

Folklór jako zvláštní forma tvorby

Naivně realistická deviace, zvláště charakteristická pro způsob teoretického myšlení v druhé polovině 19. století, byla již překonána novými směry vědeckého myšlení. Jen v oblasti těch humanistických disciplín, jejichž představitelé byli od té míry zaujati sbíráním materiálu a speciálními konkrétními úkoly, že nepocítovali potřebu revidovat filosofické předpoklady, a zůstali proto přirozeně ve svých teoretických principech pozadu, pokračovala expanze naivního realismu a počátkem našeho století dokonce leckdy sílila.

I když je naivně realistický filosofický světonázor moderním badatelům (přinejmenším tam, kde se nestal katechismem, nevratným dogmatem) docela cizí, přežívá nicméně v různých oblastech bádání o kultuře jako propašovaný balast, jako zbytky brzdící vědecký vývoj celá řada formulací, které představují bezprostřední důsledek filosofických předpokladů vědy z druhé poloviny 19. století.

Typickým produktem naivního realismu byla velmi rozšířená teze mladogramatiků, že pouze a výhradně individuální jazyk je reálným jazykem. Tato teze — epigramaticky vyostřeno — tvrdí, že koneckonců představuje skutečnou realitu jen řeč určité osoby v určitém časovém momentu, zatímco vše ostatní je jen vědeckoteoretická abstrakce. Nic však není modernímu jazykovědnému úsilí do té míry cizí jako právě tato teze, která se stala jedním z nosných pilířů mladogramatismu.

Vedle individuálního, partikulárního mluvního aktu — podle terminologie Ferdinanda de Saussura „parole“ — zná moderní jazykověda ještě *jazyk*, „langue“, tj. „souhrn konvencí přijatých určitým společenstvím k zajištění srozumitelnosti parole“. Do tohoto tradičního, nadindividuálního systému může ten či onen mluvčí vnést osobní změny, které však lze interpretovat jen jako individuální odchylky od langue a se zřetelem k langue. Fakty langue se stávají teprve tehdy, když je společenství, nositel dané langue, sankcionuje a přijme jako obecně platné. V tom tkví rozdíl mezi jazykovými změnami na jedné straně a individuálními jazykovými chybami (lapsy), produkty individuálních vrtochů, silného afektu nebo estetických instinktů mluvčího jedince na straně druhé.

Uvažujeme-li o „přijetí“ rozmanitých jazykových novot, můžeme předpokládat takové případy, kde k jazykovým změnám dochází svého druhu

socializací, zobecněním individuálních jazykových chyb (lapsů), individuálních afektů nebo estetických deformací řeči. Jazykové změny mohou však vznikat i jiným způsobem, a to tak, že vyvstávají jako nevyhnutelný, zákonitý následek už předchozích proměn jazyka a uskutečňují se bezprostředně v langue (tak jako biologická nomogeneze). Ať jsou však podmínky jazykové změny jakékoli, můžeme o „zrodu“ jazykové novoty jako takové mluvit teprve od okamžiku, kdy existuje jako sociální fakt, tj. kdy si ji přivlastnilo jazykové společenství.

Předjeme-li nyní od oblasti jazykovědy k folklóru, narazíme tu na paralelní jevy. Existence folklórního výtvoru jako takového začíná teprve tehdy, když byl přijat určitým společenstvím, a existuje z něho jen to, co si toto společenství přivlastnilo.

Předpokládejme, že by člen nějakého společenství něco individuálně zbásnil. Kdyby toto ústní, jedincem vytvořené dílo bylo z toho či onoho důvodu pro společenství nepřijatelné, kdyby si je ostatní členové společenství nepřivlastnili, je odsouzeno k zániku. Může je zachránit jen náhodný záznam sběratele tím, že je přenesen ze sféry ústního básnictví do psané literatury.

Francouzský básník 60. let minulého století comte de Lautréamont je typickým příkladem tzv. poètes maudits, tj. básníků současníky odmítnutých a umlčených, neuznaných. Vydal knížku, ale té se nevěnovala pozornost a nedošla rozšíření stejně jako jeho ostatní, nevytištěná díla. Ve věku dvaceti čtyř let ho stihla smrt. Míjejí desetiletí. V literatuře vyvstává tzv. surrealistické hnutí, které v mnoha směrech souzní s Lautréamontovou poezií. Lautréamont je rehabilitován, jeho díla se vydávají, je slaven jako mistr, ovlivňuje jiné. Co by se však s Lautréamontem stalo, kdyby byl jen autorem děl ústního básnictví? Jeho díla by s autorovou smrtí zmizela beze stopy.

Uvedli jsme tu krajní případ, kdy byla odmítnuta celá díla. Současníci však také mohou odmítnout nebo nepřijmout jen jednotlivé rysy, formální zvláštnosti, jednotlivé motivy. Prostředí si v takových případech vytvořené dílo upraví po svém a vše to, co prostředí nepřijalo, opět jako folklórní fakt prostě neexistuje, je vyřazeno z užívání a odumírá.

Jedna Gončarovova hrdinka usiluje dozvědět se rozuzlení zápletky románu dříve, než jej přečte. Předpokládejme, že si běžný čtenář v určité době počíná také tak. I on může např. při čtení díla přeskakovat všechna přírodní líčení, která pocituje jako brzdící, nudný balast. Jakkoli může čtenář román zkomolit, jakkoli může román co do kompozice odporovat požadavkům panující literární školy a ať už je vzhledem k těmto požadavkům přijímán jakkoli kuse, přece stále potenciálně existuje dál v intaktní podobě; přijde nová doba,

kteřá může kdysi odmítnuté rysy rehabilitovat. Přenesme však tyto skutečnosti do oblasti folklóru: předpokládejme, že společenství vyžaduje, aby rozřešení zápletky bylo sděleno předem; uvidíme, že si každé folklórní vyprávění v tomto prostředí nevyhnutelně osvojí kompozici onoho druhu, s nímž se setkáváme v Tolstého povídce *Smrt Ivana Iljiče*, kde řešení zápletky předchází vyprávění. Jestliže společenství nemá v oblibě přírodní líčení, folklórní repertoár je vynechá atp. Slovem, ve folklóru se uchovají jen ty formy, které osvědčí svou funkčnost pro dané společenství. Přitom samozřejmě může být jedna funkce formy vystřídána jinou funkcí. Jakmile však nějaká forma přestane být funkční, pak ve folklóru odumírá, zatímco v literárním díle si uchovává potenciální existenci.

Ještě jeden literárněhistorický příklad: tzv. „věční průvodci“, spisovatelé, které v průběhu staletí z různých stran rozmanitě interpretuje každý po svém a novým způsobem. Mnohé zvláštnosti těchto spisovatelů, které byly současníkům cizí, nepochopitelné, zbytečné, nevídané, získají v pozdější době velkou hodnotu, náhle se aktualizují, tj. stávají se produktivními faktory literatury. I to je možné jen v oblasti literatury. Co by se bylo stalo v ústním básnictví s Leskovovým odvážným a „nečasovým“ jazykovým tvořením, které se stalo produktivním faktorem teprve po několika desetiletích v literární činnosti Remizovově a dalších ruských prozaiků? Leskovovské prostředí by bylo jeho díla očistilo od bizarní stylistiky. Tedy, již sám pojem literární tradice se podstatně liší od pojmu tradice folklórní. V oblasti folklóru je mnohem menší možnost reaktualizovat poetické fakty. Vymřou-li nositelé určité básnické tradice, nemůže se tato tradice už nikdy oživit, zatímco v literatuře se nově vynořují jevy staré sto či dokonce několik set let a stávají se opět produktivními.¹

Z uvedeného jasně vyplývá, že podmínkou existence folklórního díla je skupina, která je přijme a sankcionuje. Při studiu folklóru je třeba mít stále na zřeteli jako základní pojem preventivní cenzuru společenství. Záměrně užíváme výrazu „preventivní“, neboť při zkoumání folklórního faktu nejde o ty momenty jeho biografie, které předcházely jeho vzniku, nejde tedy o „počítí“, o embryonální život, nýbrž o „zrod“ folklórního faktu jako takového a o jeho další osud.

Folkloristé, zvláště slovanští, kteří disponují snad nejživotnějším a nej-

¹ Chceme jen mimochodem poznamenat, že nejen ústní podání, nýbrž i časově shodná existence slohů jako projevů úsilí o dosažení rozmanitých cílů v témž prostředí je ve folklórní sféře mnohem omezenější, tj. rozmanitosti slohů ve folklóru většinou odpovídá rozmanitost druhů.

bohatším folklórním materiálem Evropy, zastávají často tezi, že mezi ústním básnictvím a literaturou není žádný principiální rozdíl a že v tom i onom případě máme co dělat s nepochybnými produkty individuálního tvoření. Tato teze vděčí za svůj vznik právě sugesci naivního realismu: s kolektivním tvořením nemáme žádnou zjevnou zkušenost, proto je prý nezbytné předpokládat individuálního tvůrce, iniciátora. Vsevolod Miller, typický mladogramatik stejně v jazykovědě jako ve folkloristice, říká v souvislosti s folklórními syžety: „Kdo je vymyslel? Kolektivní tvorba masy? To je právě zase fikce, protože lidská zkušenost se s takovým tvořením nikdy nesetkala.“ Zde přichází nepochybně ke slovu vliv našeho každodenního okolí. Ne ústní tvorba, nýbrž písemnictví je pro nás běžnou a nejznámější formou tvorby a obvyklé představy se tak egocentricky promítají i do oblasti folklóru. Za moment zrodu literárního díla platí okamžik, kdy je autor fixuje na papíře, a analogicky se interpretuje jako moment vzniku ústního díla okamžik, kdy se dílo poprvé objektivizuje, tj. kdy je autor přednáší; ve skutečnosti se však dílo stává folklórním faktem teprve v momentu, kdy je převzato společenstvím.

Přivrženci teze o individuálním charakteru folklórní tvorby jsou nakloněni klást místo pojmu „kolektivní“ pojem „anonymní“. Např. v známé příručce o ruském ústním básnictví se říká: „Je jasné, že třebaže u obřadní písně není známo, kdo byl tvůrcem ritu, kdo zkomponoval první píseň, neodporuje to proto ještě individuálnímu tvoření; nasvědčuje to jen tomu, že ritus je tak starý, že nemůžeme zjistit ani autora, ani okolnosti vzniku nejstarší písně, která je s ritem úzce spjata, a dále tomu, že vznikla v takovém prostředí, kde osobnost autora nebudila pozornost, a proto se také nedochovala vzpomínka na ni. Idea o ‚kolektivním‘ tvoření tu tedy nemá co pohledávat“ (M. Spersanskij). Zde se nevzalo v úvahu to, že nemůže existovat ritus, který by nebyl sankcionován společenstvím, že jde o *contradictio in adjecto* a že také, i když v zárodku toho či onoho ritu byl individuální projev, je cesta od něho až k ritu stejně dlouhá jako cesta od individuální deformace řeči až ke gramatické jazykové změně.

To, co bylo řečeno o vzniku obřadu (resp. díla ústního básnictví), může se uplatnit i ve vztahu k vývoji obřadu (resp. k folklórnímu vývoji vůbec). Rozlišování mezi změnou jazykové normy a individuální odchylkou od ní, které se uplatňuje v lingvistice — rozlišování, které nemá jen kvantitativní, nýbrž i zásadní, kvalitativní význam — je folkloristice ještě skoro úplně cizí.

Jednou z podstatných známek rozdílnosti mezi folklórem a literaturou je už pojem existence uměleckého díla.

Ve folklóru je vztah mezi uměleckým dílem na jedné straně a jeho objek-

tivací, tj. tzv. variantami tohoto díla při přednášení různými osobami na druhé straně zcela analogický se vztahem mezi langue a parole. Stejně jako langue je i folklórní dílo nadosobní a existuje jen potenciálně, je to jen komplex jistých norem a impulsů, osnova aktuální tradice, kterou přednášející oživují vzorem individuálního tvoření, stejně jako to činí promlouvající („aktér parole“), vzhledem k langue.² Jakou měrou tyto individuální novoty v jazyce (resp. ve folklóru) odpovídají požadavkům společenství a anticipují zákonitý vývoj langue (resp. folklóru), tak dalece se socializují a tvoří skutečnosti langue (resp. elementy folklórního díla).

Literární dílo je objektivováno, existuje konkrétně, nezávisle na čtenáři a každý další čtenář se obrací bezprostředně k dílu. Zde se neuplatňuje cesta folklórního díla od přednášejícího k přednášejícímu, nýbrž cesta od díla k přednášejícímu. Interpretaci dřívějších přednášečů je sice možno mít na zřeteli, je to však při přejímání díla jen jedna z ingrediencí a naprosto ne jediný pramen jako ve folklóru. Úlohu přednášeče folklórních děl nelze ztotožnit ani s úlohou čtenáře, ani s rolí recitátora literárních děl, ale ani s úlohou jejich autora. Z hlediska folklórního přednášeče představují díla, která přednáší, fakta z oblasti langue, tj. skutečnost nadindividuální, danou nezávisle na přednášeči, i když připouštějí deformaci a vnášení nové básnické látky i prvků každodennosti. Autoru literárního díla se výtvar jeví jako fakt z oblasti parole; není dán a priori, je to záležitost individuální realizace. Dán je jen komplex v tom okamžiku působících uměleckých děl, na jejichž pozadí, tj. na pozadí jejich formálního rekvizitáře, má nové dílo být vytvořeno (tak, že si některé z těchto forem přivlastní, jiné přetvoří a další odmítne) a vnímáno.

Podstatný rozdíl mezi folklórem a literaturou je v tom, že pro folklór je specifické zaměření na langue, pro literaturu zaměření na parole. Podle správné Potebňovy charakteristiky folklórní sféry tu básník sám nemá žádný důvod k tomu, aby pokládal dílo za své a díla jiných básníků stejného okruhu za cizí. Úloha cenzury prováděné společenstvím je — jak jsme výše uvedli — v literatuře a ve folklóru rozdílná. Ve folklóru je cenzura imperativní a vytváří nevyhnutelný předpoklad pro vznik uměleckých děl. Spisovatel přihlíží ve větší nebo menší míře k požadavkům prostředí, ale i kdyby se mu chtěl sebevíc přizpůsobit, chybí tu nerozlučitelné splynutí cenzury a díla, které je charakteristické pro folklór. Literární dílo není cenzurou předem určeno, nelze je z ní plně odvodit, vycítuje jen přibližně — zčásti správně, zčásti ne-

² Je třeba mít na zřeteli, poznamenává Murko, že zpěváci nedeklamují po našem způsobu pevný text, nýbrž do určité míry vždy znovu tvoří.

správně — její požadavky; na leckteré potřeby společnosti se vůbec neohlíží.

Ve sféře národního hospodářství se jako blízká paralela ke vztahu literatury ke konzumentovi nabízí tzv. „produkce na odbyt“, zatímco folklór se blíží „produkcí na objednávku“.

Nesoulad mezi požadavky prostředí a literárním dílem může být důsledkem chyby, ale také důsledkem vědomého záměru autora, který zamýšlí přetvořit požadavky prostředí a literárně je převychovat. Takový autorův záměr ovlivnit poptávku může také zůstat bez výsledku. Cenzura nepovolí, mezi jejími normami a dílem vzniká antinomie. Existuje sklon představovat si „folklórního autora“ podobně jako „básníka literáta“, podle jeho vzoru, ale toto transponování je nenáležitě. V protikladu k „básníku literátu“ nevytváří „folklórní básník“ — podle Aničkovovy výborné formulace — „nové prostředí“, každá intence k přetváření prostředí je mu naprosto cizí: absolutní vláda preventivní cenzury, která činí každý konflikt díla s cenzurou neplodným, vytváří zvláštní typ účastenství na básnickém tvoření a nutí osobnost vzdát se všech snah o přemožení cenzury.

Ve výkladu folklóru jako projevu individuálního tvoření dosáhla tendence ke zrušení hranice mezi literární historií a dějinami folklóru svého vrcholu. Jak vyplývá z toho, co bylo řečeno, máme za to, že je nutné podrobit tuto tezi vážné revizi. Má tato revize být rehabilitací romantické koncepce, kterou představitelé uvedené doktríny tak tvrdě napadali? Nepochybně ano. Charakteristika rozdílu mezi ústním básnictvím a literaturou, jak ji podali romantičtí teoretikové, obsahovala řadu správných myšlenek a romantikové měli pravdu, když zdůrazňovali hromadný charakter ústní básnické tvorby a srovnávali ji s jazykem. Vedle těchto správných tezí obsahovala však romantická koncepce také řadu tvrzení, která před současnou vědeckou kritikou neobstojí.

Především romantikové přečeňovali genetickou samostatnost a samorostlost folklóru; teprve práce následujících vědeckých generací ukázaly, jak ohromnou roli hraje ve folklóru jev označovaný moderním německým národopisem jako „pokleslé kulturní bohatství“ („gesunkenes Kulturgut“). Může se snad zdát, že uznáme-li, jak významné, dokonce často přímo výlučné místo zaujímá toto „pokleslé kulturní bohatství“ v lidovém repertoáru, omezuje se tím podstatně úloha kolektivní tvorby ve folklóru. Ale není tomu tak. Umělecká díla, která si lidové básnictví vypůjčuje od vyšších společenských vrstev, mohou sama o sobě být typické produkty osobní iniciativy a individuálního tvoření. Avšak sama otázka pramenů folklórního díla je už svou podstatou za hranicemi folkloristiky. Každá otázka heterogenních pramenů se stane

problémem přístupným vědecké interpretaci jen v tom případě, je-li nazírána z hlediska toho systému, do něhož byly vtěleny, tzn. v tomto případě z hlediska folklóru. Pro folkloristiku jsou podstatné ne vznik a existence pramenů, které leží mimo oblast folklóru, nýbrž funkce výpůjčky, výběr a transformace vypůjčené látky. Z tohoto hlediska ztrácí známá teze „lid neprodukuje, reprodukuje“ svou vyostřenost, neboť nejsme oprávněni vést nepřekročitelnou hranici mezi produkcí a reprodukcí a vykládat reprodukci jako poněkud méněcennou. Reprodukce neznamená pasivní přejímání a v tomto smyslu není podstatný rozdíl mezi Molièrem, který přetvářel starobylé hry, a lidem, který — užíjeme-li Naumannova výrazu — „ein Kunstlied zersingt“ (mění charakter umělé písně tím, že si ji přizpůsobuje). Přetvoření díla, které náleží k tzv. monumentálnímu umění, do tzv. primitivu je rovněž tvůrčí akt. Tvoření se tu projevuje stejně výběrem přejímaných děl jako tím, že jsou přizpůsobována jiným zvyklostem a požadavkům. Ustálené literární formy se stávají po přenesení do folklóru látkou, která podléhá transformaci. Na pozadí jiného poetického okolí, jiné tradice a jiného vztahu k uměleckým hodnotám je dílo novým způsobem interpretováno a ani na formální inventář, který se na první pohled zdá být při přejímání zachován, nelze pohlížet jako na identický s výchozím dílem: v těchto uměleckých formách dochází — podle výrazu ruského literárního vědce Tyňanova — ke změně funkcí. Z funkčního hlediska — bez něhož nelze uměleckým skutečností porozumět — jsou mimo-folklórní umělecké dílo a totéž dílo adoptované folklórem dvě podstatně rozdílné věci.

Historie Puškinovy básně *Husar* poskytuje charakteristický příklad toho, jak mění svou funkci umělecké formy pronikající z folklóru do literatury a naopak z literatury do folklóru.³ Typické folklórní vyprávění o setkání prostého člověka se zasněženým (příčemž těžiště povídky je v popisu pekelných jevů) přetvořil Puškin zpsychologizováním postav a psychologickou motivací jejich jednání v řadu žánrových obrázků. Jak hlavního hrdinu, husara, tak i lidovou pověru prezentuje Puškin s humoristickým zabarvením. Pohádka, které Puškin užil, je lidová, v básnickově přetvoření se naproti tomu lidovost stává uměleckým prostředkem — je tak říkajíc signalizována. Nevyumělkovaná mluvní forma lidového vyprávěče je Puškinovi dráždivě zajímavým materiálem pro veršované zpracování. Puškinova básně se vrátila zpět do folklórní slovesnosti a byla převzata do některých variant nejpoblížší hry

³ Srov. mou studii *Stichotvorenije Puškina Gusar, jęgi istočniki i jęgo vlijanije na narodnuju slovesnost v knize Očerki po poetike Puškina*, Berlín 1923, str. 147—195.

ruského lidového divadla *Car Maximilian*. Je jí tu spolu s jinými výpůjčkami z literatury užito k amplifikaci epizodní vložky, patří k číslům pestrého zábavného programu, který přednáší hrdina epizody, husar. Husarovo troufalé chvástání odpovídá duchu komediantské estetiky právě tak jako humorné zpodobení čerta. Puškinův humor tíhnoucí k romantické ironii má ovšem málo společného s fraškovitou komedií o caru Maximilianovi, která báseň asimilovala. Dokonce i v těch variantách, v nichž je Puškinova básně poměrně málo změněna, interpretuje si ji obecnost vycvovaná folklórem velmi svérázně, zejména v přednesu lidových herců a na pozadí čísel, která ji obklopují. V jiných variantách se tato změna funkce realizuje přímo ve formě: dialogický mluvní styl, vlastní Puškinově básni, se snadno mění ve folklórní mluvní verš a z básně samé zůstává jen syžetové schéma zbavené motivací; na toto schéma je napojena řada typických komediantských vtipů a slovních hříček.

Jakkoli se osud literatury a ústního básnictví vzájemně proplétá, jakkoli bylo vzájemné ovlivňování intenzivní a na denním pořádku a třebaže měl folklór tak často co dělat s literární látkou a naopak literatura s látkou folklórní, neopravňuje nás to přesto k tomu, abychom ve prospěch genetických hledisek setřeli zásadní hranici mezi ústním básnictvím a literaturou.

Jinou závažnou chybou romantické charakteristiky folklóru byla vedle tvrzení o jeho samorostlosti i teze, že autorem folklóru, subjektem kolektivního tvoření může být pouze lid nerozčleněný do žádných tříd, kolektivní osobnost s jednou duší a jediným viděním světa, společenství, které v projevech lidské činnosti nezná žádnou individuálnost. S tímto nerozlučným sepětím kolektivního tvoření s „primitivním kulturním společenstvím“ se za našich dnů setkáváme u Naumanna a jeho žáků, kteří se v řadě bodů s romantikou stýkají. „Neuplatňuje se tu ještě žádný individualismus. Nebojme se shledávat přirovnání v říši živočišstva: ta poskytuje ve skutečnosti nejbližší paralely . . . Právě lidové umění je uměním společenství ve stejném smyslu, jako jsou produktem pravého umění celého společenství vlašťovčí hnízda, včelí plástve a hlemýžďí ulity.“⁴ „Jsou všichni nesení týmž pohybem,“ píše dále Naumann o nositelích kultury společenství, „jsou prodchnuti stejnými záměry a myšlenkami“.⁵ V této koncepci tkví nebezpečí vlastní každému přímočarému vyvozování závěrů z určitého společenského jevu pro mentalitu, např. z vlastností jazykové formy pro vlastnosti myšlení (kde nebezpečí takové

⁴ H. Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena 1921, str. 150.

⁵ Tamtéž, str. 151.

identifikace znamenitě odhalil Anton Marti). Totéž je i v etnografii: neomezená vláda kolektivní mentality naprosto není nezbytným předpokladem kolektivního tvoření, i když taková mentalita vytváří pro úplnou realizaci kolektivního tvoření zvláště příznivou půdu. Kolektivní tvorba však není cizí ani kultuře prodchnuté individualismem. Stačí jen vzpomenout na anekdoty rozšířené v dnešních vzdělaneckých kruzích, na legendární klepy a pověsti, na pověry a vytváření mýtů, na společenské zvyklosti a na módu. Ostatně i ruští etnografové, kteří probádali vesnice Moskevské gubernie, mohou bohatě referovat o spojení bohatého a živého folklórního repertoáru s rozmanitým sociálním, hospodářským, ideologickým, a dokonce obyčejovým diferencováním selského prostředí.

Existence ústního básnictví (resp. literatury) je vysvětlitelná nejen psychologicky, ale do značné míry i z funkčního hlediska. Srovnajme např. současnou existenci ústního básnictví a literatury v těchto ruských vzdělaneckých kruzích v 16. a 17. století: literatura tu plnila kulturní úlohy určitého druhu, ústní básnictví úkoly jiného druhu. V městském prostředí získává přirozeně nad folklórem vrch literatura, produkce na odbyt nad produkcí na objednávku; *konzervativní* vesnici je však individuální básnictví jako společenský fakt stejně cizí jako produkce na odbyt.

Přijetí teze o folklóru jako výrazu kolektivního tvoření staví folkloristiku před řadu konkrétních úkolů. Přenesení metod a pojmů vypracovaných při studiu literárněhistorického materiálu do oblasti folkloristiky nepochybně leckdy omezovalo analýzu folklórních uměleckých forem. Podceňoval se zejména důležitý rozdíl mezi literárním textem a zápisem folklórního díla, který už sám o sobě toto dílo nevyhnutelně deformuje a transponuje do jiné kategorie.

Kdybychom mluvili ve vztahu k folklóru a k literatuře o identičnosti forem, bylo by to homonymické označování. Např. verš, pojem, který se na první pohled zdá mít stejný význam v literatuře jako ve folklóru, se ve skutečnosti z funkčního hlediska hluboce liší. Citlivý znalec ústního rytmického stylu (*style oral rythmique*) Marcel Jousse považuje tento rozdíl za tak závažný, že rezervuje pojmy „verš“ a „poezie“ jen pro literaturu, zatímco pro ústní tvorbu — aby předešel vkládání obvyklého literárního obsahu do těchto pojmů — zavádí odpovídající označení „rytmické schéma“ a „ústní styl“. Mistrovsky odkrývá mnemotechnickou funkci těchto rytmických schémat. Rytmičtý ústní styl v „milieu des récitateurs encore spontanés“ (v prostředí ještě živelných přednášečů) interpretuje Jousse takto: „Představme si řeč s dvěma až třemi sty rýmovaných vět, s čtyřmi až pěti sty typy rytmických

schémat, která jsou přesně fixována a tradují se, aniž je ústní podání modifikuje: osobní přínos by pak spočíval v tom, že se s užitím těchto rytmických schémat jako vzoru vytvářejí analogicky a za pomoci větných klíše jiná rytmická schémata podobné formy, stejného rytmu, stejné struktury... a pokud možno stejného obsahu“⁶ Zde je zřetelně rozveden vztah mezi tradicí a improvizací, mezi langue a parole v ústním básnictví. Verš, strofa a ještě komplikovanější kompoziční struktury jsou ve folklóru na jedné straně mocnou oporou tradice, na druhé straně působivým prostředkem improvizáční techniky (což s předchozím těsně souvisí).⁷

Typologie folklórních uměleckých forem musí být vybudována nezávisle na typologii forem literárních. Jedním z neaktuálnějších problémů jazykovědy je propracování fonologické a morfologické typologie. Je už zřejmé, že existují obecné strukturní zákony, které v jednotlivých jazycích nejsou porušovány: ukazuje se, že rozmanitost fonologických a morfologických struktur je omezená a lze ji zredukovat na poměrně nevelký počet základních typů, což je podmíněno tím, že je omezena rozmanitost forem kolektivního tvoření. Parole připouští bohatší rozmanitost modifikací než langue. Proti těmto zjištěním srovnávací jazykovědy lze postavit na jedné straně rozmanitost syžetů, která je příznačná pro literaturu, a na druhé straně omezenou řadu pohádkových syžetů ve folklóru. Tato omezenost se nedá vysvětlit ani shodností pramenů, ani shodností psychiky a vnějších okolností. Podobné syžety vznikají na základě obecných zákonů básnické kompozice (teze Viktora Šklovského); tyto zákony jsou stejně jako strukturní zákony jazyka vůči kolektivní tvorbě stejnotvárnější a přísnější než vůči tvoření individuálnímu.

Dalším úkolem synchronní folkloristiky je charakterizovat systém uměleckých forem, které tvoří aktuální repertoár určitého společenství — vesnice, oblasti, etnické jednotky. Přitom je třeba mít na zřeteli mimo jiné vzájemný vztah forem v systému, jejich hierarchii, rozdíl mezi formami produktivními a takovými, které už produktivnost ztratily, atp. Folklórním repertoárem se nerozlišují jen etnografické a geografické celky, ale také skupiny určené pohlavím (mužský a ženský folklór), věkem (děti, mládež, starci), povoláním (pastýři, rybáři, vojáci, zloději atd.). Pokud uvedené skupiny podle povolání produkují pro sebe vlastní folklór, mohou se tyto folklórní cykly srovnávat se speciálními jazyky profesí. Existují však folklórní repertoáry, které sice

⁶ M. Jousse, *Études de psychologie linguistique*, Paris 1925.

⁷ Podnětné poukazy na specifické zvláštnosti této improvizáční techniky podává G. Gesemann ve studii *Kompositionsschema und heroisch-epische Stilisierung* v knize *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg 1926.

náleží určité profesní skupině, ale jsou určeny konzumentům, kteří jsou této skupině vzdáleni. Produkce ústního básnictví je v těchto případech jedním z profesionálních příznaků skupiny. Tak např. ve velké části Ruska přednášejí duchovní básně „kaliki perechožije“, potulní žebráci, kteří jsou leckdy organizováni v specifických společenstvích. Přednášení duchovních básní je jim jedním z hlavních zdrojů obživy. Mezi takovým případem naprostého odtržení producenta od konzumenta a opačnou krajností, tj. případy, že téměř celá společnost je zároveň producentem i konzumentem (přísluví, anekdoty, žertovné lidové popěvky, určité druhy obřadních a neobřadních písní) existuje celá řada přechodných typů. Z určitého prostředí vystupuje skupina nadaných osob, která si víceméně monopolizuje vytváření určitého folklórního druhu (např. pohádek). Nejsou to žádní profesionálové a poetická produkce není jejich hlavním zaměstnáním, zdrojem jejich výdělků; jsou to diletanti, kteří se poezii věnují ve volných chvílích. Nelze tu zjistit naprostou rovnost mezi producentem a konzumentem, ale nejsou od sebe také úplně odloučeni. Hranice tu kolísá. Jsou lidé, kteří jsou ve větší nebo menší míře vypravěči pohádek a přece zároveň také posluchači; produkující diletant se snadno stane konzumentem a naopak.

I v případě odloučení producenta od konzumenta zůstává ústní básnické tvoření tvorbou kolektivní, jenomže kolektiv tu nabývá specifických rysů. Jde tu o společenství producentů a „předběžná cenzura“ se tu více emancipuje od konzumenta než při identitě vytvářejícího a konzumenta, kde cenzura bere stejnou měrou v úvahu zájmy produkujících i konzumujících.

Jen v jednom případě se ústní básnictví svou podstatou vymyká z rámce folklóru a přestává být kolektivní tvorbou, a to tehdy, když se dobře sehrané společenství producentů se zajištěnou profesionální tradicí chová vůči určitým básnickým výtvorům s takovou pietou, že se všemi prostředky snaží uchovat je bez jakýchkoli změn. Že je to ve větší či menší míře možné, dokazuje řada historických příkladů. Tak tradovali po staletí kněží védské hymny od úst k ústům, „jako v koši“ podle buddhistické terminologie. Všechno úsilí bylo zaměřeno k tomu, aby tyto texty nedošly zkomolení, a toho se také — nehledě na nepodstatné inovace — dosáhlo. Tam, kde úlohou společenství je pouze uchovávání básnického díla povýšeného na nedotknutelný kánon, neexistuje už žádná tvůrčí cenzura, žádná improvizace, žádné kolektivní tvoření.

Jako protějšek k mezním formám ústního básnictví lze připomenout i mezní formy literatury. Tak např. činnost středověkých anonymních autorů a opisovačů měla některé rysy, jimiž se — aniž opouštějí oblast literatury — zčásti

sblíží s ústním básnictvím: opisovač často zacházel s opisovaným dílem jako s materiálem podléhajícím přetváření aj. I kdyby však takových přechodných jevů na rozmezí individuálního a kolektivního tvoření bylo sebevíc, přece jen nebudeme následovat příkladu proslulého sofisty, který si lámal hlavu otázkou, kolik zrněk je třeba odebrat z hromady písku, aby přestala být hromadou. Mezi kterýmikoli dvěma sousedními oblastmi kultury jsou vždy hraniční a přechodné zóny. Tato okolnost nás ještě neopravňuje k tomu, abychom popírali existenci dvou rozličných typů a produktivnost jejich oddělování.

Umožnilo-li ve své době sblížení folkloristiky s literární historií objasnit řadu otázek genetického charakteru, dovolí pravděpodobně oddělení obou disciplín a obnovení autonomie folkloristiky vysvětlit funkce folklóru a odhalit jeho strukturní principy a zvláštnosti.

(1929)

Zn:
Dis
Akt

K 1

Vše
doh
do
Stu
Při
aut
IV,
pise
K 1
přel
str.
Záv
plňe
Ben
revi

Petr Bogatyrev / SOUVISLOSTI TVORBY

Cesty k struktuře lidové kultury a divadla

Výbor uspořádal, za přispění Bohuslava Beneše
přeložil a edičně připravil Jaroslav Kolár.

Bibliografii sestavil Bohuslav Beneš.

Obálku, vazbu a grafickou úpravu navrhl Libor Fára.

Vydal Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění,
n. p., jako svou 2831. publikaci v redakci krásné literatury.

Praha 1971. Odpovědná redaktorka Jiřina Zumrová.

Vytisklo Rudé právo, tiskařské závody, Brno.

15,01 autorských archů, 15,44 vydavatelských archů. 602 22 865.

Náklad 1000 výtisků. Vydání první.

01-118-71 — 12/13 — Cena váz. 17 Kčs.