

Pavera, Libor

Inverzní alba a strukturalistická kazajka : případová studie metodologicky slepých míst

Slavica litteraria. 2025, vol. 28, iss. 1, pp. 84-104

ISSN 2336-4491 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/SL2025-1-7>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.83717>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 27. 02. 2026

Version: 20260223

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Inverzní alba a strukturalistická kazajka: Případová studie metodologicky slepých míst

Libor Pavera (Praha)

Abstrakt:

Studie se věnuje staročeské lyrické písni *Šla dva tovařišě* a jejím výkladům v české literární vědě od 20. století po současnost. Kriticky analyzuje interpretační rámce Jana Lehára, Pavla Trosta a Václava Černého, přičemž odhaluje limity strukturalistické a „imperialistické“ vědy, jež ignorují kulturní transfery, performativní rovinu středověké poezie a možnost homoerotického čtení. Text je nově interpretován jako „inverzní alba“ – zpěv o rozbřesku a loučení dvou mužských postav, v němž je potlačená touha skryta v žánrové masce. Studie nabízí alternativní metodologii kombinující pečlivou textovou analýzu s kulturně antropologickým vhladem a reflektuje performativní, žánrově flexibilní a transkulturní povahu středověké lyriky. Studie usiluje o revizi výkladu staročeské písně *Šla dva tovařišě* skrze kulturně antropologický přístup, jenž nahrazuje rigidní strukturalistické a ideologické rámce empatickým čtením. Výklad zdůrazňuje význam mezikulturních vlivů, latentní tělesnosti a rituálního ticha, jež klasické modely nedokázaly postihnout.

Klíčová slova:

staročeská lyrika; alba; strukturalismus; metodologie; kulturní transfer; homoerotika; performativita; Jan Lehár; Pavel Trost; Václav Černý; František Všeticka

Inverted Alba and the Structuralist Straitjacket: A Case Study in Methodological Blind Spots

Abstract:

This study looks into and describes the Old Czech lyric poem/song *Šla dva tovařišě* and its interpretations within Czech literary scholarship from the 20th century to the present.

It critically assesses the interpretative frameworks of Jan Lehár, Pavel Trost, and Václav Černý, uncovering the limitations of structuralist and “imperialist” paradigms that ignore cultural transfers, the performative nature of poetry, and the possibility of alternate, and, in fact, more fitting, readings. The poem is newly interpreted as an “inverted alba”—a dawn song and farewell between two male figures, where suppressed desire is veiled in generic disguise. The study proposes an alternative methodology that combines close textual analysis with cultural-anthropological insight, emphasizing the performative, genre-flexible, and transcultural character of medieval lyric.

Key words:

Old Czech lyric; alba; structuralism; methodology; cultural transfer; homoeroticism; performativity; Jan Lehár; Pavel Trost; Václav Černý; František Všeticka

1. Inspirace a východisko: *Gotický ambit poezie* a naše otázka

Východiskem této studie je pozoruhodná kniha Františka Všetického *Gotický ambit poezie* (2024), která představuje syntézu jeho dlouholetého badatelského úsilí (nejen) v oblasti starší české lyriky. Kniha, která zaujme jak precizností výkladu, tak metodologickou rozvahou, stojí mimo jiné u počátku našeho vlastního tázání. Jedna ze studií – věnovaná staročeské písni *Šla dva tovariše* – nás znovu podnítila k novému promyšlení jejího významu, básnické struktury a kulturního kontextu. Právě zde – při pečlivém zvažování všech významových vrstev, které Všeticka odkrývá – se nám vynořila interpretační hypotéza, jíž věnujeme tuto studii: co když text obsahuje skrytou kruciátní výzvu?

Tato otázka není formulována samotným Všetickým – ten sice odkazuje na bohatou síť významů a kulturních narážek, ale naši „kruciátní hypotézu“ explicitně neformuluje. Je to tedy výkladový krok, který činíme sami, inspirováni, ale nikoli determinováni Všetickým textem.

František Všeticka jako badatel zůstává ukotven v metodě, která se vyznačuje řadem, pečlivostí a citlivým nasloucháním textu. V tomto smyslu připomíná „švýcarský hodinový stroj“ – jeho analýzy zapojují různé úrovně recepce, biografického a kulturního rámce, a to způsobem, který udržuje celkovou architektonickou soudržnost výkladu, aniž by se utápěl v apriorních schématech. Jeho přístup není dogmatický – právě otevřenost a respekt k materiálu činí z jeho prací výchozí body i pro polemické rozvinutí. A právě proto jsme se rozhodli k jedné ze Všetických studií vrátit. Nejen jako ke zdroji inspirace, ale i jako k textu, který si žádá aktualizaci,

rozšíření, či dokonce – v některých aspektech – reinterpetaci. V centru našeho zájmu nestojí pouze konkrétní staročeská báseň, ale i širší otázky, které se týkají metodologie, kulturního transferu a identity českého středověkého písemnictví.

2. Jan Lehár a rok 1982: Dogma místo otevřenosti

V roce 1982 publikoval Jan Lehár v časopise *Česká literatura* stať, která se měla stát definitivním zúčtováním s dřívějšími výklady písně *Šla dva tovariše*. Zároveň šlo o projev sebevědomého metodologického manifestu – postavit proti volným, „překotným“ interpretacím (v jeho podání Václava Černého) nový, „vědecky pevný“ základ, který měl odolat i nejistotám pozdní doby normalizace. Byla to doba ideologické opatrnosti, ale také akademické uzavřenosti, a Lehárova studie je produktem právě této mentální atmosféry: snaha institucionalizovat jeden výklad, opřít se o autoritu (Trostovu) a zablokovat polemiku.

2.1 Co Lehár tvrdí

Lehárova dosti rigidní metoda i způsob interpretace textu jsou především negativní: píseň *Šla dva tovariše* není albou, není ani její parodií, a není ani útvarem, tedy žánrem v obvyklém smyslu. Podle něj jde o skicu vyvolanou situací, snad prchavý záznam studentské zábavy, která má blíže k epizodě z návštěvy nevěstince než k subtilnímu žánru dvorské lyriky.

Lehár se při tom opírá o tři hlavní argumenty:

1. Neodpovídá struktuře alby, jak ji definovali starší francouzští badatelé (Jeanroy, Bédier, Paris).
2. Nevidí v písni žádný důkaz milostného vztahu – údajně chybí signály lásky či citového pouta.
3. Ukončuje text konstatováním rozbřesku, ale bez emocionálního nebo poetického akcentu, což prý svědčí o tom, že se nejedná o albu.

2.2 Co opomíjí

Lehárova analýza je ovšem závažně zatížena metodologickými nedostatky a selektivním výběrem materiálu. Zejména:

1. Ignoruje arabistické práce (v domácí literární vědě kupř. Karla Petráčka, publikované už v 70. letech 20. století), které ukazují, že základní prvky alby (dialog, noční setkání, rozbřesk) mají širší, zejména andaluský a arabský kontext (žánry *muwaššaha*, *charže*). Lehárova definice alby zůstává zcela ve vleku staré „imperialistické“ francouzské školy – je to interpretace z přelomu 19. a 20. století, jak mu o ní bezpochyby referoval sčtělý Pavel Trost, bez reflexe novějších výzkumů.

2. Nevysvětluje, proč by rozjímání o rozbřesku mělo vést k interpretaci o návštěvě nevěstince. Postuluje tento výklad jako samozřejmost, ale text samotný (včetně výrazů jako „tiše“, „jedno miesto“, „s velikú žalostí“) mluví o intimitě, nikoliv o transakci.
3. Nezohledňuje rytmické, syntaktické a významové posuny ve struktuře písně, které napovídají promyšlenou poetickou konstrukci. Autor písně využívá *formální znaky* alby, ale přetváří je, ironizuje, případně zašifrovává jiný obsah. To je – podle našeho názoru (viz ještě dále) – typický rys pozdně středověké parodie nebo lyrické travestie – a právě tato možnost zůstává Lehárovi nepřístupná.
4. Nevnímá homoerotický podtext, který ve světle moderní medievistiky není jen spekulací, ale interpretací podloženou jak jazykem textu (duál, „hrát si spolu“, líčko červené), tak kulturním kontextem univerzitních studentských komunit.

2.3 Lehárovo uzavření debaty

Co činí Lehárovu studii nejen problematickou, ale i paradigmatickou pro danou dobu, je její závěrečný gestus: vyhlášení konce diskuse. V závěru se Lehár odvolává na Pavla Trosta – explicitně jako na autoritu, jejíž jméno má garantovat správnost interpretace. Jako by říkal: „Můj výklad je pravdivý, protože Trost by ho schválil.“

Tím se z akademické debaty stává institucionální proklamace – je potvrzen výklad, ostatní možnosti jsou vyloučeny. Jde o formu vědeckého manifestu, typického pro intelektuální kulturu normalizace, kde se „vědeckost“ stává nástrojem moci a uniformity.

3. František Všetička: Architektonika a svěbytnost – polemický vstup do debaty

Na Lehárovu studii z roku 1982, publikovanou v oficiálním časopise *Česká literatura*, reagoval o sedm let později František Všetička ve svém příspěvku „K staročeské písni *Šla dva tovariše*“ (1989), otištěném v *Listech filologických*. Je příznačné, že Všetička volí jiný typ diskurzu – uměřený, analytický, založený na blízkém čtení textu (*close reading*) a poetologické analýze, která se nevzdává kulturní kontextualizace, ale současně se chrání před přehnaným systematizováním.

Zatímco Lehár se ve svém výkladu opírá o koncepci textu jako „skici“, nikoliv plnohodnotného „útvaru“, Všetička se proti tomu důsledně vymezuje. Ukazuje, že skladba vykazuje třífázový syžetový posun (od neurčitě dvojice k milencům, od interiéru k přírodě, od pasivity k aktivitě), což podle Všetičkova názoru svědčí o vědomé kompozici a básnické intenci.

Pozornost věnuje především třetí strofě, dvouverší, v němž vrcholí milostný akt („Tuť sta spolu hrála / do tretie hodiny“) – strofa je nejen středobodem syžetu, ale i formální

architekturou skladby. Všetička upozorňuje na její stylistickou hutnost, zejména díky trojí aliteraci (T-třetie, s-spolu, h-hrála-hodiny), a zároveň na její kompoziční roli – přechod od autorské řeči k přímé řeči postav.

Další důkaz umělecké svébytnosti písně vidí ve funkci repetice a zvukových figur, včetně nezvyklého „rýmového echa“ (např. položili – loži), čímž polemizuje s Lehárovým redukčním označením „rustikalizace“ nebo dokonce „primitivního útvaru“.

Nejostřejší polemický tón však Všetička zaujímá vůči Lehárově spekulaci o nevěstinci – odhaluje historicko-realistickou nepřiměřenost takové interpretace („v Českém království 14. a 15. století hodinový hotel neexistoval“) a namísto toho čte text jako čistou intimní výpověď, založenou na citovém a milostném spojení. Lehárovo pojetí „zelené trávy“ jako ryze erotického symbolu relativizuje – připomíná, že Lehárova opora v *Snáři Vavřince z Březové* nebo ve folkloru je vratká, neboť metafory snářů i lidové písně fungují jiným způsobem nežli lyrika kurtoazní provenience.¹

Všetičkova studie není jen příspěvkem k výkladu jednoho textu – je zároveň metodologickou korekcí, která ukazuje, že lze číst s respektem k textu, bez nutnosti jej vtlačovat do ideologického nebo předem připraveného rámce. V kontextu celé debaty se tak rýsuje jako mírný hlas filologické rozvahy – hlas, který vyvažuje imperiální jistotu strukturalistického systému a vrací se k poezii jako k svébytnému, citlivému a kulturně vrstevnatému projevu.

4. Jan Lehár podruhé: Obrana vlastní pozice bez nových argumentů

Na Všetičkovu studii z roku 1989 reaguje Jan Lehár textem „Odpověď F. Všetičkovi“, otištěným v témže ročníku *Listů filologických*. Avšak jeho reakce se spíše nežli rozvinutím debaty stává obranným gestem, které pouze opakuje výchozí stanoviska jeho studie z roku 1982, aniž by přinesla nové interpretační impulsy nebo reflektovala závažné otázky, které Všetička otevřel.

Lehár i tentokrát setrvává na představě, že text písně *Šla dva tovariše* není útvarem, nýbrž skicou, jakousi záznamovou strukturou bez hlubší poetické ambice. Nepřesvědčivě a v podstatě tautologicky tvrdí, že „nejde o albu“, protože v textu nenalézá tradičního *gaitu* (strážce), a zároveň odmítá možnost, že by se text s žánrem

1 Nebudeme polemizovat ani s Lehárem, ani se Všetičkou v otázce existence „hodinových hotelů“ či nevěstinců. O ty nejde v prvé řadě, je to věc druhého řádu v této polemice. Nicméně veřejné nevěstince ve středověku existovaly, doklady na to existují, provozovaly se institucionalizované (regulovány nebo provozovány městskými radami), byly ekonomicky významné (prostřednictvím licencí a daňového zatížení) a bývaly společenstvím sociálně akceptované (v rámci určitých limitů). Mohlo běžet o regulované „fracimory“, „ženské domy“, slavné „Frauenhäuser“ v německých městech (Norimberk, Augsburg nebo Ulm) či přímo o síť legalizovaných bordelů v románských zemích.

alby aspoň hravě či aluzivně míjel – jako by neexistovalo nic mezi ortodoxní definicí a jejím úplným popřením.

Charakteristická je i Lehárova názorová rigidita – Všetičkovu alternativní analýzu, zaměřenou na formální výstavbu, interpretuje jako nepochopení vlastního „záměru“, přičemž se opět opírá o Trostovy starší koncepce a vytváří tak dojem, že věda se nemá vyvíjet, nýbrž naplňovat již ustanovená schémata.

Lehárova reakce nepostrádá ideologický tón – mezi řádky lze číst obavu z „rozvolňování“ přísného systému, který má zaručovat vědeckou legitimitu. Není náhodou, že ve chvíli, kdy se Všetička pokouší číst text *Šla dva tovariše* jako svébytnou lyricko-dramatickou kompozici, odpovídá Lehár manifestem loajality k systému: trvá na tom, že texty jako tento nemají žádnou vazbu na širší evropské nebo dokonce mimoevropské tradice a že jejich smysl je uzavřen v rámci domácího rustikálního prostředí.

Ve světle tohoto opakovaného „zabetonování“ pozice se ukazuje, že Lehárova interpretace není ani tak výsledkem otevřeného čtení, jako spíše symptomem metodologické rigidnosti. Kde se Všetička ptá a zkoumá, tam Lehár uzavírá a prohlašuje. V situaci, kdy evropská literární věda otevírala prostor pro transkulturní přístupy, komparatistiku a intertextualitu, zůstává Lehárovo pojetí výkladu uzamčeno v strukturalisticko-marxistickém rámci, který je čím dál méně schopen reagovat na skutečnou komplexitu literárních jevů.

Náš další výklad bude zakotven nejenom v literární a vědecké tradici, ale rovněž ve zkušenosti naslouchat textům s vědomím nových interpretačních paradigmat 21. století.

5. Homoerotická alba, interpretace s vědomím nového milénia

Zájem o píseň *Šla dva tovariše* pro nás nezačíná rokem 1982 ani reakcí F. Všetičky. Už jako posluchač seminářů Milana Kopeckého, editora ucelené sbírky středověkých skladeb zapsaných v českém prostředí – *Zbav mě mé tesknosti* (1983), jsem vnímal, že některé lyrické texty středověku si žádají čtení, které přesahuje tradiční žánrové nebo tematické škatulky. Píseň o „dvou tovariších“ jsem tak od počátku slyšel jako výpověď, která je sice stylizována do formy *alby*, ale přitom tuto formu podvrací, přetváří a obrací – jak z hlediska žánrové struktury, tak z hlediska citového obsahu.

Tovaryš není zde pouhou postavou středověkého pracovního světa, ale figurou zasvěcení. Je tím, kdo vstupuje do světa dospělých, do světa tělesnosti, emocí i nebezpečí. Loučení „dvou tovarišů“ v ranním šeru není popisem směny v nevěstinci, jak to nešťastně navrhl Jan Lehár, ale scénou hluboké intimity, jež se vymyká běžné výměně rolí mezi pohlavími. Hlas, který se loučí, volá po opětovném návratu – jeho bolesti je třeba porozumět jako *tiché bolesti nepojmenované lásky*.

Taková interpretace se vynořuje ze současného vědomí *genderových* a *queer studií*, ale není anachronismem – naopak, umožňuje nám vnímat to, co ve středověké poezii bylo skryto, zamlčeno, zašifrováno. Právě onen tón zakrytosti, „mlčení o věcech, které nelze říci“, činí z textu výjimečné svědectví.

K pochopení nám může pomoci i román Umberta Eca *Jméno růže*, který považujeme za jeden z nejerotičtějších románů, především vztah Adsona a vesnické dívky, ale erotické vyznění podtrhává rovněž celá atmosféra kláštera, kde se vášně a víra střetávají v prostoru ticha, gest, mlčenlivé symboliky. I zde hraje roli iluminátor, autor skrytých významů, postava, která není jen „mnich“ nebo „autor“, ale tajný nositel poselství. Není vyloučeno, že také kanovník a zapisovatel písně *Šla dva tovariše* – Oldřich Kříž z Telče – rozpoznával symboliku textu, možná měl zkušenosti nebo vědomí zakázané touhy, možná i on četl v refrénu a opakováních textu něco, co překračovalo rámeček prostého popisu.

Homoerotická touha ve středověku byla zakázaná (kanonickým právem, morálními normami), ale zároveň zcela přítomná v reálné zkušenosti. V klášterním prostředí, na univerzitách, mezi učni a mistry, mezi mladými muži, kteří sdíleli prostor i čas formace, existovaly citové vazby, jež moderní jazyk označuje jako homoerotické, ale středověký jazyk pro ně měl obvykle pouze eufemistické nebo metaforické vyjádření. (K problematice homoerotiky ve středověké literatuře s odkazem na zahraniční recentní práce a diskuse, např. v USA, vedené již před půl stoletím, se soustředíme jinde.)

Naše čtení písně *Šla dva tovariše* není tedy anachronickou aplikací moderní ideologie, ale snahou naslouchat hlasu textu, rozpoznat v něm vrstvy významů, které byly ve své době zakryté, a přitom hluboce přítomné. Je to pokus o restituci paměti, o navrácení hlasu tomu, kdo nemohl mluvit – alespoň ne napřímo.

Šla dva tovariše / v jedno miesto tiše.

Již první dva verše odkazují na epický rámeček, ale zároveň evokují cosi důvěrného a skrytého. Pohyb dvou mladíků „tiše“ (nenápadně, mlčky) do „jednoho místa“ lze chápat jako motiv iniciace – v rytířském a duchovním smyslu, ale zde i v dimenzi intimní. „Tiše“ neznamená nutně beze slova, ale spíše bez veřejného deklarování: jejich cesta je soukromá, diskrétní, určená pouze pro zasvěcené. Ticho zdůrazňuje jejich vzájemnou spjatost, možná i tajemství.

Mile je přivítali / dobrá slova dali.

Kdo je vítá? Text tuto informaci záměrně zamlčuje. Možná je to osoba (nebo osoba metonymická), která vytváří přechodový prostor – snad milenka, snad figura rituální, možná jeden z dvojice vítá druhého v rámci hry rolí, nebo je vítá sama *communitas*, do níž vstupují. V rytířské kultuře i v duchovních řádech existovala praxe rituálního přijetí novicka, které se odehrávalo prostřednictvím formalizovaných frází.

Právě tam – v těchto mužských komunitách – mohli mladíci nacházet prostor pro intimitu, která by jinde nebyla tolerována. Diskrétnost („tíšě“) není jen poetický motiv, ale existenciální nutnost: ani rytířské bratrstvo, ani duchovní řád by je oficiálně nepřijaly jako milenecký pár. „Dobrá slova“ mají charakter ustálené formule, ale také rituální vstupní fráze – jsou to slova umožňující průchod, heslo zasvěcených.

Dobrá slova davše / dobře položili / jednoho na ruce / druhého na loži.

Zde se dostáváme k jádru dramatické situace: prostor se stává místem „kladení“, tedy polohování – je to téměř liturgické, ale zároveň fyzické, smyslné. Jeden „na ruce“, druhý „na loži“ – evokuje to rozdíl mezi aktivní a pasivní rolí, rozdílné pozice při hře nebo aktu. „Ruka“ je instrumentem jednání, péče, ale i moci; „lože“ je místem přijetí, odpočinku, ale i odevzdání se. „Položili“ – sloveso, které nese význam nejen fyzického uložení, ale i svěření, rituálního odevzdání. Mohlo by jít o alegorii vztahu učitel–žák, zasvěcující–zasvěcovaný, milující–milovaný – ale nemusí. Text zde balancuje na hraně: to, co se jeví jako symbolický jazyk, může být zároveň popisem konkrétního intimního aktu. Fakt, že taková interpretace překračuje horizont tradiční filologie, ještě neznamená, že není v textu přítomna – či že nebyla běžnou součástí dobové reality, o níž literární historie raději mlčí.

Tuť sta spolu hrála / do tretie hodiny.

„Hrála“ – jde o interakci, kterou nelze zúžit na tělesnost, i když k ní může směřovat. Může jít o hraní her těla, ale i o hru řeči, narážek, smíchu, pohledů, doteků. „Spolu hrála“ – perfektum, které naznačuje ukončený děj: něco se odehrálo, bylo dovršeno. „Do tretie hodiny“ – jasný časový údaj, který má liturgické i každodenní konotace. Třetí hodina po půlnoci je blízko rozbřesku, je to čas, kdy noc končí, čas, kdy se láska musí rozloučit. Tři hodiny nejsou jen okamžik – jsou to hodiny sdílené intimity, ať už tělesné, duchovní, nebo obojí.

Obrátíš se ke mně / svým líčkem červeným!

Přichází žádost – téměř vzlykavá, toužebná. Milenec se obrací k druhému, žádá, aby mu věnoval pozornost, svou tvář. Červené líčko může být symbolem studu, vášně, mládí – ale „líčko“ je také slovo, které v dobové poezii patří ženám. Jestliže zde žádá muž muže o „líčko červené“, text otevírá prostor pro *queer* čtení: jeden z mladíků je feminizován, ať už v rámci milostné hry, nebo jako skutečná role. Vše se v jednom obraze spojuje.

Tohoť neučiním / musíš pryč ode mne.

Odmítnutí – ale pozor: není to „nemohu“, nýbrž „neučiním“ – aktivní volba, nikoli vnější donucení. Buď je hrané (součást hry, oddalování, koketování), nebo vážné (odchod je nevyhnutelný). Pokud je to hra, pak jde o erotickou dynamiku moci; pokud

je to vážné, pak jde o strach z odhalení. Je to výpověď o pomíjivosti rozkoše, o strachu z odhalení, o příchodu dne, který ničí iluzi noci.

Již denička zchodí / musím proč od tebe.

Zde jsme ve středu toposu alby – rozbřesk. „Denička“ – zdobnělina, slovo něžné i bolestné, které se snaží den zmírnit, zmenšit, odvrátit – ale marně. Den přichází jako nezvaný host, jako autorita, která končí autonomii noci. Loučení je nevyhnutelné. Nejde jen o opuštění osoby, ale i o návrat do jiné role – žáka, studenta, člena řehole, společensky akceptovatelné osoby.

Jižť musím od tebe / s velikú žalostí.

Máme zde výmluvný výraz bolesti. Už nejde jen o nutnost odchodu, ale o osobní zármutek. Prožitek lásky byl skutečný – nikoli jen symbolický, nikoli jen alegorický. Zde se lyrika plně prosazuje, protože přechází od vyprávění ve 3. osobě k přímé řeči v 1. osobě – od epiky k výpovědi. „Žalost“ – slovo hluboce existenciální, které spojuje milostný žal s nářkem duchovním.

Rač tě Buoh žehnati / muoj milý pane!

Loučení je rituální. Přichází požehnání – snad ironické, snad upřímné. „Milý pane“ – výraz, který překračuje hranici mezi vazalskou úctou a milostnou něhou. „Milý“ patří milostné lyrice, „pane“ feudálnímu řádu – jejich spojení tvoří napětí, které nelze snadno vyřešit. Hierarchie se neztrácí, ale je prodchnutá city. Tím se prolamuje hranice mezi feudalitou a intimitou – a možná i mezi oficiální a skrytou identitou vztahu.

Skuoro-li se vrátíš / na zelenú trávu?

Otázka naděje. Tráva je mnohoznačná – Všeticka relativizuje její erotický význam, ale nelze vyloučit, že právě v tomto kontextu funguje jako místo tělesného setkání. Pravda, v pozdní recepci může být chápána eroticky, ale stejně tak je to přírodní prostor, který umožňuje „hru“, je to *locus amoenus*, místo, kde není kontrola společnosti. „Zelená tráva“ není jen kulisa – je to místo mimo institucionální dohled, mimo město, mimo řeholi, mimo manželské lože. Je to místo svobody. „Vrátíš“ – tedy slib návratu, touha po setkání.

Ját se k tobě vrátím / na každú hodinu.

Závěrečný verš: silně rytmizovaný, zní jako závěr písně, závěr slibu. Je to odpověď – ale je to pravda, nebo útěcha? Slib, nebo krásná lež? Možná jen slib, snad i úsměvná lež. „Na každú hodinu“ – hyperbolický výraz věrnosti, který může být zároveň upřímný i ironický. Vrátím se vždy, kdykoli budeš chtít. Vyznání věrnosti, které se stává opakováním – jak v liturgii (večně „Amen“), tak v rytířské poezii (věčný slib vazala pánovi). Ale zde je pán zároveň mileneč – a slib je intimní, nikoli veřejný.

Tato interpretace písně ukazuje, že nejde jen o „milostnou písničku“, ale o rafinovanou a vícehlasou výpověď. Nejde o „návštěvu nevěstince“, jak bez jakékoli

textové či historické opory tvrdil Lehár, ale o text s vrstevnatou symbolikou, v němž se mísí středověké poetické konvence s osobní, intimní zkušeností – snad dokonce zakázanou. Text balancuje na hraně řečeného a neřečeného: co se jeví jako konvenční alba, může být zároveň svědectvím vztahu, který nemohl být pojmenován přímo. V její struktuře lze vidět *rozvrácenou albu*, *milostný dialog* a *iniciační příběh* v jednom – a možná i zakódovanou výpověď o lásce, která se musela skrývat pod maskou žánrové konvence.

Právě zde – na pomezí filologické analýzy a kulturní hermeneutiky – se dostáváme k nejcitlivější a zároveň nejinspirativnější části celé interpretace. Co víme o autorovi? Téměř nic. Ale můžeme se ptát: jaký typ písemné kultury, jaké sociální prostředí, jaká forma vzdělání a jaká existenciální zkušenost mohly vést k vytvoření textu, který spojuje kurtoazní formu s intimní výpovědí, liturgický jazyk s erotickou narážkou, feudální hierarchii s milostným vztahem mezi muži? Pokusím se vystihnout, jaký mohl být kulturní typ autora *Šla dva tovařiše* a proč zvolil takové formální prostředky, jaké zvolil. Nejde přitom o spekulaci, ale o hypotézu zakotvenou v historických realitách a literárních strategiích doby.

6. Kulturní typ autora: mezi školní vzdělaností a osobní výpovědí

Autor písně *Šla dva tovařiše* je pravděpodobně člověk se školním zázemím, vzdělaný v latinské kultuře, pohybující se v klášterním nebo univerzitním prostředí, kde se psalo, recitovalo, zpívalo a uchovávalo. Mohl to být klerik, student, nebo někdo, kdo měl ke kulturní produkci přístup z pozice insidera. Rozumí poetickým formám, umí zacházet s rytmem, stavbou strofy, gradací – je to člověk jazykové rafinovanosti.

Ale zároveň je to i někdo, kdo ví, co si nemůže dovolit říci napřímo. Volí proto mimikry žánru – sáhne po formě, která už může působit jako zastaralá, „neškodná“ – po žánru *alby*. Ta se v českém prostředí neetablovala pevně, její konvence jsou jen vágně známé. Proto si z ní může autor „vypůjčit“ rytmus a motivy, aniž by vzbudil podezření. Alba je přitom žánr, který ve své podstatě tematizuje zakázané – milostné setkání, které musí skončit před příchodem dne, před pohledem společnosti. Autor tedy nevolí maskovací strategii náhodně: volí formu, která už sama v sobě nese strukturu tajemství. Formální alibi je dokonalé: vždyť přece jde o známý typ rozchodové písně, nic víc.

6.1 Chytrost a maskování: poezie jako šifrovaný jazyk

Právě toto dává tušit jeho chytrost a schopnost kulturní strategie. Ví, že středověká společnost je regulována, že existují přísná pravidla chování, že homoerotická tematika je nejen teologicky tabuizována, ale i sociálně neakceptovatelná. Zároveň je možné, že ve vnitřních kruzích se o takových tématech uvažovalo – snad i potajmu praktikovalo –,

ale nikdy se o nich nepsalo otevřeně. Právě proto je tento text tak vzácný: neodmítá mlčení, ale učí ho mluvit. Neříká vše, ale naznačuje dost na to, aby ten, kdo má porozumět, porozuměl – a kdo nemá, ten přešel text jako nevinnou písničku.

Proto forma písne umožňuje sdělení, které je na hranici možnosti řeči. Nejde o lásku mezi mužem a ženou, i když může na povrchu působit. Jde o vnitřní přání, o představu, fantazii, možná o vzpomínku na něco skutečného – a možná právě proto tak emocionálně silného.

6.2 Sdělení pro budoucí paměť

Píseň působí dojmem vnitřního naléhání. Autor chce zanechat svědectví, přenést nějaký obraz přes čas. Možná tuší, že jej nikdo z jeho generace plně nepochopí – nebo pochopí jen „zavřeným úsměvem“ –, ale že snad někdo jednou porozumí, co chtěl říci. Proto píše tak, jak píše: ne jako manifest, ale jako šepot. Ne jako proklamace, ale jako otázka. Text se tak stává mostem mezi tím, kdo nemůže mluvit, a tím, kdo jednou možná bude schopen naslouchat.

Je to akt paměťového kódování – píseň jako zpráva do budoucnosti, jako kapsule, která nese něžnost, úzkost, smutek i touhu. Nejde jen o milostný příběh, ale o identitní vyjádření, o vložení vlastního hlasu do anonymní tradice.

6.3 Ne nutně reálný zážitek, ale možnost imaginace

Jistě, píseň nemusí odkazovat k reálnému setkání – ale ani to nevyklučuje. Může to být poezie hypotézy, představa, sen, konstrukce – ale také vzpomínka, zkušenost, svědectví. Nelze rozhodnout, a možná to ani není podstatné: důležité je, že text má pravdivost prožitku, ať už reálného, nebo imaginárního. Jak by to mohlo být, kdyby... jak by mohl vypadat středověký vztah dvou mladíků, který je něžný, intimní, neokázalý, ukrytý.

Tím se dílo stává vizí – nikoliv dokumentem. A přesto má hlubokou pravdivost. Nebo právě proto. Středověká poezie se často pohybovala mezi reálným a imaginárním – a právě tento text ukazuje, že někdy nejautentičtější zkušenost je právě ta, která nebyla prožita, ale byla prožitelná skrze představivost.

Z toho všeho vyvstává obraz autora jako intelektuála a vnímavého člověka, který dovedl do poezie vložit jak své vzdělání, tak své mlčení. Mlčení, které nebylo rezignací, ale strategií. Vzdělání, které nebylo okázalostí, ale nástrojem přežití. Právě tím, že se neoznačil jménem, ale nechal promluvit obrazy, se jeho hlas stal paradoxně nesmrtelným. Protože anonymita není jen ztráta identity – je to také ochrana. V daném případě možná i dar: hlas, který nepatří jednomu, může být slyšen mnoha.

7. Erotika jako duchovní i tělesné chvění

Stejně jako anonymní autor písně *Šla dva tovariše*, i Eco vytváří postavu, která vstupuje do dospělosti skrze kontakt s neznámým, s jinakostí, s tělem, se slovem, se zkušeností, jež promění celý jeho svět. Adso z Melku je svědek, ale i účastník – nejprve pasivní, pak zasažený, posléze proměněný.

Jméno růže je skutečně románem plným erosu, nikoliv však vulgárního či popisného, nýbrž všepromikajícího, latentního, rozptýleného v gestech, pohledech, atmosféře. Erotika tu není jen v onom jednorázovém setkání Adsa s venkovskou dívkou, ale v tom, jak se na něj dívají ostatní (muži), jak na něj působí uzavřený svět kláštera, jak sám vnímá proměnu svého těla i ducha.

Stejně tak anonymní autor písně *Šla dva tovariše* nechává promlouvat neviditelná pnutí mezi dvěma mladíky. Nejde o výpověď o činu, ale o sdílenou blízkost, o styk v čase a prostoru, o setkání, které mohlo být tělesné, ale které především mění pohled, proměňuje duši.

7.1 Iniciace skrze mlčení a šifru, Eco jako „ten, kdo věděl“

Adso po návratu z kláštera už nikdy nebude týž. Není to jen kvůli detektivnímu případu, ale kvůli oné iniciační zkušenosti – byť ne plně pojmenované, zůstávající v šeru mlčení. I autor písně nechává mnohé nevyřčeno: dvě postavy, žádné přímé označení pohlaví, žádné explicitní jméno. Jen bolestný rozchod, zcela ve stylu středověké rozchodové písně – ale se zcela novým emocionálním obsahem. Mluvčí ve staročeské písni *Šla dva tovariše* prochází obdobným iniciačním okamžikem, ať už se jedná o skutečnou zkušenost, nebo o projekci touhy, touhy být blízko, být druhému přítomen, být mu srozumitelný, být čten.

Tento hlas nezůstává jen v paměti toho, kdo jej zpíval – je zachycen, zakódován, předán, a tím naplňuje i archaickou, ale věčnou touhu po sdílení.

Umberto Eco byl – slovy Michela Foucaulta – „člověk, který věděl“. Jeho znalost středověké kultury nebyla jen encyklopedická, ale vcířující se, hermeneutická. Dovedl uvažovat jako člověk středověku, ale zároveň jeho jazykem vyslovit i nejsutlnější odstíny lidské touhy, citlivosti, touhy po vědění i po druhém člověku. Adso je proto jak studentem, tak milujícím, jak pátračem, tak vyznavačem.

Tím se pro nás stává *Jméno růže* jakýmsi moderním paralelním textem k *Šla dva tovariše* – oba texty *mluví v šifrách, ale touha z nich prosakuje všemi póry*, oba jsou svědectvím o proměně, o niterném otřesu, o krátké, ale osudové blízkosti.

8. Smích a performans

A nesmíme zapomenout na smích – ne ten výsměšný, ale rozjasněný, „ecovský“ smích mnichů, kteří vědí, že i to nejsvětější může být zároveň nejlidštější. Autor písně, ať už mnich nebo laický písař, mohl mít radost z klamu, z rafinovaného zakódování, z toho, že píše něco „mimo protokol“ – a přesto, nebo právě proto, to přežije.

Jak byl text zpíván? Jak byl předváděn? V jaké komunitě? – to nevíme. A právě tím se tyto texty vzpírají předem dané interpretaci, jakou požadoval např. Lehár. Nejsou jako rukopisy určené pro sazbu do akademického sborníku. Jsou jako pára nad kotlíkem, jako ozvěna smíchu v rajsském dvoře. V jejich nejistotě, nedořečenosti, opakovatelnosti je jejich krása – i jejich pravda.

Názory Jana Lehára na staročeskou píseň *Šla dva tovarišě*, původně publikované v oficiální *České literatuře* roku 1982 a později zopakované v syntetickém svazku z roku 1990 (*Česká středověká lyrika*), působí s odstupem jako přežívající torzo strukturálního schématu, které se nezřídka míjí s textovou realitou. Jeho interpretace, založená na dogmatickém přejímání závěrů francouzské a německé „imperiální vědy“ konce 19. století (Jeanroy, Bédier, Paris), odmítá modernější pojetí *alby*, ignoruje výzkumy arabské a andaluské lyriky, stejně jako celé zázemí kulturních přenosů mezi Středomořím a střední Evropou.

Lehárova koncepce albu mechanicky identifikuje s jedním konkrétním formálním modelem (milenecký dialog za přítomnosti strážce), a cokoliv, co z tohoto modelu vybočuje, automaticky vylučuje z jejího okruhu. Zcela pomíjí vývoj pojmu *alba* v současné romanistice a medievalistice, která už dávno uznává existenci široké palety „písní o rozbřesku“, nezřídka i v homoerotickém, metaforickém, iniciačním nebo reflexivním významu.

Jak už jsme dříve ukázali, hlas autor-písař písně *Šla dva tovarišě* může být právě tou osobností, která už vnímá albu jako starý, ošoupaný nástroj, který však lze proměnit, znovu rozezvučet v novém obsahu. Právě proto volí její architekturu, její znaky, její scénář – a do této staré formy zapisuje něco křehkého, tajemného, zakázaného. V tom je nejen odvaha, ale i rafinovanost.

9. Nový pohled na albu: Žánr, historie a výzva české medievalistice

Zatímco rotačka v roce 1990 tiskne Lehárovy názory soustředěné do souboru *Česká středověká lyrika*, které byly už v okamžiku své publikace přežité, středověká píseň stále dýchá. A my dnes – bez rigidního strukturálního rámce, ale se smyslem pro jazyk, tón, performativní dimenzi a kulturní vrstevnatost – můžeme naslouchat tomu, co říká. Středověká alba (resp. *svítáníčko*, termín Václava Hanky / *Tagelied*) byla dlouho v české vědě redukována na úzký francouzský či německý model – zkráceně: žánr

ranního rozloučení milenců při úsvitu, s dialogem s hlídačem (*gaita*). Ale nové bádání ukazuje, že jde o mnohovrstevný, interkulturní a performativní žánr s hlubšími kořeny.

9.1 Alba mezi Andalusií a Paříží: Překonané modely, nové výhledy

Když francouzští romanisté 19. století (Jeanroy, Bédier, Paris) definovali albu jako ranní dialog milenců – žánr formálně vymezený, zpravidla fixovaný v prostoru dvorské lyriky, zdálo se, že vnesli jasno do původu a vývoje jednoho z nejpůsobivějších útvarů středověké poezie. Tento přístup, jakkoliv přínosný ve své době, se ukázal být symptomaticky omezeným – uzavřeným do francouzského a německého modelu literárního vývoje, vyznačujícího se potřebou národní genealogie, homogenního vývoje a formalizované žánrovosti.

9.2 Vliv arabské poezie a kultura Andalusie

Ve 20. století se však badatelé jako García Gómez, Stern, Corriente, Reynolds, Monroe a další obrátili k iberskému středověku – konkrétně k poezii arabského Al-Andalusu. Objevíli přímou souvislost mezi tzv. *muwaššahou* (klasická arabská strofická báseň) a *kharjou* (jejím vernakulárním závěrem). Kharja, často ve staré španělštině nebo v ladínštině, tematizuje krátké, mnohdy eroticky podbarvené výkřiky, často ženského hlasu – žalozpěvy, volání, výčitky, nářky po milém, rozchody.

To vše jsou – s odstupem – strukturální předznaky toho, co pozdější západní romanisté popsali jako albu. Místo přímého vývoje z trubadúrské poezie, jak tvrdili Jeanroy nebo Paris, dnes víme, že klíčovou roli při vzniku alby hrála kulturní výměna mezi arabským a románským světem, která byla na Pyrenejském poloostrově po staletí denní realitou – jazykovou, náboženskou, kulturní.

9.3 Kharja jako půdorys alby

Kharja je zvláště významná tím, že:

- užívá formu refrénu,
- často přináší změnu mluvčího,
- pracuje s náhlým obratem hlasu, nálady, situace,
- tematizuje ranní odchody, návraty, erotickou nejistotu – tedy základní motivy alby.

Tuto souvislost zaznamenal i český romanista K. Petráček, který již v sedmdesátých letech XX. století (v oficiální *České literatuře*) upozorňoval na možnost arabských vlivů na středověkou lyriku, byť v českém akademickém prostředí zůstaly jeho úvahy prakticky bez odezvy – strukturalistické myšlení nebylo příliš nakloněno otevřené komparatistice, a i marxistická filologie byla ve svém internacionálním étosu paradoxně kulturně uzavřená.

9.4 Dekonstrukce francouzského „imperialistického“ modelu

Dnes se již téměř s jistotou ví, že:

- *alba* není „francouzský žánr“, ale evropský útvar s hybridními kořeny,
- románská a arabská poezie se ovlivňovaly napříč Iberií, a to i v rytmičných a formálních strukturách,
- tradiční pojetí alby jako žánru se *gaitou* a povinnou strukturou je výsledkem literárního inženýrství 19. století, nikoliv historické reality,
- kulturní přenosy byly pravidlem, nikoliv výjimkou.

Tím se ukazuje, že český strukturalismus sedmdesátých až devadesátých let 20. století, reprezentovaný například Lehárem, setrval u dávno překonaných modelů, bez zohlednění bádání evropské romanistiky či arabistiky. I když se Lehárova interpretace oháněla přesností, její základ byl 100 let starý model bez zohlednění transkulturních transferů.

10. Tři proudy vědeckého myšlení: Trost, Lehár a Černý ve střeoevropské síti ideologií

Ve 20. století se česká literární věda rozvíjela v napětí mezi několika dominantními proudy, z nichž každý reprezentoval jiný typ vztahu k tradici, textu i k institucionální moci. Klíčové postavy tohoto dramatu – Pavel Trost, Jan Lehár a Václav Černý – se pohybovaly na různých stranách těchto proudů, přičemž jejich osudy i odborná práce ukazují, jak silně je humanitní věda provázána s kulturními modely a politickým kontextem své doby.

10.1 Pavel Trost: Filolog bez systému a syntézy

Trost vyrůstal v česko-německém prostředí meziválečného Brna, vzdělán v germánském modelu filologie, který stavěl na důrazu na jazyk, detail a komparatistiku. Jeho odborný habitus byl utvářen tzv. imperialistickou vědou – filologií, která předpokládala hierarchii kultur, s dominantními jazyky (latina, němčina, francouzština) a s „malými literaturami“, jejichž úkolem bylo napodobovat a následovat.

Trost však nebyl dogmatik. Nepěstoval syntézy, spíše nadhazoval problémy. Jeho síla byla v nuanci, jazykové analýze, pozornosti ke střeoevropskému prostoru. Byl to vědec váhající, jakýsi „flaneur textu“, který nepodléhal touze vykládat autoritativně. Váhání zde nebylo slabostí, ale epistemologickou ctností – uznáním, že text si žádá otázky, nikoli direktivy. Měl respekt k literatuře jako kulturní paměti.

10.2 Jan Lehár: Institucionalizátor systému

Lehár, nepřímý Trostův žák, čerpal z jeho večerní školy – z osobního kontaktu, který formoval celou generaci. Ale zatímco Trost zůstával zdrženlivý, Lehár měl potřebu dotahovat. Z Trostových náповědí tvořil systémy, z úvah modely. Lehárova práce byla výrazem strukturalistické vědy – v českém prostředí silně institucionalizované a přizpůsobené podmínkám normalizační vědy.

Lehár byl nejen teoretik, ale také editor, později autor učebnic, komentátor. Jeho strukturalismus byl jiného ražení než francouzský či ruský – byl adaptabilní, schopný koexistovat s marxistickou ortodoxií. V interpretaci básně *Šla dva tovařiše* zcela potlačil možnosti homoerotické četby, ignoroval mezinárodní výzkum hispanoarabské poezie (například práce Monroe, Menocala, Rosen) a reprodukoval imperialistické modely z přelomu 19. a 20. století.

Z Trostovy váhavosti udělal direktivu. Z jeho osobních výroků vytvořil systém. Tam, kde Trost vážil slovo, Lehár formoval doktrínu. Z Trostovy pracovní Na Míčánkách 20 udělal ústřední výbor filologie.

10.3 Václav Černý: Existenční filolog

Černý byl zcela jiného druhu. Personalista, existencialista, vzdělanec francouzského typu, který se nehodil do systému. Byl odpůrcem nacismu i komunismu, a nakonec byl vyloučen i strukturalisty. Jeho přístup k literatuře byl intuitivní, hodnotový, hermeneutický. V básni *Šla dva tovařiše* viděl albový motiv, lidské loučení, touhu, sdělení světu. Černý neměl moc – ale měl přesah. Ve své době byl osamělý, dnes může být inspirací. Jeho schopnost vidět ve středověkých textech člověka, nikoliv jen funkci nebo strukturu, zůstává stále aktuální. V době, kdy se literární věda znovu otevírá tělesnosti, afektu a subjektivitě, je Černého přístup – kdysi marginalizovaný – dnes inspirací pro metodologickou obnovu.

10.4 Tři vědci – tři světonázory: epistemologie české medievistiky ve 20. století

Z této stručné, pracovní typologie vyplývá, že česká literární věda nebyla jednotná. Trost, Lehár a Černý nepředstavují jen tři osoby – ale tři epistemologické přístupy, tři typy vztahu k textu, tradici a světu. Tím, že rozpoznáme jejich rozdíly, můžeme pochopit nejen českou medievistiku, ale i dějiny idejí v prostoru, kde věda nikdy nebyla jen vědou, ale i prostorem moci, naděje a zápasu. Rozdílné postoje Trosta, Lehára a Černého nelze redukovat pouze na generační nebo tematické odlišnosti – představují tři odlišné metodologické rámce. Trost jakožto filolog působící v prostředí česko-německé jazykové výměny, s hlubokou znalostí středověké latiny, ztělesňuje citlivý strukturalismus první vlny. Je otevřený k otázkám významu a intertextuality,

ale zároveň zdrženlivý vůči velkým syntézám. Lehár, který čerpá z jeho myšlenek, však už operuje v jiném režimu – jeho strukturalismus je institucionalizovaný, kodifikovaný a syntetizovaný s marxistickým paradigmatem, v němž se důraz na systém, vývoj a determinaci spojuje s odmítáním „imperialistických“ vlivů a pečlivou stylizací „národního“ a „lidového“. Přesto právě imperialistické modely (francouzské či německé pojetí žánrů, například alby) často přebírá bez hlubší kritiky, a to i tehdy, kdy je evropská věda již překonala. Oproti nim Václav Černý stojí jako hlas existenciálního humanismu a personalismu – literaturu chápe jako výpověď jedinečného subjektu, jehož záznam nelze uzavřít do systému. Marxismus, strukturalismus i imperialismus zde představují souběžné nástroje vylučování – eliminují to, co neodpovídá jejich struktuře, třídě nebo národu. Tyto epistemologické rámce vedly k tomu, že se například píseň Šla dva tovariše nemohla stát předmětem otevřené a důsledné analýzy – nebyla „v síti“. Ukazuje se, že pokud má literární věda obstát, musí místo systémové uzavřenosti nabídnout nový metodický postoj: dialogičnost, vnímavost k tichu, k tělesnosti a k hlasům, které dosud nebyly slyšeny.

Závěrem nelze nezmínit, že právě Jan Lehár, jehož pojetí staročeské literatury jsme v této studii kriticky, leč stručně analyzovali, se stal po roce 1990 autorem středoškolských učebnic literatury i antologií. Tím byla jeho představa „literárního kánonu“ institucionalizována – a s ní i celá síť vylučování, která jej spoluutvářela. Co se asi tak český žák ve školní lavici dozví o středověké lyrice? Snad že byla? Snad že byla „strukturovaná“? Snad že albám, písním o rozbřesku či jinak kódovaným textům není radno věnovat pozornost, neboť „neodpovídají systému“ a jsou příliš „rustikalizované“?

Lehárova věda se rozhodla, že alba do českého středověku nepatří – a tím tato forma z české výuky zmizela. Neprošla sítí vylučování. Co na tom, že moderní výzkumy ukazují, že právě tyto útvary měly velice starý, snad i předtrubadúřský původ v prostředí arabské a hebrejské poezie? Co na tom, že se písně o rozbřesku zpívaly nejen ve Francii, ale zřejmě v celé Andalusii a v diasporách? Co na tom, že je český žák nebo student nikdy nečetl?

10.5 Od struktury k tělu: spor o metodu ve výkladu staročeské lyriky

Výklad středověké literatury v českém prostředí tak není jen akademickým výkonem, ale i kulturním výkonem moci. Nejde však o moc státní nebo represivní – nýbrž o moc interpretační, která rozhoduje, co je „text“ a co jen šum, co je „literatura“ a co „folklorní marginalie“, co je „hodné analýzy“ a co nikoli. Tato studie chce být příspěvkem k tomu, aby se více slyšelo v tom, co bylo ztišeno, více četlo v tom, co bylo přehlíženo, a aby se i ticho dvou „tovaryšů“ konečně stalo předmětem rozmluvy – a nikoliv výmazu.

V souvislosti s českým literárním strukturalismem sedmdesátých let 20. století používáme pojem „kolonizovaný strukturalismus“, a to jako označení pro formu metodologického myšlení, které převzalo rámce západní (francouzské, německé) vědy – často už tehdy zastaralé – a zároveň je upraveně přizpůsobilo ideologickému očekávání režimu. Jinými slovy, český strukturalismus byl sice „vědecký“, ale jen v mezích povolené vědy, kolonizovaný jak západními modely, tak východními normami marxistické estetiky. Tento koncept dobře vystihuje dvojí závislost: metodologickou (na západních modelech) a politickou (na ideologické kontrole), což činilo český strukturalismus málo otevřeným transkulturnímu, performativnímu nebo tělově zakotvenému čtení.

11. Mezi rozbřeskem a tichem: *queer* čtení středověké písně jako inverzní alby

Docela závěrem se tak dostáváme k novému výkladu písně *Šla dva tovariše*, který staví na předchozích poznacích, ale zároveň se snaží otevřít nové interpretační horizonty. Píseň je v tomto světle chápána jako *inverzní alba*, tedy žánrový útvar, který vědomě využívá strukturu klasické alby, ale přepisuje její významovou rovinu. Setkání dvou „tovaryšů“ jdoucích v „jedno miasto tiše“ se neodehrává za přítomnosti dvořanů či hlídače (*gaity*), ale v prostoru intimního mlčení a tělesného sdílení. Struktura alby je zachována: noční setkání, naléhání, rozbřesk, loučení. Avšak tradiční motivy jsou přeformulovány.

Autor písně je nesporně chytrý, rozhleděný a vzdělaný – s největší pravděpodobností univerzitní student či klerik, který znal tradiční poetické formy a uměl je sofistikovaně využít. Vybral si „vyčpělý“ žánr, albu, která byla již v literární kultuře pozdního středověku vnímána jako archaická, aby do něj skryl svůj vlastní – a možná bolestný – prožitek. Tímto způsobem se forma sama stává klíčem k interpretaci: píseň působí jako otevřený *kharja* – závěrečný verš andaluské *muwaššahy*, často intimní, lidový, řečený hlasem milenky nebo milence –, jenž zprostředkovává intimní výpověď, aniž by ji učinil explicitní.

Celá báseň pracuje s jemnými kontrasty: ritualizovaná tělesnost (dotek, líčko, „hráli spolu“), mlčenlivost, absence výslovného pojmenování. Homoerotický náboj je v textu skryt, ale zároveň všudypřítomný – nejsme svědky dramatického erotického aktu, nýbrž *raptury*, emotivního rozplynutí ve chvíli rozbřesku, v intimitě, která uniká běžnému jazykovému označení.

Přijmeme-li tento širší historicko-transkulturní rámec, musíme přehodnotit dosavadní metodologické přístupy: strukturalistický model, zastoupený v české medievistice např. Pavlem Trostem, se ukazuje jako nedostatečný. Ignoruje kulturní hybridity, přepis a přejímky, a místo naslouchání textu jej vkládá do rigidního systému;

marxisticko-ekonomické redukce, které například interpretují báseň jako návštěvu nevěstince (u Jana Lehára), proměňují jemnost a emocionalitu v tržní transakci; imperialistické bádání, které lpí na francouzském či německém modelu alby jako výsostně národního žánru, přitom přehlíží arabsko-hebrejské kořeny evropské lyriky, především andaluskou poezii *muwaššah* a *kharja*, jež tematizují rozbřesk, loučení a intimitu.

Namísto uvedených modelů prosazujeme přístup čtvrtý: otevřený, dialogický, empatický. Ten zahrnuje metodu *close reading*, kulturně-antropologický přístup a hermeneutickou vnímavost. Respektujeme formu, ale nasloucháme tělu, tichu a jejich vzájemnému napětí. Nechceme se „schovat za strukturou“, ale máme odvahu nechat zpívat hlas dvou těl – i když zpívá šeptem, i když zpívá tichem, i když to může být tabu. Protože i ticho má svou melodii – a literatura ji uchovává.

Literatura:

- BÉDIER, Joseph: *Le Roman de Tristan par Thomas, poème du XIIe siècle, publié par Joseph Bédier*. 2 vols. Paris: Firmin-Didot et Cie pour la Société des Anciens Textes Français, 1902–1905.
- BÉDIER, Joseph: *Les légendes épiques: Recherches sur la formation des chansons de geste*. 4 vols. Paris: Champion, 1908–1913.
- BÉDIER, Joseph, and Pierre Aubry: *Les chansons de croisade, avec leurs mélodies*. Paris: Champion, 1909.
- BULLOUGH, Vern L. – BRUNDAGE, James A. (eds.): *Handbook of Medieval Sexuality*. New York: Garland, 1996.
- JEANROY, Alfred. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge: Études de littérature française et comparée, suivies de textes inédits*. Paris: Hachette, 1889.
- JEANROY, Alfred: *La poésie lyrique des troubadours*. 2 vols. Toulouse: Privat; Paris: Didier, 1934.
- JEANROY, Alfred: *Anthologie des troubadours: XIIe–XIIIe siècles*. Paris: A. G. Nizet, 1974. [Reprint.]
- LEHÁR, Jan: K problematice staročeské písně Šla dva tovařiše. *Česká literatura* 30 (5), 1982, s. 407–410.
- LEHÁR, Jan: Odpověď Františku Všetickovi. *Listy filologické* 112 (3), 1989, s. 172–173.
- LEHÁR, Jan: *Česká středověká lyrika*. Praha: Vyšehrad, 1990.
- MENOCAL, María Rosa: *The Arabic Role in Medieval Literary History: A Forgotten Heritage*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

- MENOCAL, María Rosa: *The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*. Boston: Little, Brown, 2002.
- MONROE, James T.: *Hispano-Arabic Poetry: A Student Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- MONROE, James T.: *The Art of Badī' az-Zamān al-Hamadhānī as Picaresque Narrative*. Beirut: American University of Beirut Press, 1983.
- MONROE, James T.: The Muwashshahāt. In: Jayyusi, Salma Khadra (ed.), *The Legacy of Muslim Spain*, vol. 2. Leiden: Brill, 1992, pp. 398–419.
- MONROE, James T.: Zajal and Muwashshaḥa: Hispano-Arabic Poetry and the Romance Tradition. In: Allen, Roger–Richards, D. S. (eds.), *The Cambridge History of Arabic Literature: Arabic Literature in the Post-Classical Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 398–419.
- PARIS, Gaston: *Histoire poétique de Charlemagne*. Paris: A. Franck, 1865.
- PARIS, Gaston: *La littérature française au Moyen Âge (XIe–XIVe siècle)*. Paris: Hachette, 1888.
- PARIS, Gaston: „Les origines de la poésie lyrique en France au moyen Âge.“ *Journal des Savants* (1891–1892), 1892.
- PARIS, Gaston: *Poèmes et légendes du Moyen Âge*. Paris: Société d'édition artistique, 1900.
- PAVERA, Libor: *The Medieval Echo*. London: Heritage & Partners LLP, 2025.
- PETRÁČEK, Karel: Staročeská milostná lyrika a středomořská tradice. *Slovo a slovesnost* 34 (4), 1973, s. 241–256.
- PETRÁČEK, Karel: „Noci milá, proč tak dlúha“ z hlediska srovnávacího. *Česká literatura* 28 (6), 1980, s. 568–579.
- ROSEN, Tova: *On Tongues Being Bound and Let Loose: Women in Medieval Hebrew Literature*. Prooftexts 8 (1), 1988, pp. 67–87.
- ROSEN, Tova: The Muwashshah. In: Menocal, María Rosa – Scheindlin, Raymond P. – Sells, Michael (eds.), *The Literature of Al-Andalus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 165–189.
- SCHEINDLIN, Raymond P.: *Wine, Women, and Death: Medieval Hebrew Poems on the Good Life*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1986.
- SCHEINDLIN, Raymond P.: *The Gazelle: Medieval Hebrew Poems on God, Israel, and the Soul*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1991.
- STERN, Samuel M.: *Hispano-Arabic Strophic Poetry: Studies*. Edited by L. P. Harvey. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- VŠETIČKA, František: K staročeské písni Šla dva tovarišě. *Listy filologické* 112 (3), 1989, s. 168–171.
- VŠETIČKA, František: *Gotický ambit poezie: O kompoziční poetice české poezie 14. století*. Olomouc: Cultum, 2024.

prof. PhDr. Libor Pavera, CSc., MBA

Katedra didaktiky ekonomických předmětů

FFÚ Vysoké školy ekonomické v Praze

Nám. W. Churchilla 1938/4, 130 00 Praha 3, Česko

libor.pavera@vse.cz

<https://orcid.org/0000-0001-6916-8483>



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.