

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Barbora Herčíková

**Inverzní principy v Aucassinovi a Nicolettě**

Inversion in the Aucassin et Nicolette

## **Poděkování**

V první řadě děkuji vedoucímu této práce Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za inspiraci, cenné rady, a především obrovskou vstřícnost. Velkou inspirací pro mě byly i semináře a konzultace u Mgr. Martina Bažila, Ph.D, kterému stejně tak patří upřímné poděkování. Díky získanému grantu „Problém času v humanitních a sociálních vědách“, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze z prostředků specifického vysokoškolského výzkumu na rok 2010 pod číslem 261107, měla jsem možnost svůj teoretický výzkum reálně divadelně prověřit a vzniklou inscenaci *Aucassin a Nicola (grotesque lovestory)* prezentovat na festivalu XIII<sup>th</sup> Triennial Colloquium of the SITM v Giessenu (a mnoha českých divadelních festivalech). Byla to nesmírně cenná a nezapomenutelná zkušenost. V řadě neposlední pak děkuji Matouši Jaluškovi za vytvoření nového překladu a množství diskuzí, které jsme nejen o *Aucassinovi*, ale středověku obecně během celého mého studia nespočetněkrát vedli.

*Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*  
*V Praze*

## **Anotace**

Záměrem této práce je detailní podchycení inverzních principů v chante-fable XIII. století *Aucassin a Nicoletta*, s klíčovým zaměřením se na obrácenou roli ženy a muže u titulních představitelů. Takto markantní narušení řádu s sebou následně nese převrácení dalších pravidel, která jsou definována literárním diskurzem vrcholného středověku, především kurtoazní tradicí. První část textu obsahuje základní definice dobových pojmů: středověká misogynie, kurtoazní idealizace, rytířství a karnevalový princip. Následná analýza *Aucassina a Nicoletty* se zároveň silně dotýká středověké potřeby upozornit na nebezpečné odchylky od společenského řádu a snahy najít způsob, jak tyto „nemoci“ doby léčit.

## **Klíčová slova**

*Aucassin a Nicoletta*, chante-fable, dvorská kultura, dvorná láska, trubadúr, karneval, inverzní princip.

## **Abstract**

Purpose of my thesis is create a precise register of inversion in chante-fable from XIII<sup>th</sup> century: *Aucassin et Nicolette*. Main point of view is connected with a converse of woman and man part. This noticeable destabilization brings an inversion of further rules defined by literary discourse of medieval literature, above all by courtly culture. The first part included a basic definitions of misogyny, courtly love, chivarly and carnival principle. Following analysis of *Aucassin et Nicolette* indicates medieval need to show aberrations from social order and tries to find way to cure that „illness“ of age.

## **Keywords**

*Aucassin et Nicolette*; chante-fable; courtly culture; courtly love; troubadour; carnival; inversion

## Obsah

1. Úvod.....	5
1.1 Předmět práce: <i>Aucassin a Nicoletta</i> jako drama inverze .....	5
1.2 Struktura práce .....	10
1.3 <i>Aucassin a Nicoletta</i> : podrobný obsah .....	12
1.4 Problematika překladů .....	20
1.5 Krátké uvedení do kontextu ozdravného středověkého divadla .....	26
2. K otázce řádu.....	30
2.1 Kam zařadit <i>Aucassina a Nicolettu</i> .....	30
2.2 Misogynie .....	33
2.3 Idealizace.....	36
2.4 Rytířství.....	40
2.5 Význam karnevalu .....	43
3. <i>Aucassin a Nicoletta</i> : řád postavený na hlavu .....	47
3.1 Aktivita a pasivita.....	47
3.2 Narušení řádu.....	56
3.3 Nefunkčnost jazyka .....	64
3.4 Karneval Torelore.....	68
4. Muž a žena mimo normu.....	72
4.1 Odchytky od pohlavní identity .....	72
4.2 <i>Aucassin a Nicoletta</i> jako lék .....	75
5. Závěr.....	79
6. Bibliografie .....	81

## 1. Úvod

### 1.1 Předmět práce: *Aucassin a Nicoletta* jako drama inverze

V českém kontextu patří starofrancouzské chante-fable ze XIII. století *Aucassin a Nicoletta* k nejpopulárnějším středověkým textům. Jasným indikátorem této skutečnosti je fakt, že se jedná o dílo dostupné v trojici překladů, a to Adolfa Holka z roku 1909, Otto F. Bablera z roku 1928, především však Hanuše Jelínka, který byl v roce 1969 vydán v obrovském nákladu 160 000 výtisků jako čtenářské prémie nakladatelství Odeon. Široká dostupnost, stejně jako vlastní kvality textu, vyvolaly okamžitou reakci z řad profesionálních i amatérských divadel a *Aucassin a Nicoletta* se stal nejčastěji inscenovaným středověkým textem na našem území.

Většina inscenací má jeden společný rys: interpretuje toto dílo jako naivní pohádkovou hříčku o věrné lásce, která po všech úskalích šťastně dojde svého naplnění. Z toho pramení skutečnost, že jsou téměř bezezbytku cíleny na dětské publikum, navíc často realizovány pomocí loutek. Jelikož tento text nebyl v češtině doposud teoreticky podchycen, není překvapivé, že skutečná výjimečnost *Aucassina a Nicoletty* zůstává daleko za rozverným, naivně romantizujícím převyprávěním prosté fabule.

Cílem této práce je nahlédnout *Aucassina a Nicolettu* v jiném světle, a to jako text plný vytríbené ironie a sofistickované apelativnosti. Jedním z podstatných znaků středověké kultury bylo předkládat množství návodů, jak správně žít a čeho se vyvarovat. V mezích pevně daného řádu se skrývala svoboda zbavující jedince zbytečných pochybností. Aby byl řád dobře patrný, bylo nutné ukazovat nebezpečí, která mohou pramenit z jeho narušení. *Aucassin a Nicoletta* se zásadní měrou dotýká jednoho ze základních pilířů tohoto systému, a to pozice, kterou ve společenském systému zastávají muž a žena. Jak postupně ukážeme, odchylka v tomto případě tvoří sto osmdesát stupňů.

Gendrová satira zdaleka nevyčerpává celkový potenciál *Aucassina a Nicoletty*. Mým cílem je na tomto drobném díle ukázat neživotaschopnost a neakceptabilnost jedince, který nedělá „nic tak, jak by měl“, především však

absurditu světa, v němž jsou na hlavu převrácena veškerá pravidla. Domnívám se totiž, že inverzní principy jsou pro *Aucassina a Nicolettu* interpretačním klíčem. Aucassin, jak budeme postupně demonstrovat, není prezentován jako muž, ale je nahlížen prizmatem charakteristik a vlastností patřících ženě. Tím, že se nejedná o pouhou masku nebo převlek, ale že jde o životní princip, je jeho jednání obrácené (vychýlené či zvrácené) i ve všech dalších aspektech, které se s mužským principem pojí. Smích, který u dalších postav, ale především u diváka, posluchače či čtenáře vyvolává, lze právem nazvat obranným bergsonovským výsměchem tomu, co shledáváme jako nezdravé a strnulé.

Tyto otázky jsou bez ohledu na století, ve kterém byly vzneseny, stále vysoce aktuální, ať už se zabýváme určením mužské a ženské role či pozicí jedince nuceného čelit krizi identity i absenci řádu. Celá tato analýza by tedy mohla být označena za dramaturgickou, ať už ve smyslu interpretačním, stejně jako z hlediska potřeby pojmenovat vztah uměleckého díla k dobové společenské a myšlenkové problematice. Způsob jakým je tato problematika pojednána v *Aucassinovi a Nicolettě*, shledávám natolik originálním a přínosným, že jsem se rozhodla zabývat se daným tématem bez ohledu na to, že jsem schopna pracovat pouze s českými a anglickými překlady, ať už primárního textu či citovaných studií. Zájemce o filologickou analýzu se může směle obrátit na zahraniční studie, jejichž počet je adekvátní všeobecné popularitě tohoto textu. Stejně tak bych ráda přispěla k nevelké hrstce česky psaných (či do češtiny přeložených) studií o středověkém dramatu. Považuji za důležité polemizovat s často již zastaralými myšlenkami o dramatu a divadle této epochy zakotvených v českém povědomí především kvůli nedostatku aktuálních polemických studií. Přístup intenzivní, dotýkající se do hloubky principů konkrétního díla, který je stejně tak možno aplikovat na díla další, nadsazují nad obecně laděný, extenzivní výčet dobových faktů.

Jsem si dobře vědoma sporných momentů, které s sebou tato práce přináší. Tím stěžejním je unikátnost textu *Aucassin a Nicoletta*. Jedná se o jediný dochovaný exemplář žánru *chante-fable*, který můžeme definovat takto: „Dobrodružná romance, ve které se střídá próza s veršem. *Aucassin a Nicoletta* (rané 13. století) je považován za jediný dochovaný exemplář tohoto žánru, jenž

se ve 12. a 13. století patrně těšil jisté popularitě.<sup>1</sup> Ani významný francouzský mediavelista Gaston Paris neuvádí definici o nic obsáhlejší: „Jedná se o kombinaci prózy a verše s pasážemi zpívanými a pasážemi, které vyprávějí příběh.“<sup>2</sup> Ačkoliv díla slučující prózu a verše nejsou ve starověku ničím neobvyklým a v různých obdobách se vyskytují i v literatuře středověké, unikátní rozměr *chante-fable* umocňuje především existence dochované notace a označení veršovaných pasáží<sup>3</sup> slovem *chante*, tedy zpěv.

To je jeden z důvodů proč můžeme předpokládat, že se jednalo o dílo určené k veřejnému předvádění, což je ve středověku více než běžnou praktikou. Evelyn Birge Vitz, zabývající se performativním potenciálem středověkých narativů, poukazuje na skutečnosti, kterou lze vyvodit jen z prostého čtení těchto textů: „Zahrnují v sobě množství informací, zda mají být nahlas přednášena, ztvárněna jedním či více představiteli, mají-li se zpívat, nahlas předčítat, případně zda jsou určena ke čtení v soukromí. Mohou nám také prozradit mnohé o tónu, náladě a stylu jak by měly být ztvárněny.“<sup>4</sup>

Hypotézy o určení *Aucassina a Nicoletty* k veřejnému předvádění výrazně posiluje skutečnost, že se spolu s textem dochoval i notový záznam, což je u středověkých rukopisů raritou: „Notace zahrnuje tři krátké melodické linky, dvě delší a jednu krátkou. První téměř jistě náležela prvnímu verši každé ze zpívaných pasáží, druhá melodie byla určena pro verše zbývající krom posledního, který byl zpíván podle třetí, krátké hudební linky.“<sup>5</sup>

Birge Vitz se jednoznačně přiklání k tomu považovat *Aucassina a Nicolettu* za text hraný před publikem, přičemž krom explicitně definovaných pasáží ve verších a v próze, určených pro zpěv či recitaci, vyzdvihuje i pozoruhodnou řadu stylů a nálad, sdělovaných prostřednictvím promluv a obrazů: „Vyprávění příběhu, střídání zpěvu a mluvení, deklamace, pravděpodobně i hlasité čtení,

---

1 CUDDON, J. A. (ed). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.

2 PARIS, Gaston. *Poèmes et Légendes du moyen âge*. Paris: Société d'édition artistique, 1900. 99 s.

3 Jedná se o sedmislabičné verše s asonancemi, s výjimkou posledního čtyřslabičného verše, který se nerýmuje a celý zpěv uzavírá.

4 BIRGE VITZ, Evelyn: *Variiegated Performance of Aucassin et Nicolette*. In *Cultural Performance in Medieval France*. Eglal Doss-Quinby, Roberta L. Kruger, E. Jane Burns (ed). Cambridge: D. S. Brewer, 2007. 236 s.

5 Ibid. 237 s.



různé styly zpěvu, opora v instrumentální hudbě, tanec, mimus a dramatické hraní a ztvárňování postav.“<sup>6</sup> Usuzuje, že *Aucassina a Nicolettu* mohla bezpečně předvádět herecká trupa pěti všestranně nadaných herců (bylo nezbytné obsadit postavy Vypravěče, Aucassina, Nicoletty, zbývající dvojice herců s občasným doplněním právě volného herce titulní dvojice bez obtíží sehrála veškeré zbylé postavy). Za součást představení považuje i kostýmy, rekvizity a jednoduchou scénografii. Své hypotézy staví především na způsobu, jakým byla před diváky neustále bořena a znovu utvářena narativní a dramatická iluze: „*Aucassin a Nicolette* nenechává publikum, aby se pevně usadilo v jednoduše vyprávěném příběhu. (...) Veškeré proměny se plynule inscenují, s návazností a precizností jsou řízeny přicházejícími postavami stejně jako opakovanými prvky příběhu.“<sup>7</sup> Z narážek odkazujících k herecké akci vyzdvihuje především scénu s pasáky, kde několik performerů zpívá, hraje na hudební nástroje a patrně tančí či mimicky ztvárněný *Nicolettin* útěk z vězení.

Text je výrazně prostoupen fragmenty přímé řeči, na mnoha místech přecházejících v monology a dialog. Možnost uvažovat o divadelním rozměru *Aucassina a Nicoletty* podporuje také rychlý dějový spád a spektakulárnost exotických a fantaskních prostředí a postav. Jejich slovní okomentování podporuje podobně jako například v alžbětinském divadle divákovu orientaci a představitivost. John R. Reinhard mapující ve studii *The Literary Background of the Chantefable*<sup>8</sup> množství přístupů k tomuto textu uvádí, že Mario Roques, stojící u počátku moderního zkoumání tohoto textu, odmítá v úvodu své edice<sup>9</sup> řadit *Aucassina a Nicolettu* mezi romány, povídky, novely, fabliaux nebo vyprávění, a dospívá k závěru, že se jedná o mimus.<sup>10</sup> John Reinhard dodává, že

---

6 Ibid.

7 Ibid. 238 s.

8 REINHARD, John. *The Literary Background of the Chantefable*. In *Speculum*, vol 1, no 2. The University of Michigan: Ann Arbor 1926. 157 s.

9 *Aucassin et Nicolette: Chantefable du xiii<sup>e</sup> siècle*. ROQUES, Mario (ed.) Paris: Champion, Classiques français du moyen âge, 1925.

10 Určité podobnosti s antickým mimem se bezesporu nabízejí, neexistují ale žádné prameny podporující hypotézu, že tradice mimu přetrvala až do středověku, jelikož mimus byl křesťanskými autoritami zásadně odmítán. Eva Stehlíková definuje nejednoznačný žánr mimu především jako divadelní praxi, kterou tvoří zábavné vyprávění ve formě řeči, zpěvu a tance, kde vystupoval jen malý počet herců. (STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Divadelní ústav, 2005.) Určité shodné znaky s *Aucassinem a*

jediný fakt můžeme říct o *Aucassinovi a Nicolettě* s jistotou, totiž že se tento typ literatury později propojil s divadlem.<sup>11</sup>

V tomto kontextu je dobré poznamenat, že středověké divadlo zdaleka nemělo pevně ustálenou formu a množství společenských projevů bylo možno považovat za silně teatralizované a paradiadelní. Eva Stehlíková tuto situaci shrnuje v úvodní kapitole své knihy *A co když je to divadlo?:* „Jacques Le Goff má za symptomatické, že středověk nemá vyhrazené místo pro divadlo. (...) Na hradě se konají hostiny, turnaje, představení truvérů, žakérů, tanečníků a medvědářů. V kostele se provozují obřady a slavnosti, z nichž vyrůstá divadlo. Ve městě se hraje na náměstích, kde se stačí postavit pódium, na venkově žijí folklórní slavnosti. Všechny vrstvy společnosti pořádají rodinné slavnosti, všichni hrají nejrůznější hry - od lidových vrhcábů po královskou hru, jíž jsou šachy, holdují zpěvu a tanci. (...) Učený historik zapomněl už jen na dvě věci: na klášter, v němž se mniši baví opisováním a čtením neslušných Terentinových komedií a jeptišky píšou hry či hudební morality, a na univerzitu, na níž žáci a mistři holdují nejrůznějším parodiím a spisování komedií a tragédií.“<sup>12</sup>

K tomuto výčtu lze ještě doplnit například již z antiky populární tradici triumfálních královských vjezdů do města a všemožné projevy karnevalu, u nichž se podrobně zastavíme v druhé kapitole. Vzhledem ke všem uvedeným důvodům budeme nadále považovat *Aucassina a Nicolettu* za teatrologicky relevantní pramen, byť se jedná o poněkud mezní případ.

---

*Nicolettou* je možno nalézt především v rovině tematické: často se jedná o příběhy z řeckých románů, kde se vyskytuje odloučení sourozenců nebo milenců, pobyt v cizině a komplikované pokusy o osvobození.

11 REINHARD. 157 s.

12 STEHLÍKOVÁ, EVA: *A co když je to divadlo? Několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem*. Praha: Divadelní ústav a Koniasch Latin Press, 1998. 7 s.

## 1.2 Struktura práce

Ve zbývající části úvodní kapitoly podrobně představíme obsah *Aucassina a Nicoletty* a dotkneme se otázek týkajících se formy. Dále se zastavíme u problematiky českých překladů a jejich odchylek. Tím vznikne prostor poukázat na slabiny nepoučeného překladu, který svádí inscenátory k nepřesným, povrchním výkladům a objasníme důvody, proč pro interní potřeby této práce vznikl překlad nový. Na závěr ve zkratce shrneme základní žánry středověkého profánního divadla, které si kladou za cíl reflektovat lidské a společenské neduhy. Dotkneme se principů, jakými divadlo reflektuje základní společenské otázky a problémy, ale i jak se je pokouší řešit pomocí „ozdravných tendencí“. Tento klíč nám později poslouží k pochopení léčebné síly *Aucassina a Nicoletty*.

Vlastní stať se nejprve bude zabývat tématy, která jsou nezbytná pro pochopení originality konceptu *Aucassina a Nicoletty*: systémem vlastností, ale též výsad a povinností, které definovaly středověkého muže (především byl-li tento muž rytířem) a v protikladu k němu vyznačíme mechanismy, které vedly k pojmenování pozice ženy.

Na tomto místě je třeba upozornit na skutečnost, že se záměrně vyhýbám práci s historickými prameny. Na téma sociologického obrazu všedního života a výjimek porušujících pravidla stereotypního pohledu na postavení středověkých mužů a žen bylo napsáno množství knih a článků, ať už z historického či genderového hlediska. Tato diplomová práce bude reflektovat výhradně diskurz literární, obraz, který podléhá výrazné „umělecké licenci.“ Rozšíření o pohled historické skutečnosti by bylo kontraproduktivní nejen z hlediska rozsahu, ale především smyslu této práce.

Třetí, ústřední kapitola se již bude plně zabývat inverzními principy *Aucassina a Nicoletty*. Na množství příkladů ukážeme, že Aucassin zastává ženskou pozici namísto mužské - a jak se toto převrácení promítá do všech ostatních aspektů jeho života a chování. To v pomyslné řetězové reakci narušuje veškeré další zásady, skrze něž je definován středověký svět. Samostatnou podkapitolu bude tvořit expozice svébytného světa skrytého v rámci *Aucassina a*

*Nicoletty*, karnevalově laděného království Torelore. Tato „inverze uvnitř inverze“ se stává stěžejním bodem naší interpretace.

V poslední kapitole, předcházející závěrečnému shrnutí, se dostaneme k příkladům toho, jak společnost bojovala proti odchýlkám vůči řádu a normalitě. Uvedu i další literární díla, kde je ústředním tématem záměrné převrácení mužské a ženské role. Poté se pokusíme obhájit důvody, proč je možno připustit výchozí premisu, která říká, že *Aucassin a Nicoletta* funguje jako „karnevalové exemplum“. Skrze akcentovanou směšnost pomáhá pochopit skutečnost, že pokud muž není komplexním mužem, nemůže být ani komplexním člověkem, a jeho přítomnost je neslučitelná s fungováním okolního světa.

### 1.3 *Aucassin a Nicoletta*: podrobný obsah

*Aucassin a Nicoletta* je poměrně krátké dílko o 1050 verších, rozložených do 41 různě dlouhých sekvencí v rozmezí od deseti do osmdesáti veršů. Kapitoly jsou psány střídavě ve verši a próze a pokaždé je předznamenávají slova: „zpívá se“ (or se cante) nebo „vypráví se“ (or dient et content et fablent). Verše originálu jsou sedmislabičné a jsou mezi sebou spojeny asonancemi, jejich počet u jednotlivých kapitol je někdy sudý, jindy lichý. Formální a rytmickou zvláštností zpívaných partií je jejich stručný závěrečný verš, který se rozměrem odlišuje od ostatních: je pětislabičný, není vázán k ostatním veršům rýmem ani asonancí a má svůj vlastní melodický obrat.

Nyní přejdeme ke shrnutí obsahu jednotlivých kapitol:

I. (zpívá se) V expozici je ve zkratce shrnut obsah písně o *Aucassinovi a Nicolettě*. Jsou naznačena příkoří, kterými museli milenci projít, než stanuli před oltářem. Dozvíme se, že naslouchání tomuto zpěvu má léčivý charakter. (1 - 15)

II. (vypráví se) Popis ničivé války, kterou vede hrabě Boughart z Valence proti Garinovi z Beaucairu, Aucassinovu otci. Je představen Aucassin, jeho fyzické i psychické ctnosti a jeho propadnutí lásce. Otec přemlouvá Aucassina, aby vyjel do boje, Aucassin vše kategoricky odmítá, pokud nedostane milovanou Nicolettu. Hrabě argumentuje, že Nicoletta, kmotřenka městského vicehraběte, je jako někdejší saracénská zajatkyň pro Aucassina nepřijatelná a nabízí mu sňatek s kteroukoliv z francouzských šlechticů. (1 - 40)

III. (zpívá se) Popis Aucassinova vzplanutí k Nicolettě a snahy rodičů mu tento cit rozmluvit. Aucassinova argumentace, že krása Nicoletty dostatečně hovoří o její vznešenosti. (1 - 20)

IV. (vypráví se) Hrabě k sobě volá vicehraběte a pod pohrůžkou smrti jej nutí, aby Nicolettu odstranil z Aucassinova dohledu. Vicehrabě nerad slibuje.

Nechá dívku zavřít v nejvyšším patře svého paláce společně se stařenou, která na ni má dohlížet. (1 - 25)

V. (zpívá se) Popis malovaných stěn Nicolettina vězení, dívčina půvabu a krásy zahrady, kterou dívka pozoruje ze své věže. Odhodlává se, že při první příležitosti z vězení unikne. (1 - 25)

VI. (vypráví se) Šíří se zpráva, že se dívka ztratila. Aucassin přichází k vicehraběti, kterého označuje za vlastního vraha právě proto, že mu sebral jeho sladkou přítelkyni. Vicehrabě jej znovu upozorňuje na neadekvátnost tohoto vzplanutí. Dodává, že pokud by z Nicoletty učinil svou milenkou, jeho duše by přišla do pekla. Aucassin odmítá vstoupit do ráje plného mrzáků, nemocných a žebráků, s nimiž nemá nic společného, raději přijde do pekla, plného radostných a vznešených mužů a kurtoazních dam, pokud bude mít s sebou milovanou Nicolettu. Vicehrabě přesto konstatuje, že Nicolettu přesto víckrát nespátří - a upozorňuje na nebezpečí smrti pocházející od Aucassinova otce. (1 - 45)

VII. (zpívá se) Aucassinův bezradný nářek. Vzpomíná na Nicolettu, její krásu a prožitky rozkoše. Detailně líčí svou bolest. (1 - 15)

VIII. (vypráví se) Hrabě Boughart začal obléhat Beaucaire. Otec znovu upozorňuje Aucassina, že je jeho povinností chránit lid i majetek. Aucassin odmítá každou Boží milost, pokud půjde do boje, aniž by předtím dostal Nicolettu. Otec dodává, že za těchto okolností raději přijde o celý majetek. Aucassin přichází s podmínkou, že pokud bude moci po návratu Nicolettu spatřit, promluvit s ní a políbit ji, do boje vyrazí. Hrabě souhlasí. (1 - 40)

IX. (zpívá se) Popis nádhery Aucassinovy zbroje. S myšlenkou na Nicolettu odjíždí do nejprudšího boje. (1 - 15)

X. (vypráví se) Aucassina sní o Nicolettě a omámen vjíždí do houfu nepřátel. Ti ho zajmou a chystají se jej zabít. Aucassin se na poslední chvíli

probírá a konstatuje, že ztráta hlavy by mu zabránila s Nicolettou promluvit. Okamžitě způsobí ničivé krveprolití. Zajme hraběte Bougharta a odvede jej před svého otce. Ten je nadšen, když však Aucassin trvá na své odměně, odmítá ji splnit. Aucassin přikáže zajatému hraběti, že musí nepřetržitě škodit jeho otci na těle i na majetku. Poté co jej odvede do bezpečí, je sám zajat a vsazen do vězení. Tam začne naříkat nad Nicolettou. (1 - 80)

XI. (zpívá se) Aucassin pláče ve vězení, vzpomíná na Nicolettinu sladkost. Popisuje, jak kdysi uzdravil na smrt nemocného poutníka pouhý pohled na její odhalenou nožku. Konstatuje, že umírá láskou. (1 - 35)

XII (vypráví se) Nicoletta využívá momentu, že stařena usnula a za pomoci svázaných prostěradel se spouští do zahrady. Opětovný popis její krásy. Prochází beaucairskými ulicemi až k věži, kde pláče Aucassin. (1 - 35)

XIII (zpívá se) Zarmoucena konstatuje, že kvůli zášti Aucassinova otce jí nezbývá nic jiného, než útěk ze země. Daruje Aucassinovi ustříženou kadeř, ten se rozpláče. (1 - 20)

XIV (vypráví se) Aucassin zakazuje Nicolettě odejít, protože by mu to způsobilo smrt. Hovoří o rozdílech v lásce ženy a muže (ženská je nestálá, ulpívá na řasách, nadrech, prstech, mužská je trvalá, protože vězí v srdci). Hlásný na věži, který vyslechl tento rozhovor, rozhodne se varovat milence před nebezpečím. (1 - 30)

XV (zpívá se) Hlásný zpívá o Nicolettině kráse, poté přidává varování před blížící se stráží. (1 - 10)

XVI (vypráví se) Nicoletta se loučí s Aucassinem a utíká k hradnímu příkopu. Uvědomuje si, že cesta srázem ji může stát život, přesto se však k této cestě odhodlává, než aby byla chycena a upálena. I přes poranění na rukou i na nohou sestup přežije, podaří se jí i vyšplhat se příkopem vzhůru. Stojí na hraně

lesa plného hadů a dravé zvěře. Obává se, že bude sežrána dravci, stejně tak se bojí svého dopadení. (1 - 25)

XVII (zpívá se) Nicoletta shledává, že raději podlehne šelmám, než aby ji hrabě nechal upálit. (1 - 15)

XVIII (vypráví se) Nicoletta vchází do lesa a na jeho okraji usíná. Ráno ji probudí hlasy snídajících pastýřů. Dívka je zdraví a prosí, aby vyřídili Aucassinovi, že se má vydat do lesa ulovit vzácnou laň. Pastýři to odmítají s argumentem, že v lese žádné vzácné zvíře nežije a nechtějí s ní dále hovořit. Nicoletta jim dá peníze, pastýři tedy svolí, že půjde-li Aucassin kolem, vzkaz mu předají. (1 - 35)

XIX (zpívá se) Nicoletta jde hustým lesem a přichází na křižovatku. Odhodlá se vytvořit pro Aucassina zkoušku lásky. Z trávy a květů uplete besídku. Věří, že pokud hoch poslouchá hlasu srdce, zastaví a vstoupí dovnitř. (1 - 25)

XX (vypráví se) Šíří se zpráva o Nicolettině zmizení. Hrabě pouští Aucassina z vězení. Aby jej rozveselil, uspořádá velkou slavnost. Chlapec truchlí až do okamžiku, než ho rytíř přiměje vyjet si na hon. Aucassin poslechne, přijíždí až k pastýřům. (1 - 30)

XXI (zpívá se) Veselí pastýři sedí u studánky, jedí a zpívají. Žehnají Aucassinovi, aby dostal hodnou a hezkou ženu. Domnívají se, že miluje krásnou dívku, co jim darovala peníze. (1 - 15)

XXII (vypráví se) Aucassin v písni pozná Nicolettu. Prosí, aby mu píseň zazpívali ještě jednou. To však pastýři odmítají. Teprve když jim dá peníze, rozhodnou se mu alespoň převyprávět Nicolettinu zprávu o vzácné lani. (1 - 40)

XXIII (zpívá se) Aucassin okamžitě porozumí enigmatické zprávě a vyráží hledat Nicolettu do hloubi lesa. (1 - 20)



XXIV (vypráví se) Aucassin je do krve rozdrásán trním, propuká v pláč, protože dívku stále nenachází. Setkává se s děsivě vyhlížejícím mužem. Tomu na otázku, proč bohatý člověk pláče, vypráví o ztrátě vzácného bílého chrta. Muž se mu krutě vysměje. Aucassin mu dává peníze, aby mohl zaplatit ztraceného vola a unikl vězení. Muž za to Aucassinovi žehná. Hoch dojede na křižovatku, kde uvidí květinovou besídku. Nepochybuje, že ji vytvořila Nicoletta. Zatímco sesedá z koně, upadne a vymkne si rameno. Doplazí se do besídky a hledí na hvězdy. (1 - 80)

XXV (zpívá se) Aucassin přirovnává Nicolettu k zářivým hvězdám, touží po jejím objetí. (1 - 10)

XXVI (vypráví se) Nicoletta přichází. Aucassin shledává, že díky její přítomnosti už necítí bolest. Nicoletta mu vyléčí vymknuté rameno. Poté vznáší obavu nad jejich osudem. Aucassin ji ujišťuje svou ochranou, posadí ji na koně a vyjedou z lesa. (1 - 20)

XXVII (zpívá se) Aucassin v sedle líbá a objímá svou milou. Ta znovu hovoří o nebezpečí, které jim hrozí a zvažuje co dál. Aucassinovi stačí, že má svou milou u sebe. Přijíždějí k mořskému břehu. (1 - 20)

XXVIII (vypráví se) Chlapec přemluví rybáře, aby je vzal na loď. Strhne se bouře, která je zavléče do neznámého přístavu. Dozvídají se, že jde o království Torelore, kde král očekává porod a královna velí vojskům v poli. Aucassin se tomu diví, hledá královu komnatu. (1 - 20)

XXIX (zpívá se) Přichází ke královu loži. Ten hovoří o chystaném porodu a nadcházejícím šestinedělí. (1 - 10)

XXX (vypráví se) Aucassin se rozzuří, popadne hůl a krále tluče. Donutí jej odpřísáhnout, že už žádný muž v této zemi „neobtěžká a neslehne“. Král přísahá.

Poté jej Aucassin vyzve, aby jeli do pole, kde královna velí boji. Tam užasle pozoruje, jak nepřátelé po sobě házejí jablka, vejce, homole sýra. (1 - 15)

XXXI (zpívá se) Popis bitvy. Aucassin se tomu směje. (1 - 10)

XXXII (vypráví se) Aucassin se ptá krále, zda chce pomoci od nepřátel, ten souhlasí. Aucassin okamžitě zabíjí celé zástupy. Král se zděsí a žádá, aby toho ihned zanechal, protože zabíjení nepatří k místním zvykům. Obyvatelé země prosí krále, aby Aucassina vyhnal, Nicolettu, která jim připadá urozená, radí provdat za jeho syna. Nicoletta to kategoricky odmítá. (1 - 20)

XXXIII (zpívá se) Dívka se odmítá zřeknout Aucassina, popisuje rozkoš plynoucí ze vzájemné lásky. (1 - 10)

XXXIV (vypráví se) Aucassin a Nicoletta se v Torelore konečně těší vzájemné lásce. Do země vpadnou Saracéni, rozvrátí zem a obyvatele zajmou do otroctví. Aucassina vsadí na jednu loď, Nicolettu na druhou. Aucassinova loď ztroskotá a on se ocitá na beaucairském břehu. Lidé ho poznají a s radostí jmenují panovníkem, protože jeho rodiče v době chlapcovi nepřítomnosti zemřeli. (1 - 15)

XXXV (zpívá se) Aucassin vládne v klidu a míru na Beaucairu, avšak teskní po Nicolettě. Zoufá si, že neví, kde ji hledat. (1 - 15)

XXXVI (vypráví se) Loď, která odvezla Nicolettu, patří kartaginskému králi, Nicolettinu otci. Nicoletta však nic netuší o svém původu, protože v době svého unesení byla malé dítě. Když doplují do Kartága, ihned poznává místo, kde se narodila. (1 - 10)

XXXVII (zpívá se) Zarmoucená Nicoletta uvažuje o tom, že jí není nic platný vznešený původ, když není s Aucassinem. Touží, aby se opět shledali. (1 - 20)

XXXVIII (vypráví se) Karthaginský král se raduje, že našel dceru, zahrne ji poctami a chce ji provdat. Nicoletta sňatek odmítá a přemýšlí o způsobu, jak nalézt Aucassina. Opatří si housle, naučí se na ně hrát. Uteče z domu a ubytuje se u stařeny na pobřeží. Natře si tvář bylinami, po kterých jí zčerná kůže. Pořídí si oblečení žakérů a přesvědčí námořníka, aby ji vzal na loď, která ji doveze do Provence. Nicoletta putuje krajem, hraje na housle a zpívá. Dojde do Beaucairu. (1 - 25)

XXXIX (zpívá se) K plačícímu Aucassinovi přichází k němu žakéř s písní o lásce Aucassina a Nicoletty. Dodává, že Nicoletta je dcera kartaginského krále, který ji chce provdat, ale že to dívka pro lásku k Aucassinovi odmítá. (1 - 40)

XXXX (vypráví se) Aucassin se zaraduje a ptá se zpěváka, zda o Nicolettě něco neví. Ten mu zopakuje, že Nicoletta se nachází v Kartágu a je nucena ke sňatku. Aucassin jej prosí, aby se za úplatu vydal do Kartága a vyřídil Nicolettě, že k němu má přijít. Zpěvák svoluje a utěšuje plačícího Aucassina, že dívku brzy přivede. Nicoletta přichází do domu svého již zemřelého pěstouna. Jeho žena ji okamžitě poznává. Nechá ji umýt a natřít bylinou, po které se jí zjasní tvář a je krásnější než dřív. Hraběnka žádá Aucassina, aby přestal s pláčem, protože Nicoletta už na něj čeká. (1 - 35)

XXXXI (zpívá se) Aucassin nadšeně běží za Nicolettou, chytá ji do náruče. Celou noc se oddávají milování a ráno ji vede k oltáři. Dále spolu žijí ve svornosti a štěstí a historie Aucassina a Nicoletty je uzavřena. (1 - 20)

Jak je patrné, jedná se o fabuli poměrně prostou. Aucassin tolik touží po milované dívce, krásné saracénce Nicolettě, že kategoricky odmítá rytířskou službu. Otec, který jejich lásce brání, nechává Nicolettu uvěznit a posléze i vzpurného Aucassina. Milenci se po různých úskalích shledají, doplují spolu do podivného království Torelore, aby byli po vpádu saracénských pirátů vzápětí znovu rozděleni. Aucassinova loď ztroskotá u Beaucairu, kde je prohlášen panovníkem, kartaginský král rozpozná v Nicolettě svou ztracenou dceru.

Nicoletta v převlečení za žakéře nalezne Aucassina a zpívá píseň o jejich lásce. Posléze se nechá rozpoznat a koná se šťastná svatba.

Zpěv první je koncentrovaným shrnutím a zároveň apoteózou celého příběhu, explikuje totiž jeho léčebnou funkci, když slibuje:

V ní dvornost s moudrostí se pojí  
a není, koho nevyhojí,  
ať sebevíc je smuten, zničen,  
či chorý, nemocemi sklíčen.  
Zas radost začne v srdci kvést,  
tak sladká tato píseň jest.<sup>13</sup>

Od druhé kapitoly se ve většině případů obsah vyprávěné a zpívané části ve značné míře shoduje či doplňuje. Pasáže zpívané rozšiřují a obohacují informace o osobách, místech a některých událostech explikovaných v pasážích vyprávěných. Titulní představitelé v nich častěji s výraznou emocionální vypjatostí reflektují svou lásku, touhu a bolest. Není ale pravidlem, že se jedná pouze o formu dějové retardace. Někdy se prostřednictvím zpěvu dozvíme obsah důležité promluvy, která byla ve vyprávění pouze zmíněna.

Silně dějotvorný aspekt obsahuje například zpěv hlásného na věži, varující Nicolettu před blízcími se vojáky, Nicolettino odmítnutí sňatku se synem torelorského krále, především však zpěv, kdy se Nicoletta setkává s Aucassinem v přestrojení za žakéře. V tomto nejdelším zpěvu složenému ze čtyřiceti veršů (běžná délka je v rozmezí deset až dvacet veršů) poprvé předává Nicoletta Aucassinovi důležité informace o tom, co vše se událo od jejich rozdělení. Stejně tak závěrečný zpěv je jednou z nejdějovějších pasáží celého příběhu. Dozvídáme se v něm o průběhu konečného setkání mileneckého páru, o jejich svatbě a ukončení příběhu v okamžiku, kdy dvojici začíná šťastný a spokojený život.

---

13 *Povídka o Aucassinovi a Nicolettě* in JELÍNEK, Hanuš: *Básnické překlady*. Praha: Odeon, 1983. 309 s.

## 1.4 Problematika překladů

V jediné české studii k *Aucassinovi a Nicolettě*, kterou doplnil svůj překlad, shrnuje Otto F. Babler české překlady tohoto textu a pokouší se o jejich základní kritické zhodnocení. Poněti o významu *Aucassina a Nicoletty* navíc podporuje zařazením do překladového kontextu evropského.<sup>14</sup> Překlady nahlíží především z hlediska věrnosti vůči předloze. Detailně se věnuje prvnímu zpracování, volně pojatému přebásnění Julia Zeyera, které byly pod názvem *Zvěst lásky z Provence* otištěny v Lumíru roku 1887 a později zařazeny do cyklu *Letopis lásky*. Hlavním charakteristickým znakem je romantické idealizování, které vede k poměrně volnému nakládání s dějovými fakty. Jako příklad může posloužit Zeyerovu citově exponovaná variace úvodního zpěvu:

Tu dávnou píseň v době přesmutné  
jsem vlastní duší, dojat proséval,  
a chmurou mou, jak světlo doubravou,  
se sladkost jihu chvěla těšivě,  
a tak tu píseň nyní podávám,  
jak z mého přemýšlení vyšla mi,  
jak z mého cítění se probrala  
co z mlhy ráno.<sup>15</sup>

Babler detailně vypisuje podrobný seznam Vrchlického odchylek od původního textu: „Pěstouni Nicolettini, v předloze nejmenovaní, mají zde jména Florus a Blanka; první setkání Aucassina s Nicolettou - ještě v dětském věku - je zvláště vylíčeno; a setkání druhé, po mnoha letech, připomíná druhé setkání

---

<sup>14</sup> Babler, odvolávající se především na Gastona Paris upozorňuje, že *Aucassin a Nicoletta* je dílo, které bylo novodobému čtenáři zpřístupněno podstatně dříve, než většina ostatních výtvořů francouzského středověku. Již roku 1752 vydal francouzský akademik La Curne de Sainte-Palaye novofrancouzský překlad pod názvem *Historie ou Romance d'Aucassin et de Nicolette*. Následovalo mnoho transkripcí a kritických vydání původního textu, z nichž nejznámější pořídili L.Moland a C. d' Héricault, Alexandre Bida, Hermann Suchier, Georges A. Tournoux a Mario Roques. Upozorňuje i na několik historických operních adaptací: Michel Sedaine vytvořil libreto opery o čtyřech dějstvích *Aucassin et Nicolette, ou les Moeurs du Bon Vieux Temps*, k níž hudbu složil André Ernest Modeste Grétry. Tato opera měla premiéru 1779 ve Versailles. Druhé operní zpracování s librettem J.F. Koreff: *Aucassin und Nicolette, oder die Liebe aus der guten alten Zeit* a hudbou George Abrahama Schneidera mělo premiéru v Berlíně roku 1822. Babler též zmiňuje jména prvních překladatelů do angličtiny, němčiny, ruštiny a charvátštiny. (viz *Aucassin a Nicoletta*. Přel. O. F. Babler. Zbraslav: Eduard Beaufort, 1947. 62 s.)

<sup>15</sup> ZEYER, JULIUS: *Z letopisů lásky*. Praha: Česká grafická unie. 1921. 122 s.

s Beatricí v Dantově *Novém životě*; konflikt s otcem, do něhož Aucassina přivede láska k Nicolettě, je obsírně rozveden; věž, v níž Florus ukryje svou schovanku, je opředena romantickou pověstí o nešťastné maurské princezně; Aucassinova rozpustilá chvála pekla a jeho osazenstva je zde idealisticky zpoetisována; musí-li v starofrancouzské předloze poražený hrabě Boughart přísahati propouštějícímu ho Aucassinovi, že bude jeho otce co nejvíce poškozovati, musí mu u Zeyera 'při živém Bohu... na rytířskou svoji čest' přísahati pravý opak; zestetizována je také epizoda s pastýři; motiv cizince, jež Nicoletta vyléčí tím, že mu dá spatřiti svou bílou nožku a okraj košilky, jak je to v předloze jen mimochodem uvedeno v nářku Aucassinově (kap. XI), je rozveden v samostatný dějový prvek, jehož hrdinou je král egyptský; shledání milenců v stanu 'ze samých květů vzdušně stavěném' je poeticky vylíčeno; epizoda Aucassinova setkání s prostořekým vojákem,<sup>16</sup> který nařká nad ztrátou dobytčete, i epizoda torelorská s králem v šestinedělí a s parodií na bitvu jsou ovšem vynechány; Zeyerem vybájena je také postava Nicolettiny chůvy Lajly, kterou její bývalá svěřenka - způsobem připomínajícím poněkud dramatické efekty operní - zachrání právě ve chvíli, kdy má býti upálena; a také shledání Aucassina s milenkou, která se za ním byla vydala v přestrojení za truvéra, je poeticky přizdobeno.<sup>17</sup>

Tím, že Vrchlický odstranil veškeré pasáže, které dílo problematizují (a komplikují tak rozměr romantického zpěvu o věrné lásce), nevědomky ho připravil o hlavní obsahovou hodnotu. První skutečný překlad, nikoliv parafráze, Adolfa Holka se již pokouší o co největší přesnost ve vztahu k originálu.

Václav Tille ve stručném doslovu k Holkovu překladu hovoří o „povídce zvláštní a přece neobyčejně líbezná“ a příběh je pro něj „prostý a naivní jako pohádka“. Z jazykového hlediska se zaobírá především záměrnou naivitou *Aucassinova* jazyka: „Neznámý spisovatel vypravuje tento příběh také schválně prostě a naivně, jakoby mluvil k dětem, ale je znáti, že činí tak zúmyslně, že není sám tak dětsky naivní, ale schválně užívá prosté mluvy. (...) Tato schválně naivní

---

16 Babler se zde dopouští chyby, na lesní cestě se Aucassin setkává s děsivě vyhlížejícím vesničanem, honákem dobytka, nikoliv s vojákem. To, že vesničan hovoří opovržlivě a jistě i prostořece je ovšem pravda.

17 Ibid. 63 s.

forma je sice velmi půvabná, ale to hlavní, co činí z této povídky vzácné umělecké dílo, je krásné líčení vroucích, čistých a svěžích citů hocha a dívky, tak dojemně a dětsky se milujících.<sup>18</sup>

Tille vytýká Holkovu překladu, že nedosahuje jazykové svěžesti originálu. Oceňuje, že se překladatel pokusil o co nejuvěrnější překlad (Babler hovoří v tomto případě o překladu téměř otrockém), kladem je pro něj především skutečnost, že jde o první seznámení české veřejnosti s tímto dílem. Vrchlického parafrázi tak zcela opomíjí.

Mnohé pasáže Holkova překladu vyznívají strojeně a i přes archaismus adekvátní době vzniku je větná syntax natolik šroubovaná, že čtenáři značně komplikuje orientaci: „A kdybych byl věděl, kde ji naleznu, věru nemusel bych jí hledati teď.“<sup>19</sup> Dalším problémem je cenzurní redukce, kterou Babler přisuzuje faktu, že kniha vyšla v edici pro mladé čtenáře (je dobré podotknout, že v tomto období se jednalo o poměrně běžnou překladatelskou praxi). Holec na rozdíl od Vrchlického problematické pasáže nevynechává, avšak důsledně zjemňuje veškeré hrubší výrazy spojené s kritikou či spíláním. Téměř komicky může působit odstranění všech sexuálních narážek, často i tak nevinných, jako je zmínění Nicolettiných ňader ve výčtu jejích půvabů.

Zcela přesně to demonstruje pasáž předcházející Aucassinovu monologu o ráji a pekle:

„Enseurquetot, que cuideriés vous avoir gaegnié, se vous l'aviés asognentee ne mise a vo lit? Mout i ariés peu conquis, car tos les jors du siecle en seroit vo arme en infer, qu'en paradis n'enterriés vos ja.“<sup>20</sup>

Holk ji překládá následujícím způsobem:

„A pak, co myslíte, že byste získal, kdybyste mi ji vzal? Velmi málo byste tím získal, neboť vaše duše by byla po všechny dny světa v pekle, a nikdy byste nepřišel do ráje.“<sup>21</sup>

---

18 *Aucassin a Nicoletta*. Přel. Adolf Holk. Praha: Jan Laichter, 1909. 52 s.

19 HOLK. 47 s.

20 WARNER. 50 s.

21 HOLK. 9 s.

Když stejný úsek porovnáme s překladem Bablerovým, není Holkovu redukci třeba více komentovat:

„Co myslíte, že byste získal, kdybyste **z ní učinil svou souložnici a spal s ní?** Pramálo byste tím získal, neboť vaše tělo bylo by po všechny dny svého života zhanobeno a vaše duše octla by se pak v pekle; do ráje nevešel byste nikdy.“<sup>22</sup>

Babler si klade za prioritu především zachovat maximální věrnost originálu. V tom je možno vyčíst kritiku poeticky hodnotného, avšak chvílemi nepřesného překladu Jelínkova. Podstatná místa textové ambivalence, nezbytná pro správnou interpretaci díla, zůstávají u Bablera téměř neoslabena. K slabinám jeho překladu patří právě ona snaha o exaktnost pojmenování, která narušuje poetickou funkci. Občas používá výrazy působící vzhledem k celku značně anorganicky:

„Měl v ruce meč, roztříštil mu jím přilbu a zaťal mu ji až do lebky. Hrabě byl tak omráčený, že padl na zem: Aucassin vztáhl po něm ruku, uchopil ho, zdvihl ho za **nosní štítek** přilby a vydal ho svému otci.“<sup>23</sup>

Případně:

„Žena nedovede tak milovati muže, jako muž ženu, neboť láska ženina je v jejím oku, **v bradavce jejího prsu**, v prstíku její nohy - avšak láska muže je mu zasazena do srdce a nemůže se od něho odtrhnouti.“<sup>24</sup>

Dopouští se i jedné nepřesnosti. V pasáži, v níž Nicoletta v Kartágu přemýšlí, jak se opět shledat s Aucassinem, píše Babler o třech, čtyřech rocích, ve skutečnosti se jedná o tři až čtyři dny. Nicolettina fascinující akceschopnost je touto změnou výrazně oslabena a kontrast s Aucassinovou silící statičností není tak markantní, což komplikuje správné vyznění pointy.

Přestože je Bablerův překlad z mnoha ohledů vyhovující, je zastíněn, už z hlediska všeobecné dostupnosti, líbivosti překladu Jelínkova. Jediný je téměř bez výjimky čten a využíván pro divadelní účely. Jelínkův komentář, sepsaný roku 1936 k prvnímu vydání jeho překladu nahlíží na *Aucassina a Nicolettu* jako na

---

22 BABLER. 13 s.

23 BABLER. 19 s.

24 BABLER. 26 s.



„hravý a líbezný románek o lásce jinocha a dívky, téměř ještě dětí.“ Báseň i přes lehce ironický spodní proud pro něj zůstává laděna do tónu idyly, svěží a vonné pohádky.<sup>25</sup> Hravost a líbeznost je pro Jelínka dominantním rysem, což má i svou stinnou stránku. Překladatel občas zjednodušuje pro něj zbytečně šroubované výrazy, které jsou však často ambivalentní záměrně a stávají se interpretačním klíčem.

Jako skvělý příklad může posloužit hned první zmínka o Aucassinovi:

Il n'avoit nul oir, ne fil ne file, fors un seul vallet : cil estoit tex con je vos dirai. Aucasins avoit a non li damoisiaux.<sup>26</sup>

„**Měl jediného dědice, hocha jménem Aucassin.** Byl to jinoch krásný, ztepilý a urostlý na těle i údech...“<sup>27</sup>

Stejná pasáž u Bablera v sobě nese jeden podstatný rozdíl:

„Neměl dědice, syna ani dcery, kromě jediného mladíka; a ten byl takový, jak vám to vypovím.“<sup>28</sup>

Jelikož se celý text *Aucassina a Nicoletty* točí ohledně problematiky mužské a ženské role v řádu světa, je informace, že Aucassina nelze označit ani za dceru, ani za syna více než zásadní, navíc se ji dozvídáme v samém úvodu. Jedná se o první z indicií, jak na postavu Aucassina dále nahlížet.<sup>29</sup>

Jelínek se pokouší umocňovat poetický účín svého překladu posilováním rytířské atmosféry a Aucassin nevyznívá v jeho podání tolik problematicky:

„Vidíš, milý synu, takové **hrdinské činy** ti sluší lépe než to tvoje bláznovství.“<sup>30</sup>

---

25 JELÍNEK. 362 s.

26 WARNER. 34 s.

27 JELÍNEK. 310 s.

28 Ibid.

29 Pro podpoření této myšlenky cituji část komentáře Matouše Jalušky k jeho doposud nepublikovanému překladu *Aucassina a Nicoletty*, kterou sám překládá následujícím způsobem:

*Neměl žádného dědice, ani syna, ani dceru, jenom jednoho jediného **panošíka**, toho, o kterém vám tu povím.* K této problematické pasáži dodává: „Zde si žádá vysvětlení použití novotvaru ›panošík‹ jako překladu originálního *damoisiaux*. První, co se o Aucassinovi, jehož dosud ani neznáme jménem, dozvídáme, je to, že není ›ani synem, ani dcerou‹, svého otce, což autor podtrhuje použitím zmíněného slova, které je gramaticky maskulinní, svým jasně čitelným kořenem však odkazuje k dámám, do ženského světa. Vysvětlení lze hledat i v mládí hrdiny: je tak mladičký, že se dosud nestal plně chlapcem, stále patří spíše do světa své matky, mezi dvorní dámy.“

30 JELÍNEK. 322 s.

Tyto drobné tendence je možno vnímat jako marginální, avšak v jedné z nejpodstatnějších pasáží, v království Torelore, kterou sám překládá jako Tramtárii, opět oslabuje čitelnost vyznění:

Par le cuer Diu! fait Aucassins, malvais fix a putain, je vos ocirai, se vos ne m'afiés que ja mais hom en vo tere d'enfant ne gerra.<sup>31</sup>

›Při sám Bůh, vy mizero,‹ křičel Aucassin, ›zabiju vás, nebudete-li mi přísahat, že už víckrát žádný muž ve vaší zemi **se nebude tvářit, jako by byl v šestinedělí!**‹<sup>32</sup>

Aby mohlo mít setkání s králem Torelore svůj účinek, nemůže být Aucassin přesvědčen, že se král pouze tváří, jako by byl v šestinedělí. Jeho těhotenství je prezentováno jako prostý fakt a musí jak u diváka, tak u Aucassina nezbytně budit rozpaky a pochybnost. Pokud by se přistoupilo na fakt, že se jedná o hru či přetvářku, byla by tato zásadní scéna vedoucí k celkové pointě zbytečná.

Podrobnější překladová analýza by již přesahovala parametry této práce. Pro naše účely bylo nutné definovat charakter jednotlivých verzí a upozornit na jejich úskalí. Následné citace budou vycházet převážně z překladu Jelínkova, z důvodu jeho obecné známosti, na podstatných místech jej budu korigovat či doplňovat prostřednictvím nově vzniklého překladu Matouše Jalušky, který se dlouhodobě zabývá kurtoazní tradicí. Jeho překlad je tedy velmi vhodný především z hlediska detailní znalosti kontextu. Jaluška na toto konto dodává, že jeho převedení je spíše výkladem, sloužící jako pendant k jiným překladům, především právě k Jelínkovu. S tímto vědomím s ním také bude v kontextu práce nakládáno.

---

31 WARNER. 132 s.

32 JELÍNEK. 348 s.

## 1.5 Krátké uvedení do kontextu „uzdravujícího“ středověkého divadla

Pro středověkou kulturu je příznačná touha neustále upozorňovat na lidské nedostatky a prohřešky neslučující se s křesťanským učením, které kategoricky trvá na příkladném životě směřujícím k věčné posmrtné blaženosti. Alan E. Knight, zabývající se žánry středověkého francouzského dramatu hovoří o tom, že středověcí autoři měli sklon připojovat explicitně morální závěry k dílům, jejichž morální poselství by nemuselo být dostatečně čitelné pod nánosem příliš mnoha odboček (vycházejících například z tradice antické, orientální atp.)<sup>33</sup> Je nutné vést v patrnosti, že středověké žánry zásadní měrou překračují tradičně laděnou dichotomii vážné, sakrální a proti tomu komické, profánní.

Stejně jako nelze hledat rozpor mezi didaktickou a zábavnou funkcí: „Komické hry a scény někdy sloužily k vyjádření pocitu společenského tlaku, v jiných případech k posílení obecně-lidských hodnot či vyjádření vážné metafyzické pravdy.“<sup>34</sup> Divadlo 12. a 13. století hojně využívá jako jeden z ozdravných nástrojů právě satiricko-kritickou rovinu. Na tomto místě představíme pro nás podstatné žánry, jimiž jsou fablely, frašky, morality a *sotties*.

Fablel (známý též ve tvaru *fabliau*) je krátké, ostře vypointované, převážně dialogizované vyprávění, v němž se mísí prvky komična se silným morálním apelem a přímočarým posláním: „Jednoduchý a zřejmý žert stačil k vyvolání smíchu. Ženy byly ukazovány jako krásné zrádkyně, stejně jako nemravný kněz a požitkářský mnich. Většina fablelů je cynická, hrubozrnná a lechtivá. V těchto miniaturních komediích a karikaturách jsou všechny společenské stavy dobrým zdrojem zábavy.“<sup>35</sup> Tato krátká vyprávění kladou důraz především na morální, satirické a didaktické rysy. Důrazem na příběh, dramaticčnost a výrazným podílem dialogů se fablel též shoduje s naším *chante-fable*.

---

33 KNIGHT, Alan E: *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*. Manchester: Manchester University Press, 1983. 64 s.

34 *Ibid.* 6 s.

35 DOWDEN, Edward: *A History of French literature*. London: Heinemann, 1907. 97 s.

Pokud se má hovořit o žánrech pranýřujících lidské nešvary, nelze opomenout populární frašku, která se s živelnou obhroublostí se vysmívá nešvarům pevně zakotvených v každodenní realitě, jako je manželská nevěra, ženská omezenost a hádavost a podobně: „Obliba frašky je pochopitelná, jejím primárním účelem je pobavit, rozesmát, vyvolat *ris dissolu*, neklade si žádné vyšší nároky. Na jejím počátku stojí komická vyprávění, komické monology a zejména fablely.“<sup>36</sup>

Zápletka frašky je nejčastěji založena na podvodu, který sehraje jedna postava na druhou. To podvedená postava často oplácí novým podvodem: „To frašce dává epizodický charakter zápletky, které v závěru nevedou k hlubší proměně postav nebo k proměně obecné situace.“<sup>37</sup> Konflikty u frašky neaspirují na to, aby byly v závěru hry vyřešeny. Charakter ani chování postav se neproměňuje. Klidně by mohl následovat další dějový obrat. Knight dodává, že cíle frašky jsou pokaždé stejné: „Získat na něčí účet nějaké sobecké, osobní výhody jako postavení, moc, zboží, peníze nebo sex.“<sup>38</sup>

Blízko frašce se nachází žánr *sottie*, který obsahuje množství shodných rysů a také si klade za cíl především pobavit. Rozlišují se především v míře abstrakce a pojetí postav: „Postavy frašek v sobě nesou realistické rysy, mají rodinu, děti, domov a většinou také, jako symbol toho všeho, jméno. Jejich počet málokdy převyšuje šest, většina frašek si vystačí se dvěma až čtyřmi postavami. Postavy *sottie* bývají početnější, místo vlastních jmen bývají označeny čísly (První blázen, Druhý blázen atd.) Místo děje je obecné, většinou prázdné, vše se odehrává v umělém, reálně neexistujícím světě, neboť *sottie* nezobrazuje výseky z reálného života. Postavy hovoří obecnějším jazykem, stylizovanějším jazykem, ve fraškách je naopak mluva velmi hovorová, lidová.“<sup>39</sup> Odlišné je i směřování kritiky: „*Sottie* bývá ostře satirická, její výpady směřují proti obecným společenským záležitostem, nejednou útočí proti Papeži, popichuje zkorumpovanou církevní

---

36 CHRISTOV, Petr. *Francouzská divadelní moralita - žánr na pomezí žánrů (studie z francouzského středověku)*. Diplomová práce. Brno: Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta. 2002. 18 s.

37 KNIGHT. 51 s.

38 Ibid.

39 CHRISTOV. 19 s.

instituci. S objekty svých výpadů nemívá žádné slitování. Útočnost frašky vždy směřovala ke konkrétním lidským pokleskům, k jejich nedokonalosti, vysmívá se jim, ale je k nim vždy tolerantní.<sup>40</sup>

Jiné vyznění „léčebného“ středověkého divadla nabízí morality se svým alegorickým charakterem a silným mravním apelem: „Morality také tíhnou k epizodičnosti, ale s jedním podstatným rozdílem. Hlavní postava se vždy pohybuje směrem k nejvyššímu cíli konverze a spásy (či zatracení) a každá z epizod směřuje k závěru. Konflikty moralit jsou proto zcela rozhodnuty a zápletky končí takovým způsobem, po němž již nemůže následovat žádná další epizoda.“<sup>41</sup> Ve vztahu k postavám dodává, že vždy dobře vědí, jaké jednání je dovede k jejich cíli či je od něj vzdálí: „Mohou si zvolit, zda budou morální a odepřou si pozemské rozkoše v zájmu nebeské odplaty nebo se pouze jako ve frašce zajímají o okamžité uspokojení svých potřeb.“<sup>42</sup>

Kromě Bible jako takové je pro společensko-kritické středověké myšlení stěžejní též didakticky laděný korpus náboženské literatury, ať už se jedná o teologické listy, legendy o svatých či exempla: „Kromě sentencí sloužily středověku k mravnímu povzbuzení také modelové příklady lidských ctností a slabostí (*exempla*), jež nalézal u antických autorů. *Exemplum* (paradeigma) je termín antické rétoriky, známý od Aristotelových dob, a znamená „vložený příběh, uvedený jako doklad.“<sup>43</sup>

Zajímavou definici exempla ve vztahu k dobovému myšlení a imaginaci podává Jacques Le Goff: „*Exemplum* pocházející z řecko-římské antiky je humorná historika, využívaná k přesvědčující argumentaci při disputacích. (...) Avšak od prvních staletí křesťanství do období vrcholného středověku *exemplum* změnilo svůj charakter i funkci. Nezaměřovalo se již na zpodobňování konkrétní osoby (příkladným hrdinou *exemplum* byl Kristus), ale spočívalo ve vyprávění, v historice, která jako celek představuje předmět, nástroj vzdělání nebo ponaučení.

---

40 Ibid.

41 Ibid.

42 Ibid.

43 CURTIUS, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*. Přel. Jiří Pelán, Jiří Stromšík a Irena Zachová. Praha: Tírada 1998. 67 s.

(...) *Exemplum* 13. století, éry, kdy zaznamenalo svůj zlatý věk, můžeme definovat jako krátké vyprávění udávané jako pravdivé (historické) a předurčené k tomu, aby se stalo součástí nějakého projevu (většinou kázání) a přesvědčilo posluchače svým spásonosným ponaučením.<sup>44</sup>

Le Goff upozorňuje na skutečnost, že exemplum souvisí s oblibou v krátké vyprávěcí formě, čímž se blíží lai, fabliau a povídce. V případě *Aucassina a Nicoletty* je vhodné mít na paměti právě tento rys, kdy se pomocí žertovného příběhu upozorňuje na problém odporující přirozenému řádu.

---

44 LE GOFF, Jacques: *Středověká imaginace*. Přel. Irena Murasová. Praha: Argo, 1998. 92 s.

## 2. K otázce řádu

### 2.1 Kam zařadit *Aucassina a Nicolettu*

Mezi vědci zabývajícími se *Aucassinem a Nicolettou* zdaleka nepanuje shoda v určení původu inspirace a zdrojů, ze kterých autor vycházel. Reinhard, jehož studie *The Literary Background of the Chantefable*<sup>45</sup> se tomuto tématu podrobně věnuje, podává výčet rozličných hypotéz. Objevují se názory, že tato forma je autorovou vlastní invencí,<sup>46</sup> že se jedná o přechodové stadium mezi novelou ve verších a novelou v próze,<sup>47</sup> hledají se arabské a další orientální vzory.<sup>48</sup> Reinhard zmiňuje i tendence vidět možné předobrazy ve formě provensálských razó<sup>49</sup> a dále nabízí možné paralely ve známých kombinacích veršů a prózy literatur keltských a staroseverských. Sám však shledává jako mnohem pravděpodobnější inspiraci v tradici antické a hledá možný zrod tohoto žánru v díle Menippově, Varonově a Ciceronově, posouvající se dále prostřednictvím odkazu Martiana Capelly Boëtia. Zvláště jmenovaní latinští autoři silně ovlivnili středověké vzdělance, byli hojně překládáni a jejich použití veršovo-prozaické formy se mohlo dostat například skrze překlady Alana z Lille i k autorovi *Aucassina*.<sup>50</sup> Přestože je nesporné, že tento anonymní autor pocházel ze vzdělaneckého prostředí severní Francie, přiblížení jeho identity moderní editoři nevěnují pozornost. V pokusech o uchopení jeho díla hraje podstatnější roli zájem o rozkrytí původu literárních vlivů a paralel.

Galmés de Fuentes v předmluvě ke svému španělskému překladu *Aucassina a Nicoletty*<sup>51</sup> nalézají důležité paralely s tradicí arabskou. Tou je už samotné jméno Aucassin (al-Qāsim). Děj se odehrává v Provence, místu

---

45 REINHARD, John: *The Literary Background of the Chantefable* in *Speculum*, Vol. 1, No. 2 (Apr., 1926). 157-169 s.

46 G. Gröber a H. Heiss.

47 H. Suchier.

48 W. Hertz a K. Burdach.

49 Razó jsou krátké prozaické předmluvy trubadúrských básní, jejichž hlavním účelem bylo seznámit posluchače s důvody, proč byla konkrétní báseň napsána. Zde vidí zdroj inspirace W. Meyer-Lübke.

50 Příklad, kde se tato forma objevila i v propojení s hudbou, pak Reinhard dokládá Žaltářem Ludvíka Němce, kde je zhudebněno metrum Boëthiova *Consolatio*.

51 *Aucassin et Nicolette*. Do španělštiny přel. Álvaro Galmés de Fuentes. Madrid: Editorial Gredos, 1998. 18 - 23 s.

otevřenému vůči arabskému světu. Textová struktura chantefable se podle něj rovněž blíží arabským vzorům (spíše než klasickému prosimetru). Byliny, které užívá Nicoletta, aby jí zčernala tvář, se objevují ve francouzské epice ve spojitosti s arabskou exotikou. V tradiční arabské společnosti je rovněž běžnější milostná aktivita ženy konfrontované s pasivitou muže stejně jako interakce a propojení mezi stavem měšťanským (Nicoletta) a šlechtickým (Aucassin), u křesťanů v té době oddělených mnohem striktněji. Stejně tak, jak Fuentes dále uvádí, se v arabské epice často vyskytují motivy, jako rozdrolená zeď věže či Aucassinův směšný pád z koně.

K arabskému původu se ve své studii přiklání i Babler: „Předlohou našemu autorovi byl bezpochyby starofrancouzský veršovaný román *Floire et Blancheflor*<sup>52</sup>, ale vlastní látkové jádro naší povídky i její předlohy je asi původu byzantského a dostalo se do francouzské literatury prostřednictvím Arabů. O tomto arabském, či přesněji maursko-španělském prostřednictví svědčí jednak v západních literaturách nezvyklá forma střídání veršů a prósy, jaká je v literatuře arabské zcela běžná (připomeňme si jen *Tisíc a jednu noc*), a také jméno hrdiny Aucassin, které je odvozeno od arabského jména Al-Kasim. (V Cordobě vládl v letech 1018 - 1021 maurský král jménem Al - Kâsim.“<sup>53</sup>

Bez ohledu na hypotézy o původu *Aucassina a Nicoletty*, kontext, v němž se toto dílo pohybuje, je nesporný: znaky a narativní struktury náležející k rytířským románům, které se ve XII. století těšily extrémní popularitě. V nich se objevují a variiují témata obsažená i v *Aucassinovi a Nicolettě*: rozdělení milenců, orientální exotika, kontrast křesťanského a pohanského světa, bojové scény (líčeny často s detailním popisem rytířovy nádhery, včetně krásy zbroje a zbraní), plavby přes moře, zdolávání nebezpečných lesů, používání tajných jazyků lásky a mnohé další.

Druhým klíčovým substrátem, z něhož *Aucassin a Nicoletta* vyrůstá, je ucelený a detailně propracovaný systém kurtoazie, do češtiny překládaný jako

---

52 Populární milostný příběh z druhé poloviny XII. století. Obdobně jako v případě *Aucassina a Nicoletty* se jedná o lásku mezi saracénem a křesťankou (která je však, kvůli tomu, že společně vyrůstají na muslimském královském dvoře, považována za pohanku, a tedy nevhodnou partnerku královského syna).

53 BABLER. 60 s.



dvorná či dvorská láska.<sup>54</sup> Tento koncept ušlechtilé, či ještě přesněji řečeno lásky zušlechtěné do ideální podoby, známý především skrze obrovské množství milostné poezie z oblasti Okcitanie a rytířskými romány vznikajícími na dvorech severní Francie, otevíral zcela nový model vztahu k ženě a jejímu uctívání: „Pojem dvorská láska běžně znamená umění lásky, a to pravidla a nařízení vybízející ke specifickému chování a udržování přesné podoby milostného citu. Jedná se o zobecňující, detailně propracovaná pravidla chování za všech možných okolností.“<sup>55</sup> Jako každý rozšířený a extrémně populární kulturotvorný projev, vedla i kurtoazie k různým formám parodie a kritiky. *Aucassin a Nicoletta* je, jak si později ukážeme, jednou z nabízených možností sofistickované polemiky.

---

54 Pojem dvorská láska poprvé definoval Gaston Paris v roce 1883, když se zabýval románem Chrétiena de Troys *Rytíř na káře*. V něm láska ke Guinevře, ženě krále Artuše, vede rytíře Lancelota ke konání hrdinských činů a absolutnímu podřízení příkazům své paní. (RÉGNIER-BOHLER, Danielle: *Dvorská láska* in LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-claude: *Encyklopedie středověku*. Vyšehrad. Praha 2008. 128 s.

55 KELLY, Douglas: *Medieval imagination. Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*. London: The University of Wisconsin Press, 1978. 20 s.

## 2.2 Misogynie

Pro pochopení výlučnosti mužského a ženského postoje v rámci *Aucassina a Nicoletty* je nutné definovat muže a ženu jakožto součást literárního a intelektuálního diskurzu v kontextu středověké kultury. Ten osciluje mezi dvěma zásadními póly: misogynií a idealizací. Zastavme se nejprve u prvního z nich, misogynie.

Německá abatyše a mystička Hildegarda z Bingen<sup>56</sup> k otázce pohlaví říká: „Žena je slabá, vidí v muži zdroj své síly, tak jako luna získává sílu ze slunce. Proto je muži podřízená a musí být vždy připravena mu sloužit.“<sup>57</sup> Oba jmenované rysy jsou velice podstatné: jak přirozená ženská slabost, tak i jednoznačná ženská závislost na síle muže. Ve svých spisech se Hildegarda ráda tituluje „ego paupercula feminea forma“, ubohá ženská figurka. K takto proklamované slabosti však ve svém díle podstatnou kapitolu dotýkající se pojmu „tempus muliebre“, ženské doby. Muži, kteří už z podstaty prvotně stvořené bytosti mají výsadní právo zvěstovat Boží slovo, tak nečiní. Z toho důvodu Bůh začíná promlouvat prostřednictvím žen - vizionářek. Ačkoliv Hildegarda vnímá svou pozici religiozní bytosti jen jako důsledek „nemoci“ své doby, nezpochybňuje možnost otevření se Bohu prostřednictvím výlučné ženské síly.<sup>58</sup>

Ženskou podřízenost a druhořadost je nutno vyvodit už ze samé podstaty stvoření, jak je popsáno v Genesi (Gn 2.21 - 24). Adam byl stvořen k obrazu Božímu, je tedy ideálním člověkem, nejpodobnějším Bohu. Žena, stvořená až druhotně, z mužova žebra, je tedy stvoření nedokonalé, které je možno definovat právě na základě odchylek od mužského obrazu. Kritický obraz ženské závislosti (časové i materiální) na stvoření muže a z ní vyplývající podřízenosti nastiňuje

---

56 Tato vysoce vzdělaná vizionářka, členka benediktinského řádu, žijící v 1. pol. 12. století, je z divadelního hlediska známá především jako autorka morality *Ordo Virtutum* a mystického pojednání *Scivias*.

57 KLAPISCH-ZUBER, Christiane: *Mužství a ženství*. Přel. Lucie Šavlíková. In LE GOFF, Jacques - SCHMITT, Jean-Claude. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad. 2008. 413 s.

58 NEWMAN, Barbara: *Divine Power Made Perfect in Weakness: St. Hildegard on the Frail Sex*. 'Peace Weavers, Medieval Religious Women', vol 2 ed JA Nichols and Lillian Thomas Shank, Cistercian Publications 1987. URL: <<http://www.womenpriests.org/theology/newmanb.asp>>

z výrazných církevních autorit v první řadě apoštol Pavel: „Muž je hlavou ženy“ (Ef V, 22),<sup>59</sup> středověké myšlení silně ovlivnily i názory sv. Augustina.<sup>60</sup>

S mužským principem je spojován duch a rozum, části považované za nadřazené, zatímco ty podřadné, zahrnující smysly a tělesnost, které mají být kontrolovány rozumem, se pojí s principem ženským.<sup>61</sup> Ženská podřízenost se projevuje i na fyziologické rovině, v případě početí potomka. Mužské spermie je aktivní, v rámci středověkých představ zodpovídá za formu, a především má schopnost dále násobit sebe sama. Žena je vnímána pouze jako nositelka matérie, její role při rozmnožování (i sexuálním aktu) je přijímat, být tvarována. Tím se její podíl na reprodukci stává méně důležitým než mužský, neboť její beztvará hmota musí být podřízena mužské tvořivé energii. Ostatně to lze celkem příhodně ilustrovat na příkladu Panny Marie, jejíž role spočívala v pokorném přijetí Ducha Svatého, jehož tvořivá síla vedla ke zrození těla Kristova.<sup>62</sup>

Obrazy středověké misogynie pramení z mnoha zdrojů. Akcentovaná slabost a nedokonalost činí z ženy tvora přirozeně inklinujícího k hříchu (ostatně byla to žena, jež od hada přijala jablko a stala se tak prostřednicí Pádu). K tomu přičtíme již v antice oblíbenou tendenci zesměšňovat nešvary prezentované coby typické ženské, jako hádavost, marnivost a především obrovská sexuální žádostivost přirozeně ústící v nevěru a promiskuitu (jen v oblasti dramatu stačí vzpomenout například Plautovy komedie.) Ve středověku se setkáme s takto naddimenzovanou kritikou především prostřednictvím fablelů (výborný příklad dává například Rutebeuf: *Sakristián a žena kavalírova, Dáma, která třikrát obešla klášter a Průpověď o bratru Denisovi*, v nichž si bere na paškál ženy, ať už

---

59 Přesto je nezbytné upozornit, že tyto výroky jsou silně ovlivněny dobovým sociálním kontextem (představy společnosti konce světa apoštola Pavla) i osobním vývojem (Augustinovy ostré misogynické výpady, které byly nejprve reakcí na vlastní život před přijetím konfese se postupně výrazně zmírňovaly). To však neznamená, že s nimi nebylo v dalších letech hojně nakládáno.

60 K Augustinovým názorům na ženu a manželství viz rovněž jeho spis *De nuptiis et concupiscentia*, zejména 10. kapitulu I. knihy tohoto spisu, kde se rozvádějí výše citované úseky ze sv. Pavla.

61 KLAPISCH-ZUBER, Christiane. *Mužství a ženství*. 416 s.

62 Kristovo tělo nese též onen charakteristický mužský rys umožňující „násobit sebe sama“, byť ve značně symbolické rovině eucharistie.

ty, které klamou manžela s duchovním, nebo které duchovnímu sedly na lep) a frašky, existují i vyloženě satirické texty jako *Patnáctero radostí manželských*.<sup>63</sup> Leah Otis-Cour vidí jako jeden z podnětů středověké misogynie také obavu z možného projevení ženské moci a síly, především v podobě ženy vládnoucí svému muži.<sup>64</sup> V tomto kontextu zmiňuje právě *Patnáctero radostí manželských*: „Žena vládne (...) přála by si být vládkyní (...) a tak se ten, kdo byl svobodný, změnil v otroka.“ Stejně silné obavy vidí ve strachu z „žen na koni“, které jsou schopny bojovat jako muži a obstát v mužských dovednostech, přičemž kořeny těchto obav hledá už v antickém světě, v podobě mytických Amazonek.<sup>65</sup> Jako jeden z příkladů mocné a emancipované vládnoucí ženy je zde zmíněna i bojující královna Torelore z *Aucassina a Nicoletty*.

Autorčino stanovisko vede ke snaze obhájit všemi možnými prostředky existenci ženské síly navzdory obecnému středověkému názoru, což je i důvodem k vyzdvihnutí torelorské královny. Autorčina snaha najít výjimky potvrzující pravidlo podporuje naši teorii právě tím, že nadstandardně aktivní žena nutně upoutá pozornost. Jelikož je *Aucassin a Nicoletta* text od počátku pracující s velmi silnou rovinou ironie a kritičnosti, můžeme z toho vyvodit, že natolik extrémní obraz, jakým je bojující královna, nebude tak úplně dokladem ženské emancipace.

---

63 *Les quinze joies de mariage*, břítká anonymní satira z konce 14. či počátku 15. století líčící roztržky a útrapy spojené s manželským stavem.

64 Žena, která se pokouší vládnout svému manželovi, se například stává ústředním tématem *Frašky o kádi*. V závěru je za svou dominanci krutě potrestána, když jí muž odmítne pomoci z kádě, jelikož to nenáleží do přiděleného seznamu úkolů.

65 OTIS-COUR, Leah: *Rozkoš a láska: dějiny partnerských vztahů ve středověku*. Přel. Kateřina Novotná. Praha: Vyšehrad, 2002. 41 s.

## 2.3 Idealizace

Druhým pólem, stejně vyhraněným jako misogynické zesměšňování, je rovina kurtoazní idealizace. Přestože formální postavení ženy ve společnosti se nijak zásadně nemění (stále je pojmána coby objekt vlastnictví, ploditelka dědiců a nástroj sňatkové politiky), v estetické a myšlenkové rovině se spolu se vznikem konceptu dvorské lásky objevuje velmi zásadní zvrát v pohledu na lásku, sexualitu a ženu jako takovou. Trubadúr,<sup>66</sup> ať už se nachází v pozici vazala manžela obdivované dámy či jí samotné: „je téměř povinen oslavovat její krásu, rozum, dobrotu a vznešenost.“<sup>67</sup> Mohlo se jednat o oddanou lásku k paní vdané, a proto nedostupné či o lásku smyslovou, cizoložnou. Stejně tak lze o kurtoazii hovořit i ve vztahu ke dvojici uvažující o sňatku, silně erotickém svítáníčku (*alba*), kde se loučí milenci po společně strávené noci či o *pastorále*, erotickém vztahu mezi šlechticem a venkovankou.<sup>68</sup>

U žánru *pastorály* se zastavíme o něco podrobněji, protože je pro chápání některých znaků *Aucassina a Nicoletty* velmi podstatný: „Pastorála popisuje setkání a rozhovor rytíře se sličnou pastýřkou, kterou se pokouší svést. Je to tvar vyskytující se jak v severní Francii tak v Okcitanii, ale je známo i několik latinských příkladů. Dráždivost tohoto žánru pramení především z faktu, že je zde převrácen klasický model básníka-milence nízkého původu, dvořícího se vysoko postavené dámě. V ranějších případech pastýřka rytíři vtipně a statečně vzdoruje, čímž veškeré jeho snahy obrací ve výsměch. Pozdější vývoj žánru přináší množství variací, ať už v podobě méně vzdorných pastýřek nebo (především v oblasti

---

66 Trubadúr (ve staré okc. první pád j. č. ›trobaire‹, pro ostatní pády j. č. jediný tvar ›trobador‹) se odvozuje od slovesa ›trobar‹, jehož význam se vymezil na proces ›skládání melodie a slov, na něž se zpívá‹. Martín de Riquer (1975: 19 - 20) uvádí rozšířenou hypotézu původu tohoto názvu, jež se vztahuje k pozdně latinskému ›trophe, tropatore‹ vytvořenému na základě termínu ›tropus‹, který označuje (...) druh veršovaných skladeb s melodií, které byly zařazovány do liturgického zpěvu.“ (20 s.) Přesná definice tropu je v tomto kontextu: sylabické doplnění melismatických chorálových zpěvů (pozn. BH). „Trobadúři tedy skládali ›slova a melodií‹ (popřípadě slova k melodii již existující jiné písně), ale většinou své skladby sami nezpívali. To přenechávali profesionálním hráčům či pěvcům označovaným za žakéře (okc. první pád j. č. ›joglars‹, ostatní pády j. č. ›joglar‹). (*Přátelé, přiléhavý složím vers. Písně okcitánských trubadúrů*. Přel. PROKOP, Josef - HOLUB, Jiří. Praha: Argo, 2001. 21 s.)

67 Ibid. 26 s.

68 RÉGNIER-BOHLER, Danielle: *Dvorská láska*. in *Encyklopedie středověku*. 128 s.

severní Francie) těch, které rytíři svolí pod příslibem daru či z důvodu jeho síly.“<sup>69</sup> Skvělým příkladem je hra Adama de la Halle *Robin a Marion* z druhé poloviny XIII. století, kde je pastorální námět převeden do plně dramatické formy. Hravě erotický vztah, který dává Marion najevo vůči svému poněkud přihlouplému druhu Robinovi, silně kontrastuje s rezolutním, sebevědomým odmítnutím rytíře a jeho neadekvátní preciozity. Kontrast obou (i jazykem definovaných) světů je nepřekonatelný. V tomto kontextu je však nutné si uvědomit, že ve vztahu k ostatním pastýřům zůstává rytířova nadřazenost a dominance neporušena. Jeho snaha překročit hranici pastýřčina světa je pokaždé uzavřena konstatováním: „Tak sbohem, pastýřečko má! Já věru hňup jsem z Hňupova, že vhod mi hňupka taková! Pastýřko, sbohem!“<sup>70</sup> Inverze kurtoazního vztahu, stejně jako neadekvátnost a snaha porušit řád je zde nezastupitelným zdrojem komiky.

Okcitánský<sup>71</sup> pojem *fin'amors*, překládaný jako „ryzí, čistá, dokonalá láska“, klíčové téma konceptu dvorské lásky, s sebou nese složitý systém pravidel, závazků, úkolů,<sup>72</sup> v mnoha případech kopírující společenský model vztahu feudála se svým vasalem.<sup>73</sup> Tato služba vede k postupnému zdokonalování a očišťování, čímž se v mnoha ohledech podobá řádu církevnímu a rytířskému: „Srovnání milostného vztahu a vazalského svazku, ›feudální metafora‹ milostné literatury nabízí výrazný prostor k reciprocitě. (Tak je tomu i ve vztahu vazala a lenního pána. Pozn. BH) Milenec vyjadřuje své city skrze ›službu‹ své paní a doufá v získání odměny, jmenovitě odměny milostné. V lyrické poezii trubadúrů spočívá tato služba v upřímnosti milencova citu, stejně jako v brilantnosti písňě,

---

69 MONSON, Don, A.: *Andreas Capellanus, Scholasticism, and the Courtly Tradition*. Washington, D. C.: The Catholic University of America Press, 2005. 5 s.

70 DE LA HALLE, Adam: *Robin a Marion*. Přel. Pavel Eisner. Praha: SNKL, 1956. 99 s.

71 Okcitanie, jazykově svébytná oblast jižní Francie, se od přelomu 11. a 12. století stala kolébkou trubadúrské poezie, především v částech Akvitánie a Limuzínska. Spadá sem i první doložený trubadúr, Guilhem de Peitieu, IX. vévoda Akvitánský. Odtud se tato poezie šířila dále do Evropy.

72 Pokud rytíř dobře slouží, má nárok na odměnu *guerredon*, což může být jakýkoliv projev přízně od pohledu, polibku, či příslibu tělesného spojení, než milenec dosáhne slasti, musí podstoupit *assage*, zkouškou čistoty, která prokáže, že plně ovládá svou touhu. Láska je často podstupována na velkou vzdálenost *amor de lonh*. Existují případy natolik extrémní, kdy se muž zamiloval do dámy, pouze tím, že slyšel o výčtu všech jejích ctností (jedná se o trobadúra Jaufré Rudela a tripoliskou hraběnku). Trpělivost a pokoru zušlechtěného milence vyjadřuje *mezura*, ještě podstatnější je pojem *joven*, mládí, který se nepojí s konkrétním věkem, ale charakterizuje jej velkomyslnost, nadání, štědrost a ochota dát se dámě do služby. (RÉGNIER-BOHLER, DANIELLE: *Dvorská láska*. 130 s.)

73 V některých okcitánských textech se dokonce uctívána žena tituluje ›midons‹, ›můj pane‹.

prostředku k jejich vyjádření. V severofrancouzských romancích nejsou milenci básníci ale rytíři, a tak jejich služba získává podobu vojenských hrdinských činů předváděných pro milovanou nebo na její počest.<sup>74</sup>

Andrea Capellanus<sup>75</sup> ve svém kanonickém spisu *De Amore*<sup>76</sup> podává velmi podrobnou definici čisté (a jí protikladné smíšené lásky): „Existují dva typy lásky, čistá a smíšená. Čistá láska je taková, jež spojuje srdce milenců a spočívá v prožívání ducha. Zahrnuje polibek na ústa, objetí a stydlivý dotyk s nahou milenkou s výjimkou nejzazší rozkoše. Ta není povolena těm, kteří se chtějí milovat ryzí láskou. Smíšená láska naopak nabízí veškeré požitky těla a zahrnuje i poslední skutek Venuše.“<sup>77</sup>

V tomto kontextu (a především v následné analýze *Aucassina a Nicoletty*) je dobré zmínit rozměr vyskytující se především v hrdinských románech severní Francie: „Milostná žádost se vždy pojí s osobním hrdinstvím. Ten, kdo chce získat ženinu náklonnost, je oddaný a dvorný, svou milovanou vynáší do nebe (...), navíc se musí vyznamenat v turnajích a soubojích.“<sup>78</sup>

Bez ohledu na ironické vyznění shrnuje Raimbautz de Vaqueiras už v úvodu jedné ze svých básní prakticky všechny základní motivy trubadúrské adorace a idealizace:

Paní, srdce ve mně sténá  
že jsem vámi přezírán  
neboť jste můj pravý pán,  
paní moudrá, urozená  
z výše daná našim tmám.

---

74 MONSON. 250 s.

75 „Duchovní otec“ kurtoazie, Andreas Capellanus byl klerik tvořící v oblasti severní Francie na konci dvanáctého a počátku třináctého století. Jeho stěžejní spis *De Amore* je: „více či méně systematickou aplikací dialektické scholastické metody na předmět lásky v rámci vzdělaneckého, literárního diskurzu.“ (MONSON. 5 s.)

76 Na spis *De amore* bylo dlouhou dobu nahlíženo jako na přesného průvodce dvorskou láskou. Z moderních studií vyplývá, že se jedná o dílo mnohem komplexnější: „Pohled je třeba doplnit o několik vědních disciplín, z nichž Andreas vycházel: středověkou filosofii, teologii, psychologii, medicínu, právo, stejně jako o intelektuální a sociální dějiny. (...) Termíny dvorské lásky jsou řazeny do čtyř obecných kategorií: (I) definice lásky, zahrnující filosofické a literární prameny; (II) otázky týkající se psychologie a fyziologie lásky, jež se vztahují k milostné poezii, k Ovidiovi, středověké filosofii a medicíně; (III) sociální otázky jako je vznešenost původu versus vznešenost charakteru a konečně (IV) témata jako je láska v manželství či rozpor mezi láskou tělesnou a duchovní, k čemuž je využit protiklad křesťanství a Ovidia.“ (MONSON. 6 - 8 s.)

77 MONSON. 307 s.

78 RÉGNIER-BOHLER, DANIELLE: *Dvorská láska*. 129 s.

Toužím sloužit pouze vám,  
že jste čestná, dvorná, čistá,  
v duši své k vám poklekám  
před paními všeho města.  
Vaši lásku mít, tak mám  
víc než celý Janov sám,  
neboť celý svět je klam,  
vy však, vy jste drahokam,  
skvost Janova.<sup>79</sup>

Podstatným rysem tohoto dvorného vztahu je především dokonalé duchovní propojení, které nemusí vylučovat spojení tělesné, i když dosažení tělesné rozkoše není hlavním důvodem k uctívání ženy. Ten se nachází v lásce: „milence pokorně podřízeného, který bez naděje na to, že jeho cit bude opětován, nachází radost v milostném trápení, jež slouží k jeho zdokonalení, podobně jako se mučednictvím získává blaženost ráje.“<sup>80</sup> Nejedná se tedy o pouhé napodobení vazalské služby. Milující muž se prostřednictvím hloubky svého prožitku dostává do stavů duchovního vytržení, ať už skrze snové obrazy či stavy extáze téměř náboženské.

Duchovní rozměr kurtoazie je do značné míry propojen se sílicím vlivem mariánského kultu. V některých básních adorace ženy nabývá zcela jasných rysů uctívání Panny Marie, nejvznešenější a zároveň té ze všech nejméně dosažitelné ženy, jejíž cit dokáže milujícího povznést a očistit na nejvyšší možné úrovni. Adlo Scaglione, detailně se zabývající tématem rytířství a kurtoazie k tomuto propojení křesťanské mystické lásky a lásky profánní, dodává: „Je otázkou, zda mariánský kult ovlivnil dvorskou lásku nebo zda naopak vznikl jako vedlejší produkt nového literárního kultu ženství.“<sup>81</sup> Kurtoazii je tedy možno shrnout jako pro většinu smrtelníků nedosažitelný stav ovládnutí vášně a náboženství lásky, s přesahy ospravedlňující nový pohled na ženu a sexualitu,<sup>82</sup> v některých případech však i jako osobitý projev náboženského zanícení.

---

79 RAIMBAUTZ de Vaqueiras: *Paní, srdce ve mně sténá*. In *Srdce ve mně sténá: výbor z poezie trobadorů*. Přel. Emanuel Frynta. Praha: BB/art, 2004.

80 PROKOP - HOLUB. 30 s.

81 SCAGLIONE, Aldo: *Knights at Court. Courtliness, Chivalry and Courtesy From Ottonian Germany To The Italian Renaissance*. Los Angeles: University of California Press, 1991. 93 s.

82 Je dobré znovu připomenout, že se jednalo pouze o esteticko-filosofický konstrukt, sféru snění, nikoliv o obraz historické skutečnosti. Danielle Régnier-Bohler ve své studii *Dvorská láska* říká: „Již Erich Köhler



---

považoval situaci, kdy dáma přijímá pocty svých rytířů, aniž by se zajímala o jejich jmění, za hypergamní sen typický pro mladé, nemajetné a svobodné šlechtice, vzešlé z malé a střední šlechty, hájící svou pozici vůči blahobytné aristokracii. Sociologie chápe román nikoliv jako odraz společnosti, ale jako ›její úzkostný výkřik‹ (J. Le Goff), neboť literatura vyjadřuje nejspíše ›historické vědomí doby, kdy vznikala‹ a napětí mezi skutečností a ideálem.“ (134)

## 2.4 Rytířství

Literární tvář rytířského ideálu byla definována již v raných textech, jako je cyklus rolandovských zpěvů<sup>83</sup> či *Píseň o Cidovi*.<sup>84</sup> Rytíř se jeví jako hrdinský, statečný, moudrý, věrný a čestný ochránce krále a křesťanské víry. Na konci jedenáctého století museli příslušníci rytířského řádu splňovat následující parametry: „Vojenská a politická služba pánovi, kterému přísahali věrnost, a služba církvi (především v úsilí vykořenit heretiky a schizmatiky), stejně jako podpora světské spravedlnosti a udržování společenského řádu, což v sobě zahrnovalo ochranu chudých, vdov a sirotků. Museli se zároveň zdržet od všech forem drancování a osobního násilí.“<sup>85</sup>

V pozdější tradici rytířských románů<sup>86</sup> se přidává též zmíněné téma kurtoazní služby dámě: „V severofrancouzských romancích byla dovednost v oblasti kurtoazie stavěna hned za válečnickou zručnost ve výčtu kvalit perfektního rytíře.“<sup>87</sup> Konkrétně se to projevilo výrazným rozšířením kánonu rytířových vlastností: „Kurtoazní ›elegance (či krása) způsobů‹ znamenala sebekontrolu, z níž vyplývala humanita a ohleduplnost. Vítězové soubojů v rytířských románech často překvapí tím, že se zřeknou práva završit své vítězství a nepřipraví nepřítele o život. Naopak propustí svého vězně bez jakýchkoliv podmínek nebo pouze na základě slibu, že bude šířit slávu rytířova vítězství. Do osobního stylu spadá též elegance, etiketa a vybrané způsoby. Rytíř dbá na důstojnost oblečení, včetně veškerého přepychu, který okolnosti dovolí.

---

83 Tyto veršované epické písně o hrdinských skutcích vznikají ve Francii na přelomu 11. a 12. století, ústředním textem je *Píseň o Rolandovi*.

84 Španělská hrdinská píseň, první literární verze se objevuje kolem roku 1140.

85 SCAGLIONE. 71 s.

86 Od poloviny 12. století (a díla Chrétiena de Troyes) se dvorské romance rozvíjejí především v podobě třech tematických okruhů, a to římském, týkajícím se především Alexandra Velikého, francouzském, s podstatným tématem reconquisty Karla Velikého a Rolanda a britským, s ústřední postavou krále Artuše a rytířů Kulatého stolu. Tím se pochopitelně toto téma nevyčerpává, lze zmínit například skandinávské hrdinské ságy. Nespočetné variace témat, schémat a motivů jsou populární, byť už v poněkud vyprázdňené podobě, až do renesance.

87 MONSON. 258 s.

(...) Láska k ženě k tomu přidává rozhodující dimenzi noblesy, kultivovanosti a oddanosti.“<sup>88</sup>

Církev vnáší do rytířství velmi podstatný duchovní aspekt, kterým se jí daří tento systém vhodným způsobem integrovat a zastínit tak vysloveně profánní vlivy, jako tělesnou touhu příznačnou pro kurtoazii, ale i nevyhnutelný aspekt zabíjení a násilí. Potřeba posvětit křížové výpravy vedla až ke vzniku konceptu duchovního rytířství, který má silně symbolický rozměr a k vrcholu dospívá službou a odevzdáním se Bohu.<sup>89</sup> Z kladných hodnot, které s sebou rytířství přináší a které církev maximálně podporuje, je třeba upozornit hlavně na vazalskou věrnost, soudržnost bojovníků a statečnost položit život a bránit vlast a křesťanské hodnoty. „K těmto ctnostem se však přidružovaly zřetelně aristokratičtější, profánnější aspekty, jako vášnivé vyhledávání válečnické udatnosti; starost o slávu a dobré jméno; přemrštěný smysl pro čest a urozený původ, který vyústil až ve *faides*, jistou formu msty; světské kurtoazní mravy a s nimi související vyzdvihování lásky jako té nejvyšší hodnoty, opovrhování manželstvím apod.“<sup>90</sup>

Ideální rytíř měl za všech okolností ztělesňovat paletu cenných duchovních vlastností. Do jejich výčtu můžeme zahrnout: „*triuwe* (věrnost), *milte* (šlechtnost), *tapferkeit* nebo *manheit* (zdatnost, odvahu, neohroženost), *mâze*, *mezura*, *measure* (sebeovládání, míru). Z vnějšího pohledu se pak jednalo především o *zuht* (dobré způsoby).“<sup>91</sup> Tyto kvality dopomáhaly rytíři vydobýt si ve světě čest a především dosáhnout *hoher muot*: „niterného stavu povznášející blaženosti srdce, kterou trubadúři a francouzští truvéři nazývali *joi*.“<sup>92</sup>

Ještě než se obrátíme k textu, který veškerá tato pravidla doslova postaví na hlavu, zastavíme se u samotné podstaty středověkého převrácení řádu, u principu karnevalu.

---

88 SCAGLIONE. 81 s.

89 V krystalické podobě to můžeme nalézt například v *Parzivalovi* Wolframa z Eschenbachu.

90 FLORY, Jean: *Rytířství*. Přel. Lucie Šavlíková. In LE GOFF, Jacques - SCHMITT, Jean-Claude. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad. 2008. 597 s.

91 SCAGLIONE. 65 s.

92 Ibid.

## 2.5 Význam karnevalu

V tomto momentě je třeba vymezit a přesně definovat pojem *inverzní princip*, tak jak s ním budeme v kontextu práce dále zacházet. Jedním z klíčových aspektů určujících středověké myšlení a estetiku je tendence opakovaně upozorňovat na skutečnost, že z eschatologické perspektivy je vše, co v tomto světě vnímáme, pravým opakem toho, co nás čeká v pravém a skutečném božím království. Obrat přislíbený Kristovými slovy: „poslední budou prvními,“ umožňuje přijmout úskalí tohoto v kontextu věčnosti pouze přechodného stavu.

Francouzský medievista zabývající se kontextem sociálních dějin, Jacques Heers tuto inverzní skutečnost velmi výstižně shrnuje: „Převrácení hierarchie v celé společnosti obecně nebo někdy jen v určitých jasně vymezených kruzích pak nikoho nepřekvapí. Je to sen, je to hra a také poučení, především však mezi duchovními, kteří hlásají Kristova slova, jež několikrát zdůrazňují marnost lidského postavení a rovnost všech před Bohem. Přirozeně se připomíná Ježíšovo učení, podobenství, Kázání na hoře, vyprávění o svatbě v Káni Galilejské („kdo se povyšuje, bude ponížen, a kdo se poníží, bude povýšen“), příběh o špatném boháči a chudém Lazarovi.“<sup>93</sup>

Veškeré jevy jsou vnímány skrze svůj symbolický význam. Všechny druhy umění pomáhají upozornit na posun (který je často maximálně nadsazen) mezi představovaným a tím, co je představováno. Všechny deformace, burleskní variace či fraškovité vstupy tak metaforicky evokují klíčové události křesťanského ritu, či přímo biblické pasáže a velmi často upozorňují na to, co je pro středověkého člověka nezbytné: skutečnost nelze obsáhnout pohledem, ale přesto na ni není možno ani na okamžik zapomenout, stejně jako na cestu k osobní spáse, která je hnacím motorem každého křesťana.

Není tedy překvapivé, že největší křesťanské svátky, které pravidelně ujišťovaly, že se blíží božní milost v podobě posmrtného vykoupení, byly zároveň nejlepší příležitostí, jak s tímto inverzním principem vědomě pracovat.

---

93 HEERS, Jacques: *Svátky bláznů a karnevaly*. Přel. Helena Beguivinová. Praha: Argo, 2006. 122 s.

Karnevalová kultura<sup>94</sup> nesoucí s sebou zásadní pojem *risus paschalis*, velikonoční smích, se stala příležitostí pro celou společnost, jak obnovit životní síly tak, že se plně ponoří do oslav a humorem rozvrátí všechna omezení, která řídí její život v běžném, ne-slavnostním čase.<sup>95</sup>

Inspirativní aplikaci karnevalového principu na oblast dramatu přináší Jarmila Veltruská v knize *Posvátné a světské*. Přestože se zabývá především kontextem a významem mastičkářských scén, její závěry jsou velmi přesným návodem, jak číst tento enigmatický středověký jazyk: „Veškeré projevy *risus paschalis* (...) část diváků uspokojovaly už tím, že je dokázaly rozesmát. Zároveň se ale obracely na nejvzdělanější složky obecnstva zvyklé hledat více významových rovin nejen v Písmu, ale i ve světské literatuře, výtvarném umění a v každém jevu, který byl nositelem nějakého významu, stejně jako v platném společenském řádu. (...) Hra je ovšem postavena tak, že se jeví jako celistvé dílo i tomu, kdo nerozumí všem nuancím, konotacím či symbolickým významům toho či onoho prvku, ba dokonce i tomu, kdo vnímá pouze ten nej povrchnější nebo nejzřejmější smysl.“<sup>96</sup>

Karneval je možné označit za ohraničený svět v rámci ohraničeného světa. Jedná se o systém s množstvím pravidel, specifických rituálů, jazyka, gest a projevů. Pokud je možné hovořit o jedné konstantní tendenci, pak je jí převrácení hierarchie, společenská kritičnost a kolektivní projevy živelné radosti. Nedostatek a odpírání v tomto čase neexistují. Bachtin hovoří o těchto konkrétech „světa naruby“: „Je pro ně velmi charakteristická svérázná logika ›obrácenosti‹ (...), ›naruby‹, logika neustálých převratů mezi ›nahore‹ a ›dole‹ (...), ›vpředu‹ a

---

94 Tento pojem zavedl roku 1965 do literární vědy ruský vědec Michail Michailovič Bachtin v rámci vydání své přelomové práce *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Pro Bachtina karneval znamenal zásadní a nezbytný společenský ventil životadárných, obnovujících, nespoutaných projevů běžného lidu, ostře se vymezující vůči vážné, strnulé oficiální kultuře reprezentované církví a šlechtou. Bachtinova práce s sebou přináší jedno zásadní úskalí, a to ovlivnění dobou vzniku a politickými okolnostmi. Z tohoto důvodu Bachtinovy úvahy nabývají nadměrně akcentovaný antagonismus třídního boje. To způsobuje, že přehlídí některá zásadní fakta, především roli příslušníků církve jako prvotního iniciátora karnevalu. Přesto Bachtinovo nahlédnutí na karneval jako na zásadní inverzní princip středověké kultury a jeho ozdravný charakter bylo a doposud zůstává ústředním textem při úvahách o daném tématu.

95 VELTRUSKÁ, Jarmila: *Posvátné a světské. Osm studií o starém českém divadle*. Praha: Divadelní ústav, 2006. 22 s.

96 VELTRUSKÁ. 23 s.

›vzadu‹, rozmanité druhy parodií a travestií, snižování, profanací, bláznovských korunovacích a dekoronizací (tupení).“<sup>97</sup> Přináší též podstatný postřeh, že proti novodobé parodii středověký karneval nejen odmítá, ale i obnovuje a obrozuje. Neexistuje pozice mimo karneval, je platný pro všechny, všichni se jej účastní a „smějící se není v pozici mimo vysmíváný jev.“<sup>98</sup>

Za zmínku stojí, že Bachtin zmiňuje *Aucassina a Nicolettu* v kontextu smíchové kultury, jako jeden z příkladů literárních parodií a travestií feudálního řádu a hrdinství. Pro pozdější aplikaci karnevalového principu na *Aucassina a Nicolettu* si ještě jednou vyjmenujme pojmy, které Bachtin s karnevalem pojí:<sup>99</sup> výsměch, nadávky, urážení, dehonestace vznešeného, silně akcentovaná tělesnost, sexualita, důležitá role jídla a pití, působení ozdravných, obrozujících sil.

Ještě jedno hledisko je v karnevalovém kontextu potřeba zmínit: význam, který s sebou nesl svátek bláznů. Jednalo se o svátek: „všech slabých, nesvéprávných i těch, kdo musejí žít bez ochrany, a na druhé straně s velebením pokorných, bezvýznamných, drobných lidí ze spodních příček žebříčku bohatství a společenského postavení, osob slabých, které mnozí lidé v průběhu celého roku zesměšňují.“<sup>100</sup> Krom blázna se jednalo i o postavy dítěte či osla.

Blázen je viděn jako nositel božího znamení a vyvolení, je mu zároveň přiznána schopnost vidět více než ostatní. Nahlédnuto z jiného úhlu pohledu v sobě nese vinu za kolektivní lidské chyby, je jakýmsi obětním beránkem. Fyzická deformace, záchvaty zuřivosti případně strach z jeho obrovské fyzické síly v lidech vyvolávaly strach, zároveň však i potřebu vysmívat se jim a nepřehlédnutelně tyto osoby vymezit, ať už za přispění specifického sestřihu vlasů, nepřehlédnutelných, posměšných šatů a dalších atributů. Na druhou stranu nad nimi vzniká nevyhnutelná sociální patronace: „Blázen je člověk slabý,

---

97 BACHTIN, Michail Michailovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přel. Jaroslav Kolár. Praha: Argo, 2007. 17 s.

98 BACHTIN. 21 s.

99 V tomto výčtu vycházíme z jevů, které sledoval na klíčovém karnevalovém románu *Gargantua a Pantagruel*.

100 HEERS. 81 s.

zbavený všeho, že je třeba mu pomáhat, a dokonce ho i chránit jako bezbranné dítě, jako skutečné nevinátka.“<sup>101</sup>

V tomto kontextu je nutno podotknout, že karnevalový duch Svátku bláznů nabyl postupně obrovských rozměrů a znaků živelné nespoutanosti. Inverzní převrácení zde získalo absolutní formu: „Svátky bláznů jakožto jednodenní odplata podřízených, svátek mládeže, oslava pokorných a dětí, převrácení hierarchie a neuctivé napodobování posvátných gest na několik zimních hodin a několik bohoslužeb do církve zavádějí nového, hravého hodnostáře. Je to zvolený a všemi oslavovaný *opat* nebo *papež bláznů*.“<sup>102</sup>

Ať už na karnevalový, inverzní princip nahlédneme z jakéhokoliv úhlu, závěr je vždy stejný: přináší možnost změnit na moment optiku a uvidět kolem sebe skryté významy, ať už ve smyslu eschatologickém či společensko-kritickém. Velmi přesné shrnutí této tendence nabízí Jarmila Veltruská: „Všechny hry tohoto typu vnášejí do (...) příběhu, z něhož přebírají dějovou osnovu, množství rozporů a deformací, které narušují harmonický tok dobře známých událostí a právě tím, že je zpochybňují, upozorňují na jejich hlubší význam.“<sup>103</sup>

Tato myšlenková tendence může zcela regulérně opustit kontext Bible a oblast církevního svátku a začít se zabývat společenskou problematikou důvěrně známou z literárních pramenů. Nyní můžeme přestoupit k pojmenování inverzních principů využitých v *Aucassinovi a Nicolettě* a vysledovat příčiny jejich užití.

---

101 HEERS. 110 s.

102 HEERS. 130 s.

103 VELTRUSKÁ. 24 s.

### 3. *Aucassin a Nicoletta*: řád postavený na hlavu

#### 3.1 aktivita a pasivita

Už od prvních stránek *Aucassina a Nicoletty* shledáváme, že Aucassin je prezentován coby poněkud problematický hrdina. První, co se o něm dozvídáme, je již zmíněná skutečnost, že jeho otec: „neměl žádného dědice, ani syna, ani dceru“, což budeme mít na paměti jako výchozí bod expozice. Po výčtu Aucassinových fyzických krás jsme v duchu středověkého vnímání paralely mezi dobrým a krásným ujištění, že „ctnosti, jimiž byl ozdoben, nehyzdila žádná neřest“<sup>104</sup> Tato idyla je však jen zdánlivá, dozvídáme se totiž, že jej přemohla láska, což vede k tomu, že odmítá rytířskou službu a dělat nic tak, jak by měl. Titulní hrdina je od počátku definován prostřednictvím negace a pasivity. Vyžaduje, aby mu Nicoletta byla dána, nezmiňuje však, co pro to chce učinit, pouze co vše odmítá udělat: „Ať mi Bůh nedopřeje nikdy žádné milosti, stanu-li se rytířem, vsednu-li na kůň a půjdu-li do boje rozdávat a přijímat rány, dokud mi nedáte Nicolettu, mou sladkou přítelkyni, kterou mám tolik rád.“<sup>105</sup>

V následném zpěvu je znovu demonstrována Aucassinova výchozí pozice. Jeho mládí se jeví jako klidné a bezproblémové. Je pevně spjato s prostorem dvora, hradu Beaucaire, podstatné je však dodat, že hrad je v rámci středověkého diskurzu výsostným prostorem ženským (hrad čeká, až bude zdolán, je pasivní, obranný, ukrývá dobývanou dámu...). Tato stabilita je v přímém kontrastu s nejistým a od prvního momentu zjevně dobrodružným životem Nicoletty neznámého původu a sociálního statusu, u níž víme, že v momentě, kdy k ní Aucassin zahoří láskou, byla již vykoupena z otroctví, překonala obrovskou vzdálenost a přijala křesťanství.

V duchu kurtoazní tradice je Nicoletta uvězněna na popud starého, lásce nepřejícího otce<sup>106</sup> do vysoké, kamenné věže. Její pohled spočine na růži v

---

104 JELÍNEK. 310 s.

105 Ibid.

106 V kurtoazním slovníku se často vyskytuje postava starce bránícího lásce, ať už se jedná o otce, žárlivého manžela či různé obrazy závistivých pomlouvačů a intrikánů.



zahradě, což opětovně evokuje roli uvězněné a následně dobývané dámy. Model se však narušuje aktivitou, která dívku provází od první promluvy. Odmítá čekat na láskou usouzeného přítele. Evokace Božího jména, která prostřednictvím Aucassina vedla k proklamativnímu odmítnutí veškerých milostí a utužení se v pasivním postoji, se v ústech Nicoletty stává posilou v rozhodnutí jednat: „Při Synu božím přísahám, za svědka volám Svatou Pannu, že dlouho tady nezůstanu. Dá-li se vůbec vyváznout, já musím odtud uprchnout.“<sup>107</sup>

Začíná být patrné, že základním konfrontačním prostředkem se stává kontrast mezi aktivním a pasivním směřováním, s Nicolettinou schopností jednat, myslet, hýbat se, měnit běh událostí a v protikladném obrazu Aucassina, jehož postupné propadání se do negace a statickosti ho přes neustálý pláč vede až k odmítání jediné nevyhnutelné aktivity, života samotného. Od počátku vyhrožuje smrtí nijak hrdinskou, očekává, že ztráta milované dívky jej automaticky zbaví života, i v tomto případě se zbavuje zodpovědnosti. Mužský a ženský princip jsou zde představeny zcela inverzním způsobem. Protiklad mezi mužskými znaky v chování Nicoletty a ženskou podstatou Aucassina je demonstrován v každém sebejemnějším detailu. Když je Nicoletta uvržena do věže, kde se odhodlává uprchnout, jde Aucassin v invertním gestu vzhůru do komnaty, kde je jeho pasivita dovedena na samé dno:

Vás, spanilou Nicoletu,  
v kráse sotva někdo předčí  
při chůzi, při hře i v řeči,  
se mnou jste se žertům smála,  
líbala a objímala;  
teď jste pro mě nedohledná -  
trpím, zle se se mnou jedná,  
víc se nepozvednu ze dna,  
sestro milá.<sup>108</sup>

(Nicolete, biax esters,  
biax venir et biax alers,  
biax deduis et dous parlars,  
biax borders et biax jouers,  
biax baisiers, biax acolers,

---

107 JELÍNEK. 314 s.

108 Zde se kloním k citaci z překladu Matouše Jalušky, který lépe evokuje míru Aucassinovy stagnace než Jelínkovo: „Jsi krásná! Pro tě bolest mám, cítím, že láskou umírám!“ (317 s.)

por vos sui si adolés  
et si malement menés  
que je n'en cuit vis aler,  
suer, douce amie.<sup>109)</sup>

Umrtvující letargii Aucassin o své vůli neopustí, ani náznakem neuvažuje o možnosti, že by Nicolettu zachránil, či se jí alespoň pokusil vyhledat. K aktivitě jej nepřiměje ani opakovaná výzva otce, aby jel do bitvy chránit svůj majetek a poddané, ale zcela paradoxní přání, aby se mohl uvidět se svou sladkou přítelkyní, řekl jí dvě, tři slovíčka a jedinkrát ji políbil. Následně nastává zcela ironický obraz kurtoazního termínu *dorveille*, téměř mystického snění o vzdálené dámě, jak jej známe například z Eschenbachova Parzivala. Tomu tři kapky krve na sněhu evokovaly půvaby a cit ke Condwiramurs tak silně, že byl v bitvě málem připraven o život, teprve jejich zakrytí mu umožnilo vrátit se do reality.

Aucassin po velkolepých přípravách zdůrazňující jeho rytířskou krásu také vjíždí do boje, ale tím také veškerá vznešenost končí. Začíná snít o Nicolettě a opět se stává vězněm vlastní pasivity. Neřízený kůň jej sám odnáší doprostřed vřavy mezi houf nepřátel, kteří jej okamžitě polapí, odzbrojí a odvádějí jako zajatce. Až jejich dohady jakým způsobem bude připraven o život, toto potupné snění ukončí. Aucassin, zcela mimo kategorie rytířství a cti vyvozuje: „A až budu mít useknutou hlavu, nebudu si moci promluvit se svou nejdražší Nicolettou!“<sup>110</sup> Rozhodnutí začít se bránit je prezentováno opět formou výsměšné negace: „Ale vždyť ještě mám dobrý meč a dobrého, odpočatého koně: ať mě Nicoletta přestane navždy milovat nebo ať ji Bůh opustí, nebudu se z lásky k ní bránit.“<sup>111</sup>

Když se Aucassin rozhodne jednat, jde o aktivitu neadekvátní. Krveprolití, které v tomto okamžiku způsobí, evokuje řádění kance v lese. I přes nijak rytířskou formu se mu podaří dovléci hraběte Bougarta před svého otce a trvající válku tak ukončit. Nyní nastává jeden z nejparadoxnějších momentů celého textu. Tím, že nedostane žádanou odměnu, vrací se do vše negujícího stavu, v němž se nalézal před bitvou a v parodickém překroucení rytířské velkorysosti umožňující propustit přemoženého nepřítele, žádá od hraběte „čestné“ slovo: „Přisahejte, že

---

109 WARNER. 52 s.

110 JELÍNEK. 321 s.

111 Ibid.

co živ budete, nevynecháte ani jediné příležitosti, abyste způsobil pohanu nebo škodu mému otci, jak na těle, tak na majetku.“<sup>112</sup>

Aucassin je vsazen do vězení, tentokrát nejen své vlastní vůle, ale přímo podzemního sklepení. Svým zoufalým pláčem nad odpíranou láskou se propadá tak hluboko, že lituje jediné nevyhnutelné aktivity, života samotného, svého zrození. Není více, co by mohl ze své aktivní mužské role odmítnout. Pozici uvězněné dámy v pláči čekající na záchranu, kterou za stejných okolností Nicoletta kategoricky odmítla, se nebrání ani v nejmenším.

Tím silnějším kontrastem je hned zpěv následující, který se vrací k ve věži uvězněné Nicolettě. V Aucassinových promluvách nezaznívá nic než líčení vlastní bolesti, zkoumání pocitů a emocí či explikace Nicolettiny krásy a vlastní touhy. Nanejvýš si dokáže vybavit některé momenty z minulosti, pochopitelně však takové, v nichž Nicoletta figuruje. Jeho smysly nereagují, jsou též zcela uzavřené. Nedožíváme se jeho prostřednictvím žádné okolnosti vnějšího světa, ani sebemenší známky myšlenkové aktivity. Nicoletta na rozdíl od něj hledí kolem sebe, slyší a přemýšlí. Tyto impulzy okamžitě vyhodnocuje a bez otálení jedná. Tím, že je v neustálém duševním pohybu, je schopna okamžitě zaregistrovat, že stařena usnula (co je ostatně lepším protikladem aktivnímu mládí než spící stáří), sama se obléká a za pomoci ručníků se spouští oknem do zahrady.

I její krása je líčena dynamicky: vlasy se jí vlní, rty a oči se smějí, ňadra pozvedají šat, bělostné nohy lámou při cestě květy kopretin. Každý detail jejího těla je bytostně uzpůsoben pohybu. Je dobré připomenout, že krása Nicoletty je téměř vždy spojována s krásou jarní přírody. Evokuje to pocit, že je dívka naplněna stejnou, vegetativní, obrodnou silou. Tomuto aspektu Nicoletty se budeme podrobně věnovat v závěru naší práce.

Aucassinovo tíhnutí ke smrti je vyváženo Nicolettiným prahnutím po životě. Právě strach ze smrti vede dívku k nevyhnutelné potřebě jednat. Po útěku z věže okamžitě nalézá vězení plačícího Aucassina. Snaží se jej utišit vzýváním jeho důstojnosti a síly. Je si vědoma neudržitelnosti tohoto stavu i ve vztahu k Aucassinovu rodu a na základě zcela racionální úvahy se rozhoduje odcestovat

---

112 Ibid. 322 s.

do cizí země. Akt zcela v duchu mužské perspektivy. Aucassin v přímé reakci na tuto informaci líbá ustřiženou kadeř vlasů a hořce se rozpláče. Jednání bytostně ženské.

Pokud je mužský princip zodpovědný za vtiskávání formy, Aucassin díky jeho absenci formu stále více ztrácí. Když Nicolettě vyhrožuje, že po jejím odjezdu spáchá sebevraždu, vybírá si k tomu namísto adekvátního, důstojnost a status vyžadujícího nalehnutí na meč, variantu podobně neforemnou (a v důsledku i špinavě neohraňčenou), indiferentní šedý kámen, o který si hodlá rozbít hlavu: „A kdybyste spala s někým jiným než se mnou, nemyslete si, že bych čekal, až naleznu nůž, abych si jej vrazil do srdce. Ne, nečekal bych: ale na první zeď, na první šedý kámen, který uvidím, se vrhnu tak prudce, že si rozrazím lebku, až mi mozek a oči vystříknou!“<sup>113</sup>

Následný vstup hlásného, který se rozhodne Nicolettu varovat před blížící se stráží (a tím i okamžitou smrtí) lze vnímat jako přesnou rekapitulaci nadnesené situace: dívka je vybídnuata pokračovat ve své aktivní cestě ke spáse, pasivnímu Aucassinovi je opět prorokována smrt:

Shlížím na tě, slyším smích,  
se svým milým povídáš si,  
bez tebe by umřel asi,  
jak vidím. Však vlastní spásy  
dbej spíš, střež se před vojáky!  
Slídí stínem křivolakým,  
v pláštích ukrývají meče,  
chytí-li tě, neutečeš,  
ublíží ti, hled' se skrýt  
a zachránit.<sup>114</sup>

Bien le voi a ton sanblant :  
parlé as a ton amant  
qui por toi se va morant.  
Jel te di et tu l'entens :  
garde toi des souduians  
ki par ci te vont querant  
sous les capes les nus brans;  
forment te vont maneçant,  
tost te feront messeant,

---

113 JELÍNEK. 328 s.

114Překlad Matouše Jalušky. Jelínek v tomto zpěvu volí větší zkratku, zato explicitněji hovoří o Aucassinově smrti: „Slyším tě, kterak hovoříš o lásce asi s miláčkem, kterého smrt čeká již.“ (329 s.)

s'or ne t'i gardes.<sup>115</sup>

Nicoletta při svém útěku překračuje hranice a tak rozšiřuje prostor vyprávění mimo vyšlapané cesty, překonává příkopy a vstupuje do nebezpečného lesa.<sup>116</sup> I v tom spočívá transgresivní prvek její překotné aktivity, binární opozitum transgresivní pasivity Aucassinovi. Dívka má strach a přesto jedná, jedná ze strachu a ve strachu, zatímco chlapce veškeré negativní pocity paralyzují.

Aucassin je následně z vězení propuštěn a zcela neschopný vlastní aktivity se mění v tělo bez duše. K cestě jej přiměje až rytířova pobídka, aby se cestou do honitby uzdravil ze své nemoci. Na rozdíl od Nicolettina náročného zdolávání příkopů a lesa opouští Aucassin hradní prostor zcela mimoděčně, bez vynaložení jakéhokoliv úsilí, nadále připomíná spícího či mrtvého. K vědomí jej probere až zpěv pasáčeků, kde je Nicoletta jasně zmíněna. Jak si později ukážeme, písně mají v tomto textu výrazně léčivou roli, proto se i v tomto stává dostatečným impulzem. Aucassin opravdu vyjíždí hledat Nicolettu doprostřed lesa, čímž se dle rytířovy rady uzdravuje ze své nemoci, přesto dále hrozí smrtí. Rozhodnutí v této věci deleguje na Boha, stejně jako předtím na otce. Činné mužské archetypy, stvořitel a zploditel, tedy zacházejí s ním a on se jim vydává na milost, k činnosti jej však neinspirují.

Následující kapitola přináší další z ironických kontrastů. Zatímco Nicoletta prochází lesem zcela bezpečně a dokonce Aucassinovi strojí prostřednictvím z květů a listů spletené besídky možnost podstoupit kurtoazní zkoušku lásky, Aucassin bloudí z cesty na cestu a trním je drásán do krve (tyto rostliny jsou vyličený v aktivní agresivitě, proti zmítanému Aucassinovi přímo útočí). Hoch, jehož myšlení ustrnulo natolik, že se drží pouze myšlenek na Nicolettu, se absolutně nebrání, čímž jeho směšnost získává další rovinu: „Na jeho šatě nezůstal neporušen ani takový kousek, co by na něm uzel udělal; krev mu crčela z beder, rukou i nohou na čtyřiceti nebo na třiceti místech. Bylo by bývalo možno

---

115 WARNER. 82 s.

116 Hluboký a nebezpečný les má v rámci středověké imaginace status místa hrdinovy samoty, překonávání strachu a skládání zkoušek, zároveň je to typické místo štvancova azylu. (In LE GOFF. *Středověká imaginace*. 65 - 70 s.)

sledovat jinocha po krvavé stopě, již zanechával v trávě.“<sup>117</sup> Aucassin svou neschopností sebemenšího činu je připraven o v úvodu tolik akcentovanou krásu. Aucassin si díky svému životnímu postoji nedokáže udržet tvář, Nicoletta jak se později ukáže s proměnami svého vzhledu (a identity) nakládá s téměř zarážející rychlostí.

Bloudění lesem dovádí Aucassina opět na samou hranici sil, zastavuje se a pláče. K další cestě opět potřebuje impulz zvenčí, tentokrát je jím setkání s děsivě vyhlížejícím vesničanem. Poté se konečně Aucassin dostává ke květinové besídce, kterou si bezpečně spojuje s Nicolettiným dílem. Čte sice správně dané signály, vrcholně pasivní stav, do něhož se od počátku stále více noří, obrací každý pokus o jednání ve frašku. Obyčejné sesednutí z koně se v jeho případě mění v nešťastný pád na kámen, ústící ve vymknuté rameno. V této podobě je nalezen a zachráněn Nicolettou.

Záměrně nyní přeskočíme obsáhlou epizodu absurdity království Torelore, kterou se budeme důkladně zabývat v závěru této kapitoly. Tím se dostáváme k závěrečným pasážím textu, které nepřinášejí zvrát v nastolené problematice aktivity, životaschopnosti a směšnosti, ale pomáhají zmíněné aspekty pevněji uchopit ve vztahu k pointě, smyslu celého díla.

Idyla Torelore pro Aucassina končí vpádem Saracénů. Ti milence opět rozdělí, každý z nich je odvážen na jiné lodi. Aucassinova loď ztroskotá a hoch se ocitá na místě, z něhož vzešel, na březích Beaucairu. Již po několikáté se v Aucassinově případě příběh vrací do stejného bodu. Muži neschopnému jednání je odepřena možnost posunu. Parzivala se pokoušela v domácím hradě udržet za každou cenu matka, tím, že před ním důkladně tajila mužský, expanzivní svět. Aucassin i přes všechny vnější pobídky prvotní, žensky pasivní stav do konce neopouští. Jeho pasivita již nemůže být větší.

Na mořském břehu je nalezen a rozpoznán a jmenován panovníkem. Kontinuita s rodinou a řádem je přetržena. Rodiče zemřeli, Aucassin pro získání vlády neudělal zhola nic. Ani tato změna vnějších okolností neinicuje jeho vnitřní

---

117 JELÍNEK. 340 s.

transformaci. Nadále staví Nicolettu nad svůj rod i povinnosti, myšlenky na její hledání jsou uvedeny pasivním nevíím:

Nicoletto, k vám se točím,  
nevím ale vůbec kam,  
nevím, kde vás vyhledám,  
v jaké zemi Bohem dané,  
v kterém moři rozhoupaném,  
kde hledat mám.<sup>118</sup>

(Douce amie o le vis cler,  
or ne vous ai u quester;  
ainc Diu ne fist ce regné  
ne par terre ne par mer,  
se t'i quidoie trover,  
ne t'i quesisce.<sup>119</sup>)

Nicolettina aktivita je dovedena též do zcela extrémní podoby. Když se jí piráti tážou na původ, není jim schopna odpovědět, protože je to příliš dávno, kdy byla jako dítě unesena. Stačí však, aby uviděla hradby Kartága a okamžitě poznává svůj domov. Z úvodního stavu pohanky bez domova získává zcela konkrétní identitu a aristokratický původ. Jakmile jí hrozí, že bude tento stav završen sňatkem s pohanským králem, dynamičnost Nicoletty ihned vítězí. Během tří až čtyř dnů (směšně krátký a zcela konkrétní časový limit v porovnání s nekonečností Aucassinovi státnosti) vymyslí plán, jak nalezne Aucassina: změní opětovně svoji identitu, navíc o sto osmdesát stupňů. Svou bělostnou kůži natře na černo, ze vznešené hradní dámy se stává žakéřem, tedy mužem putujícím a opěvujícím právě takové dámy. V této podobě přelouvá moře, putuje po kraji a dostává se až do Beaucairu.

Nastává vrcholný moment inverze. Nicoletta se v mužském převleku, ale i mužské roli setkává s Aucassinem. Předstupuje k němu a zpívá stručné shrnutí jejich dosavadních peripetií, stejně jako zcela explicitně upozorňuje na místo, kde se jeho milá nachází a nebezpečí sňatku, který jí hrozí. Aucassin ji nepoznává - ani

---

118Překlad Matouše Jalušky. Jelínek volí mírnější variantu Aucassinovy neschopnosti: „Ach běda! Kde ji hledati? Snad se mi nikdy nevrátí! Přebrodím moře, projdu země, údolí přeju, horstev téměř, ať třeba žití pozbudu, já Nicoletty dobudu, ať cesta k ní vede či bezcestí, svou dívku musím nalézt!“ (353 s.). Vzhledem k následnému vývoji situace i celkové výstavbě Aucassinova charakteru je dle mého soudu takto naznačená rozhodnost poněkud zavádějící.

119 WARNER. 142 s.

sebe v inverzním zrcadle - a z již pevné pozice kurtoazní dámy žádá trobadúra, aby donesl Nicolettě vzkaz, aby se k němu vrátila: „Ach milý, zlatý příteli, nechtěl byste se tam vrátit a vyřídit jí, aby přišla za mnou? Dal bych vám všechno, oč by vás napadlo mne požádat. Neboť i já z lásky k ní odmítám se oženiti s jinou ženou, třeba by byla sebebohatší a sebeurozenější. Nechci žádnou jinou na světě a čekám na ni.“<sup>120</sup> Tím, že Nicoletta přijímá nabízený dar (kurtoazní zástavu) a slibuje úkol splnit, utvrzuje novou formu jejich vztahu. Stává se dvorným vazalem dámy, spoléhající se na záchranu ve formě toužebně očekávané *amor de lonh*.

Akt inverze mužské a ženské role je dokonán. Nicoletta nyní odchází za svou pěstounkou, která ji samozřejmě okamžitě poznává, vrací původní krásu a přivádí k ní Aucassina. Od úvodního zpěvu víme, že dojde ke svatbě a ta také nastává. Smysl našeho chante-fable neleží v překvapivém ději natož v závěru. Klíčový je problém, který je zde velmi přesně vystavěn a demonstrován a ještě více odezva, kterou jeho demonstrace vyvolá u diváků. Invertní vztah mužské a ženské role u Aucassina a Nicoletty jsme ukázali velmi důkladně, stejně jako absurdnost a směšnost muže neschopného elementární aktivity, duševní ani fyzické. Nyní se zaměříme na jiná aspekt, a to v jaké míře se takovýto jedinec vyrovnává se zásadními otázkami obecně platného řádu.



### 3.2 narušení řádu

Že se Aucassin zdaleka nechová příkladně a jeho společenská integrita je silně narušena je více než patrné. Nebudeme se již vracet k detailní analýze každého vychýlení, ale zaměříme se na klíčové, často záměrně provokativní pasáže, demonstrující tuto disharmonii.

V předchozí podkapitole jsme na mnoha místech zaznamenali, že Nicoletta se sice od začátku prezentuje jako cizinka, někdejší pohanská otrokyně, přesto velmi dobře vnímá a respektuje pravidla rodové integrity a povinností aristokratické vrstvy. Sama se ostatně v závěru v aristokratku proměňuje.<sup>121</sup> Aucassin naproti tomu veškeré danosti plynoucí z jeho postavení zcela pomíjí či záměrně neguje. Jedná se především o poslušnost otci a rodině a povinnosti plynoucí z jeho rytířského stavu. Le Goff nabízí možnost základní definice: „Příslušnost jednotlivce ve středověké západní Evropě byla především rodinná. Rodina je rozsáhlá, patriarchální nebo kmenová. Pod vedením hlavy rodiny jednotlivce potlačuje, vnucuje mu vlastnictví, odpovědnost a jednání v rámci kolektivu. Rod rytíři vnucuje povinnosti a morálku. Soudržnost se projevuje hlavně na bojišti a v otázkách cti.“<sup>122</sup> Aucassin nesplňuje žádný z těchto bodů. Od počátku vypovídá otci poslušnost, nestará se o svůj majetek, rytířskou službu kategoricky odmítá a neplní žádné z n plynoucí závazky a otázky cti jsou mu zcela vzdáleny.

Aucassin hned v úvodu nekompromisně zavrhuje rytířskou službu: „Nechtěl ani být pasován na rytíře, ani zbraně se chopiti, ani bráti podíl na turnajích: slovem, nechtěl dělati nic z toho, co se sluší na syny hraběcí.“<sup>123</sup> Otec a matka, zástupci nejen rodu, ale též tradice, se marně dožadují, aby dostál

---

121V tomto kontextu je dobré zmínit poměrně populární obraz ušlechtilého pohana (pochopitelně obráceného na křesťanskou víru, skvělým příkladem je opět Eschenbachův Parzival, kde jeho nevlastnímu bratru pouze částečně pohanský původ zabránil ve získání grálu). Další z determinací, které s sebou nese Nicolettin saracénský původ, je následující kategorizace: „Pozice Saracénky je definována mnohem aktivněji než ta, kterou ztělesňuje křesťanská žena. Krásné Saracénky jsou sexuálně otevřené, chytré a prohnané zrádkyně svých manželů nebo otců.“ (ZAHEDI, Shahrzad: *Women Healers Crossing Gender Role Boundaries in Old France Narrative*. Dizertační práce. Department of French Studies at Brown University, 2009. 111 s.)

122LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Přel. Josef Čermák. Praha: Odeon, 1991. 271 s.

123 JELÍNEK. 310 s.

závazkům, které šlechtický stav a vazalská hierarchie vyžaduje: „Musíš se chopiti zbraně, vsednouti na kůň a jít na pomoc svým lidem a bránit své statky. Uvidí-li tě mezi sebou, budou tím horlivěji brániti sebe i svůj majetek i svou zemi, která je také zemí tvou a naší.“<sup>124</sup>

Aucassin se svou negací vysmívá i duchovnímu rozměru rytířství. Boží jméno nevzývá s prosbou, aby bylo požehnáno jeho rytířské konání, ale aby byl zatracen, pokud by začal plnit své rytířské závazky: „Ať mi Bůh nedopřeje nikdy žádné milosti, stanu-li se rytířem, vsednu-li na kůň a půjdu-li do boje rozdávat a přijímat rány, dokud mi nedáte Nicolettu, mou sladkou přítelkyni, kterou mám tolik rád.“<sup>125</sup>

Když jej otec k rytířské službě vybízí podruhé, volí ještě pádnější argumenty. Upozorňuje Aucassina, že pokud nepřítel dobude hrad, ztratí hoch celé své dědictví a de facto i rodovou integritu. Apeluje na něj pojmy čest a povinnost, avšak bezvýsledně. K dostání svým závazkům se Aucassin rozhoduje pouze na základě obchodní dohody, jeho rytířské entrée je však podáno velmi ironicky, jak jsme již ukázali v předchozí podkapitole. Aucassin, který se nedokáže chovat v intenci obecně platných pravidel, silně narušuje čest a smysl pro řád ostatních. Hrabě z Valence je výkupným v podobě slibu škodit nadále Aucassinovu otci hluboce ponížen, stejně jako Aucassinův otec, který syna okamžitě posílá do vězení.

Striktní odmítání přirozenosti se projevuje i v reakci na argumenty rodičů, stejně jako Nicolettina pěstouna, týkající se nerovnosti takového svazku. Nikdo z nich nezpochybňuje dívčiny kvality, pouze vyžadují volbu adekvátního partnera. Aucassinovi jsou nabízeny šlechtičny, Nicoletta se má vdát za počestného mladíka, co jí bude poctivě živit. Vicedrabě se ostatně dotýká charakteru vztahů mezi šlechticem a „venkovankou“ důvěrně známého z pastorel: „Ale to není nic pro vás: vy si musíte vzít nějakou dceru královskou nebo aspoň hraběcí. Ale i kdybyste provedl svou a uvedl ji do svého lože, co byste tím získal? Měl byste

---

124 Ibid.

125 Ibid.

z toho jen hanbu, a ještě byste byl zatracen, vaše duše by přišla do pekla a nikdy byste nevstoupil do ráje.“<sup>126</sup>

Jistým leitmotivem celého textu je neustálá potřeba všech postav vyvolat v Aucassinovi pocity hrdosti a cti, navrátit jej zpátky k vědomí řádu. Ať už se jedná o výtky otce ve vztahu k rytířské cti či reakci vicehraběte na Aucassinovo citové vydírání a ponižování se poté, co shledal, že Nicoletta zmizela. Patří sem již zmíněná potřeba otce udržet Aucassina na cestě hrdinských kousků, stejně jako obdobné tendence Nicoletty neustále upozorňovat na správné vzorce chování:

Pane, duše ušlechtilá,  
nač vám bude kvílení?  
Máloco se promění  
v tom, že otec váš mě nechce,  
proto osud neste lehce,  
hrdě, ctnostně, urozeně,  
a já prchnu z této země.  
Přes moře se sama dám,  
zde vás, smutná, zanechám.<sup>127</sup>

(Aucassins, gentix et ber,  
frans damoisiax honorés,  
que vos vaunt li dementer,  
li plaindres ne li plurers,  
quant ja de moi ne gorés ?  
Car vostre peres me het  
Et trestos vos parentés,  
Por vous passeraï le mer,  
s'irai en autres regnés.<sup>128</sup>)

Další rovina narušení pravidel se projevuje v rovině náboženské. Monolog o ráji a pekle patří k nejdiskutovanějším pasážím textu, protože myšlenky, které zde Aucassin vyslovuje, jsou značně provokativní. Když mu vicehrabě hrozí ztrátou ráje, Aucassin jej sám zavrhuje: „A co bych dělal v ráji? Netoužím po něm, chci jenom svou přesladkou, tolik milovanou Nicoletu. Povím vám, kdo půjde do ráje: staří kněžouři, mrzáci, budižkničemové, kterým chybí ruka, nebo obě, a celé dny a noci prodřepí u oltářů a v kryptách, kde to páchne starobou, oblečení do obnošených starých kápí a potrhaných hadrů. Jsou nazí a bosí a mřou hlady,

---

126 JELÍNEK. 315 s.

127 Překlad Matouše Jalušky. Kap. XIII.

128 WARNER. 76 s.

žízní, zimou a stonáním. Takoví půjdou do ráje a s těmi já přece nemám nic společného.“<sup>129</sup>

Toto poněkud blasfemické konstatování Aucassinovi nestačí a pokračuje: „Zato do pekla, tam půjdu rád, protože tam končívají půvabní klerici a krásní rytíři, kteří padli při turnaji nebo uprostřed lesku válečné vřavy, a s nimi věrní zbrojnoši a hrdí muži. S takovými půjdu. A dvorné dámy tam půjdou rovněž, takové, které mají mezi svými barony dva nebo tři milence. A skončí tam i zlato a stříbro a popelčina a hermelín, hudci a žakéři a králové vezdejšího světa. Mezi ně chci přijít, budu-li mít s sebou Nicolu, svou nejsladší milou.“<sup>130</sup>

Inverzní pojetí hodnotících znamének není třeba více komentovat. Je zde znegováno základní křesťanské dogma o chudých a ponížených, kteří dosáhnou v království nebeském věčné blaženosti. V Aucassinově líčení podobné obrácení nenastává. V ráji to páchne chudobou a askezí, která pokračuje ve stejné krušné podobě, v jaké byli jeho obyvatelé za svého života. Nejedná se tu o jinak oblíbenou satiru proti hamižným, obžerným a smilným mnichům, nýbrž opět o negaci rádu jako takového. Když se zaměříme na to, jak si Aucassin představuje své idylické peklo, vidíme, že do něj umístil klasické osazenstvo dvorské společnosti - rytíře, krále, komedianty, spolu se zlatem, zábavou, a tedy vším dostatkem, který měli už za života.

Barbara Nelson Sargent ve studii *Parody in Aucassin et Nicolette: Some Further Considerations*<sup>131</sup> nachází v této pasáži ještě jedno podstatné překročení pravidel, a to kurtoazie. Aucassin nestraní peklu před rájem, jak se na první pohled zdá, ale místo v ráji chce být se svou Nicolettou, stejně jako do pekla rád půjde, za předpokladu, že s ním bude jeho milá. Jeho cíl je jediný - být s Nicolettou, vše ostatní se může klidně „postavit na hlavu“. Zaujat svým vzplanutím se záměrně vyčleňuje z obecně platných církevně-společenských pravidel a touží po pravidlech vlastních. Prokazuje však, že nerespektuje ani ta kurtoazní. Když nahlédneme do pekelného dvorného království, je nepřípustná už

---

129 Překlad Matouše Jalušky. Kap. VI.

130 Ibid.

131 NELSON SARGENT, Barbara. *Parody in Aucassin et Nicolette: Some Further Considerations*. The French Review, Vol.43, No 4. American Association of Teachers of French. Carbondale, 1970.

jen představa dámy, která měla za života dva nebo tři milence. To ostatně kategoricky zapovídá i Capellanus: „Nikdo nemůže současně udržovat dva vztahy.“<sup>132</sup>

Skutečnost, že celý text *Aucassina a Nicoletty* vede po celou dobu dialog s konceptem kurtoazie je více než zřejmé. V Aucassinově slovníku je zahrnuto množství kurtoazních pojmů, jako zasažení krásou, opěvování milěnčina jasu, strach z odloučení, reflexe přírodních krás, ať už jsou to květiny či zpěv slavíka. V příběhu se vyskytují i některé postavy patřící svým charakterem do kurtoazní sféry, ať už ty, jenž lásce brání (otec, vicehrabě, stařena) či její ochránci (strážný). Známé normy jsou ve všemožných narážkách překračovány, případně se pracuje, jak jinak, s jejich inverzním převrácením.

Nicoletta, ač víme, že se od počátku nachází v pozici vesničanky, je zobrazena jako vrcholně kurtoazní dáma se vši krásou a vznešeností: „Je na světě nějaká tak veliká pocta, která by neslušela Nicolettě, mé přesludké přítelkyni? I kdyby byla třeba císařovnou cařihradskou nebo německou, či královnou francouzskou nebo anglickou, ještě by to bylo málo pro ni, pro její urozenost a jemnost, pro její hrdost a všechny její ctnosti.“<sup>133</sup> Jako taková by měla respektovat normy a pravidla dvorného chování. Přesto její otevřenost vůči Aucassinově lásce a erotickým projevům patří spíše do prostředí pastorály s vesničankou.

Jelikož zde ale nejsou dodržena základní pravidla, získává vše poněkud směšné kontury: místo před světem utajené lásky objevuje se láska na rodičích trucovitě dožadovaná, v níž cílem není platonický či fyzicky naplněný poměr, ale sňatek. Místo nedostupné, vznešené paní zde stojí ke všem projevům náklonnosti svolná dívka pochybného původu a i typické postavy žárlivců a pomlouvačů se namísto podváděného manžela a jeho přívrženců transformují do postav Aucassinova otce a vicehraběte.

S kurtoazním jazykem jako by však neuměli zacházet ani Aucassin a Nicoletta. Jejich chování, které se pokouší neustále demonstrovat dvornou pozici, působí vzhledem ke kontextu značně nepatřičně. Můžeme si vzít za příklad květinovou besídku, kterou Nicoletta uvila v lese, aby jejím prostřednictvím

---

132 PROKOP - HOLUB. 28 s.

133 JELÍNEK. 311 s.

získala důkaz Aucassinovy lásky. Je zde zřejmý odkaz na lesní chýše tajné lásky Lancelotovy, ale i na způsob, jak beze slov upozornit milence na svou přítomnost, jako je to předvedeno například v lai<sup>134</sup> Marie de France *Kozí list*. Tam vhodně umístěná větévka obtočená břechťanem upozorní lesem projíždějící Isoldu na přítomnost ukrytého Tristrama.

Nicolettino počínání má však v našem kontextu charakter lehce bizarní citace. Není třeba zmást věznitele ani pronásledovatele, hoch ji hledá v lese na její přímý popud, Aucassinovu lásku si navíc zdaleka ověřovat nemusí. V textu je nespočet narážek na otevřený erotický vztah, který mezi nimi panuje: ať už se jedná o objímání, které je zřejmým synonymem sexuálního aktu,<sup>135</sup> tak i neustávající chuťové, a tedy smyslové (což spadá, jak již bylo řečeno, k rovině tělesnosti) vjemy a zmínky Nicolletiny sladkosti. Nejexplicitněji je to vyjádřeno v Aucassinově poznámce: „sladší nad hrozinky řecké, sladší skývy v sladkém mléce.“<sup>136</sup> To není vzhledem k symbolice chleba a hrozin, přeneseně vína (a tedy těla a krve), navíc chleba máčeného mlékem, nijak platonické vyznání.

Dalším zajímavým dokladem je následné pochybení Aucassina. Poté, co při pohledu na besídku okamžitě rozpozná Nicolettin vzkaz, spadne při sestupu z koně, těžce se poraní na rameni, hledí na nebesa a přemítá o své milé:

Večerničko, hvězdo, slyš,  
Luna je ti blíž a blíž,  
chce tě, neseš Nicoletu  
ona zlatě září světu.  
Věřím, že Bůh vede ji  
neboť pro ni krásněji  
hvězdám planou světlé skráně.  
Po té nadoblačné panně  
toužím tolik, že bych rád  
zkusil výš se vydrápat,  
do nebe, abych ji chyt,  
i kdybych pak na zem slít.  
Kdybych sedal na trůnu,

---

134 Lai je krátká, narativní báseň známá především prostřednictvím Marie de France. Tvoří je osmislabičná dvojverší a tematicky zahrnují především dobrodružné a romantické příběhy bretonského okruhu.

135 Objekt jako zástupný znak sexuálního aktu nacházíme už v Písni písní: „Jeho levice je pod mou hlavou, jeho pravice mě objímá“ (Pís 2.6), „Polož si mě na srdce jako pečeť, jako pečeť na své rámě“ (Pís 8.6). Objekt, navíc v koňském sedle, které nalézáme v *Aucassinovi*, je v *Robinovi a Marion* nepřehlédnutelnou erotickou výzvou.

136 Překlad Matouše Jalušky. Kap. XI.

nesla byste korunu,  
sestro milá!<sup>137</sup>

(Estoilete, je te voi,  
que la lune trait a soi,  
Nicolete est avec toi,  
m'amïete o le blond poil.  
Je quid Dix' le veut avoir  
por la lu (mier)e se s'(oir).  
(que par li plus bele soit.  
Douce suer, com me plairoit  
se monter pooie droit,  
que que fust du recaoir,  
que fuisse lassus o toi!  
Je te baiseroie estroit.  
Se j'estoie fix a roi,  
s' afferriés vos bien a moi  
suer, douce amie.<sup>138</sup>)

---

V Aucassinově písni dostupuje Nicoletta vrcholu své jasnosti. Je povýšena na nebesa, do pozice večernice. Vztah mezi ní a Aucassinem tak nabývá formy typické pro dvornou lásku, zde ovšem dohnané ad absurdum, rovněž proto, že si Aucassin připouští možnost svého pádu z výše, spojenou s jeho pádem z koně. Snad i proto se v posledním dvojverší vrací na zem a chce z Nicoletty učinit královnu. To samo ovšem příliš dvorné není: v této tradici žena povyšuje muže milovníka, ne naopak.

Naposledy se vraťme k ústřednímu pravidlu kurtoazie: trubadúr opěvuje vyvolenou dámu a žakéř, potulný interpret, tyto písně předává a šíří.<sup>139</sup> To nyní porovnejme se situací *Aucassina a Nicoletty*, kterou jsme již analyzovali v předchozí části. Tím, že statický Aucassin přebírá roli dámy a Nicoletta putujícího, zpívajícího žakéře, získává kontext dvornosti nesporně inverzní vyznění.<sup>140</sup>

---

137 Překlad Matouše Jalušky. Kap XXV.

138 WARNER. 118 s.

139 Nelze samozřejmě opomenout skutečnost, že se svými písněmi často cestovali i sami trubadúři a své dílo sami ztvárňovali před publikem. To je ostatně i Nicolettina situace, přestože se několikrát zmiňuje převlek za žakéře, dívka je samozřejmě autorkou písně, nikoliv pouhou interpretkou.

140 Na tomto místě je nutné zmínit skutečnost, že mezi autory trubadúřských písní patřily i ženy trubadúrky (okcitánsky ›trobairitz‹): „Je to jev na tehdejší dobu velmi vzácný a umocňuje ho ještě skutečnost, že tato aktivita žen byla přijímána s naprostou samozřejmostí. Je možné, že na to měl určitý vliv právě vzor nezávislých, literárně činných vznešených dam v arabském světě. (...) Nejznámějšími

---

trubadúrkami jsou Azalais de Porcairagues a hraběnka de Dia, obě šlechtického původu.“ (PROKOP -  
HOLUB. 23 s.)



### 3.3 nefunkčnost jazyka

Ukázali jsme, že ústřední pár poněkud neobratně zachází s jazykem konvencí a jejich chování se jeví jako nepatřičné. Tuto nepatřičnost umocňuje i používání jazyka, který se místo prostředku komunikace stává prostředkem série nedorozumění. Eugene Vance,<sup>141</sup> který se zabývá právě otázkou jazykové disproporce a z ní pramenící komiky, staví *Aucassina a Nicolettu* vysoko nad rámec pouhé zábavy. Přestože postavy neustále hovoří, k porozumění dochází jen zcela výjimečně. Jsou to právě Aucassin s Nicolettou, kdo - použijeme-li Bergsonovu teorii smíchu - neustále projevují nezdravou strnulost a mechaničnost a jsou tedy terčem výsměchu jak ostatních postav, tak diváků.

Vance se zaměřuje na dvě klíčová místa takového neporozumění. Prvním z nich je Nicolettino setkání s pastevcí, na které začne hovořit symbolickým, dvorným jazykem: „Tedy mu vyřídíte, pro jméno boží, aby si vyšel na hon do tohoto lesa, že je tam laň, jejíž jediný úd by nedal ani za sto hřiven zlata, ani za pět set, ba ani za všechno zlato světa.“<sup>142</sup> Vnější okolnosti jednoznačně odkazují k motivům dvorských románů. Hluboký a nebezpečný les, kterým Nicoletta prošla, s sebou nese konotace iniciačního prostor zkoušek<sup>143</sup> stejně jako studna,<sup>144</sup> u které se s pasáky setkává.

Zmínění pastýři však nejsou zasaženi ani dvorskou kulturou, ani literárním obrazem blažených obyvatel Arkádie, a tak Nicolettinu květnatou mluvu vnímají ve zcela reálné, pragmatické rovině. Ignorují existenci metafor a nabízených aluzí, proto jim připadá směšná a zcela nelogická: „K čertu s tím, kdo říká takové věci, i tím, kdo by je vyřizoval! Mluvíte jako šílená! V celém tomhle

---

141VANCE, Eugene: *The Word at Heart: Aucassin et Nicolette as a Medieval Comedy of Language*. Yale French Studies, No 45. Language as Action, 1970. 21 s.

142JELÍNEK. 332 s.

143 Krom již citované Le Goffovy definice lesa v rámci *Středověké imaginace* je v tomto kontextu zajímavé poukázat na knihu Daniely Hodrové *Román zasvěcení*, která se typologií prostoru a jeho vztahu k různým fázím iniciace podrobně zabývá. Prostor lesa a studny definuje obdobným způsobem jako Le Goff.

144 Studny byly vnímány jako hraniční místo, kde docházelo ke kontaktu s nadpřirozenými bytostmi, obzvláště v literární tradici vycházející z keltského substrátu. U lesní studánky nebo pramene se často zjevuje dívka z jiného světa (viz *Lanval Marie de France*). Pasáci jsou častými svědky těchto úkazů.

lese není mezi jeleny, lvy a kanci žádný tvor tak cenný, aby jeho kýta stála víc než dva nebo tři penízky, a vy tu mluvíte o takovém bohatství. K čertu s tím, kdo by vám věřil a kdo by opakoval vaše slova. Jste jistě lesní víla a s takovými my nejídáme. Běžte si svou cestou.“<sup>145</sup>

Nicoletta tedy okamžitě přechází na jednoznačný způsob komunikace: za předání zprávy jim nabízí peníze. Když se s nimi o něco později setkává Aucassin, vidí je právě v podobě blažených pastýřů arkadských, kteří hrají na píšťalky a zpívají píseň o zářící dívce, v níž Aucassin, znalý metaforického jazyka, okamžitě poznává svou milou. Poté, co se na pasáky obrátí, aby mu píseň znovu zazpívali, se iluze boří a s návratem k jazyku reality přichází nová vlna nedorozumění. Pasák, co se odhodlává s Aucassinem hovořit, neshledává žádný důvod, proč by měl cokoliv znovu zpívat, navíc se odvolává na skutečnost, že (opět v rámci společenského řádu) je vázán poslouchat pouze Aucassinova otce. Až v momentě, kdy i Aucassin přejde na řeč zcela jednoznačnou, na „jazyk peněz“, nacházejí způsob jak se společně domluvit. Pasák svolí, že sice nebude zazpívat, ale je ochoten Nicolettinu zprávu převyprávět, byť ji nadále shledává nesmyslnou.

Ještě markantnější nesoulad nastává, když se po dlouhém bloudění v lese Aucassin setkává s démonicky vykresleným venkovánem, honákem dobytka. Le Goff v takto explikované situaci vidí projev dobového odporu k vesničánům: „Vesničan je divoké zvíře, dobové texty to do omrzení opakují. Je odporně, zvířecky ošklivý, sotva se podobá člověku. (...) Pohleďme na Rigauta v gestě Garina Lotrinského: Garin vidí, jak k němu přijíždí Rigaut, syn vesničana Hervise. Byl to chasník se silnými hnáty, hrubých paží, mohutné postavy a širokých ramenou, oči měl od sebe na délku dlaně; v šedesáti zemích bys nenašel tvář drsnější a méně přívětivou. Vlasy měl zčežené, tváře černé, jako tříslem vyčiněné; šest měsíců nebyly umyty a jediná voda, která po nich kdy stekla, byl nebeský déšť.“<sup>146</sup>

Obdobné fyziognomické znaky zaznamenáváme u muže, kterého potkává Aucassin: „Byl velký a podivuhodně ohyzdný, měl velkou hubu černou jako karbunkl, mezi jeho oči by se pohodlně vešla dlaň a jeho nos byl ohromný,

---

145 Překlad Matouše Jalušky. Kap. XVIII.

146 LE GOFF, Jacques: *Středověká imaginace*. 287 s.

zploštělý s obrovskými, širokými dírkami. Rty měl rudé jako plát masa, zuby dlouhé, žluté a špinavé.“<sup>147</sup> Jakmile jej Aucassin spatří, okamžitě dostává strach. To, že se zoufale bojí vesničana, koresponduje s jeho naturelem stejnou měrou, jako již dříve zmíněná skutečnost, že hluboká, krvavá zranění, která má v tomto okamžiku po celém těle mu způsobilo trní a hloží.

I v tomto případě volí Aucassin slovník zcela nepřiměřený situaci. Na honákovu otázku proč pláče, odpovídá: „Dnes ráno jsem si vyjel do této honitby s bílým chrtem, nejkrásnějším na světě vezdejším, a ten chrt se mi ztratil. To proto pláču.“<sup>148</sup> Muž, který už předtím komentoval nepatřičnost Aucassinova chování: „věru, kdybych byl tak bohatý jako vy, nebylo by na světě nic, co by mě pohnulo k pláči“, opět zavrhuje metaforické znění Aucassinovy odpovědi a krutě mu spílá: „Cože? Pro srdce v hrudi Pána našeho, vy pláčete pro obyčejného, smradlavého psa? Čert ať si vezme toho, kdo by vám vzdal čest. Vždyť tu není žádný velmož, který by dobrovolně a s radostí nevěnoval patnáct nebo dvacet psů, kdyby jej o to váš otec požádal.“<sup>149</sup>

Absurdnost Aucassinova nářku dokládá na vlastním neštěstí, v podobě ztraceného vola, kterého není schopen zaplatit. To v jeho situaci znamená ohrožení života, přinejmenším pak ztrátu svobody. Pozornost v tomto případě nevzbuzuje ani tak mužova tíživá existenční situace, jako skutečnost, že člověk z nejnižší sociální pozice se hrubě oboří na muže zastávajícího opačný společenský post. Tato hrubost navíc není samoučelná, má bloudícímu mladému muži pomoci prohlédnout skutečný stav věcí, a tedy jej přivést k rozumu a vědomí cti a tím jej uzdravit.<sup>150</sup>

Nelze se ubránit domněnce, že se zde výrazně předjímá „karnevalový výprask“, jak o něm hovoří M. M. Bachtin, o kterém podrobněji pojednáme v kapitole věnované království Torelore. Tuto hypotézu podporuje skutečnost, že Aucassin lekci pokorně přijímá, děkuje za ni a okamžitě přechází do jiného kódu

---

147 Překlad Matouše Jalušky. Kap. XXIV.

148 Ibid.

149 Ibid.

150 Tato situace poněkud výsměšně evokuje postavy moudrých poustevníků, které hrdinovi často i velice drsným způsobem otevřou oči, vzpomeňme například setkání s poustevníkem u mnohokrát zmiňovaného Eschenbachova *Parzivala*.

řeči, opět charakterizovaného penězi, a platí honákovi ztraceného vola. Tímto zcela patričním gestem je ukončeno jeho zoufalé bloudění a vzápětí nalézá Nicolettinu stopu.

Ukazuje se, že jazyk peněz je v *Aucassinovi a Nicolettě* jediný platný komunikační úzus, využívaný pokaždé, když slova selhávají. Ve zmíněných případech se Aucassin i Nicoletta pokoušeli uplatnit kurtoazní jazyk na příslušníky reálného světa a setkávali se s neporozuměním a výsměchem. Co se však stane, když k Aucassinovi přichází za žakéře převlečená Nicoletta? Aucassin reaguje obdobně jako při svém setkání s pasáky, tuší skrytý smysl písně a žádá její převyprávění, poté platí žakéři peníze, aby se dosáhlo smíru. Toto doposud funkční gesto tak opět nabývá výsměšný rozměr, když víme, že Aucassin zcela oslyšel pravý smysl Nicolettina sdělení.

### 3.4 karneval Torelore

Všudypřítomná inverze kulminuje v epizodě, kdy Aucassin a Nicoletta připlouvají do království Torelore. Od prvního okamžiku je patrné, že se jedná o svět naruby. Ve středověkém diskurzu to zdaleka není jediný příklad. Curtius cituje ve svém zamyšlení nad daným topoi výmluvnou pasáž ze sbírky *Carmina Burana*: „dobytek mluví; vůl je zapřažen na konec vozu; hlavice a plintus sloupu si vyměnily místo; z neučeního blázna se stává převor.“<sup>151</sup> Dodává: „Ve 12. století se staví po bok Vergiliovi Ovidius a římské satirikové. Bohatě rozvinutý kulturní život dává vzejít novému sebevědomí. Básníci si začínají troufat na kritiku doby ve velkém stylu. (...) Antické andynaton vytváří rámec kritice současnosti a ›stížnostem na dobu‹. Z výčtu *impossibili* se rodí topos ›světa naruby‹“<sup>152</sup>

Silného narušení normality si je tentokrát vědom i ústřední pár. První, co se Aucassin dozvídá, je skutečnost, že král: „Leží, neboť se právě čeká do kouta“ a „královna je v poli, u vojska, a velí všem rytířům z celé země.“<sup>153</sup> Je patrné, že v Torelore muž a žena nepřijímají pouze převlek či některé z rysů patřících druhému pohlaví, ale základní společenskou roli, včetně biologické funkce. Bitvě velící královna není ještě tolik šokující, jedná se pouze o velmi silné narušení normy. Skandálnost tohoto obrazu „mužské královny“ vyznívá především díky propojení s obrazem krále chystajícího se porodit, tedy k svrchovanému aktu ženství. Babler zmiňuje v tomto kontextu z etnologie známý pojem *couvade*, mužské šestinedělí, kdy muž prožívá na psychosomatické rovině (a v případě tradičních kultů značně ritualizovaně) fyzické projevy těhotenství jako žena, například nabývání na váze a ranní nevolnosti. Zde však král tvrdí zcela jednoznačně, že rodí syna a odkazuje na tradici svého rodu.

Vance ve zmíněné studii o nefunkčnosti komunikace upozorňuje na skutečnost, že v okamžiku setkání s králem Torelore spatřuje Aucassin svého největšího nepřítele, a to absurditu: „Aucassin není konfrontován s ničím menším, než s groteskním zobrazením vlastních chyb. Král Torelore i Aucassin jsou oba „nepřirození“ v tom, že přenechávají ženě rytířské skutky, které ve

---

151 CURTIUS. 111 s.

152 CURTIUS. 110 s.

153 JELÍNEK. 346 s.

středověku utvářejí základ mužské role. (...) V osobě zženštilého krále se setkává s krajním obrazem vlastního překročení mužské identity.“<sup>154</sup>

Aucassinovo chování se po vstupu do země Torelore výrazně proměňuje. Přemýšlí, reflektuje a jedná, jako by země naruby změnila i chlapcovu podstatu. Jeho schopnost číst metaforické významy mizí. Pohled na těhotného krále jej rozzuří: „Utluču vás, pokud mi neodpřísáhnete, že už ve vaší zemi žádný muž neobtěžká a neslehne!“<sup>155</sup> Jedná se o nesporný akt karnevalového výprasku: inverzní dehonestace krále, osoby nejvýše postavené, s jasným odkazem na jeho bláznovství (a tedy možnost, že se jedná o krále bláznů) a bytostně karnevalovou motivací dosáhnout ozdravného, obnovujícího procesu.

Aucassin, aniž by měl jakékoliv indicie, že se jedná o specifický okamžik svátku, přechází v karnevalově ritualizované jednání (a tedy nejprve spílání a posléze výprask), s cílem ozdravit, sjednat nápravu. Tato skutečnost nastává, protože král přísahá, že v tomto chování ani on, ani nikdo v jeho zemi nebude pokračovat. Lze však považovat tento první projev Aucassinovy samostatně motivované, dobrovolné aktivity za adekvátní výjimku v jeho dosavadní nepatřičnosti? Bachtin upozorňuje na skutečnost, že v karnevalu neexistuje distance mezi divákem a účastníkem. Všichni jsou si tohoto specifického dění vědomi a participují na něm. Aucassin se chová jako nezasvěcený divák, nepodílí se na hře, naopak se ji pokouší rozbít. To se v plném světle ukáže v zápětí, když se nechá králem odvést na bitevní pole a nalézá královnu uprostřed bitvy.

Aucasin se opírá  
o sedlo a přezírá  
pláň, kde zuří bitva divá:  
nemůže se vynadívát.  
Ten nese a ten zas sbírá  
homole čerstvého sýra,  
a nahnílá padavčata,  
houby velké jako vrata,  
ten, kdo zvířil nejvíc bláta  
v brodu, ten je hrdina.  
Díval se, zrak napíнал  
až se za břich popadal  
hoch, jak se smál.<sup>156</sup>

---

154 VANCE. 50 s.

155 Překlad Matouše Jalušky. Kap. XXX.

156 Překlad Matouše Jalušky. Kap. XXXI.

(Aucassins est arestés,  
sor son arçon acoutés,  
si coumence a regarder  
ce plenier estor canpel.  
Il avoient aportés  
des fromage(s) fres assés  
et puns de bos waumonés  
et grans canpegnues canpés.  
Cil qui mix torble les gués  
est li plus sire clamés,  
Aucassins li prex, li ber,  
les coumence a regarder,  
s'en prist a rire.<sup>157</sup>)

Zmíněný smích nám přináší dvě podstatné informace. Ta první jiným způsobem ukazuje, že v zemi naruby se obrátilo Aucassinovo chování, doposud jsme viděli pouze plakat. Zároveň je tímto podpořena teze, že Aucassinova pozice je pozicí člověka zvnějšku neustále si držícího odstup. Výsměch jako prostředek konfrontace s neživotaschopnou strnulostí velmi přesně definuje Henri Bergson ve svém pojednání *Smích*.

To, že se zde bojuje právě jídlem, má hluboký význam. Hojnost jídla potvrzuje karnevalový ráz Torelore,<sup>158</sup> jeho použití za účelem boje může evokovat jeden z podobně vyhlížejících projevů karnevalu, jak o něm píše Jacques Heerse, a to: „galantní škorpení *Castello d' Amore*, kdy bandy mladíků oděných ve skvělých barvách útočily na pevnost z tvrdého papíru nebo dřeva, odkud dívky sledovaly a komentovaly jejich statečnost; chlapci však na ně házeli pouze květiny nebo cukroví, bonbony a konfety, sáčky s kořením nebo flakonky voňavek.“<sup>159</sup> Heerse navíc jednu z položek bitevních prostředků, sýr, uvádí jako běžný atribut bláznů: „V literární tradici se (blázen) neživí jako ostatní lidé: rád jídá sýry a hrachovou kaši. Ve *Hře pod loubím* stačí, aby jedna z postav, Walet, držel v ruce „pěkný, tučný sýr“ aby bylo jasné, že jde o pomatence, protože sýr tehdy býval

---

157 WARNER. 134 s.

158V období karnevalu bylo možné zažívat to, čeho se běžně nedostávalo či bylo stíháno zákazy, ať už se jednalo o velké množství jídla a pití či o projevy fyzické i verbální nespoutanosti. Mezi iniciátory a aktéry patřili dokonce samotní zástupci církve a studenti církevních škol, kteří byli jinak nuceni dodržovat velice asketická pravidla. Na druhou stranu však nelze opomenout, že z vyšších církevních postů se za tuto nevázanost snášela vlna kritiky a zákazů. (in HEERS.12 s.)

159 HEERSE. 15 s.

často považován za jídlo nezdravé.“<sup>160</sup> Skutečnost, že další ingredience jsou nahnilá padavčata či pýchavky tuto tezi jediné podporují.

V takto postavené válečné scéně není obtížné rozpoznat komický aspekt karnevalu, pouze Aucassin tento jazyk nedokáže přečíst. Když mu král dovolí, aby jej zbavil nepřátel, aniž by byl ochoten respektovat „pravidla hry“, začíná s neúměrnou agresivitou zabíjet všechny kolem sebe. Král to okamžitě utíná:

›Hej! Pane! Nezabíjejte je tak tuze!‹

›Jak? Cožpak nechcete, abych vás bránil?‹

›Ano, ale vy to ženete trochu daleko.

Není u nás zvykem, abychom se navzájem pobíjeli.‹<sup>161</sup>

Hanuš Jelínek v doslovu z 13. srpna 1936 ke svému překladu *Aucassina* poukazuje na odlišné postoje literárních vědců k této problematice pasáži: „Gustave Michault, který převedl *Aucassina* do lidové francouzštiny, trpce lituje, že autor uvedl do své básně živel dobrodružného románu: vyloučil dokonce tuto epizodu ze svého překladu a položil ji do dodatků. Také Gaston Paris ji považoval za „stejně nudnou jako absurdní.“ Naproti tomu Suchier cenil ji jako rovnocennou s ostatním textem a (...) Pauphilet vysvětluje torelorskou epizodu satirickým záměrem autora, jenž zná velmi dobře soudobou románovou literaturu, baví se tím, co je v ní stereotypního, a poněkud se jí posmívá.“<sup>162</sup> Jelínek dodává, že jde-li opravdu ze strany *Aucassinova* autora o záměr, pak se mu daří o čtyři staletí předjímat Cervantesova *Dona Quijota*.

Na závěr těchto úvah opět citujme Eugena Vance: „Je ironií, že Aucassinovy reakce na obě absurdní představení jsou tytéž, jaké by mohl mít divák 13. století (především nepatřil-li mezi aristokracii), pokud se setkal se sklony k tak nepřirozené přejemnělosti, jejímž ztělesněním je právě Aucassin.“<sup>163</sup>

---

160 HEERSE. 113 s.

161 JELÍNEK. 350 s.

162 JELÍNEK. 364 s.

163 VANCE. 50 s.



## 4. Muž a žena mimo normu

### 4.1 odchylky od pohlavní identity

Středověká společnost měla samozřejmě potřebu kritizovat odchylky vůči normalitě, prostřednictvím které se definovala, což se týkalo i otázek pohlavní identity. Silným postihům byly vystaveny veškeré známky sodomie: „Hon na homosexuály či ‚zženštilce‘, který zesílil kolem roku 1400 a po celém Západě šířené nenávistné zaklínání laických i duchovních moralistů měly *a contrario* za následek vyzdvižení pozitivních, záviděníhodných hodnot maskulinity a mužnosti.“<sup>164</sup> Strach z možného směšování pohlaví byl pochopitelný: „Za časů Adalbérona z Laonu si stoupenci jeho řádu stěžovali na zženštilé způsoby, které přišly z jihu.“<sup>165</sup>

Represím nebyli vystaveni jen zženštilí muži, ale společnost se ostře vymezovala i vůči ženám, které chtějí disponovat mužskými vlastnostmi, například ve sféře vojenské: „Dokonce ani germánské ženy Tacitových časů se boje normálně neúčastnily; zůstávaly v týlu na vozové hradbě a do bitvy zasahovaly teprve v nejvyšší nouzi. Uvědomme si, že o staletí později langobardský král Liutprand přikázal, aby ženy, které se srocovaly k boji, byly ostríhány a vymrskány z města; v budoucnu pak měla být žena, která by se něčeho takového opovážila, s uřezanými prsy zabita. (...) Liutprandova reakce také jasně dokazuje, že žena jako původkyně násilí se dostávala do rozporu s dobovými mravy, zvyky i mentalitou.“<sup>166</sup>

Pod církevním drobnohledem byla i móda a je dochováno nespočet výnosů a pokut proti módním výstřelkům, především mužů, kteří svému vzhledu věnují přehnanou pozornost a oblékají se po ženském způsobu, též pro ženy platí mimo jiné kategorický zákaz nosit nohavice: „Pranířuje se rovněž mužský oděv na ženách - to se týká zřejmě krátkých kabátců (...) a baretů mužského typu -, ale i mužská zženštilost v napodobování ženských účesů a oblékání ženských čepců.

---

164 ROSSIAUD, Jacques. *Sexualita*. Přel. Lucie Šavlíková. In *Encyklopedie středověku*. 647 s.

165 Ibid.

166 ENNENOVÁ, Edith: *Ženy ve středověku*. Přel. Pavlína Rychterová. Praha: Argo, 2001. 242 s.

Oděvní pořádky nepředstavovaly pouze jakousi veřejně dostupnou vyhlášku; městské úřady, které fungovaly už ve třináctém a čtrnáctém století, měly také právo potrestat neuposlechnutí.“<sup>167</sup>

I v literatuře je možné narazit na díla, kde se objevuje nebezpečná pohlavní ambivalence. My zde zmíníme například pozoruhodné dílo z počátku 13. století, Román o Silence (*Le Roman de Silence*), jehož autorem je Heldris de Cornuälle. V této veršované romanci vychovají rodiče hlavní hrdinku Silence jako muže, aby tím obešli zákaz dědického práva pro ženy. Silence už jako dítě vyniká v mužských dovednostech, jakými jsou lov a boj, ale i čtení, psaní a zpěv a stává se z ní význačný rytíř.

Její pravá pohlavní identita je nechtěně prozrazena, když se vzepře svodům královny Eufeme. Ta ji jako trest za odmítnutí svých návrhů posílá splnit zdánlivě nesplnitelné: zajmout čaroděje Merlina, což se může, jak je obecně známo, podařit pouze ženě. Fakt, že čaroděje skutečně zajme, její tajemství prozradí (ale vyjde najevo i královnin poměr s knězem, který je převlečen za jeptišku!). Královna je za svoji prostopášnost popravena a Silence se provdá za krále. I zde vidíme inverzi mužské a ženské role, ale na rozdíl od *Aucassina* se jedná pouze o časově omezenou, zastávanou roli. Dokonce se zde objevují alegorické postavy Přírozenosti a Výchovy, které vedou na toto téma několik rozhovorů. Silence prokáže, že díky výchově může uspět jako muž, ale její ženská přirozenost je jednoznačná.

Jiným příkladem, nad kterým se můžeme v tomto kontextu zamyslet, je *Román o pásu (Der Borte)*,<sup>168</sup> veršovaná romance Dietricha von der Glezze z počátku 14. století. Zatímco byl rytíř Konrád na turnaji, do jeho krásné a ctné ženy se zamiloval projíždějící rytíř. Za milostný příslib jí nabídl vzácné dary: sokola, psy a koně. Když přidal ještě zázračný pás, jehož majitel nikdy neprohraje a neztratí čest, paní milostným návrhům podlehla. Konrád se to dozvídá a uražen odjíždí ze země. Po dvou letech odloučení se jeho žena rozhodne získat zpět jeho

---

167 KYBALOVÁ, Ludmila: *Dějiny odívání. Středověk*. Praha. NLN 2001. 128 s.

168 Zdroj: Heidelberg: cpg 341 (poč. 14. stol.), cpg 4 (1466/78), Bibl. Bodmeriana, ex. Erzbischöfl. Bibl. Kalocsa: Ms. 1. Přel. Roman Vaverka. URL: <<http://myschwerk.webzdarma.cz/mainpage.html>>.

lásku. Převlečena za rytíře je přijata na vévodově dvoře, a coby Heinrich se znovu setkává se svým mužem.

Díky svým vzácným darům ve všech rytířských disciplínách neustále vítězí, ale odmítá je komukoliv prodat. Konrád je po ní žádá jako důkaz přátelství a vzájemné lásky. Heinrich na to přikývne, ale vyžaduje, aby s ním Konrád po mužském způsobu strávil noc. Ten k tomu svoluje, načež se mu jeho žena vysměje: to, co v souladu s přírodou udělala ona za čtyři vzácné dary, udělal by on jen za polovinu z nich a ještě se dopustil sodomie. Manželé se tedy usmíří a nadále pospolu šťastně žijí. Zde žena obstává v mužské roli prostřednictvím kouzelných předmětů a díky vlastní chytrosti, ale hranice přirozenosti opět nejsou nijak znejistěny, byť se zde objevuje tak ožehavé téma jako je homosexuální sexuální akt.

Pokud ženy v *Le Roman de Silence* a *Románu o pásu* přejímají mužskou roli, vždy se jedná o převlek a naučené či propůjčené dovednosti, které jen maskují jejich pravý naturel, který se v závěru v plnosti projeví. Šlo tedy o inverzi časově omezenou a především částečnou, s cílem vytvořit zdání a oklamat své okolí. U Aucassina a Nicoletty ale nejde o převlek, a už vůbec nelze mluvit o časovém ohraničení. Aucassin všemi svými projevy neguje mužskou roli, ať už se jedná o jeho neschopnost akce, duševní i mentální apatii, slabost, neúměrnou sentimentalitu a plačtivost, stejně jako odmítání rytířských povinností a veškerých závazků aristokrata vůči rodině a společenskému řádu. V divácích, kteří byli s jeho chováním a jazykem po celou dobu konfrontováni, musel vzbuzovat neustálý pocit nepatřičnosti, absurdity a směšnosti. Rádi bychom nyní ukázali, že krom pobavení mohl text *Aucassin a Nicoletty* aspirovat na obdobnou pozici, jaké se těšila exempla: poukázat na soudobý problém a nabídnout lék.

## 4.2 *Aucassin a Nicoletta* jako lék (tematizace nemoci v díle, léčebný charakter tohoto zpěvu)

V celém textu *Aucassina a Nicoletty* je nespočet narážek na nemoci a jejich léčení. Většinou z nich jsme se již podrobně zabývali v předchozích kapitolách. Je patrné, že všichni zúčastnění vnímají Aucassinovo chování jako nemoc a neustále mu dávají rady a návody, jak se stát příkladným a ctnostným mladým mužem a tím pádem se uzdravit.

Zcela zásadní léčebnou či dokonce léčitelskou silou však disponuje Nicoletta. Ta se projevuje v širokém rozpětí poloh, od počáteční bytostně ženské, až po tu, jakou ve středověkém literárním diskurzu léčili muži. Prvním místem, kde je zmíněna Nicolettina uzdravující moc, je epizoda, v níž je Aucassin uvržen do vězení a kde kromě touhy po Nicolettě zmiňuje i uzdravení limuzanského poutníka:

Druhdy připutoval k nám  
poutník, rodem Limuzan,  
a jak přišel, zešílel,  
tělo složil na postel  
velkým bolem bolavé;  
vypadalo to s ním zle  
tu jste prošla kolem lůžka,  
zvedla závoj dvěma prsty  
zdobný, s hranostají srstí,  
lem košilky stiskla v hrsti,  
až se blýskla nahá nožka.  
Ten pohled jej zachránil,  
zdravěji se necítil  
dosud nikdy. Vstává pevně,  
míří zpět do rodné země.  
Zcela jste ho uzdravila,  
sladká, liliová milá.<sup>169</sup>

(L'autr'ier vi un pelerin,  
nés estoit de Limosin,  
malades de l'esvertin,  
si gisoit ens en un lit,  
mout par estoit entrepris,  
de grant mal amaladis.  
Tu passas devant son lit,

---

169 Překlad Matouše Jalušky. XXI. kap.

si soulevas ton traïn  
et ton peliçon ermin,  
la cemisse de blanc lin,  
tant que ta ganbete vit :  
garis fu li pelerins  
et tos sains, ainc ne fu si,  
Si se leva de son lit,  
si rala en son païs  
sains et saus et tos garis.<sup>170)</sup>

Poutníkova nemoc je velmi podobná té, která sužuje Aucassina: strnulost, která jej dostává až na hranu smrti. Nicoletta jako aktivní element jej nezachrání tím, že by se u něj zastavila, či k němu dokonce usedla. Uzdravení přináší její pohyb, umocněný dokonce tím, že pozvedá šat a ukazuje nožku, prostředek onoho pohybu.

Z jiného úhlu na tuto pasáž nahlíží Shahrzad Zahedi ve své práci o středověkých ženách-léčitelkách: „Příklad poutníka ukazuje, že pouhý pohled na Nicolettino tělo činí zázraky. (...) Nicolettina uzdravující schopnost je pasivní, spočívá pouze v tom, že je objektem Aucassinova i poutníkova pohledu. (...) Aucassinův popis zázračné Nicolettiny končetiny ji staví do kontextu léčitelství Panny Marie. Ta stojí na rozhraní mezi léčitelkou a lékem, protože je pasivním nástrojem.“<sup>171</sup>

Druhým momentem je situace, v níž se ve zprávě, kterou prostřednictvím pasáků předává Aucassinovi, označuje za vzácné zvíře, které jej uzdraví z nemoci a vybízí jej k lovu, a tedy opět k výrazné aktivitě. Aby jej laň uzdravila, musí ji v krátkém čase dostihnout a skolit: „Ať se vydá na lov té laně, než tři dny uplynou: nenajde-li ji do tří dnů, už nikdy se ze své nemoci nevyлéčí.“<sup>172</sup> V dvorských románech, především artušovského okruhu, často figurují případy magického zvířete, které rytíř loví v lese, či s ním vstupuje do úzkého kontaktu, často i verbálního. Zahedi k tomuto bodu dodává: „Nicoletta a pasáci jsou dobře obeznámeni s typem léčení, které se často vyskytuje ve středověké mytologii a

---

170 WARNER. 70 s.

171 ZAHEDI. 99 s.

172 JELÍNEK. 333 s.

ustanovuje tradiční dichotomii lovce a kořisti. Nicoletta sama sebe staví do pozice kořisti, čímž očekává, že ji Aucassin začne lovit.<sup>173</sup>

V prostředí lesa se objevuje i třetí zmínka Nicolettina léčitelství, a to ve chvíli, kdy svými rukama a za pomoci bylin vyléčí Aucassinovo vykloubené rameno. Pomineme-li ironickou aluzi na mytickou léčitelskou moc králů, objevuje se zde jeden velmi výrazný posun v rámci příběhu. Na počátku Nicoletta léčila ženským způsobem, jednak jako symbol uctívání, opěvovaná kurtoazní dáma, která zbavuje milence bolesti jen svou pouhou přítomností, stejně jako majitelka uzdravujícího těla, které stačí z dálky uvidět a sama pro léčebný proces nemusí vyvinout žádnou zvláštní aktivitu. Nyní se dostáváme do situace, že pro Aucassinovo uzdravení nejprve iniciuje lov a posléze jej sama léčí, a to aktivním dotykem. Nicoletta uzdravuje tak, jako by byla muž.

Celým chante-fable se promítá ještě jedna zásadní léčebná rovina, která se netýká pouze vychýleného Aucassina. Vzpomeňme úvodní zpěv:

Sladký nápěv veršů vařím,  
dobrá slova dvorně, řádně  
skládám do něj, nepropadne  
hořkým hořím ten, kdo sluchu  
popřeje mu, hnedle v duchu  
občerství se, shodí tíseň,  
povstane a veselí se.  
Tak sladký je.<sup>174</sup>

(Dox est li cans, biax li dis  
et cortois et bien asis.  
Nus hom n'est si esbahis,  
tant dolans ni entrepris,  
de grant mal amaladis,  
se il l'oit, ne soit garis  
et de joie rabaudis,  
tant par est douce.<sup>175</sup>)

Vypravěč zde upozorňuje, že poslouchání této písně, zhudebněného příběhu Aucassina a Nicoletty, je sladkým lékem, který překonává tíseň, léčí toho, kdo jej poslouchá: „V úvodu autor ve vztahu ke svému příběhu využívá adjektiva

---

173 ZAHEDI. 105 s.

174 Překlad Matouše Jalušky. I. kap.

175 WARNER. 32.

›sladký‹, stejně jako Aucassin, když mluví o Nicolettě. (...) Doklad o léčebné síle prologu dává tušit též Nicolettinu léčitelenskou moc v rámci následného textu.“<sup>176</sup>

V příběhu pak figuruje ještě jedna píseň, ve stejném znění, a to v momentě, kdy Nicoletta v podobě žakéře zazpívá tento léčivý příběh lásky nemocnému Aucassinovi. Ještě jednou připomeňme básníkův prolog: „Ten nám říká, že poslouchání příběhu dvou milenců léčí všechny posluchače od nemocí ducha i těla. Autor tedy prodává svůj příběh tím, že vyzdvihuje jeho medicínské atributy. Jak Nicoletta, tak anonymní autor chápou svou zprávu jako něco, co dokáže posluchače uzdravit.“<sup>177</sup> Z čisté a nanejvýš přirozené, dvorné lásky dvou dětí je vařen lék na chorobu nepřirozenosti a neadekvátnosti, ať už se jedná o záměnu pohlavní identity, odmítání řádu i strnulost v nakládání s principy dvornosti.

---

176 ZAHEDI. 100 s.

177 ZAHEDI. 107 s.

## 5. Závěr

Záměrem naší práce bylo upozornit na všechny roviny inverzního převrácení, které lze vysledovat v chante-fable *Aucassin a Nicoletta*. Postupně jsme dokázali, že Aucassin, je od počátků vnímán jako velmi problematický hrdina. Žádná činnost, kterou provádí, není v normě, ba co víc, nejvíce problémů mu (i celému jeho okolí) způsobuje prostý fakt, že je téměř dokonale pasivní. Aucassin spolu s rozvíjícím se příběhem nabývá stále konkrétnějších rysů dobového vyobrazení ženy. Tato narušenost osobní identity vede k tomu, že není schopen adekvátně reagovat v žádné situaci, ať už se jedná o poslušnost v rámci rodiny, plnění rytířské povinnosti, volbu srozumitelného jazyka či dodržování kánonu dvorské lásky.

Jeho sladká přítelkyně, Saracénka Nicoletta, zdaleka překračuje rámeček pandánu Aucassinovy pasivity. Svou dynamičností myšlenek a skutků sice i ona naplňuje genderově inverzní obraz, na rozdíl od Aucassina však její chování nesměruje ke gradované směšnosti, ale stále zřetelněji upozorňuje na léčitelkou moc, kterou dívka disponuje. Sama sebe pasovala na lék, když se před pasáky označila za vzácné zvíře, co uzdraví Aucassinovu chorobu, vyléčit jej dokázala v závěru tím, že byla schopna transformovat veškeré okolnosti, které bránily jejich sňatku. Zároveň je stále zřejmější její role sladkého medikamentu postupným splynutím s léčivou písní starého vypravěče. Píseň o *Aucassinovi a Nicolettě* však neléčí svou sladkostí, schopností dojmout obecenstvo, ale schopností poněkud krutě pobavit. Léčba probíhá „homeopaticky“, prostřednictvím výsměchu nabízené absurditě a možností jasné distance před nezdravým narušením řádu, který může způsobit například muž, který začne svou podstatou připomínat ženu.

Dospíváme ke stejnému závěru jako Christiane Klapisch-Zuber: „Jakmile nějaký symbolický systém přisuzuje určitou pozici mužskému a ženskému principu a tudíž vytýčuje i role, specifické pro příslušníky ženského či mužského pohlaví, nelze toto postavení změnit, aniž by zároveň zpochybněn světový



řád, k němuž se tento systém vztahuje.“<sup>178</sup> Troufám si tedy tvrdit, že *Aucassin a Nicoletta* je možno nahlížet z perspektivy léčebného příkladu komického exempla. Naposledy se obraťme k Le Goffově *Středověké imaginaci*: „Funkcí *exempla* je spojovat historickou realitu s eschatologickým osudem. Čas *exempla* je podřízen dialektice času dějin a času spásy, která vytváří jedno z největších napětí vrcholného středověku 12 - 13. století.“<sup>179</sup>

---

178 KLAPISCH-ZUBER. 421 s.

179 LE GOFF: *Středověká imaginace*. 94 s.

## BIBLIOGRAFIE

*Aucassin et Nicolette: chantefable du XIIIe siècle. Édition bilingue.* Přel. Phillipe Walter. Paris: Gallimard, 1999.

*Aucassin et Nicolette: Chantefable du xiii<sup>e</sup> siècle.* Marion Roques (ed.) Paris: Champion, Classiques français du moyen âge, 1925.

*Aucassin et Nicolette.* Přel. Álvaro Galmés de Fuentes. Madrid: Editorial Gredos, 1998.

*Aucassin a Nicoletta.* Přel. Adolf Holk. Praha: Jan Laichter, 1909.

*Aucassin a Nicoletta.* Přel. O. F. Babler. Zbraslav: Eduard Beaufort, 1947. 62 s.

*Povídka o Aucassinovi a Nicolettě* in JELÍNEK, Hanuš: *Básnické překlady.* Praha: Odeon, 1983.

BACHTIN, Michail Michailovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance.* Přel. Jaroslav Kolár. Praha: Argo, 2007.

BIRGE VITZ, Evelyn: *Variegated Performance of Aucassin et Nicolette.* In *Cultural Performance in Medieval France.* Eglal Doss-Quinby, Roberta L. Kruger, E. Jane Burns (ed). Cambridge: D. S. Brewer, 2007.

CUDDON, J. A. (ed). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.* Oxford: Blackwell Publishers, 1998.

CURTIUS, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk.* Přel. Jiří Pelán, Jiří Stromšík a Irena Zachová. Praha: Tiráda 1998.

ČERNÝ, Václav. *Lid a literatura ve středověku zvláště v románských zemích.* Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1958.

DE LA HALLE, Adam: *Robin a Marion.* Přel. Pavel Eisner. Praha: SNKL, 1956.

DOWDEN, Edward: *A History of French literature.* London: Heineman, 1907.

- ENNENOVÁ, Edith: *Ženy ve středověku*. Přel. Pavlína Rychterová. Praha: Argo, 2001.
- HEERS, JACQUES: *Svátky bláznů a karnevaly*. Přel. Helena Beguivinová. Praha: Argo, 2006.
- CHRISTOV, Petr. *Francouzská divadelní moralita - žánr na pomezí žánrů (studie z francouzského středověku)*. Diplomová práce. Brno: Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta. 2002.
- KELLY, Douglas: *Medieval imagination. Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*. London: The University of Wisconsin Press, 1978.
- KNIGHT, Alan E: *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*. Manchester: Manchester University Press, 1983.
- KYBALOVÁ, Ludmila: *Dějiny odívání. Středověk*. Praha: NLN, 2001.
- LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude: *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2008.
- LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Přel. Josef Čermák. Praha: Odeon, 1991.
- LE GOFF, Jacques: *Středověká imaginace*. Přel. Irena Murasová. Praha: Argo, 1998.
- MONSON, Don, A.: *Andreas Capellanus, Scholasticism, and the Courtly Tradition*. Washington, D. C.: The Catholic University of America Press, 2005.
- NELSON SARGENT, Barbara. *Parody in Aucassin et Nicolette: Some Further Considerations*. The French Review, Vol.43, No 4. American Association of Teachers of French. Carbondale, 1970.
- NEWMAN, Barbara. *Divine Power Made Perfect in Weakness: St. Hildegard on the Frail Sex*. 'Peace Weavers, Medieval Religious Women', vol 2 ed JA Nichols and Lillian Thomas Shank, Cistercian Publications 1987.  
URL: <<http://www.womenpriests.org/theology/newmanb.asp>>
- OTIS-COUR, Leah: *Rozkoš a láska: dějiny partnerských vztahů ve středověku*. Přel. Kateřina Novotná. Praha: Vyšehrad, 2002.

PARIS, Gaston: *Poèmes et Légendes du moyen âge*. Paris: Société d'édition artistique, 1900.

*Přátelé, přiléhavý složím vers. Písňe okcitánských trubadúrů*. Přel. Josef Prokop, Jiří Holub. Praha: Argo, 2001.

REINHARD, John. *The Literary Background of the Chantefable*. In *Speculum*, vol 1, no 2. The University of Michigan: Ann Arbor 1926.

*Román o pásu. (Der Bort) Zdroj: Heidelberg: cpg 341 (poč. 14. stol.), cpg 4 (1466/78), Bibl. Bodmeriana, ex. Erzbischöfl. Bibl. Kalocsa: Ms. 1.* Přel. Roman Vaverka.  
URL: <<http://myschwerk.webzdarma.cz/mainpage.html>>.

SCAGLIONE, Aldo: *Knights at Court. Courtliness, Chivalry and Courtesy From Ottonian Germany To The Italian Renaissance*. Los Angeles: University of California Press, 1991.

*Srdce ve mně sténá: výbor z poezie trobadorů*. Přel. Emanuel Frynta. Praha: BB/art, 2004.

STEHLÍKOVÁ, EVA: *A co když je to divadlo? Několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem*. Praha: Divadelní ústav a Koniasch Latin Press, 1998.

VANCE, Eugene: *The Word at Heart: Aucassin et Nicolette as a Medieval Comedy of Language*. Yale French Studies, No 45. Language as Action, 1970.

VELTRUSKÁ, Jarmila: *Posvátné a světské. Osm studií o starém českém divadle*. Praha: Divadelní ústav, 2006.

ZAHEDI, Shahrzad: *Women Healers Crossing Gender Role Boundaries in Old France Narrative*. Dizertační práce. Department of French Studies at Brown University, 2009.

ZEYER, JULIUS: *Z letopisů lásky*. Praha: Česká grafická unie, 1921.