

Farai un vers de dreit nien trubadúra Guilhema de Peitieu a literární historie

Josef Prokop

(Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích)



OPEN ACCESS

Není tomu tak dávno, co na tomto místě vyšel článek nabízející nové výklady pravděpodobně jedné z nejranějších lyrických skladeb v lidovém jazyce na romanizovaném území Evropy.¹ Chtěl bych pokračovat v témže záměru a pro české čtenáře připojit k interpretaci této skladby několik dalších úvah opírajících se tentokrát o poznatky literární historie.

Matouš Jaluška, autor zmiňovaného článku, představuje ve své studii analýzu všímající si především „rozvržení prostoru, který básník staví“, a v něm hlavně „souřadnicov[é] lini[e] hranice mezi vnitřním a vnějším územím“² básnického subjektu a světem posluchačů této trubadúrské písně. K tomuto účelu pak detailně rozebírá a nápaditě interpretuje některé motivy skladby. Postupuje přitom převážně cestou „podrobné[ho] čtení básně“,³ jejího textu, popřípadě dalších textů trubadúra.

Tento přístup obohacuje výklad možných významů skladby o inovativní pohledy a spojení. Avšak vzhledem k tomu, že se jedná o časově velmi vzdálenou skladbu, vzniklou v odlišném literárním, kulturním a sociálním kontextu, dovolil bych si s respektem k této nepřeklenutelné propasti doby, místa a kontextů přidat pomocnou ruku literární historie.

Zabýváme-li se prvními (a patrně nejen prvními) trubadúry, měli bychom mít na paměti, že před očima máme skladby/texty pocházející již z počátku 12. století a že téměř vše, co nám do našeho vzdáleného 21. století evokují, co s nimi z naší moderní doby asociujeme, je čirý anachronismus. A to z důvodu již zmiňované propastné odlišnosti naprosté většiny literárních, kulturních či sociálních kontextů. Mnoho motívických, tématických, sémantických detailů textu totiž odkazuje k docela jiným souvislostem, které jsou člověku současnosti neznámé, a k jejich analýze bychom tedy neměli přistupovat stejným způsobem jako k rozboru románu z 20. století.

Chtěl bych v následujících řádcích poukázat na několik neuralgických bodů v Guilhemově písni, u nichž se zmiňovaná propast mezi naším a autorovým světem rozevírá možná dosti nečekaně a zásadně.

Zcela na počátku je třeba si uvědomit, že v případě Guilhema z Peitieu se potýkáme s autorem, jehož postavení je v rámci trubadúrského korpusu dosti specifické.

1 Jaluška 2011, s. 49–62.

2 Obě citace tamtéž, s. 49.

3 Tamtéž, s. 51.

A to pro jeho naprosto disparátní objevení se na počátku trubadúrské tradice s písněmi, které se ve srovnání se zbytkem korpusu rozhodně nejeví jako úvodní, nejmístě hledající budoucí poetiku. To vše vybízí již od počátku k interpretační obezřetnosti.

Budeme-li postupovat od obecnějšího ke konkrétnímu, je třeba se na počátku celé analýzy nejprve zastavit již u samotné identifikace autora písně, našeho literárního hraběte z Peitieu, s akvitánským vévodou Vilémem žijícím na přelomu 11. a 12. století, neboť to má logicky zásadní význam pro časové zařazení vzniku jeho skladeb a interpretačních východisek k nim. Navzdory v podstatě neotřesitelné shodě odborníků ve ztotožnění našeho trubadúra, jehož dochované dobové rukopisné antologie trubadúrských písní (tzv. zpěvníky) nazývají pouze *coms de Peitieus*, s Vilémem, VII. hrabětem z Peitieu (fr. Poitiers) a zároveň IX. vévodou akvitánským (dle Riquera doloženým v letech 1071–1126),⁴ je třeba mít stále na paměti, že toto spojení není načrtnuto ničím jiným než pozdní stručnou biografií (tzv. *vida*) a kromě ní už jen dedukcemi založenými na nepřímých důkazech. Kratičký text biografie⁵ trubadúra výslovně označuje za děda slavné Alienor (Leonory) Akvitánské, manželky francouzského krále Ludvíka VII. a později anglického krále Jindřicha II. a matky jeho dětí (mj. budoucích králů Richarda Lví Srdce a Jana Bezzemka), čímž ho ztotožňuje se VII. hrabětem z Peitieu. Neměli bychom ale zapomínat, že *vidas*, jež se dochovaly, byly sepisovány nejdříve ve 13. století a často mimo vlastní Okcitanii a tato časová a geografická vzdálenost způsobovala, že jejich autoři o dávných trubadúrech neměli hodnověrné informace a obsah biografii mnohdy jen fabulovali z narážek obsažených v písních toho kterého trubadúra. Tato *vida* tedy stejně tak může být produktem oněch zmiňovaných nepřímých důkazů z písní a místo dvou podpůrných argumentů držíme v ruce jen jeden.

Navíc dochovaná verze Vilémovy *vidy* figuruje pouze ve dvou zpěvnících (obvykle značených I a K), které kromě ní obsahují pouze jedinou Guilhemovu píseň, a sice planh *Pos de chantar m'es pres talentz* a oba zpěvníky patrně vycházejí z téhož staršího sepsání. *Vida* se proto datuje asi do 13. století,⁶ tedy zhruba sto let po smrti identifikovaného šlechtice a vykazuje dvě anomálie. Předně neuvádí jméno slavné trubadúrovny vnučky (tj. Alienor), k níž vztahuje jeho identifikaci, a navíc mylně přisuzuje jeden z jejích predikátů, tj. vévodkyně z Normandie (získala ho sňatkem s Jindřichem II.), její matce. Neboli autor biografie se trubadúra snaží určit prohlášením, že byl dědem této význačné historické postavy, avšak zároveň tápe v informacích o ní samotné. Mám za to, že v důsledku toho se i ostatní zprávy ve *vidě* obsažené nejeví jako zcela zaručené.

4 Srov. např. precizní shrnutí otázky s odkazy na neopominutelnou bibliografii v Riquer 1975, s. 105–111 nebo Gerald A. Bond na stránkách věnovaných původu trubadúrských písní a Vilémovi z Peitieu v Akehurst, F. R. P. — Davis, Judith M. 1995, s. 246–254.

5 Edice *vidy* např. v Riquer 1975, s. 112. Překlad (s drobnými úpravami) z *Přátelů, přiléhavý složitím vers : Písně okcitànských trubadúrů* 2001, s. 46: „Hrabě z Peitieus byl jedním z nejurozenějších mužů a z největších svůdců žen; byl dobrým rytířem ve zbrani i štědrým v dvornosti a uměl dobře skládat písně a zpívat. Kráčel dlouho po tomto světě, aby šáhl ženy. Měl syna, který si vzal za ženu vévodkyni z Normandie, s níž měl dceru a ta byla ženou Jindřicha, krále anglického, a matkou Mladého krále a pana Richarda a hraběte Jaufrého z Breтанě.“

6 Beech 1988, s. 10–12.

Kromě tohoto textu *vidy* již další výslovný odkaz spojující trubadúra zvaného *coms de Peitieu* s Vilémem, VII. hrabětem z Peitieu, dosud nebyl v pramenech nalezen. Odborníci obvykle jako podpůrné argumenty citují dobové kronikářské zprávy vykreslující zmiňovaného VII. hraběte z Peitieu jako osobu „veselou a zábavnou“ (*iocundus et lepidus*), příležitostně zpívající písně v „rytmických verších“ a s „veselou melodií“ (*rhythmicis versibus, cum facetis modulationibus*).⁷ A na druhé straně upozorňují na narážky v písních atribuovaných hraběti z Peitieu, které podle nich zapadají do biografie a historického kontextu života VII. hraběte z Peitieu. Například v písni *Companho, farai un vers qu'ér covinen* verše 25–26,⁸ kde trubadúr zmiňuje Cofolen, Gimel a Niol, lokality, z nichž pocházejí jeho koně-milenky a které zároveň nejsou vzdálené od Peitieu. V případě planktu *Pos de chantar m'és pres talentz* se připomínají verše 9–13, kde po předešlém dvojverší „lo departirs m'és aitan greus / del seignoratge de Peitieu“ zaznívá jméno Folka z Angeus (tj. z Anjou), jenž byl ztotožněn s osobou doloženou v letech 1106 až 1142, tj. v letech života VII. hraběte z Peitieu.⁹

Vzhledem k povaze podobných narážek a nedostatku historických pramenů s detailnějšími informacemi, které by vedly k určení historických osob (např. posledně ztotožněný není jediným Folkem z Angeus pozdního středověku), však nelze vyloučit, že by mohly zapadat také do života a doby jiného hraběte z Peitieu, či zcela odlišného trubadúra např. podobně spjatého s Peitieu a jeho okolím.

Ostatně je literárně-historickým faktem, že za hraběte z Peitieu spojovaného s trubadúřskými písněmi byl po jistou dobu považován Filip Dlouhý, hrabě z Peitieu, bratr francouzského krále Ludvíka X. Svárlivého, jež se posléze sám stal francouzským králem jako Filip V. (1292/3–1322). Prohlásil ho za něj jeden z pozdějších znalců trubadúřských písní a zároveň zdatný literární falzifikátor Jehan z Nostredame, který ve své parafrázi starých *vidas* vydané roku 1575 jako *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* navíc hraběte z Peitieu vůbec nepovažuje za trubadúra, nýbrž za vznešeného mecenáše vydržujícího si u svého dvora trubadúřskou básnickou družinu.¹⁰ A připomeňme, že jeho *Les vies* se v intelektuální Evropě po svém vydání staly na několik století základním pramenem vědomostí o trubadúřech.

A pokud předešlý výklad může alespoň hypoteticky znejistit identifikaci a chronologické zařazení „prvního“ trubadúra, podobné jakkoli opatrné pochyby je možno vyslovit i k atribuci jeho skladeb. Hrabě z Peitieu je totiž pro interpretaci tvrdým oříškem právě pro charakter svých písní. Pokud jej budeme skutečně považovat za

7 Citováno z X. knihy *Historia ecclesiastica* Orderica Vitala, jak text přináší Riquer 1975, s. 108. Tamtéž i další podobné dokumenty. „Pictavensis vero dux, peractis in Ierusalem orationibus, cum quibusdam aliis consortibus suis, est ad sua reversus; et miserias captivitatis suae, ut erat iocundus et lepidus, postmodum, prosperitate fultus, coram regibus et magnatis atque Christianis coetibus multoties retulit rhythmicis versibus, cum facetis modulationibus“.

8 Riquer 1975, s. 130.

9 Tamtéž, s. 139 a 140.

10 „Hrabě z Peitieu ráčil poctít naši provensálskou poezii, neboť kromě toho, že byl vzdělán ve svobodných uměních, rád také na svém dvoře hostil ty nejvzdělanější básníky, které potkal. Ctil je, poskytoval jim dostačující platy a ty nejtihodnější úřady. Patřili mezi ně kromě jiných: ...“ (Nostredame 2010, s. 134).

prvního známého trubadúra (přesněji prvního, jehož skladby se dochovaly, neboť o několik málo let před Guilhemem je jako tvůrce písní, ovšem bez dochovaného díla v okcitanštině, doložen vévoda Ebles z Ventadornu, k němuž se ještě vrátíme), stojíme před souborem deseti skladeb, ale jedné se všeobecně uznávanou spornou atribucí (*Farai chansoneta nueva*¹¹) objevujících se hned na počátku trubadúrské literární tradice jako neobvykle dokonalé variace na témata, jež se budou později tolikrát vracet. Hrabě z Peitieu se tedy zjevuje jako mistr, který by mohl završovat předešlou tradici, místo toho však stojí na jejím úplném počátku. Jiří Pelán tento dojem, který z dálky 21. století máme, nepovažuje za nijak výjimečný a upozorňuje, že z našeho pohledu na počátku vývoje mnohé národní literatury často stojí velikán, jehož literární význam mnohdy není překonán po několik staletí. Ilustrativním příkladem by mohly být náhle se zjevíší *Píseň o Rolandovi* či později Dantova *Komedie*. Bývá to však často jen důsledkem toho, že se předchozí literární tradice těchto děl nedochovala.¹² A ve stejném duchu vysvětluje tento paradox v případě Guilhema i Martín de Riquer existencí tradice trubadúrských písní již před hrabětem z Peitieu. Podle něho se však tyto skladby pozdějším sepisovatelům trubadúrských zpěvníků zdály ve srovnání s písněmi vrcholného období 12. a 13. století nedokonalé, a proto je pro budoucnost nezaznamenali.¹³

Navzdory těmto vysvětlením a s přihlédnutím k předešlé argumentaci by však nebylo v případě prvního trubadúra nemožné uvažovat i o dalším vysvětlení této anomálie. A sice jednoduše přenést jejich autora v čase z úplného počátku dochované trubadúrské tradice do období jejího rozvinutí. Jak jsme viděli výše, bylo by to závislé pouze na výkladu trubadúrovy *vidy* a několika nepřímých zmínek z dalších dokumentů.

A jako kuriozitu nemohu nezmínit ještě poslední a nepochybně zcela extrémní vysvětlení založené na právě zde studované a v korpusu trubadúrských písní i v díle hraběte z Peitieu zcela ojedinělé písní *Farai un vers de dreit nien*. Ta totiž záměrně parodicky popírá veškeré základní koncepty trubadúrské *fin'amor* v takové míře, že bychom možná měli jako pracovní hypotézu prozkoumat i možnost, zda píseň celá (zda i ostatní trubadúroví skladby, to je otázka) není pozdějším podvrhem či jakýmsi *contra-centone* z veršů či motivů jiných trubadúrů apod. vytvořeným ať už v trubadúrské době či v období obnoveného zájmu o trubadúrské písně v Itálii 13. a 14. století nebo ještě později kdekoli v románské Evropě v 15. až 16. století. Právě ze zmiňovaných období se totiž dochovaly pokusy o napodobení jazyka a formy původních trubadúrských písní. Vzpomeňme například již zmíněnou Dantovu *Komedii*¹⁴ či také

11 Edice např. Riquer 1975, s. 124–127.

12 Jiří Pelán, osobní sdělení, 2012.

13 Riquer 1975, s. 115.

14 V závěru XXVI. zpěvu Očistce vv. 136–148 nechává Dante promlouvat Arnauta Daniela v okcitanštině (značeno kurzivou): „Io mi fei al mostrato innanzi un poco, / e dissì ch'hal suo nome il mio disire / apparecchiava grazioso loco. / El cominciò liberamente a dire: / ,Tan m'abellis vostre cortes deman, / qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire. / Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan; / consiros vei la passada folor, / e vei jausen lo joi qu'esper, denan. / Ara vos prec, per aquella valor / que vos guida [Buida = podle Riquera, *Los trovadores*, s. 613.] al som de l'escalina, / sovenha vos a temps de ma dolor!' / Poi s'ascose nel foco che li affina“ (Dante 1967, s. 456).

připomínaného Jehana z Nostredame a jeho fiktivní trubadúrské verše v *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*.¹⁵

A ani zde problémy s atribucí a s časovým zařazením písní hraběte z Peitieu nekončí, neboť nelze opominout odborníky sice odmítnutou,¹⁶ avšak přesto zajímavou teorii přisuzující Vilémovi z Peitieu pouze satirickou část z dosud atribuovaných skladeb, tj. 4 z 10 (11). S touto teorií přišla v šedesátých letech 20. století Maria Dumitrescu, která za autora druhé, lyrické a kurtoazní části trubadúrových kompozic, navrhuje výše zmiňovaného prvního trubadúra bez dochovaného díla, vévodu Eblese II. z Ventadornu. Čtyři kurtoazní písně by pak byly právě těmi „nedochovanými“, ve skutečnosti však pouze zpěvníky mylně atribuovanými skladbami.¹⁷ Tímto elegantním způsobem by bylo možno vysvětlit další, někdy až rušivou charakteristiku korpusu písní hraběte z Peitieu. A sice jeho rozštěpení na jednu straně na skupinu po většinou maskulinně žertovných či obhroublých skladeb (jako zajímavost dodejme, že explicitní vulgarity dvou z nich dokonce odradily Martína de Riquer od toho, aby je uvedl ve své antologii — jedna ze skladeb například programově zmiňuje výraz pro ženský pohlavní orgán alespoň jednou v každé sloce¹⁸) a na druhé na skupinu zjemněle lyrických milostných písní, jež jsou emblematickým vzorem pojetí kurtoazní lásky v trubadúrské tradici. Dodejme, že mimo toto dělení stojí jen melancholická píseň kajícínosti před blížící se smrtí (okc. *planh*) s názvem *Pos de chantar m'es pres talentz*.¹⁹

Je tedy zřejmé, že při interpretaci Guilhemových písní je třeba postupovat obezřetně a jakoukoli dedukci založenou na trubadúrově časovém zařazení či na intertextuálních vztazích korpusu „jeho“ písní můžeme vyslovovat jen velmi opatrně.

15 Např. verše „Aquesta estranja Amour non si pot eslugnar / tant fort pregon yeu l'ay dedins ma testa messa, / que d'enfra mon ostal ou quand yeu auzi Messa, / ont qu'yeu soy sotta ment my laisse gazagnar“ v biografii Bertranda de Marseille či verše „V'autres vezes o Dieus justes venjayres / qu'ell' a son cor plus dur que lou Dyaspre, / e qu'yeu non podi eschivar sa rudessa. / Fazés (au mens) qu'en aquestous afayres / ella non l'aya ingrat, ny dur, ny aspre, / mais my sia doussa autant qu'a de bellessa“ u Rostanda Berenguiera de Marseille, které Chabaneau s Angladem navzdory velmi komplikované problematice atribucí v korpusu trubadúrské poezie považují za apokryfní. Srov. Nostredame 1913, verše s. 114–116 a poznámky s. 339. České prozaické překlady pasáží in Nostredame 2010, s. 130–133.

16 Srov. výklad Martína de Riquer 1975, s. 109 a 142–147.

17 Dumitrescu 1968, s. 396.

18 Skladba s incipitem *Companho, tant ai agutz d'avols conres*. Druhá s názvem *Ben vueill que sapchon li pluzor je gap*, neboli chlubivá píseň, v níž trubadúr vychvaluje svoje sexuální schopnosti. Jejich moderní edice jsou dostupné např. v Jeanroy 1927 nebo Pasero 1973. Mezi další eroticky obhroublé skladby by pak patřila *Companho, farai un vers qu'er covinen*, v níž si trubadúr klade otázku, kterému ze dvou koní ze svých stájí má dát přednost. V závěru však naznačuje, že nejde o koně ale o milenky, a srovnávání „koňských“ kvalit tedy dostává jiný význam plný zastřených erotismů. A také *Farai un vers, pos mi sonelh*, krátká epická „novelka“ o devadesáti verších, ve které se trubadúr přestrojený za poutníka setkává s dvěma vdanými ženami, a protože předstírá, že je němý a nemůže indiskrétností ohrozit jejich počestnost, ty jej přes osm dní zadržují ve svém domě, aby je sexuálně uspokojoval (trubadúr výslovně uvádí, že to učinil 188 krát, srov. vv. 79–80). Obě poslední např. v Riquer 1975, s. 128–130 a 133–138.

19 Riquer 1975, s. 139–141.

Přistoupíme-li k samému textu písně *Farai un vers de dreit nien*, dojdeme k závěru, že mnoho trubadúrských výrazů, které bychom z dnešní perspektivy mohli považovat za standardní slova s obvyklým slovníkovým obsahem, jsou ve skutečnosti závazné termíny či *topoi*, které odkazují k určitým konceptům trubadúrské *fin'amor* či trubadúrské civilizace obecně.²⁰ Toto je ostatně možno vztáhnout na všechny Vilémovy skladby, či dokonce na celý trubadúrský písňový korpus. A ve většině slok námi studované písně, právě kvůli její naprosté specifčnosti, jich nalezneme hned několik. Mám na mysli především termíny a slovní spojení jako *amor* či *joven* (I. sloka, doslovný překlad „láska“, „mladost“), *alegres, iratz, estranhs, privatz* (II. sloka, doslovný překlad „veselý“, „smutný“, „nevrlý“, „družný“), *amigu'ai ieu, non sai qui s'es: c'anc no la vi...* (V. sloka, doslovný překlad „přítelkyni mám, nevím, kdo to je, neb jsem ji nikdy nespatriřil“), *ni.m fes que.m plassa ni que.m pes, ni no m'en cau* (V. sloka, doslovný překlad „neučinila mi nic, co by mě těšilo či rmoutilo, a je mi to zcela lhostejné“), *anc no la vi et am la fort* (VI. sloka, doslovný překlad „nikdy jsem ji nespatriřil a pevně ji miluji“), *quan no la vei, be m'en deport; no.m prez un jau* (VI. sloka, doslovný překlad „když ji nevidím, smějí se tomu, nic to pro mě neznamená“), *qu'ieu sai gensor e belazor, e que mais vau* (VI. sloka, doslovný překlad „protože znám ušlechtlejší a krásnější [paní], jež má větší hodnotu“).²¹

Není možno na několika stranách detailně a v náležitém kontextu rozebrat všechny, a tak se zastavme u několika příkladů. Možná překvapivě je trubadúrským konceptem již klíčové a na první pohled samozřejmé slovo *amor*. To právě díky rozšíření trubadúrského fenoménu v pozdně středověké Evropě nepředstavuje pro současného interpreta problém, neboť naše pojetí lásky v mnohém vychází z dávných konceptů trubadúrských písní. Guilhemův termín *amor* v sobě totiž zahrnuje pojetí lásky jako vznešeného citu, který oba zainteresované na jedné straně naplňuje radostí (*joi/gaug*, v této písni *alegres*) či zármutkem (zde *iratz*) a na druhé nutí k obětem, k sebekázní, čímž je zároveň zušlechťuje.

V souvislosti s tímto termínem není možno nepřipomenout nepříliš známou hypotézu Antoina Thomase sledující vývoj a posun významu slova *ameur* a přijetí slova *amour* ve staré francouzštině, která kuriozně ilustruje příchod tohoto nového konceptu lásky a jeho rozšíření po Evropě.²² Thomasovi je východiskem otázka, proč se ve staré francouzštině objevil tvar *amour*, když přirozený jazykový vývoj v oblasti *oil* z měl latinského *amōrem* vytvořit st. fr. *ameur*. Thomas (s odkazem na předchozí bádání Gastona Parise) nalézá doklady tvaru *ameur* ještě v textech z 15. století a vyvozuje závěr, že tento výraz ve staré francouzštině existoval a později se uchoval pro význam „říje“, „páření zvířat“, zatímco pro milostný cit mezi lidmi byl zaveden nový tvar *amour* převzatý do francouzštiny jako literární termín právě z trubadúrské milostné poezie.²³ Díky následnému rozšíření takto pojaté kurtoazní lásky například ro-

20 Jedno z dosud nejdetailnějších zpracování této problematiky nabízí Lazar 1964.

21 Verše přejímám z Riquera 1975, s. 115–117.

22 Thomas 1915–1917, s. 321–324.

23 „Donc l'amour pour les omes, l'ameur pour les bêtes, tel se présente alors l'état de choses dans la langue française“ (tamtéž, s. 323). „L'opinion la plus probable paraît être celle qui voit dans *amour*, come dans *jalous*, une forme littéraire due à l'influence de la poésie amoureuse des troubadours“ (tamtéž, s. 324).

mány Chrétiena de Troyes a dalšími se posléze tento pojem s novým obsahem rozšířil po celé pozdně středověké Evropě.

Vedle jednotlivých slov-termínů v sobě uzavírají konceptuální význam i slovní spojení. Například verše „amigu'ai ieu, non sai qui s'es: c'anc no la vi... [...] anc no la vi et am la fort“ nejsou jen nesrozumitelnými protimluvy vášní rozjitřené mysli lyrika, jak by se snad mohlo zdát modernímu čtenáři odkojenému básnickými tématy kanonizovanými romantismem, nýbrž zcela konkrétní a přímé odkazy na jedno ze specifických *topoi* trubadúrské *fin'amor*, a sice tzv. zamilování na dálku (okc. *amor de lonh*). Toto pro trubadúrské písně emblematické téma proslavil trubadúr Jaufré Rudel, který se dle své — patrně silně mýtografické — *vidy* „zamiloval do hraběnky z Tripolisu, aniž ji kdy viděl, jen pro to, jak dobře o ní mluvili poutníci vracející se z Antiochie“.²⁴ Dodejme však na okraj, že podobné motivy lze v evropské literatuře vystopovat přinejmenším již v antice.²⁵ Verš „amigu'ai ieu, non sai qui s'es“ se možná i přes to zdá poněkud záhadný kvůli svému závěru *qui s'es*.²⁶ Zde je však třeba rozumět nikoli „nevím, kdo to je“, nýbrž „nevím, jaká je“, právě protože „jsem ji nikdy nespátřil“, jak se uvádí hned vzápětí. Guilhem z Peitieu tady jako na jiných místech v této písni ostentativně rozehrává známé a literárně využívané téma.

Totéž by bylo možno prohlásit o dalších zmiňovaných pasážích. V případě „ni.m fes que.m plassa ni que.m pes, ni no m'en cau“ se odkazuje na koncept tzv. „milostné služby“. Milenec v rámci svého citu své dámě slouží pozornostmi, drobnými či většími službami — v případě trubadúra mimo jiné také písněmi, které na její oslavu, a tedy ke zvýšení její společenské prestiže, skládá. Pokud je tato „milostná služba“ obdivovanou dámou přijata, dle zvyklostí milujícímu náleží „odměna“ různé intenzity a významu, tedy to, co vyjadřuje Guilhémovo *que.m plassa*. Otázka přízné či nepřízné dámy pro trubadúra představuje jedno z hlavních témat jeho milostných skladeb a v mezích *fin'amor* je tedy nemístným furiantstvím vzápětí prohlašovat, že „je mi to zcela lhostejné“ (*no m'en cau*). Podobně verše „qu'ieu sai gensor e belazor, e que mais vau“ jsou neslýchaným rouháním proti kurtoaznímu příkázání bezvýhradného obdivu k milované paní, který je téměř povinně přítomen ve většině trubadúrských milostných písní. Vzpomeňme například jen na píseň *Lanqand li jorn son lonc en mai* již uváděného Jaufré Rudela, v níž téměř totožnými slovy zpívá: „Ja mais d'amor nom gauzirai / si no.m gau d'est'amor de loing, / que gensor ni meillor non sai / vas nuilla part, ni pres ni loing.“²⁷

Povědomí o těchto *topoi* trubadúrské písňové tradice je tedy bezpodmínečným východiskem pro pochopení nejen námi studované *Farai un vers de dreit nien*, ale v podstatě veškeré trubadúrské produkce, neboť ta je, jak na to v návaznosti na Curtiův

24 *Přátelé přiléhavý složím vers* 2001, s. 61. V originále: „Et enamoret se da la comtessa de Tripol, ses vezer, per lo ben qu'el n'auzi dire als pelerins que venguen d'Antiochia.“ Cituji z Riquera 1975, s. 154.

25 Srov. Riquer 1975, s. 151–152, kde je zmiňován například verš z Paridova dopisu Heleně v Ovidiových *Listech heroin*: „Te prius optaui, quam mihi nota fores“.

26 Srov. Köhler 1964, s. 349–366.

27 Cituji z Riquera 1975, s. 164. V překladu Jiřího Pelána: „Slast jiné lásky nehledám, / mou radostí buď láska v dáli! / Je nejkrásnější ze všech dam / a nemá rovné blízko, v dáli!“ (Jaufrés Rudel. *Vzdálená láska*. Zblouv: Opus, 2013, s. 75).

koncept ukázal Robert Guiette a po něm Dragonetti či Zumthor,²⁸ založena právě na rafinovaném variování stálých, vracejících se témat a motivů.

A ke znalosti literárního a kulturního kontextu písní se přidává i potřeba orientace v dobovém kontextu materiálním. Příkladem její nezbytnosti mohou v naší skladbě být verše „qu'enans fo trobatz en durmen / sus un chivau“. Na první pohled enigmatické prohlášení o kompozici písně za jízdy na koni a ještě během podřimování může být výrazně ozřejmeno, pokud si uvědomíme, že ve 12. století bylo sedlo rytíře využívanějšího v boji úderné síly kopí drženého v podpaždí vpředu i vzadu opatřeno zvýšenou oporou, která jezdce pevně obepínala a udržovala ho v sedle i po nárazu.²⁹ Tyto opory jezdci zároveň umožňovaly podřimování za chůze či pomalejší jízdy koně. *En durmen sus un chivau* tedy nejspíše není důmyslný rébus zakrývající zastřený smysl, jak se ho například snaží nápaditou interpretací dobrat Matouš Jaluška ve zmiňovaném článku,³⁰ nýbrž může odkazovat ke všední realitě doby svého vzniku. Ostatně skládání písní za jízdy na koni není v literárním kontextu oné doby ničím neobvyklým. Martín de Riquer zmiňuje článek Lynne Lawnerové uvádějící několik literárních textů, které popisují spánek na koni či dokonce výslovně zmiňují kompozici skladby při takovém podřimování. Srovnajme například pasáže z okcitánského artušovského románu *Jaufré*, jehož hrdina při jízdě na koni „tal son a c'ades va durmen / e ades sal e lai volven / c'ades a paor de caser / [...] mas lai on lo caval lo mena“.³¹ A Riquer dále připomíná například pasáže z *Libre de l'ordre de cavalleria* od Ramona Llulla datované okolo roku 1275 či 28. kapitulu z románu *Tirant lo Blanch*, v nichž se objevují rytíři, kteří usnuli za jízdy na koni.³² A i někteří trubadúři evokují přímo skládání písní za jízdy na koni. Např. Gui d'Ussel: „M'anava sols cavalguan / un sonet notan...“ nebo Cerverí de Girona: „De Pala a Torosela / anava'un jorn cavalcan, / d'una danceta novela / que volia far pessan / e can lo sonet notava...“ A zde u Cerverího dokonce při podřimování (což však trubadúr zároveň prohlašuje za výjimečné): „E no vis mays null trobador aytal / ne qu'en durmen fezes vers e chanços; / qu'en durmen fo aycest chanz començatz...“³³

28 Srov. Curtius 1998 [1948] a R. Guiette, který svou přednášku publikovanou jako „D'une poésie formelle en France au Moyen Age“ v *Revue des Sciences Humaines* (Guiette 1949, s. 61–69) později rozšířil a vydal samostatně (Paříž: Editions Nizet, 1972). O rozpracování Guiettovy teze se zasloužili především Roger Dragonetti v práci *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale* (Dragonetti 1960) a Paul Zumthor v *Essai de poétique médiévale* (Zumthor 1972). Ve 20. století tak byla opravena stále ještě romantizující představa okcitanistů 19. a počátku 20. století, kteří tuto „manýru“ v trubadúrských písních buď přehlíželi či ji považovali za tvůrčí nedokonalost, za „neoriginalitu“.

29 Riquer 1975, s. 113, který cituje P. Martina 1967, s. 206: „... au cours du XIIe siècle les arçons de selle tendent à emboîter le cavalier, afin de mieux le maintenir“.

30 Jaluška 2011, s. 55–57.

31 *Jaufré. Roman arthurien du XIIIe siècle en vers provençaux* 1943, s. 106, vv. 3031–3037. Cituji z Riquera 1975, s. 113. Překlad: „je tak ospalý, že každou chvíli usíná, / naklání se na jednu i na druhou stranu, / až má strach, že spadne... / [jede] tam, kam ho kůň nese“.

32 Riquer 1975, s. 113.

33 Cituji z Riquera tamtéž. Gui d'Ussel: „Jel jsem sám na koni / a zaznamenával si nápěv [písně]“. Cerverí de Girona: „Z Paly do Torosely / jel jsem jednou / a o nové písní [danceta =

To, co se tedy modernímu čtenáři na první pohled jeví jako protimluv nezbytně zahalující nějaký skrytý význam, nemusí být při poznání materiálních historických okolností nijak výjimečné ani podivné.

A konečně i na úrovni celkového vyznění písně se *Farai un vers de dreit nien* opět nabízí modernímu interpretovi jako terén s nekonečným horizontem. Píseň byla vykládána mnoha různými přístupy a koncepty: jako exaltovaná spekulativní vize typu *visio in somniis* (založené na citovaném verši *fo trobatz en durmen*) až k výkladu teologickému, rétorickému, k literárnímu žánru hádanky (dle pozdějšího termínu tzv. *devinalh*) a mnoha dalšími.³⁴ Pokud však píseň analyzujeme v perspektivě kulturního a literárního kontextu autora a jeho předpokládaných posluchačů, mnohé z těchto výkladů se mohou jevit jako neopodstatněné. Patrně bychom na píseň neměli pohlížet očima filologa 21. století, ale „ušima“ auditoria snad mírně kultivovaných, ale stále pozdně středověce rudimentárních šlechticů a šlechtičen. Proč by jim domnělý autor (mnohdy sám přítomný na produkci) zakódovaně a ve složitých zámyslech sděloval cosi o negativní teologii, o katarské víře či o jemných nuancích novoplatonismu? Není na místě spíše v duchu konceptu tzv. Ockhamovy břitvy hledat možná schémata výkladu právě mezi těmi nejpřímočařejšími a nejpravděpodobnějšími interpretacemi? Nejeví se v dané situaci předpokládaného šíření díla a kulturního obzoru jeho posluchačů i autora prostý smysl písně kladoucí si za cíl rozptýlit a pobavit shromážděnou společnost (ať už v podobě žánrové parodie, ironického žertu, hádanky atd.) jako nejprímější a nejzřetelnější? To vše samozřejmě za předpokladu, že v textu hledáme významy, které tam mohli nalézt pouze posluchači či čtenáři ukotvení v téže historické epoše jako jeho autor. Na druhé straně samozřejmě můžeme literární text chápat jako nikdy se nezastavující stroj na výrobu významů, ať už hledaných v myslích stále nových a nových čtenářů či v imanentním „smyslu“ slov a vět a v jejich uspořádání. Je zřejmé, že ani jedno z těchto pojetí není nepřípustné a textu nijak neškodí, ostatně posledně zmíněné přístupy jej dokonce mohou neustále aktualizovat, přibližovat duchu doby a tím jej znovuoživovat. Myslím však, že bychom neměli zapomínat ani na „původní“ nabídku možných významů zasazenou do kontextů doby vzniku díla, jako na jednu z mnoha, ale přesto z logiky věci velmi důležitou interpretaci.

LITERATURA

- Beech, George T. „L'attribution des poèmes du comte de Poitiers à Guillaume IX d'Aquitaine“. *Cahiers de civilisation médiévale*, leden-březen 1988, roč. 31, č. 121, s. 10–12.
- Bond, Gerald A. *Origins*. In *A handbook of the Troubadours*. Akehurst, F. R. P — Davis, Judith M. Berkeley (eds.). Los Angeles : University of California Press, 1995, s. 237–254.
- Curtius, Ernest Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Přel. Jiří Pelán, Jiří Stromšík, Irena Zachová. Praha : Triáda, 1998.
- Dragonetti, Roger. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Bruges : De Tempel, 1960.

zdrobnělina termínu *dansa*, což je jedna z forem trubadúrských skladeb] / jsem přemýšlel / a zatímco jsem si poznamenával nápěv...“.

³⁴ Citovaný článek M. Jalušky 2011, s. 49–50 nabízí v úvodu přehled rozmanitých výkladových teorií.

- Dumistrescu, Maria. „Eble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine“. *Cahiers de civilisation médiévale*, 1968, XI, s. 379–411.
- Guiette, Robert. „D'une poésie formelle en France au Moyen Âge“. *Revue des Sciences Humaines*, 1949, no. 54, s. 61–69 [rozšířené samostatné vydání Paříž : Editions Nizet, 1972].
- Jaluška, Matouš. „Dopřavdy o ničem. Farai un vers de dreit nien trubadúra Guilhema de Peitieu jako experiment na poli básnické subjektivitý“. *Svět literatury*, 2011, č. 46, s. 49–62.
- Köhler, Erich. „No sai qui s'es — No sai que s'es“. *Mélanges Delbouille*, 1964, vol. II, s. 349–366.
- Lazar, Moshe. *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIe siècle*. Paris : Klincksieck, 1964.
- Martin, Paul. *Armes et armures*. Friburg, 1967.
- Thomas, Antoine. „Nouvèles variétés étimolojiques“. *Romania*, 1915–1917, no. 44, s. 321–324.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paříž : Seuil, 1972.

PRAMENY

- Dante Alighieri. *La Commedia*. Ed. Giorgio Petrocchi. Milano : Mondadori, 1967.
- Jaufré. Roman arthurien du XIIIe siècle en vers provençaux*. Ed. Clovis Brunel. Paris : Société des anciens textes français, 1943.
- Jaufres Rudel. *Vzdálená láska*. Přel. Jiří Pelán. Zblou : Opus, 2013.
- Jeanroy, Alfred. *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*. Paris : Honoré Champion, 1927.
- Nostredame, Jehan de. *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*. Chabaneau, Camille — Anglade, Joseph (eds). Paris : Honoré Champion, 1913.
- Nostredame, Jehan z. *Životy slavných a starých provenšálských básníků*. Argo : Praha, 2010.
- Pasero, Nicolo. *Guglielmo IX d'Aquitania: Poesie*. Modena : Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, 1973.
- Přátelé, přiléhavý složím vers. Písně okcitéanských trubadúrů*. Praha : Argo, 2001.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores*. Barcelona : Planeta, 1975.

FARAI UN VERS DE DREIT NIEN OF THE TROUBADOUR GUILHEM DE PEITIEU AND THE FINDINGS OF LITERARY HISTORY

This study strives to bring to the attention the context of literary history findings concerning the troubadour song “Farai un vers de dreit nien” and his supposed author. The analysis discusses the scientific debate of the historical identification of the song's author, its chronological placement and the song's attribution among other author's texts. It reexamines parts of the song proposing several considerations derived from the historical and literary context that might offer interesting perspectives for the interpretation of the song.

KLÍČOVÁ SLOVA:

trubadúrské písně — Guilhem de Peitieu — literární interpretace — literární historie
troubadours' songs — Guilhem de Peitieu — literary interpretation — literary history

Josef Prokop (* 1971) vystudoval hispanistiku na FF UK v Praze. Zabývá se především starší okcitéanskou (provensálskou) literaturou, počátky románské dvorské milostné poezie a románskou petrarkistickou poezií 15. a 16. století. Překládá z románských jazyků.