázkami (polemizuje zde zejména s názory V. J. Proppa); metodologicky je zajímavý zvláště spor kolem postav Aljoši Popoviče a Djuka Stepanoviče. Celkový přínos práce utrpěl však podle našeho názoru tím, že se autorka nepokusila o řešení svého problému v širším srovnávacím aspektu, že jej nechápala jako problém typologický. Takový postup by jí otevřel cestu k dalším plodným úvahám o zákonitém sepětí typu bylinné satiry, na jehož neobvyklost upozorňoval už Bělinskij, s osobitými podmínkami historického vývoje ruského národa.

Další formu přístupu k problematice historických žánrů představují dva monografické články B. N. Putilova *Pesňa o Ščelkaně* (III, 46–68) a *Pesňa o gneve Ivana Groznogo na syna* (IV, 5–32).

V písni o Ščelkanovi vidí Putilov nejstarší nepochybně dochovaný námět ruské historické písně. Její vznik klade kategoricky do první poloviny 14. století, zamítaje hypotézi o jejím pozdějším původu. V duchu svých představ o vztahu historické písně ke skutečnosti nespojuje ji ovšem, jak se to dosud obvykle dělávalo, výlučně s Tverským povstáním r. 1327 a vidí v ní obecnější výraz postoje lidových mas k tatarské porobě. Velkou pozornost věnuje neobvyklosti a novosti ústřední postavy tatarského místodržitele Ščelkana ve srovnání s typy Tatarů v bylinách. Rozdíl mezi nimi je mu výrazem překonávání uměleckého pojetí eposu, svědectvím nového přístupu k charakteristice epických postav, jehož rysem je opuštění hyperbolizace a jiných prvků konvenčního líčení, a orientace na konkrétní historické postavy jako prototypy písňových hrdinů; umělecká fantazie a působení epické tradice jim ovšem vtiskují opět některé obecnější rysy. Ke svým závěrům autor dochází přes velmi podrobný a pečlivý rozbor námětu, opírající se o úplné využití variantního materiálu.

V druhé z uvedených prací Putilov podrobuje kritice všechny dosavadní významové a ideové výklady písně o sporu mezi Ivanem Hrozným a synem, kvalifikující tuto píseň jako politický pamflet vytvořený v zájmu rodiny Romanovců, umělecké ospravedlnění cara Ivana, výtvar bojarské reakce. Tvrdí, že námět písně je v podstatě vymyšlený a neměl alespoň ve své původní versi nic společného s tragédií r. 1581. Pečlivým rozbohem ideového významu postavy cara v jednotlivých versích dospívá k závěru, že

píseň je spíše ohlasem zákázonosné výpravy proti Novgorodu v r. 1570; carevič je v ní mluvčím myšlenky spravedlnosti a humanity. Teprve druhá verse písně vznikla možná pod bezprostředním dojmem carevičovy smrti v r. 1581. Studie, jejíž jádro tvoří všestranné zhodnocení různých forem písňového syžetu, dává příklad, jak lze velmi podrobný historický rozbor účelně spojovat s uměleckou interpretací textu.

Novějším historickému folklóru jsou věnovány články O. B. Aleksejevové *Pesni gornorabočich Urala o Pugačevskom dviženiji* (II, 155–165), E. S. Litvinové *Obraz polkovodca Suvorova v ruskom narodnom tvorčestve* (IV, 33–53) a O. B. Aleksejevové *Massovaja revoljucionnaja pesennaja poezija gornozavodskogo Urala načala XX veka* (IV, 100–119).

První z uvedených článků poukazuje na zajímavý rys uralských dělnických písní o Pugačevovi. Od písní vesnického původu se liší tím, že zobrazení Pugačeva jako cara zde nehraje významnější úlohu; Pugačev je zde ochráncem, jenž vyšel z lidu. Ideovým a stylistickým rozbohem se autorka snaží vyloučit ze zkoumaného souboru písně pseudolidové, vzniklé zčásti později. V stylistice zkoumaných dělnických písní nachází četné prvky převzaté z tradiční zemědělské lyriky.

Poněkud nadneseně stylizovaný článek E. S. Litvinové usiluje o přehled a systematizaci původních folklorních písní o Suvorovovi. Zajímavá je zde charakteristika historické úlohy typu «milovaného vojevůdce» v písních 18. století. Hlavní úsilí autority článku se zaměřuje k očistění souboru písní o Suvorovovi od pseudolidových prvků, k odhalení písní literárního původu, vyrůstajících z jiného ideového základu. Autorita silně zdůrazňuje význam konkrétních historických detailů, dokumentární ráz písní této skupiny, i když si všímá také prvků umělecké fantazie. Za nepochybný nedostatek článku považujeme omezení rozboru na ideovou a obsahově kompoziční stránku zkoumaných písní.

Druhý článek O. B. Aleksejevové je důležitý tím, že se zde na základě konkrétního materiálu řeší problém definice proletářské revoluční poezie, jejího vztahu k folklóru a k individuální tvorbě. Autorka shromažďuje bohaté údaje o rozšíření revolučních písní různého původu a povahy, podává příklady lidových úprav písní vzniklých v prostředí inteligence, poukazuje na vliv knižní revoluční poezie a na značnou odlišnost takto vzniklého písňového repertoáru od tradičního folklóru. Staví se pak proti rozšířené praxi dělit proletářskou revoluční poezii na individuální a kolektivní tvorbu. Kolektivnost chápe v tomto případě jen jako výraz kolektivního vědomí dané třídy. Zamítá snahy vydělovat některé jevy proletářské revoluční poezie jako dělnický folklór a žádá, aby tato tvůrčí oblast byla nazírána a hodnocena jako jediný celek, stojící na pomezí literatury a folklóru.

Několik dalších prací týkajících se historických folklorních žánrů spojuje snaha o vypracování nového nástroje historické analýzy v metodologicky zpřesněném textovém studiu.

Článek R. M. Volkova *K probleme variantu v izučeniji bylin* (II, 98–128) podává praktické doklady užitečnosti trpělivého studia variant. Autorova pozornost se soustřeďuje na ustálených formulích bylin, zejména úvodních (*pribautki, začiny*). Článek podává nové vymezení těchto pojmů a uvádí některé dohady o době vzniku uvedených kategorií. Výrazovou stabilitu začínů zapsaných v rozpětí stopadesáti posledních let považuje autor za důkaz ustálenosti základu tradiční poetiky. Nejde ovšem o mechanické opakování a absolutní neměnnost, kterou u těchto útvarů předpokládal Gilferding; podrobnými rozborů autor ukazuje, jak se tvářnost takových formulí mění v souvislosti s individualitou vyprávěče a námětem; poslední moment rozvíjí v rozboru variantního materiálu byliny o Iljovi Muromci a Kalinovi. V popisné analýze je článek velmi spolehlivý, méně přesvědčivé jsou některé pokusy o historické datování zjištěných jevů.

Neobyčejně zajímavé jsou dva články P. D. Uchova: *Iz nabljudenij nad stilem sbornika Kirši Danilova* (I, 97–115) a *Tipičeskije mesta kak sredstvo pasportizacii bylin* (II, 129–154).

Vycházejí ze zjištění, že konkrétní slovesné ztvárnění typických míst bývá u jednotlivých pěvců bylin zcela originální a netotožné s obdobnými místy u jiných vyprávěčů, a že na druhé straně tato typická místa nabývají v praxi jednotlivých pěvců zcela určité podoby, usiluje autor o rozřešení dosud sporné otázky, zda texty obsažené ve sborníku Kirši Danilova pocházejí od jednoho nebo více vyprávěčů. Ukazuje se, že převážná většina textů (kromě části byliny o Aljošovi Popovičovi) jeví v tomto ohledu těsnou příbuznost a nemá viditelné analogie v jiných známých záznamech. To je autorovi podkladem k závěru, že autor rukopisu zaznamenal v něm vlastní repertoár.

V druhém článku rozvíjí Uchov uvedenou metodickou zásadu dále. Dokazuje konkrétními rozborů, že ve využití loci communes, tvořících značnou část bylinných textů, lze odhalit pevnou zákonitost. Zjištěné formule dělí podle významu a zeměpisného dosahu na čtyři skupiny, při čemž poukazuje i na místní a individuální rysy v podrobnostech. Zjišťuje také, že v tvorbě jednotlivců jsou takové formule přenášeny z námětu do námětu ve zcela určité, pevné podobě. Proto jejich rozborů lze dospívat k určení místního původu byliny, nebo dokonce individuálního autorství varianty. V druhé části článku autor uvádí konkrétní případy, kdy rozbor obecných míst pomohl určit autorství varianty, pěvcova učitele nebo dokonce odhalit falsifikaci. Podle autorova názoru lze tuto metodu uplatnit také při studiu lidových pohádek; ze své strany soudíme, že se jí dá s jistým omezením použít v mnohém širším okruhu folklorních jevů, pracujících se soustavou ustálených obrazů.

Zajímavým příspěvkem je i článek V. V. Mitrofanovové *K voprosu o redakcijach bylin starinnych russkich zapisej* (II, 286–313), jehož výsledky měly zřejmě přípravný význam pro pozdější edici *Byliny v zapisjach i pereskazach XVII–XVIII vv.*, (M. - L., 1960), na níž autorka článku spolupracovala. Opírajíc se o dosavadní literaturu autorka

hodnotí v uvedeném článku rukopisné zápisy bylinných námětů z 17. a 18. století a klade znova otázku jejich žánrové příslušnosti. Ve snaze dosáhnout správné odpovědi na tuto otázku provádí systematizaci materiálu, určuje charakteristické rysy jednotlivých redakcí. Zvlášť podrobně rozebírá vnitřní vztahy mezi jednotlivými versemi historie Ilji Muromce. Článek obsahuje publikaci nových textů.

Praktickou aplikaci uceleného teoretického postoje přináší B. N. Putilov v cenném článku *O principach naučnogo izdanija istoričeskich pesen* (III, 343–350). Autor hodnotí kriticky některé z dosud používaných zásad. Schvaluje princip edice textů v historicko-chronologickém sledu, protože toto řazení obráží podle jeho názoru skutečný vývoj žánru; navrhuje však, aby tento princip byl doplňován principem cyklizace, vyplývajícím také z povahy žánru. Toto seskupení si žádá předběžnou práci, která by vydělila v písňovém textu zřejmé anachronismy a určila skutečnou příslušnost námětu. V další části článku autor kritizuje zeměpisný princip řazení variant, jež uplatňoval V. Miller, a dokazuje vhodnost seskupování variant podle vnitřních příznaků (i když v některých případech je užitečné pátrat po místních verzích). Přimlouvá se za uveřejňování úplných textů variant s pokud možno přesným zachováním formy zápisu. Redakční úpravu připouští v oblasti hláskosloví, zejména v případě hláskových jevů vlastních ruštině jako celku.

Bohatý soubor článků, týkajících se historických žánrů, doplňuje (bohužel jen v tomto případě) řada cenných materiálů. V. S. Bachtin uveřejňuje rozsáhlý referát o sbírce kosmozerského rolníka I. A. Kasjanova, pocházející z dob, kdy vznikala sbírka Gilferdingova a doplňující jeho soubor (*Dopolnenije k sborniku A. F. Gilferdinga*, II, 220–230), nové zápisy bylin z východní Sibíře s úvodním komentářem publikuje K. A. Koperžinskij (II, 231–250), zápisy vzniklé v r. 1955 na Pečoře, v místech, kde sbírali byliny N. E. Ončukov a A. M. Astachovová, uveřejňuje N. P. Kolpakovová (II, 251–271), zápis byliny *Ilja Muromec na korábu Sokole* z Gorkovské oblasti – V. M. Dobrovolskij (II, 272–276), vologodskou variantu byliny o Vasiliji Buslajevovi v zápisu z r. 1841 – A. V. Domanovskij (II, 277–285). T. A. Šub podává ze starého ruského etnického ostrova v severovýchodní Sibíři, u pobřeží Severního ledového oceánu místní repertoár bylin (I, 207–236) a historických písní (III, 351–365). V. A. Kravčinskaja a P. G. Sirjajevová uveřejňují ústní vyprávění dělníků o Leninovi (II, 169–185). I. Z. Serman informuje o Marxově hodnocení historických písní Razinského cyklu (IV, 277–280). Informaci o problematice historického folklóru doplňují ve sbornících dvě důkladné recenze V. J. Proppa, věnované práci V. I. Malyševa *Pověst o Suchane* (II, 348–350) a práci C. Stiefa *Studies in the Russian Historical Song* (II, 350–352).

Nepoměrně méně místa bylo v dosavadních sbornících věnováno jiným folklorním žánrům.

A. V. Pozdnejev podává v článku *Liričeskije pesni XVII veka* (I, 78–96) dílčí pohled na výsledky své vytrvalé práce na repertoáru starých rukopisných zpěvníků. Poukazu-

je správně na nepřesnosti a omyly v historickém zařazování písní v běžných folklorních edicích. Cestu k odhalení skutečného stavu lidové písně ve starších dobách vidí m. j. v objasnění písňových incipitů zapsaných v 17. století jejich srovnáním s pozdějšími zpěvníkovými záznamy. Tuto melodu aplikuje na známé zápisy Kvašnina-Samarjina z konce 17. století a zjišťuje, že přes 30 lidových lyrických písní známých ze zápisů 18. století existovalo už ve století předcházejícím. Materiál uvedený v práci ukazuje na některé osobitosti písně 17. století, zejména na způsob, kterým v této době vznikaly písně umělé z materiálu písní lidových. Svůj výrok o osobitých rysech písní 17. století, obsažený v závěru práce, nepodkládá autor bohužel souvislou stylistickou nebo tematickou charakteristikou. Lakoňnost argumentace a závěru tvoří vůbec citelný nedostatek této jinak velmi cenné práce.

Velmi zajímavou studii věnovanou vývoji jedné písně uveřejnil D. M. Halašov (*Kňaz Dmitrij i jeho nevesta Dumna*, IV, 80–99). Jde o píseň ze skupiny starobyklých balad, rozšířených na severu, jež mají určitou souvislost s tradicí bylin. Jejím námětem je zavraždění vzdorující nevěsty, jež se posmívá ženichovi. Autor zcela správně poukazuje na nedostatečné vědecké propracování žánru balad v ruském folklóru, na nejasnost jeho definice a historického zařazení. Důkladným variantním rozbořem a odvážným využitím historického materiálu dospívá k datování písně do epochy pozdního středověku (konec 14. – 16. stol.) a k její lokalizaci do oblasti Novgorodu. Její obsah vykládá jako odraz rozkladu raněfeudálního názoru na rodinné vztahy. Velmi přesně vyznačuje také okolnosti vzniku druhé verse. Studie Balašova je příkladem vzorného využití všech metodických pomůcek, jež jsou badateli k dispozici při historickém rozboru.

Velmi dobrou znalostí materiálu a mnohotvárnosti klasifikačních hledisek se vyznačují souborné práce N. P. Kolpakovové: *Russkaja narodnaja igrovaja pesňa* (III, 69–91) a *Krestjanskije bytovyje veličalnyje pesni* (IV, 54–79). V prvním z uvedených článků autorka především poukazuje na potíže, které dosud ztěžovaly studium tohoto žánru (tendence k hodnocení hry se zpívaným textem jen jako součásti obřadu, pouze z hlediska její mytické nebo magické podstaty; nejasnost hranic tohoto útvaru). Recenzovaný článek se zaměřuje na studium lyrických, chorovodných písní. Autorka dochází k dohadu o existenci jejich základního repertoáru, rozšířeného kdysi na celém ruském území; četné vztahy k analogickému útvaru v ukrajinském folklóru dosvědčují podle jejího názoru jeho starobylost. Tento základ byl pak doplňován místními písněmi. V další části obsahuje článek dvojestupňovou klasifikaci písní tohoto typu (podle jejich úlohy v životě a podle významu), charakteristiku některých zvláštností jejich kompozice, vztahu mezi dramatickou a slovesnou formou, důležité upozornění na starobylost jejich hudební formy. Článek lze vytknout pouze nedostatečnou historičností v přístupu k materiálu; málo pozornosti věnuje Kolpakovová např. reáliím, schopným určit historické postavení písně. Důsledkem takového postoje je spornost některých chronologických závěrů práce.

V článku u oslavných písní vyděluje Kolpakovová v zvláštní žánrový útvar skupinu písní, jejichž těsná souvislost se obvykle přehlížela, přestože plnily v životě lidových mas podobnou úlohu a měly mnoho společných rysů ve své básnické stavbě. Původně tyto písně těsně souvisely s obřadnými příležitostmi, později byly pojaty do svazku jiných žánrů. Článek Kolpakovové podává podrobnou charakteristiku stylistických osobitostí oslavných písní (popisný ráz, kompoziční jednotvárnost, barvitá obraznost). Přináší velmi dobré shrnutí a systematizaci materiálu, vyhýbá se však důsledně všem historickým úvahám s poukazem na nedostatek starobyklých záznamů.

Funkční hledisko se snaží uplatnit ve svém článku *K voprosu o detskom folklore* (III, 92–102) E. S. Litvinová. Pokouší se o rozšíření hranic pojmu *dětský folklór až k totožnosti s pojmem folklór pro děti*. Poukazuje přitom na to, že v životě se paralelně rozvíjejí dětská tvorba a tvorba pro děti, vyznačující se podobnými znaky, že vedle žánru *dětské pohádky* vznikají úpravy děl, které běžně žijí ve folklóru dospělých. Zajímavé jsou autorčiny postřehy o úpravách jednotlivých námětů podle věku, o proměnách, které vyvolává v obraznosti pohádek a jiných vyprávění určených dětem zřetel k jejich zájmům a požadavkům výchovy.

Z oblasti lidové prózy lze uvést tematicky příbuzné články N. V. Novikova *Satira v ruské volšebnoj skazce zapisi XIX – načala XX veka* (II, 40–61) a J. F. Tarasenkovové *Žanrovoje svojeobrazije ruskich narodnych satiričeskich skazok* (II, 62–84).

Článek Novikovův, některými závěry blízký studii Astachovové o satirě v bylinách, přináší zajímavý materiál. Autor zjišťuje, že bez ohledu na mezery a jednostrannosti sběratelského úsilí v klasickém fondu fantastických pohádek jasně prostupuje satirické zobrazení mnohých typických jevů skutečného života. Tradiční názor, že obrůstání fantastické pohádky realistickými detaily narušuje její stavbu, považuje autor za zcela bezpodstatný; satirické zbarvení fantastického námětu je mu přirozeným projevem sblížení díla s životní skutečností. V článku je podán přehled satirických prvků v tomto pohádkovém druhu se zdůrazněním hlavních objektů satiry (car, pán), rozбором typických forem jejího kompozičního začlenění a poukazem na evoluci řady fantastických obrazů k realistickému pojetí.

Článek J. F. Tarasenkovové dělí ruské satirické pohádky na dvě skupiny: v jedné se obražejí antagonistické třídní protiklady, v druhé – nedostatky života lidových mas. Tato část článku trpí holou popisností a nedostatkem příkladů. Zajímavější je druhá část, v níž autorka ukazuje, jak vzniká satirický obraz (koncentrací základní vlastnosti, její hyperbolizací). V závěru článku autorka charakterizuje kompoziční zvláštnosti prozaických vyprávění o nedostacích lidového života: jejich hlavním rysem je omezení syžetu do jedné nebo dvou epizod.

K problematice přísloví a rčení přispívá G. G. Šapovalovová studií *Satira i jumor v ruskich poslovicach* (II, 85–97) a cennou publikací pskovského rukopisného sborníku



příslloví ze začátku 18. století (IV, 305–330). Článek podává přehled základních skupin satirických přísloví, ukazuje na různý ráz a tón satiry v závislosti na povaze zobrazeného jevu a charakterizuje některé běžné prostředky satirického zobrazení. V komentáři ke sborníku přísloví považujeme za chybné tvrzení o prioritě dříve známého vologodského textu; jeho zvláštnosti ukazují spíše na sekundární deformaci znění představovaného pskovským sborníkem.

Problematika lidového divadla je v recenzovaných sbornících zastoupena jen publikací P. N. Berkova *Odna iz starejšich zapisej carja Maksimiliana i Šajki razbojnikov* (IV, 331–374), podávající vedle textu starého záznamu těchto her historický přehled názorů na ruské lidové divadlo, a recenzí T. M. Akimovové na Berkovovu knihu *Russkaja narodnaja drama XVII–XX vekov* (II, 341–348), jež upozorňuje na sporné stránky této práce (úzké chápání pojmu lidového divadla, nevhodná klasifikace materiálu jen podle obsahově ideových příznaků, nikoli podle prostředí, v němž vznikal).

Ke skupině prací s ryze folklorní problematikou se přimyká článek V. J. Proppa *Tekstologičeskoje redaktirovanije zapisej folkloru* (I, 196–206). Autor odpovídá na důležitou otázku, jak mají být ve folklorním záznamu reprodukovány zvláštnosti nářečí. Správně upozorňuje na přípustnost různých forem zápisu. V závislosti na účelu, uvádí nevýhody přesného fonetického zápisu a důvody, kterými lze obhajovat zápis zjednodušený, jenž musí ovšem nutně vycházet z určitých pevných zásad. Možnost zjednodušení vidí v přiblížení zápisu k normám spisovné ortografie, zejména v případech, kdy odchylky mezi reálnou výslovností a pravopisem mají celonárodní ráz. nejsou výlučným rysem daného prostředí, jenž by nabýval platnosti estetické. Za zcela nepřípustnou považuje naproti tomu nivelizaci zápisu v oblasti morfologie, slovníku, frazeologie – všude tam, kde může jít o jazykové jevy s hodnotou estetickou.

Poměrně mnoho pozornosti věnuje *Russkij folklor* vztahům mezi lidovou slovesností a literaturou. Většina uveřejněných prací je ovšem zaměřena k různým drobnějším otázkám; jen některé z nich mají širší metodologický význam. K této skupině patří práce I. P. Lupanovové *O dvuch izdanijach (pervom i četvjortom) skazki P. P. Jeršova Koňok-gorbunok* (III, 334–342), V. G. Bazanova *Semejnyje i mestnyje predanija v «Avtobiografii» N. G. Černyševskogo* (III, 132–152), L. M. Zemljanovové *O roli folkloru v literaturnoj dejatelnosti P. I. Jakuškina* (III, 184–202), E. S. Litvinové *Folklornyje istočniki «Skaza o tulskom Kosom Levše i o stalnoj bloche» N. S. Leskova* (II, 186–219), Z. I. Vlasovové *Folklornyje zapisi V. G. Korolenko* (II, 186–219), a *Rassказы V. G. Korolenko o broď agach i folklor* (IV, 240–267), V. J. Guseva *K voprosu o folklornom istočnike «Pesni o Sokole» A. M. Gorkogo* (IV, 268–274), N. F. Matvejčuka *Poslovicy i pogovorky v povesti Gorkogo «Foma Gordejev»* (I, 135–151), N. F. Babuškina *Frazeologičeskije oboroty v sočinenijach V. I. Lenina* (I, 5–21), N. N. Bogoľubovové *Folklor v romane A. P. Čapygina «Razin Stepan»* (III, 225–242), V. P. Anikina *Skazki V. Bianki i folklor* (III, 243–259).



O rozřešení zajímavého sporu o autorství usiluje V. J. Gusev v článku *K sporu ob avtore pesni «Slavnoje more»* (I, 116–124). Na pomezí etnografie stojí poznámky V. I. Abajeva *Obraz Vija v povesti K. V. Gogolja* (III, 303–307), upozorňující na možnou spojitost této pohádkové postavy s indoíránskými mythologickými představami.

Širší srovnávací ráz má a zajímavé výsledky přináší studie I. M. Kolesnické *Priroda v kresťjanskich poemach N. A. Nekrasova i v narodnom tvorčestve* (III, 153–183). Autorka vytyčuje dvě funkce přírodního líčení u Nekrasova. Jedna z forem – popis přírody viděné očima zemědělce – svou přesností a lakoničností souvisí se způsobem obvyklým v lidové poezii, není však pouhým opakováním obrazů převzatých z folklóru. Cenný je v článku exkurs o vývoji přírodních obrazů v lidové poezii.

Neobyčejně bohatá svým materiálem a jemná v jeho analýze je práce E. V. Pomerancevové *Aleksandr Blok i folklor* (III, 203–224). Autorka odhaluje mnohotvárné příčiny zájmu symbolistů o folklór, podrobně charakterizuje jeho osobitý ráz a rozpory a sleduje tyto prvky ve vývoji Blokovy osobnosti a tvorby.

Otázce recepce literárních děl v lidovém prostředí je plně věnován jen článek A. M. Novikovové *Pesni A. V. Kolcova v ustnom narodnom tvorčestve* (III, 103–131). Po zajímavé kapitole o folklorních prvcích v Kolcovově díle a o básníkově vztahu k lidové slovesnosti uvádí autorka doklady, svědčící o velké publicitě Kolcovova díla v lidových masách a charakterizuje proces jeho folklorizace.

Také práce z dějin ruské folkloristiky jsou významnou složkou recenzovaných ročníků. Jde především o dílčí materiálové příspěvky, zejména o publikaci korespondence a životopisných materiálů, které mají nejednou značný význam také pro běžnou praxi folkloristického hádání. Uvedeme zde alespoň názvy těchto prací v historickém sledu: V. M. Bylov, «*Dejanija Petra Velikogo*» I. I. Golikova *kak material dlja izučenija folklorra XVIII veka* (IV, 120–133); B. B. Granovskij, *Neizvestnyj spisok napevov «Drevnich rossijskich stichotvorenij» Kirši Danilova* (IV, 134–140); N. V. Novikov, G. I. Parichin *i jeho folklornyje zapisi v sbornike I. P. Sacharova* (IV, 141–154); článek je zvláště cenný údaji, týkajícími se způsobů Sacharovovy redakční práce: přináší materiál k jeho částečné rehabilitaci); V. G. Bazanov, I. I. Vvedenskij *i N. G. Černyševskij* (I, 155–195); A. V. Solovjev, *Materialy dlja biografii P. N. Rybnikova* (III, 330–333): zajímavé údaje o teoretických zájmech a zásadách tohoto sběratele a o postupu práce na jeho známém sborníku); I. M. Kolesnickaja, *Pisma P. N. Rybnikova k I. I. Sreznevskomu* (IV, 281–304); P. D. Uchov, *Ob izdanijach «Pesen» P. N. Rybnikova P. A. Bessonovym i A. E. Gruzinskim* (IV, 155–167); velmi cenný příspěvek, odhalující vydavatelskou metodu Bessonova a Gruzinského); B. F. Jegorov, *K voprosu o meste A. N. Pypina-folklorista v obsčestvennoj borbe 1860-ch godov* (IV, 168–173); N. V. Novikov, N. A. Ivanickij *i jeho perepiska s P. V. Šejnom* (III, 321–330); P. G. Širjajevová, *Semjen Michajlovič Ponomarev* (IV, 174–195); A. D. Sojmonov, *Voprosy izučenija klassičeskogo folklorra v ruskoj nauke konca*

XIX veka (IV, 196–218; materiálově bohatý historický přehled; kritika názorů A. Veselovského a V. Millera). Studia neruského folklóru se týká článek A. K. Mikuševa *Iz istoriji rusckoj nauki o komi narodnoj poezii* (IV, 230–239) a rozsáhlá, dobře informující stať N. I. Hagen-Torna *Iz istoriji bolgarskoj folkloristiki XIX veka* (III, 260–278; hlavní důraz se klade na podíl ruských a ukrajinských vědců). V třetím ročníku podává T. S. Karska-ja zprávu *O pojezdke J. E. Linevoj v Krajinu 1913 goda* (III, 308–320).

Velmi cenná je informativní část edice, zejména rozsáhlé zprávy o folkloristických poradách a diskusích, poskytující bohatou představu o ideovém a metodologickém vývoji celé disciplíny a názorech jednotlivých vědců. Mimo zprávu A. M. Astachovové o poradě v r. 1953, o níž jsme referovali v úvodní části recenze, je třeba upozornit především na zprávu O. B. Aleksejevové o všesvazové poradě folkloristů v listopadu r. 1958 (IV, 407–412). Porada se konala ve znamení důležitých změn na metodologické frontě, zejména rehabilitace historicko-srovnávací metody. Byla věnována diskusi o pojmu *narod* a estetické kategorii *narodnost*, o problémech vývoje umělecké metody ve folklóru, o vztahu mezi vývojem dějin a vývojem lidové slovesnosti, o problematice současného folklóru a jeho vztahu k tradici. Dominantním motivem diskuse byl požadavek konkrétního historického přístupu. Jako hlavní historický příznak folklóru byla proti nejasnému pojmu *narodnost* zdůrazňována kolektivnost. V diskusi o umělecké metodě folklóru se ozvaly hlasy, popírající odvěkou platnost nebo převahu realistického pojetí a omezující jeho nástup 17.–18. stoletím. Kritice byl podroben pojem vybrušování zdokonalování jako bytostný rys každého folklorního díla. Ve vystoupení V. J. Proppa se ozval požadavek, aby byly konkrétně zkoumány vztahy mezi dějinami folklóru a dějinami národa.

Z jiných zpráv si zvláštní pozornosti zaslouží informace N. V. Novikova o přípravě souborného díla *Svod rusckogo folkloru* (II, 317–324). Jde o uskutečnění plánu, jenž se zrodil už ve třicátých letech, doznal v průběhu doby velkých změn a teprve nyní spěje k realizaci. Jedním z podnětů k jeho uskutečnění byly potíže, které vznikly při sestavování známého díla *Rusckoje narodnoje poetičeskoje tvorčestvo*. Plán *Svodu* zahrnuje reedici všech klasických sborníků a vydání dosud neuveřejněných sbírek, doplněných co možno úplným vyčerpáním archivního materiálu. V diskusích byl zamítnut plán výběru nejcennějších ukázek: v edici má být soustředěn pokud možno úplný soubor materialu podle žánrového klíče. Materiál bude řazen v závislosti na povaze žánru a metodách záznamu. Pozornosti si zaslouží námítky A. M. Astachovové proti lomu, aby ve všech žánrových oddílech byl uplatňován princip historického uspořádání podle předpokládané doby vzniku památek.

Kromě těchto základních informací přináší kronika zprávy o průběhu folkloristických prací na jednotlivých pracovištích, o výzkumných akcích, o spojení s praxí lidové tvořivosti, o badatelském úsilí jednotlivých vědců.

Fragmentárnější ráz má oddíl recenzí. Stojí za povšimnutí, že v prvních čtyřech ročnících byly recenzovány jen dvě zahraniční práce.

V oddělení bibliografie byly uveřejněny: bibliografie autoreferátů disertací z oboru lidové slovesnosti za léta 1949–1955 (I) a 1956 (II), cenná mimo jiné také proto, že dává představu o směru folkloristické práce na vysokých školách, dále bibliografie materiálů ze slovanského folklóru, uveřejněných v ruském jazyce na stránkách sovětského a zahraničního tisku v letech 1945–1956 (III) a zejména roční bibliografie folkloristické literatury v ruském jazyce za rok 1956 (IV).

V recenzovaném sborníku si ruská folkloristika vytvořila skutečně reprezentativní orgán, zachycující mnohotvárné projevy vědeckého snažení. Seznámení s prvními čtyřmi ročníky ukazuje, že ruští folkloristé vyvinuli v posledních letech pozoruhodné úsilí, aby překonali stagnaci charakteristickou pro folkloristické bádání v předcházejícím období, dosáhli na některých úsecích metodologických výsledků, které popisují to, co bylo vykonáno jinde, a vytvářejí nové předpoklady k tomu, aby se východoslovan-ská folkloristika stala, jak tomu bylo v minulosti nejednou, vzorem vědecké odvahy, nápaditosti a rozmachu. Proto by se každý pracovník v oboru folklóru měl seznámit s jejími výsledky. K tomuto přání se však připojuje jiné. Titul ročenky redukuje její tematiku na problémy ruského folklóru. Tuto hranici redakce v několika případech opouští a uveřejňuje speciální články, týkající se lidové slovesnosti slovanských národů, shodou okolností vesměs balkánských (uvedený článek N. I. Hagen-Torna; studie N. I. Kravcova *Sovremennyje bulgarskije narodnye pesni*, III, 279–300 a V. K. Zajceva – E. a N. Šanlicových *Serbskije plači*, IV, 375–403). Ve druhém ročníku přináší dokonce zprávu o situaci folkloristiky v Bengálsku. Zaráží však, že se zdrcující většina zúčastněných autorů omezuje nejen ve svých studijních úkolech, ale i ve využití vědecké literatury (a to jak pramenů k vlastnímu tematu, tak i prací důležitých metodologicky) výlučně na ruský folklór, v nejlepším případě na lidovou tvorbu národů SSSR, jak si to lze snadno ověřit i pohledem na jmenné rejstříky v jednotlivých svazcích. Odkazy na mimosovětskou vědeckou literaturu jsou velmi vzácné. Je to v rozporu s nejlepší tradicí ruské folkloristické vědy, která vděčí za své úspěchy z velké části právě širokému srovnávacímu pohledu, zvláště pak zasvěcenému zájmu o příbuzné folklóry slovanské. Využití jinოსlovan-ského materiálu a badatelských zkušeností by v mnoha případech jistě značně obohatilo uveřejněné práce a přispělo k lepšímu osvětlení zkoumaných problémů. Na základě nejnovějšího vývoje lze však s plnou nadějí očekávat, že už v nejbližších letech sovětská folkloristika překoná svou uzavřenost a obohatí se o široký úsek srovnávacího studia.

*M. T. Jacenko: VOLODYMYR HNATJUK, ŽYTŤJA  
I FOLKLORYSTYČNA DIJALNIŠŤ*  
Kyjev, Naukova dumka, 1964, 287 str.

V první čtvrtině tohoto století patřilo jméno Volodymyra Hnatjuka k nejznámějším ve slovanské folkloristice. Zaslouhou tohoto významného sběratele a editora, pracujícího neobyčejně vytrvale a systematicky, se Etnografická komise při Vědecké společnosti Sevčenkově ve Lvově stala zvláště v letech před první světovou válkou obdivovaným střediskem etnografické a folkloristické práce. Velké vnitřní zaujetí pro naléhavé potřeby doby spolu s existenčními důvody vedly Hnatjuka i k obsáhlé veřejné a literární činnosti: po léta byl generálním tajemníkem Ševčenkovy společnosti, redaktorem největší ukrajinské literární revue, spolutvůrcem významného nakladatelství s průkopnickým programem. Byl typem všestranně angažovaného kulturního pracovníka pokrokových názorů, jenž se nestraní žádné všední práce, jemuž právě tato obětavost a vytrvalost určuje významné místo v životě svého národa a v celoslovanském kulturním dění.

Šířka povinností, jež se staly Hnatjukovým životním údělem, do značné míry ztěžovala rozvinutí specializované vědecké práce. Hnatjukovy teoretické názory jsou roztroušeny v dlouhé řadě menších článků, recenzí, v předmluvách k edicím materiálů. Živě a bezprostředně v nich reagoval na současné vědecké dění, na ožehavé problémy metodologické a heuristické. Teprve jejich shrnutím vzniká obraz silné vědecké osobnosti rozvíjející cílevědomě vlastní koncepci na základě osobních předpokladů a zkušeností. V mnohém je tato koncepce cenná a zajímavá i pro dnešní folkloristiku. Jako badatel s velmi vyvinutým smyslem pro realitu vyhýbal se Hnatjuk doktrinárním řešením, snažil se uchopit zkoumaný jev z mnoha stránek. Odtud jeho popření apriorismu mytologických schémat a jednostrannosti historického směru v jeho verzi z minulého století. Byl v zásadě přívržencem migrační teorie – splácel tím dluh velkým vědeckým nadějším své doby, kladl však ve svých pracích velký důraz i na postižení vlivu životního prostředí a specifických místních podmínek, v nichž se folklór vyvíjí. Žádal-li toho materiál a jeho bezprostřední úkazy, dovedl se bez váhání postavit proti možnostem a závěrům, které mu nabízela migrační teorie; proti teoretizování a aprioristickým postupům mnoha současníků kladl vůbec úsilí o komplexní folklorně etnografický přístup, vyčerpávající všechny aspekty díla a jeho sociálního kontextu. V některých Hnatjukových pracích se objevují dokonce náznaky moderního sociologického rozboru.

Smysl pro realitu přivedl Hnatjuka k chápání folklorní tradice jako živého procesu, jehož novější a nejnovější produkty jsou stejně zajímavé jako odkaz minulých dob; současnému folklóru, obrážejícímu důležité společenské proměny, věnoval dokonce

zvýšenou pozornosť, hájil zákonitosť jeho existencie v tehdejších východoslovenských pomeroch, poukazoval na jeho ideové a estetické hodnoty.

Trvalým Hnatjukovým prínosom v dejinách ukrajinskej a celoslovenskej folkloristiky je jeho systematizačný a edičný úsilí, v ňomž shodne s dnešnými názory zdôraznil žánrový princíp. Z plodného zájmu o špecifickosť žánrových útvarů vyrostly pozoruhodné edície ukrajinských vánočných a jarných, pohrebných a lyrických písní, kolomyjek, zvířecích pohádek, ľudových legend, novel a anekdot, zbojníckych a poverečných povestí, uverejnené v rôznych svazkoch Lvovského Etnografického zborníku a Materiálov do ukrajinskoj etnolohiji, stále významné a užitočné bohatstvom shromážděného materiálu a pečlivosťou vedeckého aparátu.

Mimo dva veľmi cenné, avšak rozsahom omezené články B. Bilého a V. Petrova, uverejnené bezprostredne po Hnatjukovej smrti v kyjevských Zapyskách Istoryčno-filolohičnoho viddilu VUAN (sv. X, 1926) a nekrológ J. Polívky v Slavii (sv. V, 1926, str. 820–822), neexistoval dosiaľ pokus o všestranné zhodnocenie Hnatjukova vedeckého prínosu. Recenzovaná kniha úspešne vyplňuje túto mezeru. Ve štyroch veľkých kapitolách je zde podaný veľmi podrobný a všestranný pohľad na život, prácu a názory ukrajinského vedca. Prvá kapitola, sledujúca Hnatjukov život, si všíma zrejme šírky jeho vlivu na súdobé kultúrne dianie a určuje jeho ideové pozície. V druhej, venovanej Hnatjukovej zbierateľskej činnosti, vyzdvihol autor prítomnosť širších ideových hľadísk, prejavujúcich sa mj. zvýšenou pozornosťou k sociálne ekonomickému pozadiu folklórnych a etnografických javů. Podrobne je zde analyzovaný prubeh a výsledky Hnatjukových výzkumů v Zakarpatskej Ukrajině, na východnom Slovensku a v ukrajinsko-slovenských osadách v severnej Jugoslávii. (Menej pozornosti venuje autor oceneniu Hnatjukova zbierateľského prínosu v jeho užšej vlasti – Haliči). Ďalšia kapitola shrňuje Hnatjukovy názory na ľudovú tvorbu. Zdôrazňuje sa zde Hnatjukov realistický prístup k problémom vesnice, schopnosť vidieť za jejím duchovným životom sociálne problémy a predpoklady. Zvláštnu pozornosť je venovaná Hnatjukovu postoji k problému odumierania folklóru. V kapitole «Slavistické zájmy a styky» probíra autor veľmi podrobne rôzne stránky Hnatjukových slavistických zájmů a prací (informácie o zahraničnej folkloristike a o kultúrnom živote slovanských národů, ktoré uverejňoval v ukrajinskom tisku; jeho účasť v zahraničných publikáciách; jeho osobní styky, mj. s Čechy Řehořem, Hlaváčkem, A. Černým, Polívkou, Zibrtem, Niederlem aj.). Všíma si také vysokého ocenenia, jehož sa Hnatjukovi dostalo v súdobej slavistike.

Přehlednosti práce poněkud ubližuje veľký rozsah pojatého materiálu a nadmernosť obecných ideologických výkladů. Příliš opatrne a málo samostatne pristupoval autor ke kritice Hnatjukových metodologických pozic a pracovných výsledků: zatímco veľmi tvrdě zdôraznil omezenosť niektorých jeho metodických postojů, vyplývajúci z neznalosti marxizmu, vyhnul sa upozorneniu na radu konkrétnych vedeckých otázek, v nichž

se Hnatjukův názor jeví dnešku jako překonaný nebo přinejmenším sporný (koncepce vzniku a vývoje folklorních děl, názory o původu a pramenech některých žánrů), a také na určité nedostatky jeho sběratelské a ediční praxe. Je škoda, že při referování o konkrétní problematice Hnatjukových prací autor skoro nikdy neupozorňuje (třeba bibliografickými odkazy), jak se těchto problémů dotýkal pozdější vědecký vývoj. V knize je nepatrná míra korekturních nedopatření (i v českých a slovenských jménech) a jiných nepřesností. Ne dost jasně je vyložena podstata některých zajímavých problémů, jimiž se Hnatjuk zabýval (např. otázky původu východních Slováků). Avšak nehledě k těmto dílčím nedostatkům je Jacenkova práce svědomitým a vyčerpávajícím svědectvím o této velké vědecké osobnosti, dobrým shrnutím informací o Hnatjukových pracích a názorech, schopným alespoň zčásti nahradit málo přístupné stránky jeho vědeckého odkazu.

«Pochybuji, nalézá-li se u jiných národů etnograf, který by byl vyvíjel stejnou, horlivou a výtěžky svými tak bohatou činnost... Generace budou čerpati z přebohatých materiálů jím nasbíraných a vydaných, a na jejich základě doličovati velkou tvořivou sílu jeho národa». Těmi slovy charakterizoval Hnatjukův význam Jiří Polívka ve svém nekrologu. Je škoda, že se dosud nepřikročilo k výběrové reedici Hnatjukových nejcennějších prací. Právě recenzovaná kniha, znázorňující významnost jeho myšlenek, vybízí k úvahám o potřebě takových vydání. Mezi pracemi, jež by měly být zveřejněny, by neměly chybět ani Kolessovy Dějiny ukrajinské etnografie (dosud v rukopise) – práce metodicky jistě v mnohém ohledu překonaná, avšak i velmi důležitá jako historické svědectví a jedinečná sbírka materiálů, o čemž svědčí i skutečnost, že je v každé významnější práci z dějin ukrajinské folkloristiky stále znovu citována.



## NARODNA TVORČISŤ TA ETNOGRAFIJA

(Lidová tvorba a etnografie). Kyjiv. R. 1957, č. 1–4; 1958, 1–4; 1959, 1–4

Po delší přestávce, zaviněné hlavně následky války, získali ukrajinští folkloristé a národopisci v tomto časopise, který vydává Institut pro etnografii a folkloristiku při Akademii věd USSR, opět vlastní periodický orgán. Při nepřilíš velkém rozsahu (asi 640 stránek ročně) má časopis sloužit nejen slovesným a hudebním folkloristům, etnografům a badatelům lidového výtvarného umění, nýbrž také potřebám lidové tvořivosti, jak o tom svědčí také poměrně vysoký náklad (až 4800 výtisků). Je jasné, že už tato mnohoúčelovost musí vést k jistému ohrožení vlastního vědeckého profilu časopisu; obráží se v ní však, jak se zdá, dosti věrně dnešní stav a směr folkloristické a národopisné práce na Ukrajině.

Necítím se povolán k důkladnému posouzení materiálů, týkajících se etnografie a lidového výtvarného umění. Stojí však za povšimnutí, že v nynější činnosti ukrajinských národopisců převažuje zcela jednoznačné zájem o novější společenské útvary a národopisné zjevy. Časopis přináší řadu článků o hospodářských a sociálních podmínkách předrevolučního zemědělského proletariátu, předrevolučního a současného dělnictva, o zvykových formách, charakteristických pro dělnické prostředí a současnou kolchozní vesnici. Práce o tradiční lidové kultuře jsou vzácnější, některé z nich (např. studie S. A. Taranušenka o větrných mlýnech<sup>1</sup>) jsou však vynikající. Několik článků se týká obecnějších otázek etnogeneze, dějin a typů osídlení. Velká pozornost je věnována lidové výtvarné kultuře se zřejmým sklonem ke zdůrazňování otázek lidové umělecké výroby. Z československé etnografické problematiky uveřejnil časopis článek J. Mjartana o slovenském lidovém stavitelství<sup>2</sup>. Přehled pracovních výsledků ukrajinských národopisců v porevolučním období podávají dva hodnotící články H. Ju. Stelmacha<sup>3</sup> a úplná bibliografie národopisných prací uveřejněných v letech 1945–56<sup>4</sup>.

Velmi zajímavou složkou časopisu jsou práce z oboru hudební folkloristiky. Obrázejí cílevědomou snahu o vybudování předpokladů k řešení základních problémů ukrajinské lidové hudby, které vytýčili ve svých pracích už významní hudební folkloristé minulosti, jež však dosud spolehlivě dořešeny nebyly. Autoři těchto prací vycházejí obvykle z kritického zhodnocení dosavadního vědeckého přínosu a postupují k novým zjištěním, opírajícím se o další materiálové poznatky a vymoženosti současné metody. Takový ráz mají práce L. I. Jaščenka: *Ukrajinská lidová polyfonie a její původ*<sup>5</sup>, *Základní strukturální stylistické typy ukrajinské lidové polyfonie*<sup>6</sup>, *Lidová polyfonie a profesionální sborové umění*<sup>7</sup> a studie O. P. Pravdjuka: *Modulace v ukrajinské lidové hudbě*<sup>8</sup>, *Z dějin výzkumu tóninových zvláštností ukrajinské lidové hudby*<sup>9</sup>, *O chromatismu v ukrajinské*



*lidové melodie* <sup>10</sup>. Mnoho pozornosti věnuje časopis dějinám umělecké adaptace lidové písně a vlivům hudby lidové na umělou vůbec (monografické články o Alabjevovi, Leontovyčovi, Stecenkovi, Revuckém; obecnější sletě I. F. Ljašenka a V. D. Dovženka o úloze folklorních prvků v sovětské hudební kultuře) <sup>11</sup>. Několik článků je věnováno lidovému tanci <sup>12</sup>; většina z nich přináší zároveň aplikaci teoretických poznatků na potřeby lidové tvořivosti. Pracovníky v terénním výzkumu může zaujmout také článek M. M. Hordijčuka *Metodika zápisu lidové hudby* <sup>13</sup>.

Dalším úkolem, na němž intenzivně pracují ukrajinští hudební folkloristé, je monografické zpracování vývoje hudební folkloristiky na Ukrajině v řadě dílčích prací o významných postavách tohoto vývoje. Články tohoto druhu byly věnovány P. Sokalskému <sup>14</sup>, F. Kolessovi <sup>15</sup>, K. Kvitkovi <sup>16</sup>, M. Hrinčenkovi <sup>17</sup>, S. Ljudkevyčovi <sup>18</sup>. Časopis uveřejnil rozsáhlou studii J. Markla *Ludvík Kuba na Ukrajině* <sup>19</sup>. Velmi bohatá a zajímavá svým materiálem je také studie M. P. Zahajkevyčové *Vývoj hudební folkloristiky v západní Ukrajině v XIX. století* <sup>20</sup>. Tyto práce nemají ryze informativní poslání; ve spojení se soubornými reedicemi významných starších prací z hudebního folklóru, k nimž se na Ukrajině v posledních letech přikročilo, mohou velmi přispět k ujasnění a obohacení metodologických základů, z nichž bude vycházet vědecké snažení dneška.

Nejsou-li práce hudebních folkloristů, uveřejněné v časopise, všechny známky promyšleného a cílevědomého úsilí, opírajícího se o poměrně širokou metodologickou orientaci, nelze to bohužel říci o složce slovesně folkloristické. Převážná většina prací z tohoto oboru má ráz přehledových tematických studií typu *Bojové hrdinství leninského komsomolu v lidové poezii* <sup>21</sup>, *Postava ženy-vlastenky ve folklóru Velké vlastenecké války* <sup>22</sup>, *Armáda a lid* <sup>23</sup>. Právě proto, že plně chápeme potřebu a společenský význam vědeckého zpracování novějšího politického folklóru, nemůžeme přejít mlčky nízkou metodologickou úroveň převážné většiny takových prací. Zdá se, že v dnešní ukrajinské folkloristice neexistuje jasná dělící čára mezi popularizací a odborným výzkumem, jehož nutnou podmínkou je vědecká analýza a klasifikace materiálu. Vědecké zpracování tak závažné problematiky se přece nesmí omezovat na pouhé převyprávění obsahu a jednoduchou systemizaci podle hlavních motivů, nesmí ponechávat tak důsledně stranou otázky umělecké specifčnosti, původu a podmínek sociálního života zkoumaných děl, nesmí ignorovat požadavek historického řazení materiálu podle podstatných vývojových hledisek. Ve všech recenzovaných ročnících pozdává se nám jeden článek z dějin sovětského folklóru, jenž svým pojetím svědčí o pochopení významu průpravné analytické práce (V. H. Bojko, *Z dějin jedné komsomolské písně*) <sup>24</sup>. Svým materiálem mohou zaujmout také články K. Ju. Danylka *Revoluční písně na Ukrajině 1905–1920* <sup>25</sup> a D. M. Kosaryka *Lidové slovo v revoluci* <sup>26</sup>. Velmi zajímavý dokumentární materiál shromáždila studie B. P. Kyrdana *Lidová tvořivost v letech Velké vlastenecké války* <sup>27</sup>.

Nedostatek skutečného pochopení pro váhu historického studia a uplatnění dialekticko vývojových kritérií se projevil v postoji redakce časopisu k otázkám tradičního folklóru. Mimo tři přehledové články P. P. Ochrimenka o ukrajinsko-běloruských písňových vztazích, cenné jako první shrnutí nejdůležitějšího materiálu<sup>28</sup> a článek F. I. Lavrova o kobzarovi M. Kravčenkovi<sup>29</sup> nevěnoval časopis v prvních dvou letech své existence těmto otázkám skoro žádnou pozornost; teprve druhá polovina ročníku 1959 obohatila tento soubor článkem P. K. Smijana o odrazu emigrace v zakarpatském folklóru<sup>30</sup> a zajímavou studii F. I. Lavrova *Lidové satirické*<sup>31</sup>. Práce K. Ju. Danylka *Ideové společenství ruského a ukrajinského eposu*<sup>32</sup>, jež se k nim druží, odhaluje už ve svém pojmenování charakteristický rys v přístupu ukrajinských folkloristů k historickým otázkám: omezení pozornosti na studium hlavních znaků ideologie, jež není doprovázeno a podporováno soustavným analytickým výzkumem uměleckých zákonitostí folklorního dědictví. Teprve článek B. M. Putilova *Rusko-ukrajinské folklorní vztahy*<sup>33</sup>, omezují se proti znění titulu na problematiku historických písní (60, 1), uvádí nás bez ohledu na nedostatečnou propracovanost některých thesů do světa metodologických vymožeností současné folkloristiky.

Nepříliš bohatými výsledky se může časopis pochlubit také na úseku studia mezi lidovou slovesností a literaturou. Mezi drobnějšími poznámkami o úloze ukrajinského a ruského folklóru v životě a díle Kvitky, Hlibova, Kocjubynského, Jarošynské, Gogola, Černyševského, Majakovského je nutno vyzdvihnout materiálově zajímavý článek I. V. Hlynského o vztazích Julia Słowackého k ukrajinské lidové poesii<sup>34</sup>, a zvláště poněkud nepřesně pojmenovanou studii H. S. Suchobrusové *Ukrajinsko-ruské folklorní vztahy v hodnocení děkabristů*<sup>35</sup>, jež podává všestranný obraz vztahu děkabristů k ukrajinské lidové kultuře.

Málo pozornosti se v časopise věnuje otázkám teorie. Tři teoretické články, které byly zde otištěny převážně jako příspěvky k diskusi kolem známých Leontjevových vystoupení (Buňko, *O specifčnosti folklóru a folkloristiky*<sup>36</sup>, Sidelnikov, *Kritika a folklór*<sup>37</sup>, Knejčer, *Klasické folklorní dědictví a nová tvorba*<sup>38</sup>, hájící zčásti správné názory, trpí nedostatečnou pozorností k složitým problémům estetické zákonitosti a sociálního života folklorního díla, snahou řešit sporné věci pouhými deklaracemi, místy i pojmovou nepřesností (směšování pojmů masový a kolektivní u Buňka).

Nedostatečná pozornost k otázkám vědecké metodologie obráží se v recenzovaných ročnících zcela zákonitě v nepoměrně slabším zájmu slovesných folkloristů o zhodnocení metodologických tradic svého oboru, o věcnou a zásadovou kritiku neobyčejně bohatého a mnohotvárného dědictví ukrajinské klasické folkloristiky. V celém ročníku 1957 tuto oblast představuje jen rozsáhlý bibliografický přehled P. D. Pavlije<sup>39</sup>, Lavrovův článek o zákazech publikace protináboženského folklóru v XIX. století<sup>39a</sup> a práce V. A. Juzvenkové o W. Zaleském<sup>40</sup>, v ročníku 1958 pak cenný článek P. M. Popova o

Ju. M. Sokolovovi <sup>41</sup> (58, 3). Teprve rok 1959 přinesl větší články o M. A. Certelevovi <sup>42</sup>, A. M. Lobodovi <sup>43</sup> a materiálově velmi bohatou studii M. Molnára o Františku Řehořovi <sup>44</sup>. Některé práce uveřejněné v časopise trpí nedostatečnou teoretickou a materiálovou připraveností. Poukážeme na dva výrazné příklady. V článku o zakarpatské emigrační písni P. K. Smijan volně operuje s dokladovým materiálem, pocházejícím z různých částí Ukrajiny, aniž by upozornil na jeho odlišnost. L. P. Ševčenko, autor článku o V. Hnatjukovi jako badateli zakarpatského folklóru <sup>45</sup> nejenže nezná některé významné Hnatjukovy práce s touto tematikou a zužuje své téma na druhořadou problematiku Ukrajinců v Bačce; neví ani, co je to Bačka a považuje ji za vesnici! Takové omyly lze vysvětlit jen nepochopitelnou lhotejností redakce k požadavku vědecké přesnosti a spolehlivosti.

Radostné je ovšem zjištění, že už v ročníku 1959 se projevuje snaha po odstranění tematické a metodologické jednostrannosti v slovesně folkloristickém oddíle časopisu: nepoměrně více místa sa uděluje publikaci různorodého, někdy velmi cenného materiálu. Další mezitím vydané ročníky ukazují pak, že proces přeorientování na celou šířku folkloristické problematiky, na faktický materiál, na jeho publikaci a všestranné zpracování stále sílí.

Nesporně cennou složkou časopisu je už od prvního ročníku oddíl zpráv. Časopis soustavně informuje o národopisných a folkloristických akcích v republice, od č. 2/1959 uveřejňuje úplnou retrospektivní bibliografii ukrajinské folkloristické literatury za léta 1945–58. Dobrým základem pro poznání starších tradic sovětské ukrajinské folkloristiky je článek P. Pavlije *Vymoženosti sovětské folkloristiky za čtyřicet let* <sup>46</sup>. Příležitostně se časopis snaží sledovat také vědeckou činnost v jiných zemích. Přinesl vedle zprávy o založení společností československých a slovenských národopisců větší článek N. M. Velecké *Studium folklóru v českém Slezsku* <sup>47</sup>, obsahující vedle některých nepříjemných chyb také mnoho užitečných informací. V recensním oddílu, orientovaném převážně na sovětské práce, zaujímá československá odborná literatura přední místo: byly zde zprávy o časopisech *Československá etnografie* <sup>48</sup> a *Český lid* <sup>49</sup>, o dvou českých překladech z východoslovanského folklóru <sup>50</sup>, o Horákových Slovenských baladách <sup>51</sup>, o dvou edicích ukrajinských písní z východního Slovenska <sup>52</sup>. Historickému přehledu překladů českých a slovenských písní do ruštiny byl věnován dokonce zvláštní článek N. M. Velecké a V. M. Sidelnikova <sup>53</sup>. Je nutno ovšem litovat, že se tento zájem neprojevil v dalších ročnících ve větší míře. Ve všech zprávách o naší problematice rušivě působí četné chyby v reprodukci latinské abecedy, jimž se mohla redakce při větší pečlivosti jistě vyhnout.

Vcelku lze už první ročníky časopisu hodnotit zvláště v jejich etnografické a hudebně folkloristické části jako značný úspěch ukrajinské vědy. Ukrajinské slovesné folkloristice bychom chtěli popřát více metodologické odvahy, více vytrvalosti a důslednosti

ve studiu mimořádně bohatého materiálu, který má k dispozici, a bez jehož zvládnutí není myslitelné objasnění žádné závažné otázky folklorního vývoje.

- <sup>1</sup> S. A. Taranušenko, *Vitrjaky*, 1958, I, 80–99.
- <sup>2</sup> J. Mjartan, *Slovacke narodne budivnyctvo*, 1959, IV, 75–78.
- <sup>3</sup> H. Ju. Steľmach, *Rozvytok ukrajinskoji etnohrafiji za roky radjanskoji vlady*, 1958, II, 46–57; *Etnohrafični doslidžennja v Akademiji nauk URSS za 40 rokov*, 1959, IV, 14–23.
- <sup>4</sup> V. Zinyč, *Bibliohrafija prac z ukrajinskoji etnohrafiji za 1945–1956 rr.*, 1957, I, 130–33.
- <sup>5</sup> L. I. Jaščenko, *Ukrajinske narodne bahatoholossja ta joho pochodžennja*, 1957, IV, 68–79.
- <sup>6</sup> L. I. Jaščenko, *Osnovni strukturno-stylistyčni typy ukrajinskoho narodnoho bahatoholossja*, 1958, II, 109–24.
- <sup>7</sup> L. I. Jaščenko, *Narodne bahatoholossja i profesionalne pisenno-chorove mystectvo*, 1959, II, 58–65.
- <sup>8</sup> O. A. Pravdjuk, *Ladova zminnist' v ukrajinskij narodnij muzyci*, 1957, II, 116–36.
- <sup>9</sup> O. A. Pravdjuk, *Z istoriji vyvčennja ladovyh osoblyvostej ukrajinskoji narodnoji muzyky*, 1958, I, 111–23.
- <sup>10</sup> O. A. Pravdjuk, *Pro chromatyzm v ukrajinskij narodnij melodyci*, 1959, II, 66–74.
- <sup>11</sup> I. F. Ljašenko, *Folklor – džerelo rozvytku radjanskoji muzyky*, 1957, III, 134–45; V. D. Dovženko, *Dejaki pytannja rozvytku muzyčného mystectva v Ukrajinskij RSR*, 1959, II, 24–33.
- <sup>12</sup> A. I. Humenjuk, *Narodne tancjuvalne mystectvo*, 1957, II, 137–41; V. Je. Vasylenko, *Z dosvidu zapysuvannja ta postanovky narodnych tanciv Dnipropetrovščyny*, 1958, IV, 84–90; A. I. Humenjuk, *Dejaki pytannja metodyky zapysu narodnych tanciv*, 1959, IV, 125–132; M. M. Charlamov, *Znakopys tanciv*, 1959, IV, 132–40.
- <sup>13</sup> M. M. Hordijčuk, *Metodyka zapysuvannja narodnoji muzyky*, 1958, IV, 75–83.
- <sup>14</sup> M. M. Hordijčuk, *P. P. Sokaľskij i joho knyha pro narodnu muzyku*, 1958, II, 98–108.
- <sup>15</sup> S. J. Hryca, *Muzyčno-folklorystyčna dijálnist' F. M. Kolessy*, 1957, I, 39–47.
- <sup>16</sup> L. O. Bačynskij –H. L. Kaščejeva-Kvitka, *Vydatnyj ukrajinskij muzykoznaveč-folkloryst*, 1958, IV, 55–59.
- <sup>17</sup> M. M. Hordijčuk, *M. O. Hrinčenko*, 1957, IV, 55–59.
- <sup>18</sup> M. P. Zahajkevyc, *S. P. Ljudkevyc i ukrajinskij muzyčnyj folklor*, 1959, IV, 32–41.
- <sup>19</sup> Ja. Markl, *Ljudvik Kuba na Ukrajinu*, 1958, III, 64–72. Viz také článek P. M. Popova, *Vydatnyj češskij folkloryst i etnohraf*, 1957, I, 48–51.
- <sup>20</sup> M. P. Zahajkevyc, *Rozvytok muzyčnoji folklorystyky na Zachidnij Ukrajinu v XIX st.*, 1958, III, 45–58.
- <sup>21</sup> V. H. Bojko, *Bojovi podvyhy Komsomolu v ukrajinskij narodnij poeziji*, 1957, III, 55–66; *Trudova herojika Komsomolu v ukrajinskij narodnij poeziji*, 1958, IV, 21–26.
- <sup>22</sup> T. Je. Hrudzynska, *Žinka v Žovtnevij revoljuciji i hromadjanskij vijni*, 1958, I, 13–16.
- <sup>23</sup> M. M. Šestopal, *Armija i národ*, 1958, I, 3–12.
- <sup>24</sup> V. H. Bojko, *Z istorii odniji komsomolskoji pisni*, 1959, II, 34–41.
- <sup>25</sup> K. Ju. Danylko, *Revoljucijni pisni na Ukrajinu (1905–1920)*, 1957, III, 33–42.
- <sup>26</sup> D. M. Kosaryk, *Narodne slovo v revoljuciji*, 1957, III, 67–76.
- <sup>27</sup> B. P. Kyrđan, *Chudožnja samodijálnist' u roky Velykoji Vitčyznjanoho vijny*, 1959, III, 11–20.
- <sup>28</sup> P. P. Ochrimenko, *Ukrajinski narodni pisni v Bilorusiji*, 1957, IV, 48–54; *Biloruski pisni na Ukrajinu*, 1958, IV, 41–45; *Ukrajinski pisni literaturnoho pochodžennja u Bilorusiji*, 1959, IV, 57–61.

- <sup>29</sup> F. I. Lavrov, *Kobzar Mychajlo Kravčenko*, 1958, II, 20–29.
- <sup>30</sup> P. K. Smijan, *Vidobrazženja emihraciji ta reemihraciji trudjaščych Zakarpattja v narodnij pisenosti*, 1959, III, 21–30.
- <sup>31</sup> F. I. Lavrov, *Narodni satyryky, humorysty ta žartivnyky*, 1959, IV, 49–56.
- <sup>32</sup> K. Ju. Danylko, *Idejna spilništ' ukrajinskoho i rosijskoho narodnoho eposu*, 1959, III, 3–10.
- <sup>33</sup> B. M. Putilov, *Rosijsko-ukrajinski folklorni vzajemovjazky*, 1960, I, 30–38.
- <sup>34</sup> I. V. Hlynškyj, *Juliuš Slovačkyj i usna poezija Ukrajiny*, 1959, IV, 69–74.
- <sup>35</sup> H. S. Suchobrus, *Ukrajinsko-rosijski folklorni vzajemovjazky v ocinci dekabrystiv*, 1958, III, 34–44.
- <sup>36</sup> O. B. Buňko, *Pro specyfyku folkloru i folklorystyky*, 1958, II, 41–45.
- <sup>37</sup> V. M. Sydelnykov, *Krytyka i folklor*, 1958, II, 33–40.
- <sup>38</sup> V. N. Knejčer, *Klasyčna folklorna spadščyna i novotvorčisť*, 1959, II, 51–57.
- <sup>39</sup> P. D. Pavlij, *Zbyrannja ta publikacija zrazkiv narodnoji tvorčosti*, 1957, II, 16–30.
- <sup>39a</sup> F. I. Lavrov, *Zaborona carskoju cenzuroju drukuvannja antyrehijnoho folkloru*, 1957, IV, 38–47.
- <sup>40</sup> V. A. Juzvenko, *Václav Zaleškyj*, 1957, IV, 60–67.
- <sup>41</sup> P. M. Popov, *Vydatnyj radjanskyj folkloryst Ju. M. Sokolov*, 1958, III, 23–33.
- <sup>42</sup> O. S. Hvinčidze – M. I. Dorošenko, *Peršyj vydavec i doslidnyk ukrajinskych narodnych dum M. A. Certelev*, 1959, III, 31–37.
- <sup>43</sup> P. M. Popov, *Akademik A. M. Loboda jak folkloryst*, 1959, II, 42–50.
- <sup>44</sup> M. Molnar, *František Ržehorž i Ukrajina*, 1959, I, 79–89.
- <sup>45</sup> L. P. Sevčenko, *Storinka z etnografičnoji dijalnosti V. M. Hnatjuka*, 1959, I, 101–105.
- <sup>46</sup> P. D. Pavlij, *Dosjahnennja ukrajinskoji radjanskoji folklorystyky za sorok rokov*, 1958, III, 7–16.
- <sup>47</sup> N. M. Velečka, *Vyvčennja folkloru v češkej Sileziji*, 1958, I, 38–45.
- <sup>48</sup> L. Lavrova, *Po storinkach žurnálu Čechoslovačka etnografija*, 1957, I, 128–30.
- <sup>49</sup> L. Lavrova, *Zurnal «Český lid»*, 1958, II, 149–52.
- <sup>50</sup> L. Lavrova, *Čechoslovački vydannja ukrajinskoho i biloruškoho folkloru*, 1957, IV, 144–45.
- <sup>51</sup> N. Velečka, *Nova zbirka slovačkych narodnych balad*, 1959, III, 122–23.
- <sup>52</sup> O. Pravdjuk, *Ukrajinska pisnja v Slovaččyni*, 1959, I, 138–39.
- <sup>53</sup> N. M. Velečka – V. M. Sydelnykov, *Interes do češkych i slovačkych narodnych piseň ta tanciv u Rosiji*, 1958, III, 59–63.

### Ю. 3. Круть, ХЛИБОРОБСЬКА ОБРЯДОВА ПОЕЗІЯ СЛОВ'ЯН

Київ, Наукова думка, 1973, 210 с.

Pohled na kulturní vývoj Slovanstva nemůže být úplný bez shrnujících prací z oboru etnografie a folkloristiky, řešících otázku jednoty a divergentních rysů lidové kultury různých slovanských národů. Přestože první vážné pokusy tohoto druhu vznikly už před sto lety, oba tyto vědní obory zaostaly později za celkovým vývojem slavistiky. Pro většinu problémových okruhů zde dosud nemáme zpracování založená na celoslovanském materiálu a pokoušející se o jeho srovnání a systematizaci. Teprve v posledních letech se začíná rozvíjet práce na tomto poli.

Jedním z projevů takového úsilí je recenzovaná kniha. Při svém nevelkém rozsahu (140 s. vědeckého textu) si nemůže dělat nárok na materiálovou zevrubnost a řešení celého rozpětí dílčích otázek, je naopak vědomě koncipována jako pokus o rekonstrukci určitého souboru základních hodnot, spojujících v této oblasti slovanské národy. Díky tomuto postoji a autorovu nadání pro živý a přehledný výklad má kniha značnou hodnotu popularizační; je však i solidně vědecky fundovaná díky širokému využití materiálu a odborné literatury. Ve smyslu všeobecného seznámení s problematikou, jejího vyváženého výkladu je to práce neobyčejně zdařilá.

Skládá se ze dvou rozsahově rovnocenných částí. První charakterizuje vztah mezi výročními zemědělskými obřady a folklórem, druhá sleduje odraz rodinných a historicko-sociálních poměrů ve žňových písních. Výklad je doplněn široce pojatou antologií žňových písní všech slovanských národů (179 textů) a bohatým soupisem literatury.

Jak jsme už naznačili, hodnota knihy spočívá v dobrém systematickém uchopení problematiky a v bohaté dokumentaci konkrétním materiálem. Chvályhodná je i komplexnost záběru folklórních jevů od písní po přísloví, rčení, pověry, pranostiky. Autorovým cílem bylo ukázat vnitřní jednotu slovanského zemědělského zvykosloví a básnických projevů, které se k němu poutají. Bohatá konfrontace materiálu z různých slovanských zemí odhalila skutečně velký počet shod a podobností. Hranici autorova postupu a metody charakterizuje ovšem skutečnost, že ve své práci klade důraz na zjištění této jednoty a málokdy usiluje o její konkrétní analytické objasnění. Pracuje spíše s představou o společném etnopsychologickém základu těchto jevů. V knize se neseťkáme se zájmem o mimoslovanský srovnávací materiál, třebaže v některých případech (koleda, masopust, dodola, zelený Jurij, polní královna) mají takové pohledy základní význam pro správné historické pochopení zkoumaných jevů.

V chápání historické dimenze lidových zvyků a obřadních písní se autor nejednou spokojuje s převzetím hotových názorů, děděných ve folkloristice z pokolení do pokolení, třebaže si už dávno žádají kritického ověření. Takovou axiomatickou pravdou je



např. skládání hlavní zodpovědnosti za úplný nebo částečný zánik lidových zemědělských zvyků na křesťanství a církev. Známe-li středověkou situaci v oblasti rodinného práva u většiny slovanských národů, musíme zapochybovat i o tom, zda církevní zákazy a varování mohly v té době, před počátkem reformních církevních opatření XVI.–XVII. stol. vážněji zasáhnout do života lidových zvyků mimo případy křížení a kontaminace křesťanských a mimokřesťanských prvků. Nepoměrně silnější vliv na vývoj zvykoslovné sféry, na proměnu pověrečných představ a úkonů v obřady a obřadů ve zvyky měl jistě vývoj sociálně ekonomických podmínek, nesoucí s sebou radikální proměny sociálních vztahů, myšlení a hodnocení skutečnosti.

Znalec materiálu, kterému je bližší historické hledisko, nebude souhlasit i s některými dalšími «obecnými místy» v Kruťově knize: s názorem o pravděpodobném historickém zániku většího množství obřadních písní, které ličily přímo zemědělskou práci (8), o tom, že podobnosti mezi světskými koledami různých slovanských národu nutně předpokládají «vývoj z jediného kořene» (11), o folklórním přerodu «pohanských božství» v křesťanské svatě (17; o jaké případy jde?), o přítomnosti sociálně kritické složky v obřadních písních starších dob a jejím pozdějším zániku (65), o pradávnm původu některých prvků písňové poetiky (108), a versifikace (rýmování, 117), o datování některých písní (95). Při pohledu na písňový materiál autor neusiluje o odlišení stylových vrstev, charakterizujících pravděpodobnou historickou příslušnost písně. Vyrcholením těchto postojů je sugesce, že společný základ materiálu, o němž kniha pojednává, se datuje obdobím před rozchodem Slovanů, to je 4.–6. stol. n. l. (62, viz také 54). Charakterizuje-li autor cíl a metodu své práce jako srovnávací a historickou, uspěl rozhodně lépe v prvním aspektu. Tohoto dílčího nedostatku je třeba litovat, protože v jiných případech projevil pochopení pro smyslovou a funkční složitost a polymorfnost jevů obřadní sféry (viz např. kritiku názorů V. Ja. Proppa na s. 43 a úvahy na s. 45, 55).

Pathosem knihy je prezentace integrity slovanských tradic v kalendářním zvykosloví a lidové básnické kultuře. K úplnému vědeckému pohledu bude ovšem patřit také důkladnější prostudování existujících rozdílů a jejich příčin, a také hlubší zamyšlení nad jejich územním seskupením. Jsou to však další úkoly, k jejichž řešení autora nezařazovala ani koncepce, ani rozsah jeho knihy. I v dané podobě si práce J. Kruťy zaslouží ocenění jako výborný pokus o shrnutí a zhodnocení rozsáhlého materiálu, jako dobrý podnět k jeho dalšímu propracování z hledisek, které zůstaly v této práci poněkud stranou. Pro své obsahové a stylistické kvality, pro krásný výběr písňových ukázek by si kniha zasloužila širšího zpřístupnění a překladu do jiných slovanských jazyků.



## ПОЭЗИЯ КРЕСТЬЯНСКИХ ПРАЗДНИКОВ

Вступ. статья, составление,

подготовка текста и примечания И. И. Земцовского. Ленинград, 1970

(Библиотека поэта, большая серия), 636 с.

Ve folkloristice 19. stol. se písňový folklór spojený se zvykoslovím – výročním a rodinným – těšil značné pozornosti. Už od konce 30. let vznikaly, zejména v Rusku, práce, snažící se tento materiál systematizovat a komentovat v souvislosti s jeho obřadním pozadím. Později nastal ovšem značný pokles zájmu a v důsledku většina slovan-ských národů dosud postrádá souborné kritické edice fondu obřadních písní. Patřili k nim donedávna i Rusové, kde hlavním materiálovým zdrojem byly vedle řady cenných oblastních sborníků až dosud klasické práce P. V. Šejna (*Velikoruss v svoich pesnjach...*, 1898) a P. V. Kirejevského (*Pesni, novaja serija*, I–II, 1911–1929). V obou případech šlo o edice, vzniklé ze sběratelského úsilí jednotlivců a omezených skupin jejich spolupracovníků. Terénní a věcný záběr materiálu byl v nich nerovnoměrný, systematizace materiálu jednoduchá, komentování převážně chybělo.

Recenzovaná kniha je prvním pokusem o vyplnění této nepříjemné mezery, jde zde skutečně o první systematický výběr z bohatého fondu písní, připoutaných v ruské tradici k výročnímu zvykosloví. Pořadatel čerpal z širokého okruhu pramenů včetně neuveřejněných archivních záznamů (připojený seznam uvádí kolem 120 pramenů). Rozsah edice dovilil zařadit 750 pečlivě vybraných textů, rozříděných podle příslušnosti k jednotlivým obřadům nebo obřadním úkonům. Poznámky k textům obsahují pasportizaci odpovídající charakteru pramene a četné jazykové a zvykoslovné vysvětlivky. Způsob výběru a redigování textů svědčí o seriózním a promyšleném přístupu k nesnadnému úkolu. Projevila se přitom snaha maximálně zpřístupnit útvary, jejichž publikace bývala zanedbávána: sborník obsahuje např. 225 krátkých podbljudných, 57 masopustních a 12 «vjunišných» písní.

Samostatným přínosem je padesátistránková úvodní studie, zaměřená k charakteristice zvykoslovného pozadí této písňové tradice. Takto vzniklý výklad ruského lidového kalendáře je velmi plastický a sugestivní. Závěr studie tvoří zajímavé úvahy o poetice a umělecké hodnotě kalendářních písní.

Úhrnem lze říci, že sborník, sestavený Zemcovským, je výborným základem pro další studium písňového repertoáru kalendářních zvyků v ruském folklóru. Ucelenost jeho koncepce, bohatství shromážděného materiálu provokují odborného čtenáře k vlastním úvahám o této problematice, ke konfrontaci s některými autorovými stanovisky.

Jak název knihy, tak i několik misi v úvodní stati akcentují agrární podstatu ruských kalendářních zvyků; sám název *kalendami zvyky* je prohlášen z těchto pozic za ne zcela zdařilý a potřebný. Autor je přesvědčen o tom, že «zachované kalendářní písně jsou ve svém základu výtvořily agrární magické poezie, kterou zrodilo staroruské zemědělské pohanství» (7, srovn. 9). «Starobylost agrárního obřadu», píše, «určuje i dávnost poezie, která obřad doprovázela» (5).

Je nepochybné, že u Rusů (ale i u Ukrajinců a Bělorusů) vznikl kalendářní zvykoslovný cyklus převážně ze zvyků zemědělské provenience se silnou účastí prvků agrární magie. Nelze však zapomínat, že tato situace je výsledkem souhry konkrétních historicko-společenských faktorů; odlišná konfigurace těchto faktorů v západoslovanských zemích (především silnější vliv městského prostředí) vedla k silnému potlačení agrární magické složky v lidovém kalendáři ve prospěch složky sociálně symbolické, zábavní a náboženské. Ale i v ruském lidovém kalendáři jsou zvyky, které mají málo společného s agrárními motivy a funkcí: podbljudné věštění, masopust, vjunišnik. Nejsme vůbec přesvědčeni o tom, že uvedené zvyky vznikly na půdě animistického světového názoru, že mají velmi dávný původ, že se v ruské tradici stěhovaly z vesnic do měst a ne naopak. Další kalendářní zvyky a písně (v ruské tradici především svatodušní a kupalské) souvisí částečně nebo úplně s jinými společenskými účely – kultem zemřelých, eroticou volbou. V nazírání zvykoslovného kalendáře se vůbec tradičně podceňuje možnost jeho historické proměnlivosti, postupného dozrávání, polygenetického zrodu z různých podnětů a potřeb a pozdějších funkčních a motivačních přesunů. Stáří obřadních písní se přímočaře ztotožňuje s dávností jejich zvykoslovného základu. Věříme-li však v tvůrčí potenci nositelů folklóru, musel písňový repertoár obřadů, dokonce těch archaičtějších, během staletí velmi podstatně změnit své složení. Z oblasti středoevropské máme řadu dokladů o pronikání písní původně neobřadních nebo jejich stylových modelů do sféry písně obřadní, zvláště v souvislosti se snahou o estetické obohacení obřadu. Nejinak bylo tomu jistě i v Rusku. Musí být tedy fond písní obřadních komplexem historicky složitým, diferencovaným, skládajícím se z několika vrstev, které snad bude možno v budoucnu od sebe oddělit pečlivou významovou a strukturní analýzou.

Materiál shromážděný v recenzované knize napovídá jednu z možných cest k řešení těchto otázek. Je to pozorné srovnání národních zvykoslovných a písňových tradic. Z tvrzení o «pradávném» původu většiny kalendářních zvyků plyne zákonitě předpoklad, že ve zvykoslovné tradici všech tří východoslovanských národů, spjatých aspoň do pol. 16. stol. podobností sociálně ekonomických struktur a kulturních tradic, by se měly zachovat alespoň stopy zvyků, známých na ruské půdě. Ve skutečnosti se zvykoslovné systémy tří východoslovanských národů kryjí jen částečně; ještě omezenější je okruh spojitostí v jejich písňovém repertoáru. Ukrajinský folklór nezná např. obřadní věštění budoucnosti v ruské podobě, masopustní zvyky ruského typu, vjuniš-

nik, komplex zvyků kolem svatodušních svátků. Je jistě možné, že došlo k pozdějšímu bezestopému zániku některých jevů, přece však zaráží, že ukrajinské obdoby nemají právě zvyky, jejichž zemědělský původ je sporný a jejichž písňový repertoár vzbuzuje pochybnosti o své starobylosti.

Ještě patrnějším se stane tento problém, přikročíme-li k podrobnějšímu prozkoumání existujících spojitostí a jejich územní konfigurace. Určitý typ koljadek a voločebných písní spojuje Ukrajinu a Bělorusko s oblastmi novgorodské politické a kulturní sféry, velmi blízké těmto zemím ještě ve stol. 14. a 15. Typ «ovseň», stylově archaičtější, souvisí s kolonizačním územím Moskevské Rusi. Nepřítomnost personifikace Koledy na ukrajinské půdě za současné přítomnosti jiných podobných personifikací se zdá také ukazovat na její pozdější původ.

Konkrétní písňové podobnosti mezi ruským a ukrajinským folklórem se člení do několika typů, lišících se formou příbuzenství a šířkou areálu. Největší zeměpisné rozšíření mají některé obřadní hry vegetativního a eroticko-symbolického typu, starobylé písně k přivolávání jara a některé obrazy a motivy koljadek a vesnjaneč. tak Jiná motivická vrstva koljadek se poutá převážně k západnímu okraji ruského území k oblasti pskovské, velikolucké, smolenské, brjanské. Třetí, užší skupina podobností se objevuje na nověji kolonizovaném pohraničí kursko-voroněžském a u donských kozáků. Je to jistě velmi poučný obraz.

Podrobnější rozbor těchto podobností nebyl ještě proveden. Věříme, že se stane v budoucnu cennou pomůckou při vyčleňování vývojových vrstev v repertoáru obřadních písní, při pokusech o rekonstrukci skutečného vývojového rytmu lidové písňové tvorby. Bez velké třídicí a hodnotící práce, provedené autorem recenzovaného sborníku by tento další krok směrem k historické analýze materiálu nebyl vůbec možný.

**Erhard Hexelschneider: DIE RUSSISCHE VOLKSDICHTUNG  
IN DEUTSCHLAND BIS ZUR MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS**

Akademie-Verlag Berlin, 1967. S. XIV + 265.

[Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik, Nr. 39]

Literární recepce lidové poezie patří k důležitým článkům novějších kulturních vztahů mezi národy. V jistých podmínkách se folklór stával dokonce hlavním reprezentantem národní kultury v cizině, korunním svědkem kulturní svébytnosti národa. Týká se to i většiny slovanských kultur v první polovině minulého století. Část z nich byla ještě nedostatečně vyvinuta ve své literární složce; v případě ruském byla literární tvorba považována v cizině za nepůvodní a vzdálenou národnímu duchu.

Slavistika byla v posledních desetiletích obohacena řadou prací o přijímání a výměně folklórních hodnot v okruhu slovanských literatur. Méně prozkoumáno (snad s výjimkou jihoslovanského eposu) je pronikání slovanských lidových písní a prózy do kultur západoevropských. Až do nedávna nebyly dostatečně podchyceny ani základní prameny ke studiu této otázky.

Zatímco ukrajinský folklór našel vytrvalého badatele těchto procesů ve Lvovském slavistovi Hryhoriji Nudhovi, autorovi několika studií o recepci ukrajinské lidové písně v západoevropských zemích, mimo jiné v Německu, na folklór ruský soustředil dlouholetou pozornost lipský badatel Erhard Hexelschneider. Už v r. 1963 vyšel jeho článek *Die deutschen Befreiungskriege und ihr Einfluß auf die Verbreitung russischer Volksdichtung in Deutschland* (Zeitschrift für Slawistik, VIII, 1963, 676–688). Nyní vydaná práce podchycuje celý materiál v časovém rozpětí od Herdera po léta 1848–1849. Druhý mezník je dán autorovým pojetím, které klade vztah k hodnotám ruské kultury do souvislosti se společenskou situací v Německu.

Shromážděný bohatý materiál byl autorem rozdělen do tří chronologických úseků, které se opět člení v úvody obecnějšího rázu a kapitoly, věnované oblastem lidové písně, hrdinské epiky, pohádky, a také přínosu jednotlivých překladatelů a vědců. Hlavní úsilí je soustředěno na shromáždění a systemizaci faktů, na sledování cest pronikání a zjišťování pramenů. Méně pozornosti věnoval autor zhodnocení uměleckého přínosu překladů a jejich místa v německém literárním vývoji.

Shromážděná fakta vybízejí k zajímavým závěrům o povaze kulturních styků mezi oběma národy v charakterizovaném období. Na rozdíl od styků mezislovanských nebyl tehdejší německý zájem o ruskou kulturu – až na období Herderovo a léta protina-poleonských válek – stimulován kladně působícími ideologickými podněty; výjimku

tvořilo nevyhraněné romantické zaujetí pro málo známou kulturu a odborné zájmy filologicko-historické. Nedostupnost jazyka, nedostatečnost osobních kontaktů spolu s celkovou negativní představou o tehdejšímu Rusku byly naopak činiteli brzdícími.

V této situaci se hlavními propagátory ruské lidové kultury, považované skoro všeobecně za nejcennější složku ruských kulturních tradic, stávali Němci žijící trvale nebo přechodně v Rusku. Rozhodně menší váhu měla – proti mínění autorovu – efemérní «Kosakenbegeisterung», spjata s pobytem ruských vojenských oddílů v Německu během osvobozené války 1813–1815. Je příznačné, že její jedinou trvalejší stopou bylo osvojení (v podobě překladů a úprav) kozácké (přesněji: ukrajinské) písně *Їхав козак за Дунай* (v německé tradici – *Schöne Minka*). Byla přijata právě píseň, která vůbec nevyjadřovala specifické hodnoty ruského či ukrajinského folklóru.

V dalším vývoji zájmu o ruský folklór značnou úlohu sehrály předsudky, plynoucí z nedostatečné znalosti ruských poměrů a politických antipatií. Záslouhou knihy je, že kriticky vymezuje práce a soudy, poplatné tomuto hlasu doby, a že nad ně vyzdvihuje výsledky, které měly trvalejší hodnotu (antologie Goetzeho a Waldrühla, překlady Wolfsohnovy, rusistické zájmy J. Grimma).

Slavisté najdou v recenzované knize mnoho zajímavých zjištění o slovansko-německých literárních kontaktech. Bohemisty zaujme kapitola, věnovaná českému prostřednictví. Je zde cenné shrnutí informací o vzniku Wenzigovy antologie *Slavische Volkslieder* a o Grimmových kontaktech s Dobrovským. Novému kritickému hodnocení podrobuje autor názor o závislosti ruské části *Slovanských národních písní* Fr. L. Celakovského na antologii Goetzově.

Celkové hodnocení materiálu a jeho historického přínosu vyznívá v knize snad trochu nadneseně proti dojmu, jehož nabývá při sledování tohoto materiálu čtenář. Na některých místech může vadit poněkud přímočará dedukce výsledku v oblasti kulturních kontaktů z celkové sociálně politické situace v Německu. Vedle jiných drobných nepřesností zaráží autorova nedůslednost v označování národního původu písně *Їхав козак за Дунай* (na str. 54, 74, 76 se mluví o jejím ruském původu nebo dokonce «ruském originálu»). Vcelku je však Hexelschneiderova práce velmi cenným příspěvkem k poznání dynamiky kulturních vztahů mezi dvěma národy, které už tehdy významně spoluurčovaly další vývoj evropských dějin a myšlení.

## DIE UKRAINISCHE VOLKSDICHTUNG IN FRÜHEN DEUTSCHEN ÜBERSETZUNGEN UND PARAPHRASEN

Eine Bewertung des Charakters und der Ergebnisse der ukrainisch-deutschen kulturellen Beziehungen im 19. Jahrhundert, also auch der frühen Rezeption des Schaffens Ševčenkos, ist nicht denkbar ohne eine Klärung der Frage, welche Rolle bei der kulturellen Annäherung der beiden Völker die Volkspoesie gespielt hat. Auch in den frühen deutschen Arbeiten über Ševčenko<sup>1</sup> wurde ja die künstlerische Eigenart seiner Dichtung regelmäßig von dieser Grundlage abgeleitet.

Schon in der vorangegangenen Periode, dem Jahrhundert der Aufklärung, hatte sich in Weiterführung der neuen Lehre vom Menschen und von der Gesellschaft gerade in Deutschland dank Herder und Goethe die Lehre von der großen erkenntnistheoretischen Bedeutung des Volksschaffens und von der humanitären Sendung ihres Studiums entwickelt. Die Hochromantik, die das absolute Ideal des Volksliedes in der deutschen nationalen Vergangenheit suchte und die Werte der einheimischen Folklore glorifizierte, ließ Herders Ruf nach einer Verbrüderung aller Völker mit Hilfe des Liedes ein wenig in den Hintergrund treten. Dieses Ziel tauchte jedoch in der romantischen Sehnsucht nach Besitzergreifung des Fernen und Ungewohnten wieder auf, unterstützt durch die noch immer lebendige Strömung geistiger Forscherleidenschaft und durch den Zug zur Universalität, der das kulturelle Bewußtsein weiter Kreise des deutschen Bürgertums prägte<sup>2</sup>.

In der geistigen Welt der deutschen Romantik fand sich ein Platz auch für das begeisterte und aufrichtige Interesse am slawischen Lied. Seine neuentdeckten Schätze wurden wenigstens zum Teil durch mehrere Sammlungen<sup>3</sup> zugänglich gemacht, die nicht ohne Einfluß auf die weitere Entwicklung der deutsch-slawischen Kulturbeziehungen blieben.

Die Ukraine lebte in den Vorstellungen der gebildeten Deutschen jener Zeit in zweifacher Gestalt.

Für viele war sie nur eine gewöhnliche Provinz des Russischen Reiches, die sich vom übrigen Land lediglich durch ihre klimatischen Bedingungen und den Charakter ihrer Wirtschaft unterschied. So erschien die Ukraine auch der berühmten Kennerin des Slawentums, Frau Talvj-Robinson, die auf Grund des Zusammentreffens verschiedener Umstände ihre Kindheit gerade in der Ukraine, in Charkow, verbracht hatte. In ihrem in Amerika verfaßten späteren Werk «Übersichtliches Handbuch einer Geschichte der slawischen Sprachen und Literatur nebst einer Skizze über Volkspoesie» (1852) wird die ukrainische Volkskultur auf Grund zufälliger Nachrichten geschildert, die die Autorin zu oberflächlichen Urteilen verleiteten.

Aber in der zeitgenössischen deutschen Kultur lebte auch eine andere, ältere und tiefere Tradition des Interesses an der Ukraine fort, die mit ihren Wurzeln in das 18. Jahrhundert zurückreichte. Deutsche Historiker wie Gerhard Friedrich Müller<sup>4</sup>, Johann Benedikt Scherer<sup>5</sup> und Johann Christoph Engel<sup>6</sup> bekundeten damals ein bemerkenswertes Interesse an dem untergehenden Phänomen des ukrainischen Kosakentums<sup>7</sup>, das ihnen vom Standpunkt der zeitgenössischen politischen Ideen und Anschauungen vom Menschen als klassischer Ausdruck der natürlichen Liebe des Menschen zur Freiheit, als Beispiel eines elementaren Republikanertums, kurz: als eine gesellschaftliche Formation erschien, die auf eigenartige Weise den Weg zu einer richtigen Entwicklung der Menschheit wies. Gewissermaßen eine Weiterführung dieser Tradition, die die ukrainischen Kosaken als ein «freies, unabhängiges Volk» verherrlichte, war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Reisebeschreibungen, die sich auf die Ukraine bezogen und die ukrainische Volkskultur zumeist sehr positiv bewerteten, wobei sie manchmal auch den sozialen Problemen und den politischen Stimmungen in der ukrainischen Bevölkerung Beachtung schenkten. Hier sei nur auf August von Haxthausen und Johann Georg Kohl als Verfasser solcher Reisebeschreibungen<sup>8</sup> verwiesen. Die Tradition des Interesses an einem eigenwüchsigen «Kosakenvolk», etwas verdunkelt durch eine unklare Vorstellung von seinen Beziehungen zu den Nachbarkulturen, der russischen und der polnischen, war in der Zeit der Romantik die potentielle Grundlage eines konkretisierten Interesses an dem erwachenden ukrainischen Nationalbewußtsein. In gewissem Umfang konnte dieses Interesse auch durch das Eindringen von Einflüssen der polnischen Romantik unterstützt werden, die von der Ukraine als einem gelobten Land der Freiheit schwärmte. Ein Beweis für derartige Einflüsse ist der Gedichtband von A. Mauritius (A. M. Jochmus) «Ukrainische Lieder»<sup>9</sup>.

Für Aufnahme und Verbreitung des ersten ukrainischen Liedes in Deutschland sorgte jedoch unabhängig von diesen Einflüssen und weit früher das Leben selbst. Mit der Geschichte dieses Liedes, das in der deutschen Tradition unter dem Titel «Schöne Minka» bekannt ist, hat sich vor einigen Jahren E. Hexelschneider beschäftigt<sup>10</sup>; auch mehrere Arbeiten ukrainischer Autoren sind darüber erschienen<sup>11</sup>. Hier sei nur auf einige Wesenszüge hingewiesen.

Der Dichter Christoph August Tiedge fand 1808 während eines Aufenthalts in Baden-Baden Gefallen an einem Lied vom Abschied eines Kosaken von seiner Liebsten, das die Diener der russischen Badegäste sangen<sup>12</sup>. Auf Grund dessen, was er vom Inhalt dieses Liedes erfuhr, schuf er eine deutsche Version<sup>13</sup>, die von der ukrainischen Vorlage freilich recht weit entfernt ist. Dieser Text wurde zusammen mit der unverändert übernommenen Melodie bald nach seiner Veröffentlichung ungemein populär, wozu die gleichzeitige unmittelbare Bekanntschaft mit russischen Kosaken in der Zeit der napoleonischen Kriege nicht wenig beitrug. Das ukrainische Lied, das auf Grund



*Die ukrainische Volksdichtung in frühen deutschen Übersetzungen und Paraphrasen*

---

seiner schlichten und gefälligen Marschmelodie dem musikalischen Empfinden eines Deutschen sehr nahe kommt, wurde in den Jahren der unmittelbaren Begegnung mit den herzlich begrüßten, manchmal aber auch gefürchteten Fremden, bei denen es zu jener Zeit ebenso populär war, für den einfachen Menschen in Deutschland zum Symbol der seelischen Nähe, zum Beweis dafür, daß auch der geheimnisumwitterte «russische Kosak» das gleiche, sentimental bestimmte Innenleben hat.

Wenige Jahre später, in der Zeit der gemeinsamen Operationen von Lützows Freischar und Tettenborns Kosakenabteilungen, schuf Theodor Körner eine andere Übersetzung dieses Liedes <sup>14</sup>, die dem Original etwas näher kommt, aber die Handlung an den Don, in das «Land der Kosaken», verlegt und die in ihm enthaltenen Elemente soldatischen Heldentums betont.

In Tiedges Bearbeitung, die den sentimental Neigungen der Zeit besser entsprach, wurde das Lied mehrmals nachgedruckt. Der tschechische Romantiker Václav Hanka übersetzte es 1814 ins Tschechische <sup>15</sup>. Im deutschen Milieu wurde es allmählich volkstümlich, und seine Melodie inspirierte sowohl Carl Maria von Weber als auch Ludwig van Beethoven. Paradox, aber für die historische Situation höchst bezeichnend ist, daß zu der ungewöhnlichen Popularität des Liedes gerade der Umstand beitrug, daß es nur wenige spezifisch nationale Züge aufwies, daß seine Popularität durch Elemente bedingt war, die mit einer wirklichen Kenntnis seines Ursprungslandes nichts zu tun hatten, und zwar durch die rhetorisch-sentimentale Diktion Tiedges sowie durch den Umstand, daß es das typische Gefühlserlebnis jener Jahre (Abschied eines Soldaten) und die Bewunderung für die russische Welt zum Ausdruck brachte, mit der es identifiziert wurde.

Nach dieser ephemeren und für die ukrainische Kultur wenig ertragreichen Begegnung vergingen einige Jahre, bevor es in einem anderen Milieu und unter anderen Bedingungen zum ersten Versuch einer ernsthaften Besinnung auf die Werte des ukrainischen Volksliedes kam.

Im ersten Jahrgang des literarischen Almanachs «Der Pilger von Lemberg», der 1821 erschien, veröffentlichte sein Redakteur Josef Hüttner, Professor für Statistik an der dortigen Universität, einen ausgezeichnet formulierten Artikel über den Nutzen, der aus der Kenntnis der Volkslieder erwächst, und über die Methode ihrer Sammlung <sup>16</sup>. Diesem Beitrag sind zwei Übersetzungen ukrainischer Lieder ins Deutsche beigefügt, die nach der damaligen Terminologie als ein «russniakisches», d. h. aus Galizien stammendes, und als ein «cosaquisches» Lied unterschieden werden <sup>17</sup>. Kennzeichnend ist, wie Hüttner das Kosakenlied kommentiert: Die Liebe zur Freiheit spiegle sich in ihm auch in der frei abgewandelten Melodie.

Im folgenden Jahrgang des Almanachs griff der junge ukrainische Historiker Denys Zubryžkyj mit einem größeren Artikel unter der Überschrift «Über galizische Volkslie-

der»<sup>18</sup> Hüttners Anregungen auf. Im Geiste der damaligen deutschen Wissenschaft sah er im Volkslied eine Quelle zur Erkenntnis der Geschichte, der Sitten und Gebräuche sowie der Gedanken und Empfindungen der Volksmassen. Dabei berief er sich auf Herder, Görres und andere deutsche Gelehrte.

Wieder vergingen mehrere Jahre, bis diese Versuche eine Fortsetzung fanden. Ende der zwanziger Jahre bildete sich in Lemberg ein Freundeskreis junger Enthusiasten, die für nationale Eigenart und Annäherung an das Volk schwärmten und ihre Inspiration aus Artikeln Chodakowskis und Brodzińskis sowie aus den Arbeiten von Karadžić und Čelakovský schöpften. Es waren zumeist Polen, die jedoch seit ihrer Kindheit im Milieu der ukrainischen Folklore lebten und deren Reichtum und künstlerischen Wert gut kannten. Ihre jugendliche Begeisterung, in der sie die Frage der Eigenständigkeit der ukrainischen Kultur nicht selten außer acht ließen, führte in den folgenden Jahren zu beachtlichen Leistungen auf dem Gebiete der Sammlung von Volksüberlieferungen. Es sei nur auf den Sammelband des Waław z Oleska<sup>19</sup> sowie auf die volkskundlichen Arbeiten Turowskis, Vahylevyčs<sup>20</sup> und Koubeks hingewiesen. Im Geiste ihrer Zeit bemühten sich diese Autoren jedoch um veredelnde Paraphrasen, um eine literarische Bearbeitung der ukrainischen Lieder in polnischer Sprache. Einen solchen Charakter trägt gleichfalls die Gedichtsammlung «Dumki» von L. Siemieński und A. Bielowski, die 1838 in Prag erschien. Von der gleichen Inspiration getragen ist auch das Bändchen «Volkslieder der Polen», das 1833 unter den Initialen W. P. in Leipzig herausgegeben wurde.

Der Herausgeber dieses Bandes, der später sehr erfolgreiche polnische Dichter Wincenty Pol (Pohl)<sup>21</sup>, der aus der Ehe eines Deutschen mit einer Polin stammte, jedoch in der Atmosphäre des polnischen Adelpatriotismus erzogen wurde, flüchtete im Jahre 1831 als Teilnehmer am Polnischen Aufstand nach Sachsen. Seine Bekanntschaft mit Mickiewicz und Tieck weckte in ihm literarische Aspirationen und wies ihnen die Richtung. Die «Volkslieder der Polen» wurden sein erstes Buch, mit dem er zur Propagierung des polnischen Namens im Ausland beitragen wollte<sup>22</sup>.

In einer poetischen Einleitung, die an die Gedanken Brodzińskis und Chodakowskis anknüpft, charakterisiert Pol sein Unternehmen als «Niederschreibung einiger polnischer Volkslieder, die am Fuße der Karpaten gesammelt wurden»<sup>23</sup>. In Wirklichkeit handelt es sich dabei um eine romantische Mystifikation: In der Sammlung, die 30 Gedichte enthält, finden wir weder polnische noch Volkslieder, sondern vielmehr freie Paraphrasen, die durchweg auf ukrainisches Liedgut zurückgehen. Fast immer kann man zu Pols Bearbeitungen ohne Schwierigkeit die betreffende Parallele aus der Folklore finden. Pols dichterische Welt ist jedoch mit der des Volksliedes nur hinsichtlich einiger Ausgangselemente identisch; der Dichter übernimmt aus dem Volkslied einige typische und auffällige stilistische Züge – Symbole, Parallelen und Triaden. Aber die nüchterne Einfachheit der

volkstümlichen Sujets und der lyrischen Motivationen scheint ihn zu stören. Deshalb pflöpft er auf die Fabel der Lieder Motive auf, die in der Volkstradition nicht heimisch sind, und trägt in die lyrischen Partien Elemente eines literarischen Affekts und höfischen Charmes hinein. Ganz offensichtlich beherrscht er die äußeren Kennzeichen der ukrainischen Volkspoesie besser als das Wesen des volkstümlichen Denkens.

Pols Sammlung, die in der deutschen Presse einen gewissen Widerhall fand, konnte dem deutschen Leser natürlich weder eine richtige Vorstellung von der polnischen Volkspoesie, wie er es selbst gewünscht hatte, noch von der ukrainischen Volksdichtung geben. Sie ist jedoch ein interessanter Beleg für die komplizierte internationale Vermittlung ihrer Werte.

Auch in späterer Zeit gab es auf dem Boden Galiziens, auf dem sich Angehörige dreier Völker trafen. Versuche zur Übertragung ukrainischer Lieder ins Deutsche. Dazu gehört beispielsweise die Sammlung «Volkslieder der Polen und Ruthenen» (1846) von Constantin von Wurzbach, dem Herausgeber des «Biographischen Lexicons von Österreich»<sup>24</sup>.

Inzwischen war das ukrainische Lied jedoch in unverfälschter, reiner Gestalt auf einem anderen Wege nach Deutschland gedrungen, nämlich über die tschechische Kultur. Im Jahre 1830 gab der Prager Lehrer Josef Wenzig in Halle eine Anthologie mit dem Titel «Slawische Volkslieder»<sup>25</sup> heraus. Es handelt sich dabei um eine Auswahl aus der gleichnamigen dreibändigen Sammlung Čelakovskýs<sup>26</sup>, die in den Jahren 1822 bis 1827 den tschechischen Lesern das Liedgut der slawischen Völker nahebrachte. Schon in der Sammlung Čelakovskýs hatten die ukrainischen Lieder keine angemessene Vertretung gefunden; der Grund dafür war die Unerreichbarkeit von Texten. Wenzig wählte aus dem von Čelakovský übersetzten Material ohne große Überlegung fünf Lieder aus<sup>27</sup>. Seine Übersetzungen ähneln sehr den Übersetzungen seines Vorbilds und Lehrers; sie sind zwar in der Versifizierung gelungen und dabei bemerkenswert genau, doch mangelt es ihnen an Gefühlsintensität und an dynamischer Spannung. Nur in einem Falle (bei der Übersetzung der Ballade von Sava) wagte es Wenzig, die Versform der Vorlage zu verlassen und den Text in Jamben nachzudichten, wie es der Tradition der deutschen Balladen entsprach. Wenzigs Kenntnisse des ukrainischen Liedes sind dabei äußerst lückenhaft. Er sieht in ihm eine Übergangsform zwischen dem russischen und dem polnischen Lied, die einige Qualitäten des russischen Liedes vermissen läßt («treten [...] im Gehalt hinter sie zurück»<sup>28</sup>). Trotzdem war seine Arbeit eine Pionierleistung. Es gibt Belege dafür, daß die folgenden deutschen Übersetzer der ukrainischen Folklore seine Übersetzungen kannten.

Mit Wenzigs Buch ist freilich die Mittlerrolle des Prager slawistischen Kreises keineswegs erschöpft. Die Basis für die Weiterführung dieser Bestrebungen bot in den Jahren 1837 bis 1848 vor allem die Zeitschrift «Ost und West»<sup>29</sup>, auf deren Seiten das

Programm der kulturellen Annäherung zwischen Deutschland und dem slawischen Osten praktisch verwirklicht wurde. Diese Zeitschrift bot umfangreiches ukrainisches ethnographisches Material, vornehmlich durch Vermittlung polnischer Korrespondenten<sup>30</sup>. Die Zahl der übersetzten Lieder war geringer (in den meisten Jahrgängen ein bis drei Lieder). Auffassung und Niveau der Übersetzungen, deren sich gelegentlich verschiedene Autoren annahmen, sind recht unterschiedlich: Einige, beispielsweise Moritz Fialka, näherten das ukrainische Lied der Gefühlswelt und dem Gefühlsausdruck der deutschen romantischen Lyrik an, andere, so der tschechische Schriftsteller J. P. Koubek, der das ukrainische Lied während eines langjährigen Aufenthalts in Galizien unmittelbar aus dem Munde des Volkes gehört hatte, bemühten sich um den Ausdruck seiner spezifischen Schönheit durch freie Behandlung des Rhythmus und Bewahrung seiner natürlichen Intonation. Nachgedichtet wurden größtenteils ihrer Herkunft nach volkstümliche lyrische Lieder des reflexiven Typus, die dem Geist der zeitgenössischen romantischen Dichtung nahestanden und reich an einer subtilen Analyse seelischer Regungen und an einer reifen Symbolik waren. Deshalb entsprach dem Geschmack der Übersetzer vor allem die bereits erwähnte Sammlung des Waclaw z Oleska, die zweifellos die reichste Schatzkammer derartiger Lieder darstellt<sup>31</sup>.

In einem Artikel über die Beziehungen zwischen der serbischen und der ukrainischen Volksdichtung, der in der Zeitschrift «Ost und West» veröffentlicht wurde<sup>32</sup>, erwähnt Koubek, er habe eine größere Zahl ukrainischer Lieder ins Deutsche übertragen. Diese Nachdichtungen ereilte leider das gleiche Schicksal wie seine entsprechenden Übersetzungen ins Tschechische: sie erschienen nicht im Druck und sind bis heute unauffindbar. Das ist ein empfindlicher Verlust, denn Koubek hat als erster unter den Nachdichtern der ukrainischen Volkspoesie in deutscher Sprache den richtigen Weg zur Erfüllung der an eine Übersetzung gestellten romantischen Forderung eingeschlagen: nicht nur auf äußere Genauigkeit bei der Wiedergabe des Inhalts und auf vollendete formale Ausführung zu achten, sondern sich um einen intensiven Ausdruck der nationalen psychischen Eigenart zu bemühen, die bei der Geburt des Liedes Pate gestanden hat.

Die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts, in denen die Romantik in Deutschland bereits im Abklingen war, brachten zwei Höhepunkte des Interesses am ukrainischen Lied, die – was die Breite des Blickfeldes und zum Teil auch die Qualität der Übersetzung anlangt – bisher nicht übertroffen wurden. Beide Dichter schufen ihre Werke völlig unabhängig voneinander, unter verschiedenen Bedingungen und aus unterschiedlichen Beweggründen. In der Verschiedenartigkeit ihres Herangehens spiegelt sich auch die Entwicklung der Beziehung zur ukrainischen Kultur in dieser für das ukrainische Volk so bedeutungsvollen Zeit wider.

Wilhelm von Waldbrühl (eigentlich Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio)<sup>33</sup> war lange Jahre hindurch Erzieher im Hause des Fürsten Gorčakov in Warschau, beglei-

*Die ukrainische Volksdichtung in frühen deutschen Übersetzungen und Paraphrasen*

---

tete seine Herrschaft auf ihren Reisen durch Rußland und befaßte sich mit dem Studium der slawischen Sprachen. Nach Deutschland zurückgekehrt, gab er 1843 in Leipzig eine Gedichtsammlung mit dem Titel «Slawische Balalaika»<sup>34</sup> heraus, die zu gleichen Teilen aus russischen, ukrainischen und polnischen Liedern besteht.

Im Vorwort betont er sein Streben nach einer getreuen Übersetzung, vor allem nach getreuer Nachbildung aller Versmaße, damit jedes Lied auch in der Nachdichtung nach der Originalmelodie gesungen werden könne.

Eine nähere Bekanntschaft mit Waldbrühls Übertragungen zeigt das Maß und die Grenzen seiner Vorstellungen von einer getreuen Übersetzung. Tatsächlich bemühte er sich um eine möglichst genaue Bewahrung aller inhaltlichen Elemente. Sorgfältig übersetzte er sogar die Bezeichnungen seltener Pflanzen und fügte in den Text Bezeichnungen wenig bekannter Realien ein. Recht gut kam er auch mit dem Verszwang zurecht, indem er die Bilderfolge ungezwungen umstellte und geeignete Synonyme wählte. Seine Sicherheit im Erkennen der Bedeutung der ukrainischen Wörter setzt die Zusammenarbeit mit einem Menschen voraus, dessen Muttersprache das Ukrainische war. Trotzdem geht bei seinen Übertragungen ein gut Teil an Konkretheit und nationalem Kolorit verloren: Elemente einer klassizistischen Wortfolge, wie sie dem Geist der deutschen Poetik entspricht, kontrastieren mit der gedanklichen Auffassung der Vorlage und nehmen Waldbrühls Übersetzungen die Würze der Ursprünglichkeit. Sie führen sie auf das Niveau einer Art «objektiv-ästhetischer Wirksamkeit» zurück, die sich vor allem auf die Praxis der deutschen Poesie orientiert. Im Gegensatz zu der Behauptung des Autors werden auch einige komplizierte rhythmische Formen vereinfacht, damit die übersetzten Lieder auch in dieser Hinsicht eine Annäherung an die deutschen Lieder erfahren.

Die Auswahl des Materials ist im großen und ganzen reich und gut. Unter den 74 längeren und den 25 Kolomyjka-[Tanz-]Liedern<sup>35</sup> finden sich viele wertvolle Balladen und lyrische Lieder. Trotzdem hat auch Waldbrühl seine besondere Vorliebe, die nicht mit der Hierarchie der Werte übereinstimmt, wie sie in der ukrainischen Folklore gilt. So geht er ausgesprochen realistischen Liedern des sensualen Typus aus dem Wege. Seine Aufmerksamkeit konzentriert sich vielmehr wieder, wie schon bei den Übersetzern aus «Ost und West», auf jenen Liedtypus, der der europäischen Buchlyrik am nächsten steht: auf das Erlebnis inniger Liebe und sentimentaler Sehnsucht, auf Werke, die mit stehenden symbolischen Mitteln Gefühlsreichtum und Gefühlsinnigkeit zum Ausdruck bringen. Auffällig ist auch Waldbrühls geringes Interesse am ukrainischen historischen Lied und an der Ballade mit historischem Hintergrund. Auch in seiner Einleitung widmet er der historischen Bedeutung des Volksliedes so gut wie keine Beachtung, während er sich sehr breit und gut informiert über dessen formale Aspekte ausläßt.

Einen ganz anderen Charakter zeigt die Sammlung Friedrich Bodenstedts «Die poetische Ukraine»<sup>36</sup>, die zwei Jahre später in Stuttgart erschien. Ihr Herausgeber war 1840 bis 1844 Hauslehrer beim Fürsten Michail Golicyn in Moskau. Dort lernte er die jungen Dichter Vasilij Krasov und Michail Katkov kennen und begann, mit ihnen russische Volksdichtung zu lesen und ins Deutsche zu übertragen. Bald aber gelangte er unter dem Einfluß seiner russischen Freunde zu der Überzeugung, daß besonders bedeutende gedankliche und künstlerische Werte in der ukrainischen Folklore zu finden sind. «In keinem Lande hat der Baum der Volkspoesie so herrliche Früchte getragen, nirgends hat sich der Geist des Volks so lebendig und wahr in seinen Liedern ausgeprägt, wie bei den Kleinrussen»<sup>37</sup>, sagt Bodenstedt in der Einleitung zu seiner Sammlung. An anderer Stelle nennt er auch den Grund dafür: «Die Kleinrussen haben länger ihre Freiheit zu wahren gewußt, die sie über alles liebten... Bei ihren fortwährenden Kämpfen gegen überlegene Feinde hat sich eine mehr individuelle Entwicklung unter ihnen vollzogen.»<sup>38</sup>. So kehrt in Bodenstedts Einstellung das Motiv der Bewunderung für die Ideale der Kosakenfreiheit wieder, das bei den älteren deutschen Gelehrten Richtung und Inhalt des Interesses an der Ukraine bestimmt hatte.

Den Plan, eine deutsche Sammlung von Liedern des bewunderten Volkes herauszubringen, faßte Bodenstedt in Tiflis, wo er in den folgenden Jahren als Gymnasiallehrer wirkte. An der Arbeit an diesem Band nahmen seine neuen Freunde regen Anteil: das ehemalige Mitglied des Charkower romantischen Kreises Rozkovšenko, der Dichter und spätere Freund Ševčenkos Oleksandr Afanasjev-Čužbynškyj und der aus Litauen stammende polnische Dichter Tadeusz Łada-Zabłocki, ein begeisterter Anhänger der ukrainischen Schule. Er unterzog sich sogar der Aufgabe, die Sammlung Bodenstedts ins Französische zu übersetzen. Der deutsche Orientalist Georg Rosen, mit dem Bodenstedt in Tiflis bekannt wurde, empfahl den Band Baron Cotta zur Herausgabe, und schon 1845 erschien in dessen Verlag ein ansprechendes Büchlein mit 33 Liedern<sup>39</sup>, 11 Dumen und 2 Fragmenten.

Während Waldbrühls Sammlung eine freie Folge von Liedern darstellt, die nach der besonderen Vorliebe des Herausgebers zur Übersetzung ausgewählt wurden, ist die Konzeption von Bodenstedts Buch durch objektive historisierende Gesichtspunkte bestimmt. In einer umfangreichen, dichterisch beschwingten Einleitung bemüht sich Bodenstedt, vor allem auf Grund der von N. A. Polevoj und Maksymovyč vertretenen Anschauungen, um eine demokratische Konzeption der ukrainischen Geschichte als Entwicklung des freien und unerschrockenen «Kosakenvolkes», das angesichts ständiger Bedrohung unter großen Opfern bemerkenswerte kulturelle Werte geschaffen hat<sup>40</sup>. Das Liedmaterial ist in zwei Gruppen unterteilt, in Lieder und Dumen; jeder Gruppe ist eine Einleitung vorangestellt, die eine gute Kenntnis der zeitgenössischen folkloristischen Literatur offenbart. Die Dumen sind chronologisch geordnet. Boden-



stedts Auffassung von den Dumen, die umfassender ist als die von Maksymovyč vertretene – sie bezieht auch alle Lieder mit historischem Inhalt ein –, deutet auf polnischen Einfluß hin, offenbar durch Łada-Zabłocki, dessen bedeutenden Anteil am Entstehen des Buches auch die polnische Transkription der Personennamen verrät.

Streng und zielbewußt ist die Auswahl der Lieder. Sie beschränkt sich fast ausnahmslos auf Werke, die dem von den ukrainischen Romantikern vertretenen Ideal des ukrainischen Volkscharakters entsprechen. In ihnen dominieren Wehmut, schicksalhafter Ernst und zartes Empfinden. Das Lied ist für Bodenstedt in erster Linie Ausdruck der nationalen Geschichte, ein treues Spiegelbild des Volksgeistes.

Aus dieser Einstellung resultiert auch die Methode, nach der Bodenstedt übersetzt. Es geht ihm nicht um «vollkommene Deutlichkeit», um rhythmische und melodische Gefälligkeit oder darum, den deutschen Leser davon zu überzeugen, daß die ukrainische Volksdichtung edel und liebenswert ist und in vielem den Liedern der übrigen europäischen Völker gleicht. Er unterstreicht vielmehr ihre charakteristischen Züge, die den Zauber der Ferne hervorrufen. Dank seinem tieferen Eindringen in die Mentalität jenes Volkes, das diese Lieder hervorgebracht hat, schafft er im Text eine neue Hierarchie der Bedeutungen, gegründet auf Unterdrückung oder Eliminierung jener Elemente, die die dominierende Stimmung und den zentralen Gedanken nicht unterstützen.

Großzügig geht er mit der Versform um: Nicht selten lockert er die strengen rhythmischen Maße, um die von einer organischen und psychologisch begründeten Wortfolge getragene dramatische Intonationskurve voll erklingen zu lassen. Den Klangeindruck verstärkt er noch durch neue Arten des Reims, die in Übereinstimmung mit den Möglichkeiten der deutschen Sprache die Prinzipien der ukrainischen folkloristischen Reimkunst entfalten. Besondere Anerkennung verdient die Übertragung einiger Dumen, einer Gattung, die an den Nachdichter besonders große Anforderungen stellt <sup>41</sup>.

Waldbrühls Übersetzung ist imstande, viele ästhetische Werte zu vermitteln: es fehlt ihr jedoch das Hinterland, der innere Zusammenhang mit der Welt, in der die Lieder entstanden sind. Bodenstedts Buch dagegen ist ein bemerkenswert ausgefeiltes Denkmal jener Ideen, die die Romantik in das kulturelle Leben der europäischen Völker gebracht hat. Ihr Ideengehalt steht auf bewundernswerte Weise den Idealen nahe, die von der ukrainischen Romantik in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts vertreten wurden. Ihr mitreißendes Pathos und zugleich ihre historische Beschränkung kommen rückhaltlos zum Ausdruck. Es ist wahrscheinlich, daß Bodenstedts Sammlung in der Ukraine mehr Menschen bekannt war als nur seinen unmittelbaren Freunden. Es wurde sogar die Meinung geäußert, daß sich die von Ševčenko Ende 1845 gesprochenen ironischen Worte über jene Ukrainer, die bereit seien, ihre Muttersprache und ihre nationale Geschichte zu lieben, wenn sie ein Deutscher für sie entdeckt, auf Bodenstedts Buch beziehen <sup>42</sup>.



Die Entwicklung der Übertragung ukrainischer Volkslieder ins Deutsche, die – scheinbar wenig zusammenhängend – an verschiedenen Orten und unter dem Einfluß verschiedenartiger Impulse verlief, spiegelt mit bewundernswerter Treue den Rhythmus des Wachstums des Nationalbewußtseins des ukrainischen Volkes und seiner Kultur wider. Von dem Stadium, in dem die Eigenständigkeit der ukrainischen Kultur noch bestritten wurde, als es noch keine genügend klare Vorstellung von ihrer Besonderheit gab und die Quellen zu ihrem Studium lückenhaft und einseitig waren, erhebt sie sich im Laufe zweier Jahrzehnte zur Entdeckung des ukrainischen Volkes als eines bedeutenden Gegenstandes der Geschichte.

<sup>1</sup> Vgl. Obrist, *Szewczenko*; K. E. Franzos, *Kleinrussen und ihr Dichter*. In: *Vom Don zur Donau. Neue Cultur-Bilder aus «Halb-Asien»*, bd. I, Leipzig, 1878, s. 83–126.

<sup>2</sup> Vgl. u. a. K. F. v. d. Borg, *Poetische Erzeugnisse der Russen*, bd. I/II, Dorpat/Riga, 1820–1823; J. Wenzig, *Slawische Volkslieder*, Halle, 1830; W. Chr. L. Gerhard, *Wila. Serbische Volkslieder und Heldenmärchen*, abt. 1–2, Leipzig, 1828.

<sup>3</sup> Vgl. E. Winter, *Eine Propagandistin der vergleichenden slawischen Literatur: Therese Jacob (Talvj)*. In: *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. V, *Conférence de Littérature Comparée*, Budapest, 26–29 octobre 1962, Budapest, 1962, s. 313–319.

<sup>4</sup> G. F. Müller, *Von dem Ursprünge der Cosaken*. In: *Neuestes aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, 1756 (erschien auch in Büschings *Neuer Erdbeschreibung*, 1758, und in verbesserter und ergänzter Fassung in: *Sammlung Russischer Geschichte*, bd. IV, st. 1–2, St. Petersburg, 1760, s. 365–410); derselbe, *Nachrichten von den Saporogischen Kosaken*. In: *Sammlung Russischer Geschichte*, bd. IV, 1760, s. 411–472.

<sup>5</sup> J. B. Scherer, *Annales de la Petite Russie ou histoire des cosaques-saporogues et des cosaques de l'Ukraine ou de la Petite Russie, depuis leur origine jusqu'à nos jours*, bd. I/II, Paris, 1782 (deutsche Ausgabe – 1789).

<sup>6</sup> J. Chr. v. Engel, *Geschichte der Ukraine und der ukrainischen Cosaken*. In: *Fortsetzung der Allgemeinen Welthistorie der neuen Zeiten, durch eine Gesellschaft von Gelehrten in Teutschland und England ausgefertigt*, t. 30, Halle, 1796, s. 399–685 (erschien in 1. Auflage unter dem Titel: *Geschichte von Halitsch und Wladimir bis 1772, verbunden mit Auseinandersetzung und Vertheidigung der Österreichisch-Ungarischen Besitzrechte auf diese Königreiche*. Nach russischen und polnischen Jahrbüchern bearbeitet von Chr. Engel, bd. I/II, Wien, 1792); derselbe, *Commentatio de republica militari seu comparatio Lacedaemoniorum, Oetensium et Cosacorum*, Phil.-Diss, Göttingen, 1790, 42 s.

<sup>7</sup> Vgl. dazu V. A. Golobuckij, *Черноморское казачество*, Kiew, 1956; ders., *Запорожское казачество*, Kiew, 1957; ders., *Запорізька Січ в останні часи свого існування 1734–1775*, Kiew, 1961.

<sup>8</sup> A. v. Haxthausen, *Studien über die inneren Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Rußlands*, t. I–III, Hannover/Berlin, 1847–1852; J. G. Kohl, *Reisen im Innern von Rußland und Polen*, t. II: *Die Ukraine. Kleinrußland*, Dresden/Leipzig, 1841.

<sup>9</sup> *Ukrainische Lieder* von Anton Mauritius, Berlin, 1841, VI, 72 s. Vgl. I. Franko, *Хімець-українофіл*. In: *Pravda*, nr. 21/1892, s. 416–418; D. Čyževskij, *Ukrainische Lieder von Anton Mauritius* (= *Abhandlungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin*, bd. II), Berlin/Leipzig, 1929, s. 214–217.

*Die ukrainische Volksdichtung in frühen deutschen Übersetzungen und Paraphrasen*

<sup>10</sup> E. Hexelschneider, *Die deutschen Befreiungskriege und ihr Einfluß auf die Verbreitung russischer Volksdichtung in Deutschland*. In: Zeitschrift für Slawistik, jg. VIII, 1963, h. 5 (= Beiträge zum V. Internationalen Slawistenkongreß, t. 4), s. 678–688.

<sup>11</sup> O. Bezpalko, *Історія однієї української пісні*. In: Книголюб, jg. IV, 1930, nr. 1, s. 23–33; H. A. Nud'ha, *Про Семена Климівського і його пісню*. In: Radjanske literaturoznavstvo, nr. 4/1960, s. 53–66; *Пісні та романси українських поетів*, t. I, Kiew, 1956, s. 316–323 (Kommentar von H. A. Nud'ha); H. A. Nud'ha, *Українська пісня серед народів світу*, Kiew, 1960, s. 28–35.

<sup>12</sup> Es handelt sich um das Lied *Їхав козак за Дунай*, das von den russischen Balkanfeldzügen inspiriert wurde. Erstmals veröffentlicht im Journal des aries italiennes, françaises et russes (1797/98), sodann in der zweiten Ausgabe des Liederbuches von I. Prač (1806). In der Folgezeit erschien es in fast allen populären Sammlungen russischer Lieder, bis 1826 noch siebzehnmals; vgl. O. Andrijevski, *Матеріали до історії української етнографії*, bd. I, Kiew, 1930.

<sup>13</sup> Chr. A. Tiedge, *Der Kosak und sein Mädchen (Schöne Minka, ich muß scheiden...)*. In: Taschenbuch zum geselligen Vergnügen, herausgegeben von W. G. Becker, jg. XIX, Leipzig, 1809, s. 281/282.

<sup>14</sup> Th. Körner, *Russisches Lied (Durch den Don schwimmt kampffentschlossen...)*. In: Th. Körner, *Werke*, hrsg. v. F. Förster, t. II, Berlin (o. J.), s. 92; Liederbuch, der Hanseatischen Legion gewidmet vom W. D. Runge, Hamburg, 1813, nr. 104.

<sup>15</sup> Prvotiny pěkných umění, Prag, 1813, s. 136.

<sup>16</sup> J. Hüttner, *Volkslieder*. In: Der Pilger von Lemberg. Kalender für das Jahr 1822, Lemberg, 1821, s. 86–88.

<sup>17</sup> Es handelt sich um die Lieder: *Не ходи Грицю на вечерниці* und *Козак коня напував*.

<sup>18</sup> D. Zubricki, *Über galizische Volkslieder*. In: Der Pilger von Lemberg. Kalender für das Jahr 1823, s. 44/45.

<sup>19</sup> Waclaw z Oleska (Paeud. f. Waclaw Zaleski), *Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego z muzyką instrumentowaną*, Lwów, 1833.

<sup>20</sup> D. J. Vahylevyč, *Huculové, obyvatelé východního pohorí karpatského*. In: Časopis českého muzea, jg. 1838, s. 475–498; 1839, s. 45–68; derselbe, *O upírech a vidinách*. In: ebd., jg. 1840, s. 232–261; derselbe, *Bojkové, lid ruskoslovanský v Haliči*. In: ebd., s. 30–72.

<sup>21</sup> Biographisches Lexicon des Kaisertums Österreich, bd. 23, Wien, 1872, sp. 50–54; K. Estreicher, *Wincenty Pol, jego młodość i otoczenie (1807–1832)*, Lwów, 1882; W. Pol, *Pamiętniki*, Kraków, 1960 (mit Autobiographie).

<sup>22</sup> I. Franko vermerkt in seinem Buch *Нарис історії української літератури* (Lwow, 1910) irrtümlich, in Dresden seien 1829 «Ruthenische Volkslieder» erschienen. Diese unzutreffende Angabe wiederholt A. Hofman in seiner Arbeit *Die Prager Zeitschrift «Ost und West»*, Berlin, 1957, s. 200.

<sup>23</sup> W. Pol, *Volkslieder der Polen*, Leipzig, 1833, Einleitung.

<sup>24</sup> C. v. Wurzbach, *Die Volkslieder der Polen und Ruthenen*, Lemberg, 1846, 2. Auflage, Wien, 1852. Vgl. *Allgemeine deutsche Biographie*, bd. 55, Leipzig, 1910, s. 135–138.

<sup>25</sup> J. Wenzig, *Slawische Volkslieder*, Halle, 1830.

<sup>26</sup> F. L. Čelakovský, *Slovanské národní písně*, bd. I–III, Prag, 1822 bis 1827.

<sup>27</sup> Es handelt sich um folgende Lieder: *Nachtigallchen, kleines Vöglein (Malonlinký ty*

Рецензії

*slavíčku*, aus bd. I); *Der Ritt zum Liebchen* (*Jedoucí za milou*, aus bd. II); *Herr Sawa* (*Pan Sáva*, aus bd. II); *Wertloses Leben* (*Za horami vysokými*, aus bd. I); *Jünglings Abzug in den Krieg* (*Kdy z vojny se vrátí*, aus bd. III).

<sup>28</sup> Einleitung, s. XXI/XXII.

<sup>29</sup> Vgl. A. Hofman, *Die Prager Zeitschrift «Ost und West». Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-slawischen Verständigung im Vormärz*, Berlin, 1957.

<sup>30</sup> Ebd., s. 178–231: Russen und Ukrainer.

<sup>31</sup> Die Zeitschrift «Ost und West» brachte folgende Nachdichtungen ukrainischer Volkslieder: *Eine Hochzeit* (1837, s. 49, Nachdichtung: M. Fialka); *Eichenbusch und Mädchen* (1837, s. 86, M. Fialka); *Die Täubchen* (1837, s. 143, M. Fialka); *Die Liebenden* (1838, s. 61, M. Fialka); *Mutter, Schwester und Geliebte* (1838, s. 165, J. P. Koubek); *Das Mädchen* (1838, s. 171, M. Fialka); *Die Verlassene* (1839, s. 201, A. Ritter); *Die Botschaft* (1840, s. 401, S. Kapper); *Lebewohl* (1843, s. 61, W. v. Waldbrühl); *Russisches Volkslied* (1845, s. 393, R. und A. Metterkamp); *Kleinrussisches Volkslied* (1846, s. 249, R. und A. Metterkamp); *Drei galizische Hochzeitslieder* (1847, s. 178, A. v. Drake).

<sup>32</sup> J. P. Koubek, *Ein Wort über die Verwandtschaft der serbischen und russinischen Volkspoesie*. In: *Ost und West*, jg. 38, s. 152–156, 160, 164, 168 u. 172.

<sup>33</sup> Vgl. *Allgemeine Deutsche Biographie*, bd. 45, Leipzig, 1900, s. 467–469, Zuccalmaglio.

<sup>34</sup> W. v. Waldbrühl, *Slawische Balalaika. Polnische und russische Volksweisen*, Leipzig, 1843, *Ukrainische Lieder*, s. 175–339.

<sup>35</sup> Von den durch Waldbrühl übertragenen Liedern stammen 24 aus der Sammlung «Малороссийские песни» von M. Maksymovyč (Moskau, 1827), 45 weitere Lieder sowie alle Texte der Kolomyjka-[Tanz-]Lieder sind aus der Liedersammlung von Waclaw z Oleska (*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*, Lwów, 1833) entnommen; 6 Texte konnten nicht identifiziert werden.

<sup>36</sup> Die poetische Ukraine. Eine Sammlung kleinrussischer Volkslieder. Ins Deutsche übertragen von Friedrich Bodenstedt, Stuttgart/Tübingen, 1845, XII, 132 s. – Vgl. auch H. Rappieh, *Friedrich Bodenstedt und sein Verhältnis zu Rußland unter besonderer Berücksichtigung seiner literarischen Beziehungen zu I. S. Aksakov und I. S. Turgenev*, Phil.-Diss., Berlin, 1962, Maschinenschr. (darin bes. kap. III, 2: Die «Poetische Ukraine» Bodenstedts, 1845, s. 135–172); W. Szczurat, *Bodenstedt's «Poetische Ukraine»*. In: *Österreichische Monatsschrift für den Orient*, jg. 1915, nr. 9–12, s. 270–273; I. Lossky, *Friedrich Bodenstedt und die Ukraine*. In: *Germanoslavica*, jg. III (1935), s. 392–401.

<sup>37</sup> Ebd., s. 16.

<sup>38</sup> Ebd., s. 17.

<sup>39</sup> Davon stammen 21 aus der Sammlung Maksymovyč, 5 aus der Sammlung von Waclaw z Oleska, 7 konnten nicht identifiziert werden.

<sup>40</sup> F. Bodenstedt, *Die poetische Ukraine*, s. VIII. – Vgl. derselbe, *Erinnerungen*, bd. I, Berlin, 1888, s. 316/317.

<sup>41</sup> Vgl. den Beitrag von H. A. Nud'ha: *Українські народні думи в німецьких перекладах та критиці*. In: *Радянське літературознавство*, nr. 6/1964, s. 67–75.

<sup>42</sup> Diese Äußerung findet allerdings weder in der Akademieausgabe der Werke Ševčenkos (Kiew, 1964) noch in der Ševčenko-Biographie von Je. P. Kyrjlyuk, Je. P. Šabliovskij und V. Je. Šubravykyj eine Bestätigung.

## Бібліографія фольклористичних праць

О. Зілинського (частина 2) <sup>1</sup>

(упорядкував М. Мушинка)

### Народні пісні

*Zilynskyj O.* Tři ukrajinské písně na východní Moravě [Три українські пісні у Східній Моравії] // Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci. Jazyk a literatura 3. – 1956. – S. 131–139.

*Zilynskyj O.* O ukrajinských a polských vlivech ve valašském písňovém folklóru [Про українські та польські впливи у пісенному фольклорі регіону «Валашско» в Моравії] // Národopisný věstník Československý 33. – Praha, 1956. – S. 173–192.

**Zilynskyj O.** O problémech a metodě historického studia lidové písně [Про проблеми та методи історичного дослідження народних пісень] // Československá rusistika 2. – Praha, 1957. – Č. 2. – S. 177–206.

*Zilynskyj O.* O vzájemných vztazích ukrajinských, českých a slovenských lidových písní [Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями] // Z dejín československo-ukrajinských vztahov. – Bratislava, 1957. – S. 203–247.

**Зілинський О.** Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями // З історії чехословацько-українських зв'язків. – Братислава, 1959. – С. 198–252 <sup>2</sup>.

*Zilynskyj O.* Píseň o hořící lipce [Пісня про горящу липку] // Slovenský národopis 7. – Bratislava, 1959. – Č. 3. – S. 356–376.

**Zilynskyj O.** Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně [Давня українська пісня про воєводу Стефана та її значення для історії слов'янської народної пісні] // Slavia 29. – Praha, 1960. – Č. 1. – S. 76–103.

**Зілинський О.** Вступна стаття до праці Ф. М. Колесси «Віршова форма старовинної української народної пісні про Стефана воєводу» // Народна творчість та етнографія 7. – К., 1963. – Чис. 1. – С. 116–118.

**Зілинський О.** Історичні та жанрові риси пісні про Стефана воєводу // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику. – Пряшів, 1965. – Т. 1. – С. 214–222.

---

<sup>1</sup> Напівжирним шрифтом позначено праці, уміщені в цьому виданні.

<sup>2</sup> Переклад попередньої праці.

**Зилинський О. Психологический параллелизм и его место в развитии песенного стиля** [Психологічний паралелізм та його місце в розвитку пісенного стилю] // *Slavia* 32. – Praha, 1963. – Č. 1. – S. 70–84.

**Zilynskij O. Výzkum českých a slovenských lidových písní na Ukrajině** [Дослідження чеських і словацьких народних пісень в Україні] // *Český lid* 50. – Praha, 1963. – Č. 1. – S. 62.

**Zilynskij O. K dějinám východoslovanské písně o důstojníkovi, sluhovi a dívce** [До історії східнослов'янської пісні про офіцера, слугу і дівчину] // *Slavia* 36. – Praha, 1967. – Č. 2. – S. 312–320.

**Zilynskij O. Problémy historické klasifikace slovanského písňového folklóru** [Проблеми історичної класифікації слов'янських народних пісень] // *Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů*. – Praha, 1968. – S. 397–405.

**Zilynskij O. Ukrajinská lidová píseň v českém literárním vývoji** [Українська народна пісня в чеському літературному розвитку] // *Sto padesát let česko-ukrajinských literárních styků 1814–1964*. – Praha, 1968. – S. 5–14<sup>3</sup>.

**Zilynskij O. Ukrajinská lidová píseň v raných německých překladech a parafrázích** [Українська народна пісня в ранніх німецьких перекладах і парафразах] // *Slavia* 37. – Praha, 1968. – Č. 2. – S. 335–342.

**Zilynskij O. Text lidové písně jako předmět strojového rozboru** [Текст народної пісні як об'єкт комп'ютерного аналізу] // *Lidová píseň a samočinný počítač I*. – Brno, 1972. – S. 97–102.

**Зілинський О. Народні пісні, записані Олександром Духновичем** // *Зілинський О. Вибрані праці з фольклористики. У 2 кн. Кн. 2 / Орест Зілинський ; [голов. ред. Г. Скрипник ; упоряд. М. Мушинка] ; НАН України, МАУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського*. – К., 2013. – 580 с. – До 90-річчя з дня народження О. Зілинського. – С. 216–232<sup>4</sup>.

## Думи

**Zilynskij O. Ukrajinské dumy v novějším období svého vývoje** [Українські думи в новіший період свого розвитку] // *Československá rusistika* 17. – Praha, 1972. – Č. 5. – S. 205–212.

**Zilynskij O. Ukrajinské dumy a problém vývoje slovanských lidových eposů** [Українські думи та проблема розвитку слов'янського народного епосу] //

<sup>3</sup> Резюме українською мовою – с. 67, російською – с. 73–74, англійською – с. 80.

<sup>4</sup> Публікується вперше за машинописною копією, яка зберігається в Богдана Зілинського в Празі.

Československé přednášky pro VII. mezinárodní sjezd slavistů (Varšava, 1973). – Praha, 1973. – S. 169–180.

**Zilynskyj O. Ukrajinská дума a problém vývoje epických útvarů v slovanském písňovém folklóru** [*Українська дума та проблема розвитку епічних форм у слов'янському пісенному фольклорі*] // VII. międzynarodowy kongres slavistů w Warszawie, 1973. Streszczenia referatów i komunikatów. – Warszawa, 1973. – S. 715–717.

**Zilynskyj O. Dawna дума ukraińska i polska w świetle danych historycznych** [*Давня дума українська і польська у світлі історичних даних*] // *Slavia Orientalis* 4. – Warszawa, 1973. – Roc. 22. – S. 439–450.

### Балади

**Zilynskyj O. Nové edice slovanských lidových balad z Karpatské oblasti** [*П. В. Линтур, Народні балади Закарпаття. Львів, видавництво Львівського університету, 1966, 282 (2) с.; – О. Сіроватка, Lidové balady na Slovácku, Uherské Hradiště, Slovácké muzeum, 1965 (Kultura a tradice, sv. 2), 89 s. – S. Burlasová, Ludové balady na Horehroní, Bratislava, vydavateľstvo SAV, 1969 (Klenotnica ľudovej kultúry, zv. 2), 262 (2) s.] [*Нові едиції слов'янських народних балад Карпатської області*] // *Slavia* 42. – Praha, 1972. – S. 338–344.*

**Зилинський О. Українські народні балади Східної Словаччини.** – Пряшів, 1970–1971. – С. 5–38<sup>5</sup>.

**Zilynskyj O. Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích** [*Народні балади східнославацьких українців у їх міжетнічних взаєминах*] // *Slovenský národopis* 22. – Bratislava, 1974. – Štúdie 1. – S. 17–45.

**Zilynskyj O. Interetnické vzťahy v lidových baladách Západných Karpat** [*Міжетнічні взаємини в народних баладах Західних Карпат*] // *Interetnické vzťahy vo folklóre Karpatskej oblasti.* – Bratislava, 1980. – S. 193–206.

**Zilynskyj O. Lidové balady v oblasti Západných Karpat. Interetnická skupina** [*Народні балади в західнокарпатському регіоні. Міжетнічна група*] // *Studie Česko-slovenské akademie věd.* – Praha : Akademie – nakladatelství ČSAV, 1978. – Č. 13. – 140 s.

**Zilynskyj O. Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte** [*Словацька народна балада в міжетнічному контексті*] // *Klenotnica slovenskej ľudovej kultúry.* – Bratislava : Veda – vydavateľstvo Slovenskej Akademijskej Vied, 1978. – Zv. 12. – 440 s<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Вступна стаття до однойменної збірки балад, знищеної політичною цензурою Словаччини 1972 року. Передруковано за одним із двох уцілених примірників сторінкової верстки, що зберігається в архіві упорядника.

<sup>6</sup> Вступна стаття до однойменної збірки балад. Назви розділів: «Вступ», «Кордони і смисл народної балади», «Спільні і відмінні елементи в баладах слов'янських народів»,



*Зілинський О.* Мала мати сина. Народні балади русинів-українців Пряшівщини із знищеної збірки Ореста Зілинського / упорядкув., вступ. стаття та післямова М. Мушинки. – Пряшів, 1993. – 46 с.

*Zilynskyj O. Polska, słowacka a łemkowska ballada ludowa. Próba porównania // Зілинський О.* Вибрані праці з фольклористики. У 2 кн. Кн. 2 / Орест Зілинський ; [голов. ред. Г. Скрипник ; упоряд. М. Мушинка] ; НАН України, МАУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2013. – 580 с. – До 90-річчя з дня народження О. Зілинського. – С. 425–448 <sup>7</sup>.

### Вірші анонімних та народних поетів

*Зілинський О.* Нові знахідки української любовної літератури XVII століття // Наша культура. – Варшава, 1974. – Чис. 5. – С. 7–10; Чис. 6. – С. 7–10.

*Зілинський О.* Два політичні вірші галицьких селян-емігрантів з початку XX століття // Дукля. – Пряшів, 1961. – Чис. 2. – С. 95–103.

*Зілинський О. Григорій Олійник і його вірші.* – Торонто, 1972. – 64 с. <sup>8</sup>

*Зілинський О.* Старі гумористичні вірші-орації // Український календар. – Варшава, 1974. – С. 322–328.

### Учбові тексти

*Зілинський О.* Русский фольклор. Хрестоматия [Російський фольклор. Хрестоматія]. – Оломоуц, 1949. – 96 с.

### Рецензії

*Zilynskyj O. Ruské pohádky v podání V. Stanovského* [Російські казки в перекладі В. Становського] // Československá rusistika 5. – Praha, 1960. – Č. 1. – S. 33–36.

*Зілинський О.* Цінна праця // Наша культура. – Варшава, 1962. – № 7 (51). – С. 10–11 <sup>9</sup>.

---

«Міжетнічний елемент у західнокарпатському баладному репертуарі», «Регіональне членування та міжнародні зв'язки балад міжетнічної групи», «Розвиток текстів балад міжетнічної групи», «Нашарування в традиції народних балад».

<sup>7</sup> Публікується вперше за машинописною копією, яка зберігається в архіві упорядника.

<sup>8</sup> У 1972 році ця стаття виходила друком також у часопису «Життя і слово» в Торонто (чис. 1–9, 11–13, 15, с. 18, чис. 14, с. 19).

<sup>9</sup> Рецензія на видання: Юзвенко В. А. Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці XIX ст.. – К. : видавництво АН УРСР, 1961. – 132 с.



**Zilynskyj O. Russkij folklor. Materialy i issledovanija.** Sv. I (1956), 348 str.; II (1957), 376 str.; III (1958), 448 str.; IV (1959), 532 str. [*Російський фольклор. Матеріали і дослідження*] // Český lid. – Praha, 1965. – Č. 4. – S. 242–243.

**Zilynskyj O. M. T. Jacenko: Volodymyr Hnatjuk, žyttja i folklorystyčna dijaľnišć.** Kyjev, Naukova dumka, 1964, 287 str. [*М. Т. Яценко: Володимир Гнатюк, життя і фольклористична діяльність*] // Slovenský národopis 11. – Bratislava, 1963. – Č. 1. – S. 154–164.

**Zilynskyj O. Narodna tvorčisť ta etnohrafiya** (Lidová tvorba a etnografie). Kyjiv. R. 1957, č. 1–4; 1958, č. 1–4; 1959, č. 1–4 [*Народна творчість та етнографія*] // Slovenský národopis 11. – Bratislava, 1963. – Č. 4. – S. 617–621.

**Зилінський О. Ю. З. Круть, Хліборобська обрядова поезія слов'ян.** Київ, Наукова думка, 1973, 210 с. // Slavia 44. – Praha, 1975. – Č. 4. – S. 426–427.

**Zilynskyj O. Поезія крест'янских праздников.** Вступ. статья, составление, подготовка текста и примечания И. И. Земцовского. Ленинград, 1970 (Библиотека поэта, большая серия), 636 с. [*Поезія селянських свят*] // Slavia 44. – Praha, 1975. – Č. 4. – S. 424–426.

**Zilynskyj O. Erhard Hexelschneider: Die russische Volksdichtung in Deutschland bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts,** Akademie-Verlag Berlin 1967. S. XIV+265. (Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik, Nr. 39) [*Російська народна поезія в Німеччині до середини 19 століття*] // Slavia 44. – Praha, 1976. – S. 107–108.

**Zilynskyj O. Die ukrainische Volksdichtung in frühen deutschen Übersetzungen und Paraphrasen** // Der revolutionäre Demokrat Taras Ševčenko. 1814–1861 / Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas, Band XXII. – Akademie-Verlag. Berlin, 1976. – S. 93–104 [*Українська народна поезія в ранніх німецьких перекладах і переспівах*] // Революційний демократ Тарас Шевченко. 1814–1861 // Slavia 41. – Praha, 1972. – Č. 1. – S. 93–103.

## ПОВЕРНЕННЯ ОРЕСТА ЗІЛИНСЬКОГО В УКРАЇНУ

Ганна Скрипник у передмові до цього двотомника охарактеризувала Ореста Зілинського так: *«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»* (с. 6).

До такої характеристики слід додати, що й цей «відпущений долею надто короткий вік» Ореста Зілинського (53 роки) не був устелений трояндами. Після щасливого дитинства, прожитого в чужому середовищі Кракова, але в національно свідомій сім'ї українського інтелектуала, а на канікулах – у національно свідомому українському (лемківському) селі своїх батьків, для нього настали буремні юнацькі роки Другої світової війни. Орест, як і його батьки та більшість українського народу, вірив, що війна принесе його рідній Україні волю і державну незалежність.

Будучи студентом Українського вільного університету в Празі та Німецького університету там-таки (усі чеські вузи окупаційна німецька влада скасувала), він вступив в Організацію українських націоналістів – єдину політичну силу, яка і в умовах ілєгальності продовжувала боротьбу за незалежну Україну. У лютому 1943 року гестапо його арештувало й чотири з половиною місяці протримало в горезвісній тюрмі на Панкраці в Празі. Це був перший життєвий удар для 20-річного юнака, тим прикріший, що гестапо під час обшуку забрало весь його рукописний архів, разом з листуванням та науковими працями, які безслідно пропали. Згадуючи про це, О. Зілинський в одному з листів до мене писав: *«Моя життєва лекція почалася тим, що в двадцятому році мого життя гестапо забрало одинокий примірник моєї першої книжкової літературознавчої праці, яку вже ніяк не можна було реконструювати, і я так і не знаю, яка вона була, чи хоч щось у ній було цікавого і за моїми сучасними уявами. А потім життя було і принижувало мене стільки разів, що я на решті навчився не зважати на всі ці формальні речі й спокійно йти своєю дорогою»*<sup>1</sup>.

На щастя, батькові за допомогою своїх колег у Німецькому університеті вдалося вирвати єдиного сина з тюрми.

Вийшовши на волю, Орест Зілинський вглибився в науку й, здавши успішно майже всі екзамени, закінчив обидва празькі університети. Та тут на нього чекав новий життєвий удар. Влада відновленої Чехословацької Республіки 1945 року не визнавала дипломів «буржуазно-націоналістичного» Українського вільного

університету та «фашистського» Німецького університету. 22-річному Орестові довелося поступити на перший курс славістичного відділу філософського факультету відновленого Карлового університету в Празі й повторити вузівські студії зі спеціальності «слов'янська філологія та естетика». Це, однак, мало для О. Зілинського й позитивні наслідки, оскільки на цей раз, крім провідних українських мовознавців – Івана Зілинського (батька) та Івана Панькевича, його вчителями стали відомі чеські славісти: Богуміл Матесіус, Богуслав Гавранек, Ян Мукаржовський, Юліус Доланський та ін. Від них він отримав глибокі знання з різних славістичних дисциплін. Під їхнім керівництвом О. Зілинський написав цілий ряд семінарських, курсових та дипломну працю з історії української літератури, фольклору східних слов'ян, соціології, розвитку літературної мови, теорії літературної мови, теорії віршування тощо. Ці праці далеко перевищували рівень студентської творчості.

У 1947 році в мюнхенському українському журналі «Стежі» появилася його солідна наукова розвідка *«Духовна генеза першого українського відродження»*, зачитана на зборах Академічної громади в Празі ще в роки війни. Вона кілька разів передруковувалася і в Україні, востаннє – у збірнику *«Літературознавчі праці»* О. Зілинського (К., 2013). Український літературознавець Ростислав Радишевський вважає її початком глибокого зацікавлення цим періодом української літератури, а у вступі до вищенаведеного збірника її аналізу присвятив п'ять сторінок (4–9).

У 1948 році до влади в Чехословаччині прийшли комуністи, й Орест Зілинський знов опинився в тій самій слідчій тюрмі, що й п'ять років тому. І навіть за ту саму провину – «український націоналізм». А одним з приводів арешту стала публікація його статті в «бандерівському» часописі в Мюнхені. На щастя, О. Зілинському вдалося переконати слідчих, що його стаття аполітична, торкається української літератури XVI ст.<sup>2</sup> Його звільнили з тюрми й дозволили закінчити навчання в Карловому університеті. Там йому після виконання ригорозних екзаменів та захисту дисертації 30 квітня 1949 року було присвоєно звання доктора філософії (PhDr.).

Здавалось би, що український відділ кафедри славістики Карлового університету в особі О. Зілинського буде мати кваліфіковане поповнення. Однак «розміщувальна комісія», члени якої на перше місце ставили не фахові, а політичні аспекти, направила його лектором російської та польської мов в Університет Палацького в Оломоуц. Там він пропрацював повних десять років, провідуючи сім'ю в Празі. Крім мовознавчих дисциплін, О. Зілинський там читав лекції з давньої російської літератури і фольклору, з нової російської літератури, а певний час був також заступником керівника кафедри славістики.

Проте його весь час тягло до україністики, головно до своїх земляків на Пряшівщині<sup>3</sup>, де на початку 1950-х років відбувалися революційні зміни в національному питанні населення, яке споконвіку вважало себе *русинами*, тобто *українцями*, а свою національність, мову та навіть релігію *руською*<sup>4</sup>. Від XIX ст. до 50-х років XX ст. там мало сильне коріння *русофільство* (*москвофільство*), яке не визнавало українців окремою нацією, а русинів вважало складовою частиною російського народу. Після Другої світової війни на Пряшівщині було понад 250 російських шкіл різних типів з російськомовними підручниками; виходили російськомовні газети й журнали і навіть офіційною мовою Української Народної Ради Пряшівщини (заснованої в березні 1945 року) та Українського національного театру в Пряшеві (заснованого 1946 року) була російська<sup>5</sup>.

У 1950 році, за зразком Радянського Союзу, українську національну орієнтацію щодо місцевого руського населення прийняли й найвищі державні та партійні органи Чехословаччини. Було вирішено всі російські школи за короткий час перетворити в українські, а вчителів цих шкіл перекваліфікувати з російської мови на українську.

До цієї важливої громадсько-політичної роботи охоче залучився й Орест Зілинський, який під час літніх канікул 1951 та 1952 років разом зі своїм учителем Іваном Панькевичем брав участь у рекваліфікаційних курсах у Вишніх Ружбах та Бардієві – як лектор української літератури і фольклору<sup>6</sup>. Для українських шкіл Пряшівщини О. Зілинський укладав навчальні програми, методичні довідники та перші підручники – *«Хрестоматію з української літератури XIX – початку XX століття»* та *«Хрестоматію з української радянської літератури»*<sup>7</sup>.

Учасників курсів він заохочував до записування фольклору в місцях свого проживання або вчителювання. Вони й справді зібрали для нього колосальний матеріал – кілька сотень записів. Це – народні пісні різних жанрів, описи календарних та сімейно-побутових звичаїв, меншою мірою – народна проза. Майже в кожному тексті, згідно із вказівками О. Зілинського, наведено місце запису, ім'я записувача та інформатора. Долучивши до них записи свого батька з галицької Лемківщини (найбільше із с. Красна), О. Зілинський планував видати ці записи у формі фольклорної збірки для потреб шкіл та колективів народної художньої самодіяльності, тому частину матеріалів, упорядкувавши за жанрово-тематичним принципом, він переписав на машинці (понад тисячу сторінок)<sup>8</sup>.

Орестові Зілинському обіцяли перспективне місце асистента новозаснованої кафедри української мови та літератури Вищої педагогічної школи в Пряшеві, де він мріяв брати участь у вихованні кваліфікованих кадрів для шкіл та культурно-освітніх установ Пряшівщини. Та замість реалізації цієї мрії партійні органи Пряшівського краю його разом з І. Панькевичем без найменших доказів про-

голосили «українським буржуазним націоналістом», унаслідок чого було припинено будь-яку співпрацю з ним.

Це був черговий удар долі молодому науковцеві, який сповільнив, але не припинив його наукової кар'єри, тим більше, що обвинувачення О. Зілинського в буржуазному націоналізмі й на цей раз виявилися безпідставними. Слід підкреслити, що в Чехії панували набагато демократичніші й ліберальніші закони, ніж у Східній Словаччині.

У 1958 році О. Зілинського покликали на роботу в Чехословацьку академію наук до Праги, у гуманітарних інститутах якої він працював до кінця життя. За 18 років роботи в академії він опублікував понад двісті наукових та науково-публіцистичних праць з різних ділянок літературознавства, фольклористики та міжслов'янських взаємин. У 1960-х роках він був найактивнішим популяризатором української літератури в Чехословаччині, автором та упорядником кількох надцятьох книжок українських письменників, опублікованих у перекладі чеською мовою; з його передмовами або післямовами.

У 1966 році перед вченою радою Інституту мов і літератури ЧСАН у Празі він захистив кандидатську дисертацію на тему «*Старовинні народні ігри в західних та східних слов'ян*» (338 рукописних сторінок), яка й досі зберігається у вигляді рукопису, хоча й існує її англomовний переклад, виготовлений на замовлення Українського дослідного інституту при Гарвардському університеті в США, який ще 1972 року залучив працю до своїх видавничих планів<sup>9</sup>. У праці на тлі широкіх міжслов'янських взаємин розглянуто обрядові ігри, що зображують такі теми: «*Ріст рослин та землеробство*», «*Тварини й люди*», «*Сватання та вибір жениха*», «*Загроза і порятунок*» та «*Голосіння за померлим*».

Окремі ігри з дисертації О. Зілинський опублікував у формі наукових розвідок у збірниках та журналах. Вони потрапили і в цей збірник.

З його книжкових публікацій на перше місце слід поставити упорядкований ним колективний науково-бібліографічний збірник «*Сто п'ятдесят років чесько-українських літературних зв'язків – 1814–1964*» (Прага, 21968), який охоплює понад вісім тисяч бібліографічних позицій та шість вичерпних оглядових статей.

У першій половині 1960-х років О. Зілинський налагодив стосунки з українськими радянськими літературознавцями та фольклористами. У 1963 році він у співавторстві з О. Деем, Р. Кирчівим та Н. Шумадою підготував колективну доповідь для П'ятого міжнародного з'їзду славістів у Софії на тему «*Український фольклор у слов'янських літературах*», яку було видано окремою брошурою (Київ, 1963). Упродовж 1961–1965 років на сторінках української радянської преси («Радянське літературознавство», «Літературна Україна», «Вітчизна», «Жовтень», «Народна творчість та етнографія») О. Зілинський опублікував дев'ять

невеличких статей. Після 1966 року доступ до преси України для нього був герметично закритий.

Саме 1966 року в Чехословаччині розпочався процес радикальних політичних та культурно-громадських реформ, кульмінацією яких була «Празька весна» 1968 року. З Праги ці реформи перекинулися й на Пряшівщину, де О. Зілинського, разом з іншими «українськими буржуазними націоналістами», було реабілітовано й залучено до співпраці. О. Зілинський, вихований на демократичних принципах, усім своїм єством поринув у цей процес. На сторінках української преси Пряшівщини («Дукля», «Дружно вперед», «Нове життя», «Науковий збірник Музею української культури у Свиднику») він протягом 1965–1970 років опублікував 41 статтю з українського літературознавства та п'ять статей з фольклористики.

Дальшою трибуною його ангажованих статей була українська преса в Польщі («Наше слово», «Наша культура» та «Український календар»). У ній він від 1960 по 1975 рік опублікував 12 статей з літературознавства та вісім – з фольклористики. Ці фольклористичні статті О. Зілинського в більшості представлені в збірнику.

З літературознавства це були, головним чином, статті про письменників «розстріляного відродження», поетів-шістдесятників, про українські установи поза межами України тощо. З фольклористики – про нові напрями в цій науці, особливо при дослідженні українсько-слов'янських взаємин, про репресованих та свідомо замовчуваних фольклористів, наприклад про Катерину Грушевську та її корпус українських дум тощо. Українська преса Чехословаччини і Польщі (на відміну від української преси західних країн) в Україні не підлягала забороні й за її читання та поширювання там людей не карали. Отже, революційні думки О. Зілинського запускали коріння і в Україні, зокрема, у колах молодого гуманітарної інтелігенції.

На Пряшівщині О. Зілинський zorganizував групу любителів фольклору (М. Шмайда, Ф. Лазорик, А. Дулеба, А. Каршко, І. Чижмар, А. Куцер, В. Любимов, А. Таплич, М. Мушинка), які постачали (або обіцяли постачати) його польовими записами фольклору. Він розробив план видання цих записів, розрахований на десять томів. Першим томом мали бути «Балади», другим – «Весілля», третім – «Календарні обряди і звичаї» і т. д. На жаль, вищі органи Пряшівського краю брутально скасували цей план на самому початку.

У Празі О. Зілинський очолював неформальну дев'ятичленну групу перекладачів художньої літератури з української мови на чеську, яка зосереджувалася на переклади українських письменників-інакодумців. Сам він уже в 1965 році підготував до друку і видав чеськомовну антологію українських поетів-шістде-



сятників, до якої залучив вірші чотирнадцятьох поетів: Василя Симоненка, Василя Стуса, Ліни Костенко, Івана Драча, Миколи Винграновича, Ігоря Калинця, Миколи Холодного та ін. Про кожного він подав біографічну довідку. Ці поети, репресовані на батьківщині, таким чином стали відомими й за межами України.

У Пряшеві він очолив неформальну групу письменників-початківців, для яких влаштовував окремі семінари. До певної міри він вивів на літературну арену таких письменників, як Степан Гостиняк, Михайло Дробняк, Мирослав Немет та Ганна Коцур. Йому належить і упорядкування колективної монографії «Література чехословацьких українців – 1945–1967» (Пряшів, 1968), до підготовки якої він залучив шістьох місцевих літературознавців, а сам опрацював розділ «Критика» та бібліографічний покажчик книжкових видань за цей період.

На хвилях «Празької весни» 1968 року в Чехословаччині було скасовано політичну цензуру, і співпраця з науковими установами в капіталістичних країнах не вважалася карним вчинком. Виходячи із цього принципу, О. Зілинський зав'язав співпрацю не лише з Гарвардським університетом в Кембриджі (США), але й з редакцією «Енциклопедії українознавства» в Сарселі (Франція), для якої опрацював ряд статей, головно про україністику в Чехословаччині. Вони публікувалися здебільшого без підпису або під псевдонімом «О. Краснянський» (утвореним від назви його рідного села Красна). Та органам радянської безпеки, які уважно стежили за цим виданням, не важко було встановити, хто є їх автором. Це було однією з причин, що його ім'я в другій половині 1960-х років потрапило в Радянському Союзі до списку небажаних людей (*persona non grata*).

У рамках «Днів чехословацької культури в Україні» (осінь 1968 р.) О. Зілинський підготував до друку поширений номер «Дуклі» (чис. 4), до якого залучив твори 30 чеських письменників та публіцистів, ангажованих за «соціалізм з людським обличчям» (Людвік Вацулік, Вацлав Гавел, Богуміл Грабал, Іван Кліма, Мілан Кундера, Йозеф Шкворецький та ін.) в перекладі українською мовою. До перекладання він залучив майже всіх українських письменників Чехії та Словаччини, а також перекладачів з України: Івана Світличного, Григорія Кочура та Володимира Лучука. Сам він переклав твори К. Косіка та В. Гавла. Під кожним твором наведено ім'я перекладача.

У період, коли в Радянському Союзі бурхливі події весни 1968 року було означено за «вершину контрреволюції», Орест Зілинський, як громадянин Чехословаччини, у вступі до чеського номера «Дуклі» охарактеризував їх так: *«Ці події можна окреслити як процес великого духовного самовизначення народу, як відважний бунт проти ідеологічних, суспільно-побутових та економічних схем, які штучно прищеплені на наш ґрунт, довгі роки гальмували природний розвиток нашого суспільства, як свідомий і дуже відповідальний вибір дальшої історичної*



дороги. Шлях, який обрали собі наші народи – шлях до соціалізму гуманнішого й демократичнішого, в якому людина не буде вже слугою держави й одержить усі можливості вільного розвитку на благо суспільства. На прапорах нашої безкровної революції, під якими з небувалою солідарністю об'єдналися всі наші народи й групи, написано: СОЦІАЛІЗМ – СПІВДРУЖНІСТЬ – СУВЕРЕНІТЕТ – СВОБОДА [...]. Подібність історичної долі, спільні риси соціального профілю, боротьба проти подібних небезпек поєднують традицію чеської й української культур. Тому й наша сучасна перемога не повинна сприйматися українцями тільки в плані холодної, безсторонньої інформації». («Дукля», 1968, чис. 4, с. 241). Це явний заклик до наслідування чеського прикладу, який радянські органи влади не могли толерувати. Та чеський номер «Дуклі», виданий двотисячним тиражем, вийшов уже після окупації Чехословаччини військами Варшавського договору. Радянською окупаційною владою його було означено за «спробу внести в Україну чехословацьку контрреволюцію» і його ввіз в Радянський Союз був суворо заборонений <sup>10</sup>.

У серпні 1968 року (тиждень перед окупацією) в рамках V Міжнародного з'їзду славистів у Празі (у якому брало участь 1500 делегатів із 26 країн світу) О. Зілінський скликав нараду українців – учасників з'їзду, на якій виступив з пропозицією заснувати Міжнародну асоціацію українців. Учасники наради з восьми країн цю пропозицію привітали, однак «спостерігачі» з офіційної делегації з України (В. Русанівський та Г. Вервес) виступили проти такої організації і на знак протесту залишили зал засідань. Цією демонстрацією офіційна радянська україністика остаточно порвала зв'язки з найвизначнішим представником чехословацької україністики <sup>11</sup>.

У період так званої «нормалізації» (1970-і роки) О. Зілінський знов упав у неласку політичних органів Східної Словаччини. Повністю припинилися його зв'язки з українцями Пряшівщини. У тамтешній українській пресі його перестали друкувати, а вже завершені книги, між іншими – понад тисячосторінкова антологія української лірики «Іскри Прометей» (172 віршів) та «Українські балади східної Словаччини» (487 текстів та 255 мелодій) в пряшівській друкарні були фізично знищені <sup>12</sup>.

Для українського вченого це був черговий удар долі, який, однак, не зломив його, а лише зміцнив його завзяття й енергію.

У 1970-х роках О. Зілінський майже повністю віддав себе дослідженню фольклору, головню українсько-слов'янських фольклорних взаємин. Результати своїх досліджень він публікував у чеських та словацьких фахових журналах та збірниках, які (на відміну від друкованих органів України та Пряшівщини) ніколи не закривали перед ним своїх сторінок, а також в українській пресі Польщі та

Югославії. Вони вміщені в цьому двотомнику й проаналізовані у вступній статті Г. Скрипник<sup>13</sup>.

Улітку 1976 року О. Зілинський, разом з дружиною Євою, вибрався на відпочинок в рекреаційний осередок «Земплинська Ширав» у Східній Словаччині (30 км від радянського кордону). 19 липня його тіло знайшли в лісі над Вінянським озером. Лікарська експертиза встановила смерть від паралічу серця 17 липня 1976 року. Йому було 53 роки. Чимало хто сумнівається в достовірності такого діагнозу, а дружина до смерті була переконана, що це не була природна смерть.

Похоронено його на цвинтарі в м. Свиднику. Некрологи про його смерть з'явилися в чеській, словацькій, західноєвропейській та американській пресі.

З нагоди 60-ліття з дня народження вченого в 1983 році Митрополічий видавничий фонд у Саунт-Баунд-Бруку (США) з ініціативи Митрополита Мстислава видав книжку автора цих рядків про життя й науковий доробок О. Зілинського під назвою «*Науковець з душею поета*». Натомість преса України та українська преса Словаччини про нього завзято мовчали.

Цю мовчанку в Україні було порушено лише в 1993 році, коли в журналі «Народна творчість та етнографія» (чис. 5–6, с. 26–34) була опублікована стаття автора цих рядків «*Орест Зілинський і його внесок в українську фольклористику*». Подібну статтю – «*Орест Зілинський і Пряшівщина*» – опублікувала і пряшівська «Дукля» (1993, чис. 3, с. 24–39).

Улітку того ж 1993 року в м. Свиднику на Пряшівщині відбулася дводенна міжнародна наукова конференція «*Орест Зілинський і карпатознавство*», на якій були виголошені 32 доповіді науковцями з восьми країн (вісім – з України).

Та справжнім поверненням Ореста Зілинського в Україну був 2013 рік, коли Національна академія наук України видала три томи його праць, розкиданих до того часу в різних важкодоступних часописах та збірниках: «*Літературознавчі праці*» (упорядники: М. Мушинка, Р. Радишевський) та «*Вибрані праці з фольклористики у двох томах*», які читач саме тримає в руках.

Ще цього року в Києві буде видано «Українські народні балади Східньої Словаччини» (первісна назва) «*Підбескидські народні балади*» О. Зілинського та «*Матеріали міжнародного симпозіуму “Внесок Ореста Зілинського в дослідження чесько-українських відносин у літературознавстві та фольклористиці”*». Цими виданнями Орест Зілинський остаточно повертається в Україну, для якої він, перебуваючи за її межами, працював усе своє життя.

Пряшів, 8. 04. 2013 р.

Микола Мушинка

## Примітки

<sup>1</sup> Лист О. Зілінського до М. Мушинки від 20 травня 1971 року. В архіві О. Зілінського, що зберігається в його сина Богдана в Празі, є також документ, писаний на бланку гестапо й власноручно підписаний О. Зілінським. Подаю його дослівний переклад з німецької мови: «Прага, 28.II.1943. Я від 23.II.1943 знаходжуся в німецькій поліцейській тюрмі на Панкраці. Пошта нехай мені буде пересилана до 15 і останнього дня кожного місяця на адресу: **Statpolizeileitstelle Prag, Zimmer Nr 216 in Prag II., Bredauer Gasse 18.** На початку листа хай буде написано: “Для в’язня Зілінського Ореста”. Кожного першого і третього четверга В МІСЯЦІ ВІД 8 до 12 год. в управлінні вищенаведеної тюрми можна для мене передати **тільки** білизну і туалетні потреби. Харчі та інші не дозволені речі не будуть прийняті. При спробі такі предмети або будь-які повідомлення для мене прикласти до посилки не будуть мені дальші посилки передані. Брудна білизна повертається кожного другого і четвертого четверга. Підпис Орест Зілінський».

<sup>2</sup> В архіві Богдана Зілінського в Празі є офіційний документ такого змісту. (Подано в перекладі з чеської мови): «Обласне бюро державної безпеки в Празі. В Празі 30.IV.1948. Ref. Б/2. Тюрмі Національної безпеки **тут:** Дозволяю передачу їжі та білизни Зілінському Оресту, т. ч. в тутешній в’язниці, палата число 15. Розмова не дозволяється. В заст. начальника: нечіткий підпис. Кругла печатка з державним знаком і текстом: “Тюремний відділ Національної безпеки в Празі”».

<sup>3</sup> Усіх його односельців з Красної (як і з більшості лемківських сіл Польщі) було переселено в Радянський Союз уже в 1945–1946 роках, а тих, яким удалося уникнути виселення, у рамках акції «Вісла» 1947 року було депортовано на постнімецькі землі в Західній Польщі.

<sup>4</sup> Прикметник «руський», похідний від етноніма «русин», у побуті населення (як і в словацькій, чеській та деяких інших слов’янських мовах) ототожнювався з прикметником «російський» (похідним від іменника «Росія»), якого ці мови не знали.

<sup>5</sup> Подібна ситуація до 1945 року була й на колишній Підкарпатській Русі, де після її приєднання до Радянського Союзу 1946 року було впроваджено українську національну орієнтацію.

<sup>6</sup> Іван Панькевич на цих курсах викладав українську мову та діалектологію.

<sup>7</sup> Обидві хрестоматії видано в Братиславі 1952 року.

<sup>8</sup> Після смерті О. Зілінського 1977 року його дружина Єва Бісс-Зілінська передала ці фольклорні матеріали разом з багатими фольклорними записами з Галичини, головним чином, із Лемківщини (понад 5000 аркушів), правдоподібно з архіву його батька Івана Зілінського, мені. У листі до мене від 4 січня 1977 року вона писала: «Була б велика шкода, якби ці фольклорні матеріали залишилися невикористаним папером. Тому я вирішила все це передати Вам, як самотній людині, в якій це “воскресне”, яка це поверне українській культурі. Може, і Музей української культури у Свиднику взяв би це до свого архіву, але мені справді залежить на тому, щоб це служило живій справі» (лист з архіву автора). На жаль, тоді я працював кочегаром. Мав сувору заборону друкуватися та брати участь в громадському житті. Після реабілітації 1989 року я був завантажений своїми власними справами і для «воскресіння» матеріалів О. Зілінського бракувало часу. Досі я з них не використав жодного рядка. Вони дотепер зберігаються на одній з полиць моєї

бібліотеки. Якби знайшовся хтось, хто би погодився опрацювати ці безцінні матеріали, я охоче погодився б на співпрацю.

<sup>9</sup> Копія чеськомовного машинопису кандидатської дисертації О. Зілинського зберігається в мене.

<sup>10</sup> За свідченням головного редактора «Дуклі» І. Іванчова, цензор контррозвідки Радянської Армії, якого було призначено у пражівську друкарню на другий день після окупації Пряшева радянськими танками – спеціально для контролю української преси, викреслив із верстки чеського номера «Дуклі» ім'я О. Зілинського під вступною статтею. Слово упорядника появилось без підпису. У «Змісті» І. Іванчов приписав його Іванові Мацінському. Іван Мацінський (пізніше також репресований) пару днів перед смертю в 1987 році подарував мені підшивки «Дуклі» з 60–80-х років з численними своїми «покрайніми записами» та примітками. У «Змісті» чеського номера «Дуклі» він власноручно перекреслив своє ім'я як автора вступного слова і зверху вставив ім'я О. Зілинського. Наводжу це як доказ, що О. Зілинський був переслідуваний не лише чехословацькими службами безпеки (про що на пражькому симпозиумі була окрема доповідь Д. Свободи), але й радянськими.

<sup>11</sup> У 1989 році Міжнародну асоціацію було засновано на подібному конгресі в італійському Неаполі за згодою АН УРСР. Нині вона об'єднує українців кількох десятків провідних країн світу. Це свідчить про те, що О. Зілинський випередив тодішню офіційну радянську україністику.

<sup>12</sup> З «Українських балад східної Словаччини» збереглася лише сторінкова верстка останньої коректури, що зберігається в моєму архіві.

<sup>13</sup> Слід підкреслити, що в Чехословацькій академії наук О. Зілинський мав певну автономію. Ніколи не працюючи над колективними темами, він обирав робочі теми сам, а начальство, поважаючи його наукову ерудицію, їх ухвалювало, а готові праці завжди позитивно оцінювало. На відміну від робіт радянських науковців та українських науковців Східної Словаччини, у працях О. Зілинського не було політичного баласту.

## ЗМІСТ

### НАРОДНІ ПІСНІ

O problémech a metodě historického studia lidové písně .....	7
Про взаємовідносини між українськими, чеськими та словацькими народними піснями .....	39
Píseň o hořící lipce .....	85
Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně .....	108
Вступна стаття до праці Ф. М. Колесси «Віршова форма старовинної української народної пісні про Стефана воеводу» .....	137
Історичні та жанрові риси пісні про Стефана воеводу .....	142
Психологический параллелизм и его место в развитии песенного стиля .....	152
Výzkum českých a slovenských lidových písní na Ukrajině .....	168
K dějinám východoslovanské písně o důstojníkovi, sluhovi a dívce .....	170
Problémy historické klasifikace slovanského písňového folklóru .....	181
Ukrajinská lidová píseň v českém literárním vývoji .....	195
Ukrajinská lidová píseň v raných německých překladech a parafrázích .....	203
Text lidové písně jako předmět strojového rozboru .....	213
Народні пісні, записані Олександром Духновичем .....	216

### ДУМИ

Ukrajinské dumy v novějším období svého vývoje .....	235
Ukrajinské dumy a problém vývoje slovanských lidových eposů .....	247
Ukrajinská дума a problém vývoje epických útvarů v slovanském písňovém folklóru .....	259
Dawna дума ukraińska i polska w świetle danych historycznych .....	261

### БАЛАДИ

Nové edice slovanských lidových balad z Karpatské oblasti .....	279
Українські народні балади Східної Словаччини .....	287
Lidové balady východoslovenských Ukrajinců v jejich interetnických vztazích .....	326
Interetnické vztahy v lidových baladách Západních Karpat .....	364

Slovenská ľudová balada v internetnickom kontexte .....	378
Polska, slowacka a ľemkowska ballada ludowa. Próba porównania .....	425

ВІРШІ АНОНІМНИХ  
ТА НАРОДНИХ ПОЕТІВ

Два політичні вірші галицьких селян-емігрантів з початку ХХ століття .....	451
Григорій Олійник і його вірші .....	460
Старі гумористичні вірші-орації .....	498

РЕЦЕНЗІЇ

Ruské pohádky v podání V. Stanovského .....	507
Цінна праця .....	512
Russkij folklor. Materialy i issledovaniya Sv. I (1956), 348 str.; II (1957), 376 str.; III (1958), 448 str.; IV (1959), 532 str. ....	516
М. Т. Яценко: Volodymyr Hnatjuk, žyttja i folklorystyčna dijalnist'. Kyjev, Naukova dumka, 1964, 287 str. ....	533
Narodna tvorčist' ta etnografija (Lidová tvorba a etnografie). Kyjiv. R. 1957, č. 1–4; 1958, č. 1–4; 1959, č. 1–4 .....	536
Ю. З. Круть, Хліборобська обрядова поезія слов'ян Київ, Наукова думка, 1973, 210 с. ....	542
Поэзия крестьянских праздников Вступ. статья, составление, подготовка текста и примечания И. И. Земцовского. Ленинград, 1970 (Библиотека поэта, большая серия), 636 с. ....	544
Erhard Hexelschneider: Die russische Volksdichtung in Deutschland bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts Akademie-Verlag Berlin 1967. S. XIV+265. (Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik, Nr. 39) .....	547
Die ukrainische Volksdichtung in frühen deutschen Übersetzungen und Paraphrasen .....	549
Бібліографія фольклористичних праць О. Зілинського (частина 2) (упорядкував М. Мушинка) .....	561
Мушинка М. Повернення Ореста Зілинського в Україну .....	566

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. Сополігою*

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

---