

# „UŽ SA ON TEN SUCHÝ JAVOR ZELENÍ“: FILOZOFIE MARTINA BUBERA A ŽIVÁ LIDOVÁ PÍSEŇ

Ondřej Skovajsa

Tento text inscenuje setkání filozofie Martina Bubera (1878–1965) a lidové písně ze západoslovenské části karpatského oblouku. Nejprve načrtnu portrét prvního aktéra setkání – ve zkratce přiblížím Buberovu filozofii se zaměřením na estetiku a podtrhnu momenty, kdy Buber věnoval pozornost písni, zpěvu a folkloru. V druhé části studie představím druhého aktéra, lyrickou píseň *Lietala ta(m) laštovienka, lietala*, a popíšu okolnosti záznamu této písně v Horné Marikové na západním Slovensku a vztah zpěvačky k „její“ písni. Studii uzavře interpretace písně z pozic Buberovy antropologie a estetiky, která zohlední výsledky právě probíhajícího výzkumu mnemopoetiky a symboliky lidové písně.

Buberovo myšlení tvoří pevný celek. Ve zralé podobě se ustavuje v roce 1923, kdy vychází klíčové dílo *Já a Ty (Ich und Du)*. Ze třech svazků sebraných spisů tvoří první díl *Spisy k filozofii (Schriften zur Philosophie, 1962)*, druhý svazek *Spisy k Bibli (Schriften zur Bibel, 1964)* a třetí svazek *Spisy k Chasidismu (Schriften zur Chasidismus, 1963)*.<sup>1</sup> S chasidismem se filozof jako dítě setkal a jeho etické dědictví zprostředkoval západnímu světu, z jeho celoživotního studia hebrejské Bible vzešly cenné biblistické studie<sup>2</sup>, a především překlad hebrejské Bible.<sup>3</sup> Lze říct, že právě chasidismus a celoživotní studium Bible formují

1. V češtině vyšlo zatím zhruba deset knižních titulů, což je pouhý zlomek Buberova monumentálního díla.
2. V češtině viz např. *Obrazy dobra a zla*, Buberovu vynikající studii o problému zla (Buber 1995).
3. Tento inovativní překlad, který hledal německý ekvivalent multivalentní hebrejštině a byl určený pro hlasité čtení, Buber započal s Franzem Rosenzweigem v roce 1925 a po Rosenzweigově smrti v roce 1929 pokračoval sám. Překlad dokončil v roce 1936 a přepracoval pak ještě v 50. letech. Poslední, čtvrtý svazek vyšel v roce 1957.

Buberovu filozofii (či chcete-li filozofickou antropologii), která se tak nutně dostává do polemiky se západní filozofickou tradicí, jež nerada spojuje absolutno s konkrétnem živého Boha, který může svého partnera-člověka „oslovit“.

Buberova filozofie a estetika disponuje vysokou integritou a zároveň otevřeností, nabízí se tedy vyjít z ní i při interpretaci fenoménu „živé“ folklorní písně, tedy fenoménu, jímž se explicitně Buber nezabýval. Setkání Buberovy filozofie a živé lidové písně z Horné Marikové však z podstaty věci můžeme pouze „zvnějšku“ a „předmětně“ popsat v říši Já-Ono (Ich-Es-Welt).

## **I. Buberovo pojetí chasidismu: „Bůh je tam, kam mu umožníme vstoupit“**

Začněme právě jádrem Buberova myšlení, chasidismem, v autorově svébytném přetlumočení.<sup>4</sup> V životě nejde o nic jiného než o posvátné a Bůh potřebuje člověka jako partnera v úkolu posvěcování světa. Můžeme se s tímto Ty „setkat“ a právě tímto setkáním otevíráme Bohu cestu k osídlení prostoru, který předtím neobýval. To je lidské privilegium a v tom je role člověka jako Božího partnera. „*Každé přirozené konání, pokud se posvěcuje, vede k Bohu, a příroda potřebuje člověka, aby s ní učinil to, co nemůže žádný anděl: posvětit ji.*“ (Buber 2015: 22) Ve stejném smyslu nemá jít ve vztahu k Bohu o poslušnost či o závislost, ale o vztah. „*Chtít chápat čistý vztah jako závislost znamená chtít zbavit jednoho z nositelů vztahu, a tím vztah sám, skutečnosti.*“ (Buber 2015: 113) Bůh potřebuje člověka, který je schopný oslovení a následného „posvěcení“ skutečnosti: „*Bůh přebývá tam, kam mu umožníme vstoupit; říká jedno chasidské rčení*

4. Buber byl za svou „jednostrannou“ interpretaci chasidismu kritizován, bránil se však tím, že zprostředkoval právě to, co považoval za nejcennější a pro moderního západního člověka nejpodstatnější, netlumočil ho jako učenec, ale pedagog, vědom si vážnosti krize západního světa a hledající v chasidské zbožnosti lék pro současného člověka. „*Bylo to – tak bych si to odvážil vyjádřit – něco, co se v chasidismu skrývalo a chtělo nebo spíše mělo vyjít ven do světa. A já nebyl nezpůsobilý k tomu, abych mu v tom pomohl.*“ (Buber 2015: 52)

*a toto umožnění vstupu znamená posvěcení člověka. Posvátné v našem světě tak v podstatě není nic jiného, než to, co je otevřeno božskému, a profánní pak není nic než to, co se před ním zpočátku ještě uzamyká, přičemž posvěcení je odemčení.“ (Buber 2015: 59)* Tento proces ilustruje kabalistická nauka o Božích jiskrách, jež byly do světa zaklety při stvoření a které je třeba vysvobozovat na životní cestě, aby se opětovně sjednotily s Bohem: „*V oděvech, které si oblékáš, v nářadí, jež používáš, v jídle, jež požíváš, v dobytku, jenž se pro tebe namáhá, v tom všem jsou jiskry, které prahnou po spasení [...] pokud přistupuješ k věcem a bytostem s péčí, dobrou vůlí a věrností, vysvobozuješ je.“ (Buber, cit. podle Wehr 1995: 52)<sup>5</sup>*

Jak naznačuje předchozí citát, Buber kabalistickou nauku o opětovném sjednocení Boha s jeho Šechinou (Boží vznešeností) interpretuje zcela negnosticky – ostatně s gnozí a jejími novověkými projevy vedl Buber celoživotní boj. Nejde o vymanění se ze světa a těla, ale naopak být oslovitelnému Bohu partnerem na životní cestě, započít dílo nápravy světa a pokračovat v něm. Pro Bubera je nejvladnějším jádrem židovské víry, kterou otevírá i pro Nežidy, „*celistvý život před Boží tváří, životní cesta jako činorodá odpovědnost vůči oslovující výzvě věčného Ty, životní pouť jako soustředěné úsilí o tikun olam (nápravu světa), spirituální soustředění lidského nitra jako ‚vysvobozování jisker Božího světla‘, rozptýlených ve všech věcech, činnostech a situacích, jako posvěcování konkrétního okamžiku všedního dne, kterým každý jednotlivec napomáhá eschatologickému příchodu Božího království“ (Hošek 2015: 104). Buber dokonce nezvykle tvrdě odmítá život, který se nesnaží uskutečnit to, co tuší jako správné: „*Ale život, který se nesnaží uskutečnit to, co žijící v hlubině svého sebeuvědomění vnímá nebo tuší jako správné, nejenže není hoden**

5. Střešním pojmem tohoto pohledu na svět je snad pojem panentheismus, tj. Bůh je přítomen ve světě, ale zároveň tento svět i přesahuje. Ale řecký pojem nedostatečně tlumočí dynamiku židovského myšlení, jak jej chápe chasidismus v pojetí Buberově, akcentující nápravu světa a pobyt v něm a cestu jím.

*ducha, nýbrž není hoden ani toho, aby byl žit.*“ (Buber 2015: 70) Ještě jedna poznámka: tyto epifanie a chvíle posvěcování se podle Bubera mohou dít kdekoli a kdykoli, překračují přísné dichotomie sakrálního a profánního prostoru i času.

## II. Dar Já-Ty v živé přítomnosti

Chasidské učení se transponuje i do jádra Buberovy personalistické filozofie. V jejím středu Martin Buber toto posvěcující setkání pojmenovává jako postoj Já-Ty a kontrastuje ho k postoji Já-Ono, který se s prvním postojem na autentické cestě životem nutně střídá.

Otevřenost postoje Já-Ty může dát člověku pocítit vzájemnost nekonečné přítomnosti, v takovém vzácném okamžiku se v každém lidském Ty s člověkem setkává Ty Boží. *„Tomu, kdo miluje nějakou ženu a zpřítomňuje její život ve svém, dává ‚Ty‘ jejich oči pohlédnout do paprsku věčného Ty.“* (Buber 2005: 134) *„Láska je odpovědnost jednotlivého já za jednotlivé ty.“* (Buber 2005: 48) Bůh a milovaná bytost či Bůh a svět nestojí tak u Bubera proti sobě. Tímto důvěrně oslovaným Ty může být přímo Bůh nebo milovaná bytost, či dokonce zvíře či právě umělecké dílo, které je zároveň průzorem k dotyku Boží radostné a občerstvující přítomnosti. V postoji Já-Ty lze být, podle Bubera, pouze „celou bytostí“ a v „živé přítomnosti“ (Buber 2005: 44). Vztah Já-Ty může tak ústit do světa Já-Ty (Ich-Du-Welt), který je posvěcený, je milostí, ale přesto na něm mám podíl: *„K tomu, abych se usebral, aby se všechno slilo a celá bytost se uvedla v pohyb, nemůže nikdy dojít pouze díky mně, ale také ne nikdy beze mne. Stávám se sebou jen díky svému vztahu k ‚Ty‘, stávají se sebou, říkám ‚ty‘.“* (Buber 2005: 44) V postoji Já-Ty se ocitáme otevření vztahu: setkání, dialogu, vzájemné odpovědnosti.

V neosobním postoji Já-Ono naproti tomu vnímám či „mám“ předmět v prostoru či předmět zkušenosti, ocitáme se v říši Já-Ono (Ich-Es-Welt). V postoji Já-Ono prodlévá člověk většinu času, po vzácných setkáních s Ty se člověk vrací všedního života a jeho předmětných souřadnic. Já-Ono je pro Bubera i říši poznávání,

zakoušení a zkušenosti. Účast (vztah) a poznávání (zakoušení) stojí u Bubera proti sobě: „*Ten, kdo zakouší, se neúčastní světa. Vždyť zkušenost je v, v něm, a ne mezi ním a světem. Svět se neúčastní zkušenosti. Dovoluje, aby byl zakoušen, ale vůbec se ho to nedotýká, neboť k tomu ničím nepřispívá a nic z toho nemá.*“ (Buber 2005: 39) Cestu otázek, cestu poznávání, myšlení a tvorby ve „světě Ono“ je tak podle Bubera třeba prozářit „vzpomínkou“ na dotyk vztahu Já–Ty:<sup>6</sup> „*Ne, že by nebylo třeba vědeckého nebo estetického rozumu, ale má konat své dílo věrně a ponořit je do pravdy vztahu, který jej překračuje a obmyká.*“ (Buber 2005: 73)

Jak už jsem naznačil výše, tímto „Ty“, jenž zprostředkovává průzor k absolutnímu „Ty“, nemusí být jenom přímo Bůh či milovaná bytost, ale i kočka, strom, a dokonce umělecké dílo. Různé „jevení“ fenoménu stromu podává Buber v následující pasáži: „*Pozoruji strom. / Mohu ho vnímat jako obraz: jako sloup, který ční do výše v přívalu prudkého světla, nebo jako rozstříklou zeleň, kterou prosvítá jemná modř stříbřitého kmene. / Mohu ho pociťovat jako pohyb: jako proudící žiloví na jádře, které vězí v zemi a usiluje vzhůru, jako sání kořenů, dýchání listů, nekonečný styk se zemí a vzduchem – a jako sám temný růst. / Mohu ho přiřadit k určitému druhu a pozorovat ho jako exemplář, se zřetelem k jeho stavbě a způsobu života. [...] / Mohu mu dát zmizet a zároveň ho zvětšit tím, že ho proměním v číslo, v čistý číselný poměr. / Při tom všem zůstává strom mým předmětem a má své místo a svou dobu, svůj způsob a svou povahu. / Ale může se taky stát – z vůle i milosti zároveň –, že pozoruji-li strom, vstoupím do vztahu k němu a on přestane být pouhé Ono.*“ (Buber 2005: 40)

### III. Pohyb usebrání duše oproti absenci směru

Jak dokládá výše uvedená ukázka, Buberova filozofie je obrazy, metaforami a estetickými úvahami prosycena. Je třeba říct, že

6. V tomto smyslu i (politická) moc je podle Bubera legitimní: „*Lidská vůle po prospěchu a moci působí přirozeně a rádně, dokud je spojena s vůlí po vztahu a nesena jí.*“ (Buber, cit. podle Poláková 1995: 25)

situace umělce Bubera zajímá právě proto, že odráží životní situace každého člověka na životní křižovatce. Když Buber hovoří o díle, nemá na mysli zdaleka jen dílo umělecké. Klíčový je pro Bubera – v popisu tvůrčího pohybu na cestě životem – pojem usebrání (Einsammlung) duše: „*Je to velká odvaha, tato snaha o stmelování, tvarování, krystalizaci duše. Vždyť nutno překonat veškeré své zakořeněné sklony, pohodlí, zvyklosti, žádosti a záliby v možnostech, a musí být překonány nikoli jejich zavržením, odstraněním; právě plnosti se totiž nikdy nedosáhne tam, kde již žádné potlačené choutky nečihají za rohem. Všechny tyto dynamické či statické síly, uchopeny rozmachem duše, se musí takřka z vlastní vůle poddat moci rozhodnutí a v ní se rozplynout. Jak nesmírný odpor, než duše jako forma dokáže mít tak velký vliv na duši jako materii a než je chaos spoután a ztvárněn v kosmos!*“ (Buber 1994: 99–100)

Toto tvořivé usebrání je skutkem i darem, vyplněním snahy i milostí. Toto usebrání je vždy usebráním k vnitřnímu pohybu, k pohybu Já k Ty, vždy jde o tvořivou odpověď Ty, které nás oslovuje, jsme-li mu otevřeni.<sup>7</sup> K odpovědi, tj. k usebrání je třeba milosti i mého přičinění: „*K tomu, abych se usebral, aby se všechno slilo a celá bytost se uvedla v pohyb, nemůže nikdy dojít pouze díky mně, ale také ne nikdy beze mne. Stávám se sebou jen díky svému vztahu k ‚Ty‘, stávaje se sebou, říkám ‚ty‘.*“ (Buber 2005: 44) „*Boha lze uzřít v každé věci a dosáhnout každým čistým skutkem.*“ (Buber, cit. podle Wehr 1995: 56)

V *Obrazech Dobra a Zla*, jež vyšly i česky (1995), Buber promýšlí osud bratrovraha Kaina a zoroastriánského božstva Jimy, kteří – každý jinak – nedostáli situaci, v níž se ocitli, „neukočírovali“ životní situaci, první podlehl žárlivosti, druhý pýše. Ani u jednoho

7. Srov. v pravdě buberovskou odpověď Paula Tillicha na otázku Carla Rogerse: „[...] když se mě zeptají, jak: ‚Co můžu udělat, abych zakoušel Boha nebo se dostal do kontaktu s božským duchem?‘ nebo takové věci. Mou odpovědí je: ‚Jediná věc, kterou můžete dělat, je zůstat otevřeni. Nemůžete Boha k ničemu nutit, nemůžete v sobě božského ducha vytvořit, ale můžete se otevřít, zůstat vůči tomu otevřeni.‘“ (Kirschbaum – Henderson 2016: 55)

z nich nedošlo podle Bubera k „usebrání“ a vnitřnímu pohybu sjednocení, neboť se při těchto volbách „nejvyšší síly duše“ jen „bezmocně přihlížejí rozhodnutí“ (Buber 1995: 101–102). I váhání, odkládání rozhodnutí či pouhé „ohledávání“ roztržené moderní subjektivity – ať už filozofem, či umělcem – je nakonec, podle Bubera, „rozhodnutí pro nicotu“ (Buber 2015: 68).

#### IV. S lyrou kráčejí Orfeus

Pokud jde o Buberovo uvažování přímo u umělcích a umění, jsou jeho myšlenky jednak roztroušeny po *Já a Ty* a explicitně pak později formuloval svou estetiku v pozdní stati *Člověk a jeho výtvor (Der Mensch und Sein Gebild)*<sup>8</sup> a částečně i v ranější stati *Daniel*<sup>9</sup>. Pro naše účely můžeme Buberovu estetiku rozdělit do tří momentů: usebrání umělce a ucelený směr jeho jednání, zadruhé, oscilace díla mezi říší Já-Ty a Já-Ono a nakonec, zatřetí, umělecké dílo jako doklad dialogu mezi subjektivitou umělce a nápodoby díla.

Zaprvé, výše popsany moment usebrání (Einsammlung) vstříc k Ty podstaty věci je podmínkou opravdového zápasu umělce: „*Věčný původ umění je v tom, že se člověk setkává s tvarem, který se chce jeho prostřednictvím stát dílem. Není to výtvor jeho duše, ale žádá si od ní působivé síly.*“ (Buber 2005: 43) Pro Bubera na rozdíl od romantických teorií inspirace není umělec dřevem houslí, bezbřeze důvěřujícím přírodě, která mu zjevuje tajemství, ale nejbliže má k pěvci Orfeovi jdoucímu „rozhodně“ s lyrou! – že volí právě metaforu pěvce Orfea je pro nás důležité – a usebranou duší a rozhodností. Jenom Orfeus dokáže „*stále začínat znovu, znovu vše riskovat*“ (Allentuck 1971: 36). Zosobněním umělce je Buberovi právě Orfeus! Všimněme si, že Buber odmítá ve své estetice extatického Dionýsa s „nenasměřovanou duší“

8. Martin Buber 1955: *Der Mensch und Sein Gebild*. Heidelberg: Lambert Schneider. Nebylo přeloženo do češtiny, dále uvedené překlady z tohoto textu jsou dílem autora této studie.

9. Martin Buber 1922: *Daniel: Gespräche von der Verwirklichung*. Lipsko: Insel.

(Buber, cit. podle Allentuck 1971: 36).<sup>10</sup> Moment rozhodnosti umělce v setkání s dílem podtrhne Buber později citátem z Alberta Dürerra: „*Umění je skryto v přírodě, kdo jej vyrve, má je.*“ (cit. podle Buber 1955: 427) Sám Buber v polemikách zdůrazňoval, že musel „vyrvat“ z chasidské tradice to *pedagogicky* nejpodstatnější pro západní svět a zaklít je do tvaru svých příběhů: „*Ten, kdo je – věrný svému zvláštnímu úkolu – povinen postupovat ‚selektivně‘, ví přesně, co má do svého díla zahrnout a co bezesporu přenechat badateli, řídícímu se zákony historické úplnosti.*“ (Buber 2015: 78)

Zadruhé, umělcův výkon chápe Buber coby zaklínání „tvaru“ (Gestalt) do „výtvoru“ (Gebild). Výtvor (dílo-věc) existuje v říši Já-Ono, v níž „spí“, a ožívá při vnímání díla, kdy zas může jako „Ty“ oslovit: „*Zřít-li umělec protějšek, odhaluje se mu tvar. Zaklíná jej ve výtvor. Výtvor není ve světě bohů, nýbrž v tomto velkém světě lidí. Ovšemže je ‚zde‘, i když se na něj nedívá žádné lidské oko; ale spí.*“ (Buber 2005: 73). Či jinde: „*Vytvořené dílo je věc mezi věcmi, kterou lze zakoušet a popisovat jako souhrn vlastností. Ale ten, kdo se na ně dívá vnímavě, může se s ním čas od času setkat jako s živou přítomností.*“ (Buber 2005: 43-44) Aby se dílo mohlo při recepci proměnit v Ty, musí být umělcem však „dokonáno“ v „Ono“ (Buber 1955: 441).

Zatřetí, „*umění je dílem a svědectvím vztahu mezi podstatou umění a podstatou věci, říše ‚mezi‘, která se stala tvarem*“ (Buber 1955: 441). Umělcův „subjektivní“ pohled vstupuje do zápasu s „věcí“, jež reprezentuje mimetický pól. Zápas umělce s věcí tak nesmí podle Bubera zcela podlehnout ani subjektivismu, ani nápodobě. Výsledkem i svědectvím tohoto zápasu je výsledný tvar díla. V kontextu folkloru je zajímavé, že coby protagonistu dürrerovského zápasu s dílem ve svém úvodu ke *Kalevale* líčí Buber i Eliase Lönnrota, který veden vírou v jednotu, poskládal z jednotlivých záznamů finský národní epos. Něco podobného jistě

10. Zde se odráží Buberova pozdější skepse k extasi jako takové, která ruší polaritu Já-Ty. Stejným způsobem později odmítá *unio mystika*, jako únik do subjektivity od světa, přes cenné rané práce o mystice, z níž *Extatická vyznání* vyšla i česky (2017).



platí i o díle Františka Sušila, který nejen nasbíral, ale i tvůrčím způsobem uspořádal ohromné množství materiálu, a také o díle Martina Bubera, který vtiskl tvar bezbřehému materiálu písemně i ústně tradovaných fragmentů o životě chasidů.<sup>11</sup>

## V. Píseň jako připomenutí vědomí cesty a jako dotyk s Ty

Buberovy názory na píseň a zpěv jsou roztroušeny napříč jeho dílem. Nabízí se vybrat napříč jeho dílem alespoň tři úryvky a Buberovy postoje na nich ilustrovat. V obsáhlém úvodu k překladu *Kalevaly* z roku 1914, jejíž stávající překlad z pera Antona Schiessnera Buber revidoval, zmiňuje Buber zpěv coby „vyjádření duše“. Vyjádřením duše při zpěvu „není nic předmětného, ale je to aktivní síla [...] usebraná duše zpívá a ani neví o své jednotnosti, postačuje jí, že svými mohutnostmi svět svolává a zdolává.“ (Buber 1917: 6).<sup>12</sup> A o několik stran dál kontrastuje „zpěv“ a „řeč“: „Při zpěvu člověk vyjadřuje svůj vztah k silám, životním celkům, řečí vyjadřuje svůj vztah k věcem, pozdějším, nepřímějším, než jsou ony. Zpěv je prazákladní pospolitost, pradávna nepřátelsko-přátelská důvěra s Přírodou, jejíž srdeční tep vyživuje jeho rytmus, řeč je oproti tomu moudrost orientace, umění distance. Zpěv je magie, řeč kauzalita. Zpěv je výkon vrozené svobody, řeč je plněním nezbytné dohody.“ (Buber 1917: 100–101) Oba úryvky vedou paralelu mezi písňovým projevem a postojem Já-Ty. První úryvek explicitně zmiňuje usebranost a sjednocenost duše při zpěvu, druhý úryvek kontrastuje *píseň* (das Lied) a *řeč* (die Rede)

11. Folklorní žánr, z něhož Buber vycházel a jehož literární protějšek pro předání poselství chasidismu zvolil, je ústně tradovaná či zapsaná legendární anekdota, nikoliv píseň. Legendární anekdota – tedy vypointované krátké vyprávění kulminující v některém skutečném výroku (srov. Buber 2002: 8) – však s písni sdílí cestu z úst do úší a do úst, tedy to, že nemůže být dokončeným „výtvozem“ už proto, že nikdy nemůže být coby „předmět“ před námi. Vyslovené i vyzpívané slovo podle Bubera „*nechce zůstat s mluvčím, ale směřuje k naslouchajícímu*“ a Buber zdůrazňuje jeho „*jinakost čili moment překvapení*“ (Buber 1965: 112–113).
12. „*Ausserung der Seele [...] im Lied ist es sich überhaupt nicht Gegenstand, nur wirkende Kraft: [...] die geeinte Seele singt sich aus und weiss nichts von ihrer Einheit, es ist ihr genug, mit deren Macht die Welt zu beschwören and zu bezwingen*“ (Buber 1917: 6, překlad O. Skovajsa)

a silně připomíná syntaktické paralelismy v *Já a Ty*, v nichž Buber staví do protikladu postoj Já-Ty oproti zpředměťujícímu postoji Já-Ono. Konkrétně je tu výrazná paralela mezi postojem Já-Ty a písní („vztah k životním silám“, „pospolitost, důvěra s Přírodou“) a postojem Já-Ono a řečí (vztah k „nepřímějším“ věcem, moudrost orientace, umění distance aj.)

Co se týče explicitnějších postoje Buberovy filozofie k lidové písni, uveďme jako druhý úryvek z *Já a Ty* o „písni jistého čínského básníka“: „*Čínský básník vypráví, jak lidé nechtěli slyšet píseň, kterou hrál na starou flétnu; zahrál ji tedy bohům a oni byli ochotni naslouchat, a od té doby jí naslouchají i lidé: a tak šel od bohů zase k těm, bez nichž se výtvar nemůže obejít. Touží jakoby ve snu, aby se setkal s člověkem, aby člověk – na okamžik, který vykračuje z času – zrušil zakletí a objal tvar*“ (Buber 2005: 73). Hraní na flétnu – je-li „ponořené do pravdy vztahu“ (Buber 2005: 73) – tak pro umělce i toho, kdo mu naslouchá, dává zažít tvůrčí radost, „obejmout tvar“ (s)tvoření a alespoň na chvíli ocitnout v živé přítomnosti náruče Ty.<sup>13</sup>

Třetím zvoleným úryvkem je anekdota z *Chasidských příběhů* o Rabi Šmelkem z Mikulova na Moravě (sic!). „[...] *Rabi Šmelke se probudil až za bílého rána. Zjistil, jak dlouho spal, ale nelitoval toho, neboť pocítil dosud nepoznanou sluneční jasnost. Šel do modlitebny a modlil se před obcí jako obvykle. Lidem z obce to však připadalo, jako by ho ještě nikdy neslyšeli; tak ovládl a osvobodil veškerou tu sílu své svatosti. Jakmile zanotoval *Píseň moře* [Ex. 15.1-18], museli se – jak se vypráví – popadnout za okraje svých kaftanů, neboť se báli, že by je mohly smáčet vpravo i vlevo se vzdouvající vlny.*“ (Buber 2015: 61)<sup>14</sup> V této

13. Takovéto interpretace Buberova výroku se svým vyzněním přibližuje následujícímu výroku Rabi Nachmana z Braclavi: „*Nejpřímější cesta k vymanění se z tohoto materiálního světa a ke spojení se s Bohem vede skrze hudbu a píseň. I když neumíš dobře zpívat, zpívej. Zpívej si sám pro sebe. Zpívej si v soukromí svého domova. Ale zpívej.*“ (Nachman 2007: 49)

14. Stejnou pasáž najdeme v mírně pozměněné verzi i v *Chasidských vyprávěních* (Buber 2002: 223–224).

anekdotě, která odmítá askezi, funguje píseň jako zintezivnění, jako medium předávající radost, jako průlom posvěcení.

Shrneme-li to podstatné z předchozích úryvků a kontextualizujeme-li to s tím, co bylo řečeno o Buberově filozofické antropologii jako o cestě, je autentická píseň především posvěcováním skutečnosti, je – coby „Ty“ – průzorem k věčnému Ty. Při zpěvu „ponořeném do pravdy vztahu“ (Buber 2005: 73) se tak – řečí chasidského mýtu – „uvolňují božské jiskry, aby putovaly zpět k Bohu“ (Buber 2015: 62). Rytmus, rytmický pohyb písně nás zároveň může *rozhoupat* k rozhodnutí: může nás přivést k návratu na cestu, pokud jsme na cestu pozapomněli a náš zapouzdřený životní (ne)pohyb „se začne uzavírat do víru“ jako v případě Kaina, nebo „tekoucí voda začne zamrzat“ jako v případě Jimy (Buber 1994: 117). Upadáme-li, podle Bubera, do ne-směru a nutně tedy do zla, může pomoci píseň. Vždyť v písni je vepsáno to nejpodstatnější: *vědomí cesty*. Pohupuje-li se sedící Strážničan při zpěvu „jako krácející šuhaj: kolébá se ze strany na stranu“ (Úlehla 1949: 313), jsou pak přímo do podstaty písně zapsány i naše *kroky na životní cestě*.

## VI. Píseň o vlašťovce

Nyní konečně představme druhého účastníka setkání, píseň *Lietala ta(m) lastovienka, lietala*. Píseň je bohatě doložená na Slovensku i na Moravě,<sup>15</sup> já jsem ji zaznamenal v červnu 2018 na západním Slovensku v obci Horná Mariková v podáních sester Anny a Cecilie Patáčikových, v kratší variantě pak také v sousední obci Papradno.<sup>16</sup> V tomto textu se soustředím na marikovskou verzi.<sup>17</sup>

15. Viz např. Bartók 2007, č. 1539b; Bartoš – Janáček 1899–1901, č. 1379; Úlehla 1949, č. 77; Smutný 1/12 (<http://folksong.eu/melody/17069>).

16. V Papradně jsem u Alžbety Baštěkové (\*1927) zapsal blízkou variantu, odlišnou dialektem (např. „bujes“ v Marikové oproti „budzeš“ v Papradně), nápěvem a počtem strof. Alžbeta Baštěková končila verši *Já sa bujem, krahulíček, vydávať, / ať sa budú suchý javor zeleňat*, a tak uzavřela píseň optimistickému vyznění, resp. nechala otevřený konec. Přitom nelze říct, že by její verze byla nekompletní. Se zpěvačkou

Do Horné Marikové jsem vyjel na základě doporučení sběratele lidových písní, muzikanta a pedagoga Jaroslava Smutného z Veselí nad Moravou (\* 1934), s nímž jsem se setkal v červnu 2017, když hrál na hornácké poměry nezvykle melodicky na kontrabas v hudecké formaci Petra Mičky v Blatnici pod sv. Antoníčkem pro několik pražských filmařů a jejich přátel. Po telefonické domluvě jsem v červenci 2017 v bytě Jaroslava Smutného naskenoval a na webu [www.folksong.eu](http://www.folksong.eu) zveřejnil zápisy lidových písní, které J. Smutný shromáždil společně se svojí manželkou Vlastou Smutnou od začátku 50. let 20. století.<sup>18</sup> Na moji otázku, kde byl sběr nejlepší, mi Smutný řekl, že právě v Horné Marikové, tam že mu zpívala „celá škola“ a také se na Púchovsku v písních uchovala zvětšená kvarta, typická pro karpatský region.<sup>19</sup> Následující rok jsem se tedy vydal do Horné Marikové s tím, že se pokusím o záznam písní na nahrávací zařízení ZOOM H4n a zároveň vyplním přání Jaroslava Smutného a vrátím písničky, které sebral, zpět do dědin. Marikovskou část naskenovaného sběru jsem poslal předem vedoucí místního folklorního souboru Žrnovianka Ľubici Kyselové, na níž jsem získal kontakt od starosty Horné Marikové. Od starosty jsem se dozvěděl, že sestry Patáčikovy ještě žijí. Společně s Ľubicou Kyselovou jsem se tak mohl 56 let po zápisu manželů Smutných vydat za sestrami, které spolu žijí v jednom domku. Po vřelém přijetí jsem u sester strávil jedno dopoledne a jedno odpoledne, zazpívaly celkem 25 písní a sdělily mi důležité informace – nepoužívaly zpěvníky, protože prý v chudém marikovském kraji ani žádné nebyly, písně se učily od otce zpívajícího na kanapi, na brigádách, cestou do kopce, na poli aj.

jsem měl možnost udělat záznam v Papradně dne 20. 6. 2018 díky Martině Koláčkové, manželce spolupracovnice webu [folksong.eu](http://folksong.eu), která z Papradna pochází a která mě s informatorkou seznámila. Záznam písně v podání papradňanské skupiny Dolinka viz <https://www.youtube.com/watch?v=zMeRIWPJ9aQ>.

17. V Horné Marikové sbíral Karel Plicka. Jeho záznamy (kterých je celkem 196!) shrnula Miriam Timková (2018), píseň *Lietala ta(m) lastovienka, lietala*, mezi nimi bohužel není.
18. Srov. <http://www.folksong.eu/collection/14656>. Vlasta Smutná zemřela v roce 2014.
19. O vlivu alikvotní flétny na toto lydické zbarvení nářevů viz studii Mariana Friedla (2018).

Zpěvačka Cecilia Patáčiková.  
Foto Ondřej Skovajsa 2019



Situace byla atypická v tom, že jsem žádal zpěvačky o zpěv písní podle seznamů a zápisů Jaroslava Smutného, přičemž u některých písní byly jako zpěvačky přímo uvedeny ony. K seznamu Jaroslava Smutného jsme se stále vraceli a já je povzbuzoval, tleskal a žádal o další písně.

Zpěvní projev sester Patáčikových byl zajímavý v tom, že vždycky o chvíli dříve začínala Anna (\* 1940), mladší a energičtější z obou sester, a starší Cecilie (\* 1934) se přidávala. Tak v konkrétním případě písně *Lietala ta lastovienka*, *lietala* se starší sestra přidávala o tercii níž až na pátou slabiku (na slově „lastovienka“) a stejným způsobem pokračovala v každé další sloce, což je zřejmě pro zpěvní tradici na Púchovsku typické (Timková 2018: 106). Stejně tak uchovávaly sestry pro region typické nápěvy se zvýšenou kvartou. Místo obecně rozšířeného *Lietala ta lastovienka*, zpívaly počáteční verš jako *Lietala tam lastovienka* – ukazovací zájmeno tedy změnilo na příslovce místa. Píseň o vlaštovce mi zazpívaly jako v pořadí devátou. Mnou vytvořená transkripce se jen minimálně liší od záznamu J. Smutného z roku 1961.

1. *Lietala tam lastovënka, lietala,  
až sa ona nëba, zeme tåkala,  
až sa ona nëba, zeme tåkala.*
2. *Priletěl k něj krahulíček, bělý pták,  
či sa búješ, lastovënka, vydávac,  
či sa búješ, lastovënka, vydávac.*
3. *Já sa budúem, krahulíček, vydávať,  
až sa budú suchý javor zeleňať.  
až sa budú suchý javor zeleňať.*
4. *Doložil sa krahulíček rozumu,  
nakúpel von zeleného hodvábu.  
nakúpel von zeleného hodvábu.*
5. *Povešal ho na konárek na kerik,  
už sa von ten suchý javor zelení,  
už sa von ten suchý javor zelení.<sup>20</sup>*

Záhy po zazpívání si Anna (Hanka) Patáčiková posteskla: „*Ked' se kohokoli optáte, je to Hankina znielka [...], každý mi prisuzuje tuto pieseň, ale tie Papradianky mi ju zobrali a na tom folklóre vyhráli s touto piesňou. Papradianky mi ju zobrali. To bola moja pieseň.*“<sup>21</sup> Odkazovala k nedávné události, kdy folklorní soubor Podžiaran z Papradna postoupil do finále celonárodní slovenské televizní soutěže *Zem spieva* 2018 s několika písněmi, přičemž jednou z nich byla i *Lastovienka*.<sup>22</sup> Šlo zde o fascinující nárokování si „písničky“ u lidového zpěváka, zdaleka jiný způsob vlastnictví, než jaký známe. Není tomu ovšem tak, že by si zpěváci přisvojením písně nárokovali, že obecně rozšířenou píseň vytvořili sami z ničeho (*creatio ex nihilo*), nebo že by ji z předem daného inventáře hudebních a textových formulí sami složili. Ostatně

20. V transkripci používám pouze jazykový inventář češtiny. Z lingvistického hlediska je zajímavé, že sestry v projevu kolísají mezi osobními zájmeny „ona“ (bez proteze) a „von“ s protezí. Vedle sebe pak stojí „bujes“ v 2. sg. oproti a „budēm“ v 1. sg. a „budē“ 3. sg.

21. Rozhovor s Annou Patáčikovou v Horné Marikové dne 18. 6. 2018.

22. Viz „Folklórna skupina Podžiaran - Zem spieva.“ *YouTube* [online] [cit. 10. 10. 2019]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=LEDqSS9MsD0>>.



*Katalogizační listek ze sběru Vlasty a Jaroslava Smutných se záznamem písně Lietala ta laštovička, lietala (zdroj www.folksong.eu)*

Anna Patáčiková dodala, že kdyby s písní vystoupily zpěvačky z Marikové, byla by tomu ráda, potěšilo by jí to (na rozdíl od „tých Papradnianek“).<sup>23</sup> Jedním z klíčů pro pochopení tohoto přisvojení je slovo „znělka“: jako televizní znělka ohlašuje pořad, tak píseň po svém odkazuje k osobitosti jednoho člověka z vesnice, vystihuje jeho životní pocit. Protože je písniček méně než lidí, může se stát, že si někdo bude nárokovat „stejnou“ píseň. Pokud je z vedlejší (konkurenční) vesnice, může dojít k podobné emotivní reakci jako u Anny Patáčikové. Ono přisvojení má tedy spíš charakter vztahu k vybrané písni. Ta je informátorce průvodkyní na cestě životem, žena se cítila být hrdá na to, že právě „taková pekná piesnička“ je jí společnicí a že právě s touto písní si ji lidé spojují. Píseň o vlaštovce je tak pro zpěvačku výrazně méně v říši světa Ono (Ich-Es-Welt), než je tomu ve vztahu městského člověka k písni: tato menší „předmětnost“ písně je posílena právě tím, že se sestry Patáčikovy – alespoň zpočátku – nesetkaly se zápisem či tiskem písně ve zpěvnících. Vlása Já-Ono, řečeno s Buberem, je v reziduálně orálním prostředí oslabena. Píseň tady není tolik předmětem, jako spíš svěřenou „živoucí bytostí“ řečeno s Ludvíkem Kubou (1923: 8), píseň není „před námi“, přivábí ji až nadechnutí ke zpěvu.

23. Rozhovor s Annou Patáčikovou v Horné Marikové dne 18. 6. 2018.

V případě písně o vlašťovce a každé další ústně tradované písně tak papír a tiskařskou čern nahrazuje mnemopoetika, která dává písní v myslích zpěváků přežít a v jejich ústech zase později ožít. Mnemopoetikou myslíme textové rysy v lidové písni, které usnadňují její zapamatování a vybavení: v případě *Lastovienky* jde především o silné rýmové schéma a syntaktické a přírůstkové opakování (např. *Keď sa buješ, lastovienka, vydávat’? – Já sa bujem, krahuliček, vydávat’, až sa buje, suchý javor zelenat’*); v části opakování dochází k typické alegorizaci (lastovienka-milá, krahuliček-milý). Toto strukturní opakování a rýmové schéma můžeme chápat jako prvky vepisování Ty do Ono. Jedině v říši „Ono“ může píseň přežít, protože se však vepisuje v tradičním prostředí „jen“ do paměti, nemá lidová píseň jako folklorní útvar jednu provždy ukotvenou pevnou formu.

## VII. Setkání

Zbývá nám se vydat v intencích Buberovy antropologie a estetiky směrem k textu samotné písně o vlašťovce. První dva verše – zdá se – naznačují nešťastný život milé, svým letem se dotýká nebe i země, spěchá, hledá ženicha. V tom k ní „přiletí“ milý alegorizovaný jako krahuliček a ptá se naoko, jakoby nezúčastněně, jak to má děvče s vdavkami. Dívka dílem vtipem, dílem zhrzeně odpoví ve stylu „až naprší a uschne“. Suchý javor není samozřejmě náhodný strom, který se tvůrci lidové písně namanul, ale odkazuje k nenaplněným vztahům dvojice a jejich celkovému vyčerpání. Zde některé verze končí. V marikovské verzi je třeba vyzdvihnout chlapcovo usebrané, krásně a vtipně vykonané dílo – ovázání stromu zelenou pentlí. Jde dokonce o umělecké dílo – dnešním jazykem jde o instalaci, žánrově doplněk krajiny, land art. To, co udělá milý, je zároveň pomíjivá, velice křehká instalace – podobně jako přednes písně – určená jenom pro milou. Při jejím uskutečnění chlapec balancuje subjektivní a mimetické v duchu toho, co jsme řekli výše, chlapec, objal „tvar“ (Gestalt) a magicky jej zaklel ve „výtvor“ (Gebild). Závěr je tlumočen ve třetí osobě a je v písni komentován slovy



„doložil sa krahuliček rozumu“: tady, chlapec udělá to rozumné, tj. oficializoval nabídku sňatku: svým uměleckým aktem (který může vycházet z tradičního strojení májky atd.) přesvědčí dívku, aby ještě obnovila důvěru v muže a v něj, že to s ní myslí dobře. Umění je zde zcela „ponořené do pravdy vztahu“ (Buber 2005: 73).

Interpretačním klíčem, který sugeruje radostnou společnou budoucnost dvojice, je v každé ze tří posledních slok dvakrát zopakovaný obraz zelenění. Zelená je nejfrekventovanější barvou v lidové písni, ať už je zelená či akt „zelenění“ zmíněn explicitně, či v zelených entitách (a jejich dalších zdrobnělých tvarech), jako je tráva, háj, věnec, louka, hora, pole, rozmarýn, strom, dub, javor aj.<sup>24</sup> Obecně je v české, moravské a slovenské lidové písni zelená barvou živosti, mládí, radosti, jarosti, atraktivitu, touhy a erotiky.<sup>25</sup> Jejím významovým protikladem je obraz usychání. Je problematické postulovat jednoznačné výklady „zelené“, protože zkratka záleží na tom „komu se (ne)zelení“, zda jenom jednomu, či oběma, či sokovi v lásce. Vždy záleží na konkrétním

24. Zde cituji podle jejich četnosti v kolokacích se zelenou podle <folksong.eu> (13. 8. 2019).

25. Zdá se, že informátorky jsou si vědomy tohoto „kódovaného“ symbolického významu textů. Sester Patáčíkových jsem se na toto neodvážil zeptat, protože nebyly vdané. Marie Jedličková (\*1928) ze Slavkova u Brna, která ale vyrostla v Otmicích, mě však informovala, že „zelený háj“ byl místem schůzek milenců, protože „nebylo nikam jinam moc chodit“ (Rozhovor ze 7. 10. 2018). Karolína Balušíková z Papradna, tedy z obce, která s Maríkovou sousedí, na druhou stranu hledala paralelu mezi dnešním „Stavíš se na čaj?“ a dřívějším „Dáš si mléko?“. (Rozhovor z 20. 6. 2018) Autenticita těchto svědectví by nás však neměla zastavit v hledání odpovědi na „kódovanou“ sdělení pouze v tradici moravské a slovenské vesnice: háj je navazuje na *topos* ideální krajiny coby *locus amuens* (Curtius 1998: 215.) I slavná píseň *V Strachotíně hájku* je podle Václava Černého předělavkou starší české taneční erotické písně s ptáky jako ptačími alegoriemi (Černý 1948: 177–185). Dokonce nejstarší doložená píseň v češtině *Dřevo se listem odívá* spojuje milostný nešťastné lásky se zelení. Spojení zeleně a lásky do této písně snad doputovalo z francouzské kurtoazní lyriky, která našla cestu do Čech přes německý *Minnesang* (srov. Jaluška 2010: 107–118). Obecnou symboliku zeleně dokládají vedle statisticky průkazných stovek kolokací a paralelismů (lze doložit mj. hledáním klíčového slova „zelený“ na webu [www.folksong.eu](http://www.folksong.eu)) i situace, kde se zelenají entity, jež se v realitě nezelenají. Zelenají se třeba i okvětí listy „růže“, v tomto případě jednoznačně jde o atraktivitu milé (Sušil 1998: 206, nápěv č. 250).

(kon)textu písně i žánru.<sup>26</sup> Řada obrazů v milostných lidových písních vyjadřuje právě nespokojenost redukce vztahu na vztah pouze erotický.<sup>27</sup> Obrazy zelené tak uspokojují jen jednoho účastníka vztahu, zejména chlapce, a reifikují druhého. Řečeno s Buberem: milenec, který ve vztahu nenalézá budoucnost a hledí jenom na erotickou rovinu, tak redukuje svůj postoj k dívce na Já-Ono a „[z]ákladní slovo Já-Ono nelze nikdy říkat celou bytostí“ (Buber 2005: 37). V lidové písni je řada obrazů, které vyjadřují tuto postojovou redukci na Já-Ono a které naznačují ne-lásku v tom, že milý „odmítá přijmout odpovědnost za jednotlivé Ty“ (Buber 2005: 48). Odmítnutí odpovědnosti tak znamená i Buberem už výše citovaný obraz zla jako ztráty směru, obraz tekoucí vody, která se uzavírá ve víru.

V případě *Lastovienky* je zelenající se javor symbolem otevřené budoucnosti naplněného a vzájemně „odpovědného“, tj. dialogického vztahu Já s Ty, píseň směřuje do budoucnosti, milenci jsou si vzájemnými Ty. V písni vítězí Ich-Du-Welt nad Ich-Es-Welt. Chlapec/krahulíček se v dívce/laštovičce setkává s Božím Ty, s touto intencí i jedná, když hedvábím obaluje větev suchého javoru. Dobro je spjato se směrem, k Ty směřovanou intencí, v „ukočírování“ vášni v sobě: „*Dobro je směr a vše, co se činí v zaměření; co je takto vykonáváno, činí se celou duší, takže všechny síly a vášně, s nimiž by se mohlo dělat zlo, společně vcházejí do takového činu.*“ (Buber 1994: 102–103)<sup>28</sup> V tomto

26. Výše uvedené konotační významy obrazu „zeleně“ se posunují v legendách i v baladách.

27. Srov. např. Marčokovu interpretaci slovenské písně *Travička zelená, zelenaj sa, / moja milá, premilená, nevydaj sa*, kde podle Marčoka milý chce, aby se milá nevdávala: „travička zelená“ je podle Marčoka symbolem „planého milovania bez manželského sľubu“ (Marčok 1980: 60).

28. Srov. i jinde: „*Veškerý étos má svůj původ v jediném zjevení, ať už o něm ví, nebo ne; každé zjevení je však zjevením lidské služby ve prospěch cíle stvoření, služby, již má člověk zachovávat.*“ (Buber 1994: 120) A zlo naopak znamená absenci směru a vše z ní plynoucí: „*Zlo znamená absenci směru a vše, co se koná v ní a z ní – veškeré uchvacování, spoutávání, pohlcování, svádění, nucení, využívání, podmaňování, trápení a ničení existujícího.*“ (Buber 1994: 102–103)

smyslu je chlapcův spontánní úkon jednoznačně cestou ven z vlastního neklidného hledání i cestou ven z neklidného „letu“ života dívky, jež „*sa něba, zeme týkala*“: je třeba vyzdvihnout důvtipný dialog dvojice, usebranost a čistě i vtipně provedený čin a na životní křižovatce posvěcení skutečnosti v dobrém „zeleném“ rozhodnutí. Bůh přebývá tam, kam mu umožníme vstoupit.

\* Tento text vznikl s finanční podporou grantu poskytnutého GA UK č. 300218 „Paměť a formule v lidové písni“, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

## **Prameny a literatura:**

- ALLENTUCK, Marcia 1971: Martin Buber's Aesthetic Theories: Some Reflections. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30, č. 1, s. 35–38.
- BARTÓK, Béla 2007: *Slovenské ľudové piesne*. III. Eds. Alica Elscheková a Oskár Elschek. Bratislava: Asco.
- BARTOŠ, František – Janáček, Leoš (eds.) 1899–1901: *Národní písně moravské v nově nashírané*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.
- BUBER, Martin 1917: *Die Rede, die Lehre und das Lied*. Leipzig: Insel Verlag.
- BUBER, Martin 1922: *Daniel: Gespräche von der Verwirklichung* (Lipsko: Insel).
- BUBER, Martin 1955: *Der Mensch und Sein Gebild*. Heidelberg: Lambert Schneider.
- BUBER, Martin 1965: The Word that is Spoken. In: FRIEDMAN, Maurice (ed.): *The Knowledge of Man*. New York: Harper and Row, s. 110–120.
- BUBER, Martin 1994. *Obrazy dobra a zla*. Olomouc: Votobia.
- BUBER, Martin 2002: *Chasidská vyprávění*. Praha: Vyšehrad.
- BUBER, Martin 2005: *Já a Ty*. Praha: Kalich.
- BUBER, Martin 2015: *Úvahy o chasidismu*. Praha: Vyšehrad.
- BUBER, Martin 2016: *Extatická vyznání*. Praha: Vyšehrad.
- CURTIUS, Ernst R. 1998. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda.
- ČERNÝ, Václav 1948: *Staročeská milostná lyrika*. Praha: Družstevní práce.
- FRIEDL, Marian 2018: Alikvotní flétna v „paměti“ písni severozápadních Karpat. In: PŘIBYLOVÁ, Irena a UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: O paměti*. Náměšť nad Oslavou, s. 72–85.
- HOŠEK, Pavel 2015: Martin Buber a chasidismus. In: BUBER, Martin: *Úvahy o chasidismu*. Praha: Vyšehrad, s. 89–108.
- JALUŠKA, Matouš 2010. Zelení muži, jarní slova. In: CÍLEK, Václav (ed.): *Cestami zelených mužů*. Praha: Malvern.
- KIRSCHBAUM, Howard – HENDERSON, Valerie 2016: *Rozhovory s Carlem R. Rogersem*. Praha: Portál.
- MARČOK, Vilém 1980: *Eстетika a poetika ľudovej poezie*. Bratislava: Tatran.

- NACHMAN, Rabi z Braclavi 2007: *Prázdné křeslo: Nalézt naději a radost*. Praha: Volvox Globator.
- POLÁKOVÁ, Jolana 1995: *Filosofie dialogu*. Praha: Ježek.
- TIMKOVÁ, Miriam 2018: Ťahavé piesne v zápise Karola Plicku na príklade piesňových žánrov ze stredného Považia. *Musicologica Slovaca* 9 (35), č. 1, s. 103–124.
- ÚLEHLA, Vladimír 1949: *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- SUŠIL, František 1998: *Moravské národní písně*. Páté vydání. Praha: Argo / Mladá Fronta.
- WEHR, Gerhard 1995: *Buber*. Olomouc: Votobia.

## Internetové zdroje:

*Katalog lidové písně. Projekt digitalizace sbírek lidové hudby* [online] [cit. 10. 10. 2019].  
Dostupné z: <[www.folksong.eu](http://www.folksong.eu)>.

## “The Dry Maple-tree is Turning Green”: the Philosophy of Martin Buber and the Living Folk Song

The text describes an imaginative encounter between the philosophy of Martin Buber (1878-1965) and a traditional love song from the western Slovak part of the Carpathian Arch. First, it deals with Buber’s philosophical anthropology and aesthetics (“God is where we let him go”; Hasidic metaphor of life as a path; song rhythm leading to rocking movements of the legs being the “remembrancer or memory-holder” of the life path where man is God’s partner); then with Buber’s passing explicit attention to songs and folklore. The paper also introduces the second voice of the meeting – the love song “A Sparrow Used to Fly (that Way), to Fly” [Lietala ta(m) laštovienka, lietala], and the circumstances which led to the recording of it by the author (of this paper) in the village of Horná Marikova in western Slovakia in 2018. It also describes the singer’s (Anna Patáčíková’s) relationship to “her” song. In conclusion, the paper offers an interpretation of the love song with a happy ending from the position of Buber’s anthropology and aesthetics. He introduces the notion of mnemopoetics and, focusing on the symbolism of the “dry maple-tree turning green” as a color of good hope and growth, suggests the mutuality of the responsibility and love between the two young lovers.

**Key words:** Martin Buber; hasidism; the philosophy of dialogue; phenomenology; symbols; mnemopoetics, folk song.