

Po nebezpečných stezkách dvorných her

Lenka Lee

Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky
23720@mail.muni.cz



Kniha Matouše Jalušky se věnuje trubadúrskému zpěvníku *R*, pergamenovému rukopisu, který vznikl na přelomu 13. a 14. století v oblasti Toulouse a který obsahuje více než tisíc básní a dalších textů psaných většinou v okcitanštině. Autor řeší otázku, zda lze rukopis „číst nejen jako depozitář jednotlivých básní, kanonizovaných a vyjímaných do kritických edic, ale rovněž jako knihu — v případě *R* možná heterogenní, těžkopádnou a přeplněnou, ale přesto aspirující na jednotné sdělení nesené zřetelnou narativní linkou“ (s. 9). V úvodu poukazuje na spojení milostného diskurzu s principy hry, nebezpečím a milostnou řečí — jazykem, který je pro trubadúry nejen nástrojem, ale také námětem (s. 18). Důležitým momentem pro přístup ke zpěvníku *R* je také fakt, že i tento specifický typ poezie, kterou lze obecně (a taky trochu neurčitě, tudíž záhadně) popsat pojmem *trobar*, je realizován na pozadí dějin spásy, která je jasně definována cestou od Vzkříšení k Poslednímu soudu. Ostatně řada trubadúrů s kristologickými a obecně křesťanskými tématy pracovala. Jaluška vysvětluje, že jeho přístup ke čtení rukopisu osciluje mezi prostým, avšak pozorným čtením a čtením ironicky poststrukturálním. Právě onen druhý způsob mu v úvodní části poskytne modely pro jeho výklad rukopisu.

Jako první je (nepřekvapivě) zmíněn Roland Barthes, který ve *Fragmentech milostného diskurzu* (1977) mluví o milostné rozpravě, jež v sobě „obsahuje povědomí o ženě „mocnější, než jsem já““ (s. 19), což je jedno z ústředních témat dvorské kultury. Barthes hovoří o možném nebezpečí, které způsobí, že slova lásky budou umlčena, to ale může nastat i při četbě pramene, tedy rukopisu *R*. Obranou proti tomu může být právě ludická organizace milostného materiálu. Jaluška proto osvětluje, proč se drží pojmu „dvorná láska“, který je jednak zaštitěn autoritou Václava Černého, jednak je druhem lásky vysoce civilizované i podivné, která vzbuzuje rozpaky či strach, ačkoliv v současné češtině převažuje výraz „dvorská“ (s. 21). Následuje připomenutí teorie hry Johana Huizingy, jehož *Homo ludens* (1939) je stále považován za základní příspěvek k tématu. Huizinga charakterizuje hru jako dobrovolnou činnost mající cíl v sobě samé a realizovanou uprostřed pevných časových a prostorových hranic, které ji oddělují od „neherního“ světa, čímž oběma stranám zaručuje bezpečné prostředí. Pokud jsou hranice překročeny, do hry může vstoupit smrt. Huizingův kritik Roger Caillois dělí hry do čtyř skupin — agón (soutěž), alea (závislá na náhodě, v pro-



středí dvorské kultury často zobrazována hrou v kostky), mimikry (např. karneval) a ilinx (způsobující závrať, například poutová atrakce). Caillois také upozorňuje na nebezpečí kontaminace herního prostředím reálným světem. Pro francouzského fenomenologa Jacquese Henriota je podmínkou hry volno a neklid, které nastanou po odpoutání se od povinností. Eugen Fink pojímá hru jako jeden ze základních existenciálních fenoménů — vedle práce, země, moci a lásky. Hra je něčím důvěrně známým, je nenápadná a běžná. Fink připomíná dětské zaujetí a fantazii. V závěru úvodní části knihy autor rekapituluje, že hra vzniká na hranici, „jež odděluje dva prostory, ten herní a jeho protějšek, sféru vlastní a cizí či (a zejména) zemskou a nebeskou“ (s. 47). S tímto obrazem pak pracuje při rozboru rukopisu.

Následující část připomíná klíčové momenty z moderních dějin vztahující se k fenoménu *amour courtois*. Tomu je dnešní podoba dána na konci 19. století, kdy Gaston Paris vydal v časopise *Romania* text reflektující znepokojující situaci v jednom z příběhů rytířů kulatého stolu, totiž mimomanželský vztah mezi Lancelotem a královnou Guenevrou. Z jeho rozboru pak abstrahuje čtyři pravidla dvorné lásky, která je nelegitimní, tajná; žena vždy stojí nad mužem, chová se (někdy) povýšeně; muž pro takovou ženu koná hrdinské skutky; láska je uměním majícím pravidla. Jaluška vtipně přibližuje, že celý koncept vznikl jako revolta Parise vůči jeho otci, taktéž badateli nad středověkými texty, který byl ovšem představitelem romantického pohledu. Paris si všímá aktivní role ženy, dámy, královny, která jedná, mluví a moderuje dvorská nebezpečí. Ve třicátých letech 20. století přichází C. S. Lewis se svou čtveřicí znaků *amour courtois*, kterými jsou „pokora, zdvořilost, manželská nevěra a náboženství lásky“ (s. 60). Na přelomu padesátých a šedesátých let se pak objevuje další koncepce, zastoupená například D. W. Robertsonem, která usiluje o opuštění pojmu. Robertson pracuje s dichotomií *caritas/cupiditas* a tvrdí, že všechny středověké texty propagují *caritas* a *cupiditas* odsuzují či ironizují. Jak se ovšem ukazuje, dvorské texty — dle Robertsona hanící *caritas* — tematizují například Pannu Marii či alegorickou postavu Rozumnosti jakožto krásné ženy. Posledním zmíněným novodobým badatelem je Jacques Lacan, který připomíná soudy lásky známé například z traktátu *De amore*. Vedle dvorů panovnických a soudních se tak i fenomén dvornosti spojuje s mocí, kterou však mají v ruce výhradně ženy.

Pro pochopení trubadúrské poezie je klíčová práce s jazykem, jež je v knize výborně ilustrována na zinscenovaném rozhovoru dvou známých trubadúrů, prostopášného, avšak vzdělaného a umělecky nadaného hraběte z Poitiers (který je identifikován jako vévoda Vilém IX. Akvitánský) a gaskoňského nalezence Marcabru. Dvorské nebezpečí je zde prezentováno rozporem mezi mateřským jazykem, tedy okcitanštinou, a latinou. Autoři nebyli vybráni náhodně, ve středověku totiž existoval román *Joufroi de Poitiers*, v němž se popisuje, jak se poitierský hrabě vydává na cestu plnou dobrodružství (včetně milostných), ale je nakonec nalezen a demaskován na anglickém dvoře svým poddaným Marcabrunem, který jej hledal, aby ho informoval, že jeho panství je v ohrožení, přivede jej zpět a hrabě se vrací ke svým povinnostem. Klíčový je zde moment, kdy Marcabru svého pána poznává a dokáže přimět k návratu k reálným povinnostem. Diskuse ve vybraných básních se týká vztahu mezi vernakulárními jazyky a latinou, respektive různých významů výrazů *lati*, který zde nemusí označovat pouze latinu, ale jakoukoliv řeč, jazyk, promluvu. Nicméně zmíněný termín poukazuje na obdobnou vážnost promluvy trubadúra, je-



hož *lati* je, či spíše chce být stejně závazná jako kázání v kostele. Hrabě z Poitiers ostatně stejným pojmem označuje jarní zpěv ptáků, z nichž každý zpívá „ve své latině podle nových not“ (s. 73), čímž básníkovi invokuje dávné milostné dobrodružství, které však ani v současnosti nemůže ohrozit *estraiing lati* („cizí latina“), latina nepřátelská, snad jazyk pomlouvače, klasické postavy trubadúrské poezie, klevetníka, který tajnou lásku vyzradil. Jazyk zde má performativní úlohu, dokáže přepínat situace. Marcabru ve své básni *Dirai vos e mon lati* naopak takové přilnutí k ptačí latině odmítá, protože ta je příčinou špatnosti ve světě, plozením bastardů, kteří jsou podvrhováni nic netušícím manželům. Marcabru tak ve své latině ukazuje, že podle slov Písma svatého tento zkažený svět brzy skončí. Staví se právě do oné role kazatele, intertextuálně reaguje na Poitierovu báseň a oponuje jí. Zkoumané dvě skladby tedy pracují se třemi druhy latiny: latina cizí a latina Písma mají funkci regulační, latina ptačí zavazuje tělo ke hledání rozkoše.

Rukopis jako celek pak čte autor publikace „jako uměle komponovanou, ale přirozeně působící cestu se startem a cílem, konstruovanou tak, aby usnadnila koexistenci nejrozumnějších textů ve svazku, vytvořila pro ně pevný základ“ (s. 87). Jestliže Stephen Nichols (1997) formuluje dvě cesty, jak číst rukopisné kompilace vernakulární literatury, totiž buď jako sbírky miscelaneí, či jako kompaktní díla, Jaluška se pohybuje na půli cesty, říká, že text pro něj zůstává „diskurzivním fenoménem“ (s. 87). Celý rukopis je zapsán jednou rukou, na začátku je čtenáři k dispozici rejstřík, po něm následují životopisy či razony konkrétních trubadúrů, po nich jsou zařazeny písně. Závěr zpěvníku obsahuje směsici textů. V úvodu Jaluškovy publikace je uvedena webová adresa, která obsahuje digitalizovaný rukopis, citace v textu tedy umožňují si právě zmiňované pasáže vyhledat a prohlédnout — rukopis je bohatě zdoben iluminacemi a notovými zápisy, výtvarná stránka textu ovšem zajímá autora jen okrajově. Přesto lze říci, že i on sám zve svého čtenáře ke hře, která od někdy ne zcela snadného odborného textu vede k ukázkám z rukopisu v originálním jazyce, následnému překladu do češtiny a dále k reálné podobě rukopisu, jehož vyhledání si na internetu představuje vyvinutí dalšího úsilí a intelektuální zisk posouvá ještě výše k požitku estetickému.

Materiál shromážděný v rukopisu je i svým způsobem zápisu pobídkou k bezpečné, srozumitelné hře, jejíž náplní je bohulibá světskost. Začátek obsahuje sérii životopisů, jež lze číst jako „řadu příkladných a dosti nešťastných příhod, spojených poměrně volně. Jejich děj se přesouvá v prostoru mezi Poitou, Španělskem a Svatou zemí, načrtává mapu krásných dam a center poetické produkce v tomto prostoru, ale také se věnují politice (zejména albigenské křížové výpravě a jejím následkům) a výraznou roli v nich hrají problémy, jimž trubadúři a žakéři čelí ve snaze zajistit si obživu“ (s. 99). Životopisy nejsou rozsáhlé, první je věnován tomu nejlepšímu — Girautu de Borneill. Dozvídáme se z něj mimo jiné, že nechtěl mít žádnou ženu a vše, co vydělal, posílal do rodné vesnice. S tímto příběhem kontrastuje druhý životopis — Peirolův, který naopak miloval jistou vdanou ženu, jež „jej milovala tolik, že mu způsobila potěšení lásky“ (s. 108). První příběh působí staticky, bezkonfliktně, oslavuje zlatou dobu *trobar*, Giraut píše skvělé básně, ženy na dvorech je poslouchají, ale básník si patrně volí žádnou ženu nemít — jako nejlepší básník by jistě měl šance vysoké. Naproti tomu jádrem druhého příběhu je performativní síla poezie, která dokáže ženy přesvědčit. Jaluška podrobněji rozebírá pět životopisů, ukazuje na je-



jich podobnosti a kontrasty a demonstuje jednak práci kompilátora a také znaky dvorné lásky (Ciceronská míra v protikladu k hazardní hře v kostky, milostná trýzeň na hranici života a smrti, povaha a účinky zpěvu, destruktivní síla lásky, popisy tělesnosti atd.), další životopisy jen převypravuje a v závěru se věnuje příběhu pana Savarica, jeho dvou přátel a nevěrné vikomtesy. Životopisy většinou poukazují na nesoulad mezi provozováním milostné poezie a řádným životem. Pokud je lze dělit na hravé a heroické, které končí tragicky, pak rukopis R obsahuje spíše ty druhé, jež mají funkci exemplární.

Samotné poezii je pak věnována poslední kapitola nazvaná *Písně lázně a písně přístavu*. První báseň s incipitem *Pax in nomine Domini*, známá též jako *Lavador*, je dílem Marcabrunovým a do opozice staví lázeň na tomto a onom světě, má tedy eschatologický charakter, lká opět nad neutěšenou situací „psího (či Kainova?) pokolení“. Druhá a třetí Marcabrunova báseň se věnují tělesné lásce, ale místo chvály jara pranýřují neřesti, slovy Michaila M. Bachtina tematizují ono tělesné „dole“. Jiný tón nacházíme ve čtvrtém výstupu téhož básníka, který je dialogickou pastorelou, v níž se zdánlivě prostá pastýřka pomocí pádných argumentů ubrání verbálním útokům dvorného aktéra, čímž propojí horatiovské *delectatio* a *utile*. Po pastorele je menší prostor věnován i zbývajícím šesti básním téhož autora.

Následuje kapitola o Peiru d'Alvergne, který byl kromě náboženských skladeb autorem ironické básně o trubadúrské komunitě, do níž se přimísili pastýři. D'Alvergne se neostýchá útočit na Girauta de Borneille, kterému se vysmívá kvůli jeho vzhledu i (ne)vztahu k ženám, v závěru však ironizuje také vlastní hlas, když jej přirovnává ke kvákání žab. D'Alvergne představuje v rukopisu R jakýsi předstupeň ke Girautovi de Borneill, protože v jeho životopisu se píše: „dělal ty nejlepší znělky a versy [...]. Nevytvořil ani jedno canso [...]. Byl považován za toho nejlepšího trubadúra, jaký kdy byl, až dokud nepřišel Giraut de Borneill“ (s. 184). Posledně zmíněný je také posledním autorem, kterému se Jaluška věnuje. První traktovaná skladba je fiktivním rozhovorem mezi Girautem a Alamandou, služkou paní, již svojí vinou ztratil. Alamanda, která svým způsobem zrcadlí Marcabrunovu pastýřku, má v rozhovoru vůdčí úlohu, je rádkyní i karatelkou, básníkovi vyčítá, že se veřejně dvořil jiné ženě, která je horší než její velitelka. Aktivní role přísluší v celé básni ženě, jež neváhá svému partnerovi v rozhovoru nařídit, aby ženě na vše kývl, ať by řekla jakoukoliv lež či nesmysl. Sféra fikce je podle ní prostředkem k minimalizaci utrpení na straně muže. V dalších básních Giraut ukazuje, že milostným básníkům stačí, pokud si své touhy odžijí ve fikčním světě *canzon*, ale zároveň nezapomenou na náš svět, reprezentovaný božskou mocí. Říká, že štedrost a slušný život postačují ke spáse, místo velkých činů klade důraz na kvalitu chvály a vděčnosti; na rozdíl od *Lavadoru* se tu apeluje na sílu slov.

Kniha *Dvorná hra a vysoká láska* přináší českému čtenáři bohatý materiál ke studiu a přichází se zcela odlišným přístupem, protože informace o *amour courtois* bylo dosud možné čerpat jen z několika výborů básní opatřených úvodními studiemi či nemnoha odborných textů. Jaluškova publikace se nachází na pomezí medievistiky, filozofie, lingvistiky a dalších věd, což dokládá bohatá bibliografie. Otázkou zůstává, kdo je modelový čtenář. Odpovědí je, že zřejmě ten, kdo má v oblasti dvorské kultury již nějaké znalosti, určité odborné předporozumění. Autor podle všeho předpokládá poučené publikum, ostatně text vznikl z jeho disertační práce. Na druhé straně, sám

autor mluvil o svém pozorném čtení rukopisu *R* a jeho čtenář by tak měl k publikaci přistoupit stejně a nikoliv jako posluchači Lacanovy přednášky, kteří (jak odhalil Bruce Holsinger) „vědoucně pokyvují nad erudicí mistra a předstírají povědomí o důležitém archivním objevu, který se nikdy nestal“ (s. 64).

AD:

Matouš Jaluška: *Dvorná hra a vysoká láska. Uvedení k trubadúrskému zpěvníku R*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 2018. 242 s.

