

## LV

Vyplenil Karel Španělsko a zkontroloval,  
rozkořtal města, mocné hrady dobyl.

<sup>705</sup> Tentokrát pravil: „Dost již bylo vojny.“  
K Francii sladké vyjel na svém koni.

.....  
Korouhev připjal Roland na své kopí,  
k nebi ji vztýčil na vysokém kopci.

Nocleh si chystá vojsko po okolí.

<sup>710</sup> Pohané padí šerem po úbočích,  
oděni v pancíř s kroužkováním dvojím,  
na hlavách přilby, meče po svých bocích,  
kopí a štíty připravené k boji.

Zarazi v lesích, na hřebenech horských.

<sup>715</sup> Čtyři sta tisíc čeká ranní zori.

Božel ten žal, jež skryvá temno noci!

## LVI

Pohasl den a noc se rychle krátí.  
Spí velký Karel, císař přeučatný.

Zdál se mu sen: tam v bradlech roncevalských  
<sup>720</sup> stál, jasanové kopí třímal v dlani.

Tu Ganelon je chytl znenadání,  
tak divoce a prudce zamával jím,  
až drobné třísky vzletly nad oblaky.  
Král neprocitne, hluboké má spaní.

## LVII

<sup>725</sup> Divný sen opět jeho mysl zajal:

Byl ve Francii, ve své kapli v Cáchách.

Zuřivý medvěd rameno mu drásal.

Od Arden spatří hnát se leoparda:

těž, zběsily, chce jeho tělo sápat.

<sup>730</sup> Tu z hloubi sině hbitý chrt sem chvátá,  
skokem se blíží, zaštitit chce Karla.

V medvědí ucho ostré zuby zaťal,

pak s leopardem do boje se dává.

Francouzi praví: „Jaký hrozný zápas.“

<sup>735</sup> Kdo bude vítěz, každý říci váhá.

Král neprocitne, dál ho spánek zmáhá.

## LVIII

Přichází jitro, mizí temno noční.

Před francouzskými muži v plné zbroji  
král Karel hrdě kluše na svém koni.

<sup>740</sup> „Baroni vzácní,“ takto zahovoří,

„soutěsky úzké, hle, nám v cestě stojí.

Poradte, kdo má velet v zadním voji.“

Ganelon řekl: „Ten, jehož jsem otčím:

ctný hrabě Roland; není mu zde rovný.“

<sup>745</sup> Na Ganelona císař upře oči

a praví: „Hrabě, ďábel do vás vstoupil.

Vražedná zášť ve vašem srdci hoří.

Komu pak svěřím muže v předním voji?“

Ganelon řekl: „Z Dánska Ogierovi.

<sup>750</sup> Lépe než Ogier nikdo neobstojí.“

## LIX

Když slyšel Roland toto rozhodnutí,  
promluvil, jak se na rytíře sluší:

„Můj otčíme, vám poděkovat musím,  
že do zadního voje jste mne určil.

<sup>755</sup> Nepřijde nazmar, za to Karlu ručím,  
jediný oř, jediný klusák bujný,  
nevzdám jeho mezky ani muly,  
ba soumaru nám pohan nezahubí;  
o každé zvíře tuhý boj mu vnuťm.

<sup>760</sup> Ganelon řekl: „Vím, že pravdu mluvíš.“

## LX

Když slyšel Roland, jak s ním otčím smýšlí,  
promluvil k němu slovy hněvivými:

„Bezectný lotře, jehož rod je nízký,  
myslels, že nechám padnout rukavici,

<sup>765</sup> jak před císařem tys učinil kdysi?“

## LXI

Pak pravil Roland: „Císaři náš moudrý,  
svůj luk mi dejte, se ctí chci ho nosit.  
Neupustím jej nikdy z ruky svojí.

Vyčítat nikdo nebude mi moci,  
<sup>770</sup> že se mi stalo to, co otčímovi.“

Udatný Karel tiše hlavu sklonil:  
knír mlčky krouť, potahuje vousy.  
Nezdrží pláč, má hořké slzy v očích.

## LXII

Vévoda Naimon zahovořil poté,  
<sup>775</sup> nejlepší vazal na Karlově dvoře.

Ke králi pravil: „Slyšel jste to dobře:  
Roland má v srdci hněv a velké hoře.

Hrabě byl určen do zadního voje,  
zvrátit tu volbu pro nás nemožno je.

<sup>780</sup> Dejte mu luk a toho muže zvolte,  
jenž Rolandovi má být nápomocen.“

Král dal mu luk a Roland vzal jej k sobě.

## LXIII

K synovci praví císař zasmušilý:

„Přejte mi sluchu, synovče můj slíčný:

<sup>785</sup> půl svého vojska nabízím vám nyní.

Vezměte si je: uhájíte žití.“

Odvětil Roland: „Ne, to neučiním.

Čest svého rodu takto nepošpiním.

Statečných Franků žádám dvacet tisíc.

<sup>790</sup> V soutěskách průchod naleznete jistý;  
nemáte koho bát se, dokud žiji.“

#### LXIV

Na svého koně vsedl Roland znovu.  
 Má Olivier, druhá, po svém boku.  
 I Bérengier a Oto přišli spolu,  
<sup>795</sup> Anseïs starý, Astor ctného rodu.  
 I hrabě Gerin, chrabrý Gerer jsou tu,  
 i mocný Gaifier, vítěz mnohých bojů.  
 Přišel i hrdý Gérard z Roussillonu.  
 Děi arcibiskup: „Půjdu, při mém vousu.“  
<sup>800</sup> A Gualter pravil: „Za věc Rolandovu!  
 Jsem jeho vazal, dostojím mu v slovu.“  
 Ti půjdou s ním, a dvacet tisíc k tomu.

#### LXV

Gualtera z Ulmu volá Roland jménem:  
 „Francouzů tisíc z naší sladké země  
<sup>805</sup> necht hájí průsmyk, střezí horský hřeben.  
 Z císařských nesmí zhynout ani jeden.“  
 Odvětil Gualter: „Stane se, jak velels.“  
 S tisíci Franky z krásné francé země  
 obsadí průsmyk, střezí horský hřeben.  
<sup>810</sup> Tam vytrvá, ať cokoli se děje,  
 až tisíc mužů vytasí své meče.  
 To bude v den, kdy Almaris, král z Belfern,  
 se s nimi v těžké, kruté bitvě střetne.

#### LXVI

Strmé jsou hory, úžlabiny tmavé,  
<sup>815</sup> šede jsou skály, soutěsky jsou zrádné.  
 Francouzi kráčí, srdce těžká žalem.  
 Na patnáct mil krok francý rozléhá se.  
 Do Země Otců kráčí, v rodné kraje,  
 Gaskoňsko spatří, kde je Karel pánem.  
<sup>820</sup> Na léna svá se rozpomenou rázem,  
 na něhu žen a cudnost krásných panen.  
 Francouzským mužům lítost hrdlo stáhne.  
 Však horší úzkost chová v srdci Karel:  
 synovce svého nechal u bran Španěl.  
<sup>825</sup> Smutek ho jímá, nezdrží se pláče.

#### LXVII

Dvanácte pérů stojí u bran Španěl  
 a dvacet tisíc Franků třímá zbraně.  
 Neznají strach, smrt pranic neleká je.  
 Veliký Karel do Francie táhne;  
<sup>830</sup> úzkostné srdce skrývá pod svým pláštěm.  
 Vévoda Naimon doprovází krále  
 a takto praví: „Co vás tíží, pane?“  
 Král odpoví: „Jak můžete jen ptát se!  
 Tak smuten jsem, že nezdrím se pláče.  
<sup>835</sup> Francie skrze Ganelona padne.  
 Vidění noční přinesl mi anděl:  
 v něm Ganelon mi kopí vyrval z dlaně.

## CLXVIII

Již cítí Roland, že smrt blizoučko je.

<sup>2260</sup> Z uší a spánků vytéká mu mozek.

Poroučí Bohu péry bohahojné,  
anděla volá Gabriela k sobě.

Olifant vzal, neodloučil se od něj,

též Durendal, jenž blýskavou má ocel.

<sup>2265</sup> Až kam bys kuší dostřelil, pak dojde,  
blíž k Španělsku, na neoseté pole;

vystoupí na vrch; pod košatým stromem

jsou čtyři stupně, krásné, mramorové;  
tam padne naznak na travnaté lože.

<sup>2270</sup> Smrt je už blízko: neodolá mlobě.

## CLXIX

Strmé jsou hory, vysoké jsou stromy.

Z mramoru stupně jasným leskem hoří.

V zelené trávě Roland hlavu složil.

Pohanský pes tam číhá na něj v houšti:

<sup>2275</sup> předstíral smrt a skryl se za mrtvolu,  
svou tvář i tělo cizí krví zbrotil.

Ted' povstane a běží k Rolandovi.

Krásný je, silný, plný troufalosti,

pro svoji zpupnost neblaze však skončí.

<sup>2280</sup> Natáhne dlaň po Rolandově zbroji.

„Je přemožen,“ tak praví, „kdo nám škodil.“

A tento meč je jistě dobrá kořist.“

Jak sáhne naň, otevře hrabě oči.

## CLXX

Jak sevrě jilec, Roland uhlídá to.

<sup>2285</sup> Otevře oči, přemůže svou slabost

a řekne mu: „Ty věru nejsi Francouz!“

Svůj olifant pak vezme rukou pravou,

udeří v přílbu skvostně vykládanou:

roztrhne ocel, zasáhne ho na kost,

<sup>2290</sup> že oči z důlků div mu nevypadnou.

Hraběti k nohám pohan klesne na bok.

I řekne Roland: „Což ti kdo dal právo,

pohanský lotře, na mne ruku vztáhnout?“

Kdo o tom zvědí, bláznovstvím to nazvou.

<sup>2295</sup> Hle, hrdlo rohu velmi popraskalo

a křišťál z něho opadal i zlato!“

## CLXXI

Již cítí Roland: jeho zrak je zastřen.

Jestě se vzbopí, naposledy vstane;

bez barvy, bledé jsou teď jeho tváře.

<sup>2300</sup> Na poli před ním šedivý je kámen.

Udeří do něj mečem desetkrát.

Zaskřípe ocel, nezlomí se ale.

„Ach, svatá Panno, pomoz!“ praví hrabě.

„Ach jaký smutek, dobrý Durendale!“

<sup>2305</sup> Umrám, již vás neostrážím dále.

V tak mnohých bitvách s vámi bojoval jsem,

dobyl jsem s vámi mnohé štědré kraje,

nad nimiž vládne šedobradý Karel!“



Ne, zbabělec vás nikdy nedostane!  
<sup>2310</sup> Kdo nosil vás, byl chloubou svého krále:  
není vám rovna ve Francii svaté."

## CLXXII

Udeří Roland v kámen ze vši síly.  
Kov zaskřípe, však meč se neroztříští.  
Tvrdá je čepel: když to Roland vidí,  
<sup>2315</sup> naříkat počne slovy lítostnými:  
„Jsi, Durendale, krásný, jasně bílý,  
na slunci planeš, ostří tvé se blyští!  
Když k Maurienně se můj císař blížil,  
dal mu tě anděl z nadnebeských výšin  
<sup>2320</sup> pro kapitána, jenž je mu zvlášť milý.  
Já jsem to byl, ten vyvolený rytíř.  
O Bretaň, Anjou spolu jsme se bili,  
dobył jsem Maine a Poitou jsem zničil,  
pak svobodnou jsem dobył Normandii,  
<sup>2325</sup> dobył jsem Provence, akvitánské nívy  
a Romagnu a celou Lombardii,  
bavorskou zemi s lesy hlubokými,  
Burgundsko, Flandry, celou polskou říši,  
Konstantinopol Karel podmanil si  
<sup>2330</sup> a v Sasku všechno po své vůli řídí,  
Skotsko jsem vzal, kraj obývaný Iry,  
a Anglii, již zve svou klenotnicí.  
Tolik jsem dobył krajů, zemí žirných,  
jimiž vládne Karel s vousem sněhobílým!  
<sup>2335</sup> Pro tento meč však v srdci bolest cítím.

Spíš zemřu, než jej vydám nevěřícími!  
Neuval, Bože, hanbu na Francii!"

## CLXXIII

Udeří Roland do kamenné hrany,  
tak mocně, že to slovy nevypravím.  
<sup>2340</sup> Meč zaskřípe, však neztupí se ani  
a vzhůru k nebi odskočí mu v dlani.  
Když vidí hrabě bláhovost své snahy,  
tu osloví jej vroucně, v hořkém pláči:  
„Jsi, Durendale, posvátný a krásný!  
<sup>2345</sup> Ostatků mnoho v zlaté hrušce chráníš:  
zub Petrův, krev, již prolil svatý Bazil,  
kost Divišovu, vlasy z jeho hlavy  
a malý kousek šatu svaté Panny.  
Kéž z pohanů tě nedostane žádný!  
<sup>2350</sup> Křesťanské paže tobě sloužit mají!  
Bůh nedej, abys zbabělci kdy patřil!  
Dobył jsem s tebou mnoho štědrých krajin,  
nad nimiž vládne Karel šedobradý.  
Tvou zásluhou je bohatý a slavný."

## CLXXIV

<sup>2355</sup> Již cítí Roland, kterak smrt se blíží,  
jak z hlavy k srdci sestupuje nyní.  
Hle, na návrší chvatným krokem mří:  
tam ulehne pod rudou borovici.

Pod sebe meč, olifant položí si,  
<sup>2360</sup> tvář obrátí pak k řadám nevěřících;  
aby až Karel stane na bojišti,  
povědět mohl s všemi bojovníky,  
že jako vítěz zemřel pro Francii.  
Bije se v hrud' a vyznává své hříchy;  
<sup>2365</sup> pak podá Bohu pravou rukavici.

## CLXXV

Již Roland ví, že málo času má jen.  
Na kopci leží, tváří k branám Španěl,  
bije se v hrud', ač jeho ruka slábne.  
„Mea culpa, můj dobrotivý Pane,  
<sup>2370</sup> odpusť mi hříchy, velké i ty malé,  
jež napáchal jsem, co jsem přišel na svět,  
po tento den, kdy ležím na smrt zraněn.“  
Dlaň s rukavicí vznůru k nebi vztáhne.  
Andělé k němu sestupují na zem.

## CLXXVI

<sup>2375</sup> Pod borovicí hrabě Roland leží.  
Tvář obrací tam ke španělské zemi.  
Vzpomínat počne na rozličné věci,  
na kruté bitvy, těžká protivenství,  
na Francii, své rodné a své předky,  
<sup>2380</sup> na Karla, pána, jemuž sloužil se ctí.  
Pláč nezadrží, ani hořké vzdechy.  
Z vin vyznává se, všech svých hříchů žel,

o milost prosí Boha, jenž je věčný:  
„Ty, pravdomluvný Otče nejsvětější,  
<sup>2385</sup> jenžs Lazarovi vrátil světlo denní  
a Daniela ostříhal jsi před lvy,  
ochraň mou duši od všech nebezpečí,  
jež pro mé hříchy lekají ji velmi.“  
Svou rukavici pozvedl pak k nebi.  
<sup>2390</sup> Vložil ji v dlaň svatému Gabrieli.  
Svou hlavu schýlil jemu ku rameni,  
spjal ruce své: je na konci své cesty.  
Cherubín, anděl, stojí při hraběti  
a svatý Michal, Strážce v nebezpečí,  
<sup>2395</sup> též Gabriel, pán sborů archandělských.  
V ráj Rolandovu duši odnášejí.

## CLXXVII

Je mrtev Roland: přijalo jej nebe.  
Veliký Karel vchází do soutěsek.  
Na žádné cestě, na jediné stezce  
<sup>2400</sup> na loket není, na píd' není země,  
aby kdo mrtvý nepřikryl ji tělem.  
Tu zvolá král: „Synovče krásný, kde jste?  
Turpine, hola, hrabě Oliviere!  
Kde Gerin je a jeho přítel Gerer?  
<sup>2405</sup> A kde je Oto s chrabrým Bérengierem?  
Kde Anseïs a Samson myslí smělé?  
Kde Ivoire a Ive, jež v lásce měl jsem?  
Proč nevidím se s hbitým Engelierem?  
Proč z Roussillonu Gérard vstříc mi nejde?  
<sup>2410</sup> Z dvanácti pérů nezbyl ani jeden?“

Píseň o Rolandovi byla vydávána dvojím způsobem. Starší ediční praxe usilovala o rekonstrukci tzv. archetypu a přihlížela k různým dochovaným verzím textu. Standardní edice tohoto typu je vydání Léona Gautiera (1872). Druhý způsob představuje vydání Josepha Bédiera, zcela založené na nejstarším, tzv. oxfordském rukopise (H. Piazza, Paříž 1924). O Bédierovo vydání se opírá i zatím poslední edice Písně, již pořídil Pierre Jonin (Gallimard, Paříž 1979). Všechna tato vydání jsou opatřena překlady do nové francouzštiny.

Přítomný překlad je pořízen z vydání Bédierova. Přihlížel jsem zároveň k některým drobným odchýlkám v interpretaci textu navrženým Joninem. V několika případech, kdy jsou jednotlivé verše v oxfordském rukopisu porušeny, jsem využil rekonstrukce Gautierovy (8. vyd., A. Mame, Tours s. a.).

J. P.

## Francouzská hrdinská epika a Píseň o Rolandovi

## I

V hrdinské epice našly svůj nejvlastnější výraz mladé národy, formující se na evropské půdě po období velkých migrací. Motivy a témata, jež tato epika uchovávala, jsou často ještě předkřesťanského původu, nežidka folklórní, posléze však do nich vstupuje živelní historický, a ten učení z této poezie vášnivý a fascinující obraz dějinných osudů Evropy v prvním tisíciletí našeho letopočtu.

Nejstarší dochovaná hrdinská epika je dílem ostrovních Kelťů: byla zapsána mezi 11. a 14. stoletím, sahá však svými kořeny až k prvním tisícletím nové éry. Obraz velmi starého, archaického světa podává rovněž karelofinská (*Kalevala*), třebaže její konečná podoba byla uměle dotvořena až na počátku 19. století. Obrovským vkladem přispěli do komplexu středověké hrdinské epiky Germáni: mezi nejstarší skladby patří anglosaský *Beowulf* (datovaný do 8.–9. stol. a zapsaný kolem r. 1000), vyprávějící o hrdinových bojích s obludou Grendelem a ohnivým drakem, islandská *Edda* (zapsaná mezi 12. a 13. stol., pocházející však z vikinské doby), těžící zejména z látkového okruhu gótského a burgundského, a starogermánská *Píseň o Hildebrundovi* (zapsaná již na poč. 9. stol.), zpracovávající rozšířené téma souboje otce s nepoznaným synem. Za vrchol staroněmecké hrdinské epiky je obecně pokládána středohornoněmecká *Píseň o Nibelunzích*, dokončená kolem r. 1200, avšak „prosyčená atmosférou oné nezkrotné doby se širokými obzory, epochy stěhování národů“ (E. Auerbach). Kolem roku 1100 vznikla ve Francii *Píseň o Rolandovi* (zapsaná ve druhé čtvrtině 12. stol.), v níž byl poprvé zformulován civilizační ideál rytířství; po ní následovaly v průběhu 12. a 13. století desítky dalších hrdinských písní, jímž se dostalo označení „chansons de geste“ (původně ve významu „písně o slavných činech“, posléze „písně o historii rodu“). Píseň o Rolandovi snad nebyla bez vlivu na vznik španělské heroické epopeje, z níž se relativně v úplnosti dochovala pouze *Píseň o Cidovi* (datovaná do poloviny 12. stol.), proclhnutá duchem rekonkvisty. Boj s islámem dal v 11. století vzniknout i hrdinské epice byzantské, jak ji reprezentuje *Píseň o Digeniovi Akritovi*. Součástí této mohutné epické slovesnosti je i epika slovanská, a to jak *Slovo o pluku Igorově* z konce 12. století, tak staroruské byliny a relativně mladé písně jhoslavanské.

Hrdinská epika nebyla určena k četbě, ale byla recitována. Přednášeli ji za doprovodu hudebního nástroje — zpravidla jakýmsi zpěvavým recitativem — profesionální pěvci. V románských zemích se nazývali latinsky *ioculatores*, francouzsky *jogleurs*, *jongleurs*, španělsky *juglares*; česká podoba tohoto slova je *žákéř*; jejich profesionálními kolegy byli anglosaští scopové, němečtí singři a šplmani, řečtí rapsódi, ruští skomorochi, jhoslavanti guslaři atd.

Ústní tradování hrdinských látek je faktem velkého významu: právě ono způ-

sobilo v západoevropské kulturní sféře nejvýraznější průlom do hegemonie latinské tvorby a podpořilo zrod novodobých literatur v národní řeči. Souvislost s ústní tradicí je ovšem v dochovaných textech často zastřena: už samotný fakt jejich zápisu naznačuje, že původní podoba díla prošla literárním zpracováním. Tato souvislost se postupem času přirozeně uvolňovala i pod tlakem zrychleného literárního vývoje: tak např. ve Francii 12. století vzniká nový žánr již jednoznačně knižní povahy, dvorský román, a hrdinská epika se s ním musí vyrovnávat. Právě napětí mezi orálními základy a knižním zpracováním je charakteristickým rysem většíny děl středověké hrdinské epiky. *Píseň o Digeniovi Akritovi* nepochybně vyrostla z písní lidových rapsodů, avšak její dochované verze prozrazují účast učeného básníka; *Píseň o Nibelunzích* je dílem literárním, avšak spočívá na hluboké starší tradici, jak dokazují motivické shody s eddickými písněmi; *Slovo o pluku Igorově* je patrně knižním eposem, avšak ve výstavbě textu zřetelně těžícím z orálních zdrojů. Touto dvojnácností je poznamenána i nejstarší francouzská epika.

## II

11. století, do jehož posledních let bývá nejčastěji kladen vznik nejstarší dochované verze *Písně o Rolandovi*, je dobou velkých přeměn, které nezasahují jen do politických a sociálních struktur, ale týkají se rovněž — a zejména — evropské kultury a mentality. Vyhraňuje se systém lenních závislostí — právě ve Francii 11. století vzniká označení lenní držby: *feudum*, *feif*. K nové aktivitě se probouzí církev: významnou úlohu přitom sehrává zvláště benediktinský klášter v burgundském Clunyu (zal. r. 910), odkud vyšla snaha učinit přítrž amorálnosti, již propadl klérus v rozhárané pokarlovské éře, a podřídit jej — zejména důsledným bojem proti ženitbám kněží a proti simonii — nové kázní. Toto reformní hnutí záhy prokázalo svou životaschopnost: mělo svůj podíl na všech určujících událostech 11. století, ať již šlo o definitivní roztržku církve západní s církví východní (1054), o upevnění papežské moci v první fázi císařopapistických bojů o investituru (pokoření Jindřicha IV. v Canosse r. 1077), či o první křížové výpravě proti nevěřícím, nejprve směrem za Pyreneje (francouzské rytířstvo se vydává do Španělska již od prvních desetiletí 11. stol.), potom do Svaté země (1095). V atmosféře křížových tažení proti španělským Saracénům vykrytalizoval ideál, jemuž daly výraz hrdinské písně, ideál křesťanského rytíře, božínho bojovníka, milujícího svého pána a věrně mu sloužícího („*ses hom par amor et par feid*“) — a ve vyšším plánu osvědčujícího touž vazalskou oddanost i samotnému Bohu —, bezmezně statečného (*prod*, *preu*), neschopného zbabělosti (*cuardise*) ani zrady (*felonie*), jehož smrt mívá rysy mučednictví (*martirie*).

Lze si snadno domyslet, jak daleko měl tento ideál ke skutečnosti: sama hrdinská epika podává svědectví o tom, že sebeobětavou věrnost vazala vůči

suzerénovi často vystřídalo zrádné odbojnictví a že samozřejmým důvětkem hrdinských činů bylo i získání nových lén a bohaté kořisti. Avšak ani takovéto ideální hypetboly se nerodí z ničeho, jsou vždy důkazem, že doba je na vzestupu, že mentalita se zjemňuje a morální kodexy se mění. Zrození tohoto rytířského ideálu bylo součástí velkolepého kulturního pohybu, k němuž došlo ve Francii v 11. století, kdy na přelomu románské a gotické éry vznikla i první gotická katedrála a první trobadorská píseň, uzákoňující natrvalo v evropském povědomí nový vztah k ženě.

Nejstarší francouzské epické skladby jsou pravidelně anonymní: souvisí to nepochybně s orálním charakterem jejich tradování. Neznámý je i básník *Písně o Rolandovi*. Ve slavném závěrečném verši *Písně* čteme sice jméno jakéhosi Turolida — „*ci fait la geste que Turolidus declinet*“ —, verš je však nejasný. Nevíme přesně, co v tomto kontextu znamená výraz „*geste*“, zda označuje hrdinskou píseň, anebo nedochovanou kroniku (z pera onoho Turolida), z níž skladatel čerpal. Nejasné je rovněž sloveso „*declinet*“: označuje činnost skladatele, kopisty nebo jongleura? Verš lze ostatně překládat také takto: „Zde končí gesta, neboť Turolidovi ubývá síla.“ Tyto rozpaky jsou nicméně symptomatické: není pochyb, že za textem *Písně* stojí veliký básník, ale zároveň se můžeme domnívat, že tento básník je jedním z článků orální tradice, jež dosud prosvítá z faktury veršů.

Ať už na otázku po autorství *Písně* odpovíme jakkoli, podstatné je, že zde byl vytvořen — evokací události starých více než tři sta let — nádherný obraz, symbolizující vysoké aspirace doby: obraz dokonalého vazala a úspěšného suzeréna, obraz statečnosti ve službě ideálu. *Písní o Rolandovi* se začíná — alespoň pro nás — francouzská hrdinská epopéj. V průběhu 12. a 13. století (a zejména na italské půdě ještě ve století 14.) na ni navázou desítky dalších epických skladeb; celkem je jich dochováno přes osmdesát. Historické pozadí jejich dějů sahá od Mervejce Dagoberta až k Hugovi Capetovi. Nejkratší písně mají kolem 1000 veršů, nejdelší jsou mohutné eposy o více než 20 000 verších; celkový rozsah tohoto komplexu přesahuje 600 000 veršů. Charakteristickým veršem této epiky je desetiřadový asonovaný verš s výraznou cézurou po čtvrté slabice, ale již v jedné z nejstarších písní *Gormond a Isembart* se vyskytuje také verš osmiřadový, a posléze proniká do těchto skladeb i dvanáctiřadový alexandrin. Tok epického vyprávění byl artikulován do uzavřených stroj, tzv. *laisses*, sjednocovaných touž asonancí: *lais*sy byly zprvu poměrně krátké, avšak postupně narůstaly, takže v pozdních skladbách lze nalézt *lais*sy o více než 1000 verších. Časem asonanci nahrazuje aristističtější rým a desetiřadový verš je vytlačován alexandrinem; heroických látek se zmocňují ve 13. století dvorští básníci (truvéři či me-nestrelové), kteří jsou nám již často známi jménem: patří k nim např. truvér brabantského vévody Jindřicha III. Adenet le Roi, autor několika eposů na náměty z okruhu Karla Velikého a Aimeriho de Narbonne, nebo jeho současník araský Jean Bodel, autor eposu o tažení Karla Velikého proti Sasům. Doba, kdy



tvoří tuto básnici, již ztrácí smysl pro „dřsnou prostotu“ prvních jongleurských eposů: je to doba rozkvětu kurtuozního románu a neuctivých fabliaux; a rovněž hrdinská epika je stále výrazněji poznamenávána živlem jak romaneskním, tak burleskním.

Pouze dvě epické skladby se blíží svou starobylostí *Písní o Rolandovi: Chanson de Willème (Píseň o Vilémovi Oranžském) a Gormond a Isembart*, obě z počátku 12. století. *Píseň o Vilémovi* (jehož předobrazem je Guillaume de Toulouse, synovec Karla Velikého, bojovník s Araby, po smrti svatořečený) vypráví o neblahé bitvě se saracénskou přesilou u Aliscans, píseň *Gormond a Isembart* (z níž se nám dochoval jen zlomek o 660 verších, jejíž děj však můžeme rekonstruovat odjinud) je pozoruhodná dramatickým motivem renegáta Isembarta, jenž veden záštim zradí svého krále i viru otců a spojí se se saracénským králem Gormon-dem. Mezi nejstarší skladby bývá řazena i *Pelerinage de Charlemagne à Jérusalem (Poutí Karla Velikého do Jeruzaléma)*, složená v alexandrinech a zajímavá tím, že hrdinství Karla a jeho baronů je tu vystaveno parodistickému výsměchu; pochází však zřejmě až z konce 12. století a její posměšný ráz je nejspíše — jak soudil již Gaston Paris — měšťanského původu.

Třebaže se nám z nejstaršího období francouzské hrdinské epiky dochovaly jen zmiňované skladby, ve své době nesporně nestály osamoceny. Jestliže má Roland v *Písní* obavu, aby o něm jongleur nezpíval „male chançon“, nedobrou píseň, ozývá se tu „stavovské“ sebevědomí básníka, který uchovává paměti slávu hrdinství a cejchuje zbabělost pohrdáním. Ve starobylé *Písní o Vilémovi* se dočítáme, že Vilém má jongleura, který mu „umi zazpívat písně (chançons de la geste) / o Chlodvíkovi, prvním císaři... / a o jeho synu, bojovném Flovantovi... / o Karlu, Rolandovi, jeho synovi, / a o Girardovi a statečném Olivierovi; / ti všichni byli jeho příbuznými a předky“ (v. 1261 — 1270). Z veršů je zřejmé, že *Píseň o Vilémovi* byla již ve své době obklopena dalšími skladbami a ty že se již cyklizovaly.

Dobou největší produktivity žánru hrdinské epiky bylo stoleté období mezi r. 1150 — 1250. V tomto časovém rámci vznikla většina písní, jež se nám dochovaly, a v tomto období se také vytvořily epické cykly seskupené kolem hlavních hrdinů. Jednotlivé skladby cyklů opěvovaly různá životní období hrdinů a vyprávěly příběhy jejich „literárních“ předků, příbuzných a potomků. Ke zvláště oblíbeným písním byly dobášňovány prology a epilogy. Pozitivistická literární historie předpokládala, že jednotlivé skladby pouze literárně fixovaly hotovou legendární látku; italský medievalista Antonio Viscardi proti tomu postavil střízlivější tezi, podle níž na počátku bylo několik izolovaných skladeb (především *Píseň o Rolandovi*), které byly inspirovanými modely pro další tvorbu; teprve postupem času si jednotlivé básnické výtvořky uvědomily vzájemné vztahy a začaly se dodatečně skládat v epopoeje. Nelze rozhodně pomírat, že nejoriginálnější eposy sehnaly roli modelů pro další skladby, citované verše z *Písně o Vilémovi* však svědčí o tom, že proces cyklizace začal velmi záhy a postupoval velmi rychle.

Pro truvéry 13. století bylo již samozřejmostí, že francouzská hrdinská epika sestává ze tří cyklů; výslovně o tom hovoří jeden z nich, Bertrand de Bar-sur-Aube, ve své skladbě *Girard de Viane*: „Jsou jenom tři gesty ve slavné Francii: / ta o francouzském králi je nejvznešenější, / druhá je — právem to mohu říci — / o Doonovi s prokvetlou bradou... / třetí, velmi chválená, / je o statečném Garinovi de Monglane.“ Toto rozlišení není sice z literárněhistorického hlediska příliš vhodné — slučují se tak texty z rozdílných dob a rozdílného rázu, do těsné blízkosti se dostávají skladby předdvorské a skladby poznamenané ideologií kurtuozního románu —, je však dodnes při třídění této epiky užíváno jako praktická pomůcka. Léon Gautier je doplnil o dva cykly další: cyklus regionální a cyklus křížových výprav. Serióznost tohoto inventáře je kompromitována i tím, že řadu písní lze plným právem řadit zároveň do dvou různých cyklů.

Královský cyklus obsahuje tři desítky eposů. S výjimkou několika eposů — *Floovent* (o synu Chlodvíkově, 12. stol.), *Le roi Louis (Ludvík III., 14. stol.)* a *Hugues Capet* (14. stol.) — je celý cyklus spjat s hieratickou postavou Karla Velikého. Jednotlivé písně mají za námět příběh jeho matky (*Berthe aux granz piez, Berta Velikonohá*, 13. stol.), Karlovo mládí (*Mainet* název je zdrobnělou latinského Magnus, 13. stol.), jeho boje se Sasý (*Saïnes*, původní gesta z 12. stol. je částečně uchována ve starém norském překladu) atd. Zvláštní skupinu tvoří eposy o Karlových výpravách do Itálie proti Saracénům, jejichž skutečným hrdinou je mladý Roland (o Rolandově narození a mládí jednají dva franko-italské eposy z konce 12. stol. *Berta e Milone a Orlando*), o jeho prvních hrdinských činech vypráví *Chanson d'Aspremont* z téže doby). Několika písním o Karlově výpravě do Španěl vévodí *Píseň o Rolandovi* — *Chanson de Roland*. Píseň o Ogierovi Dánském, rámované Karlovým tažením do Itálie na pomoc langobardskému králi Desideriovi (*Chevalerie Ogier de Danemarche, Rytířské skutky Ogiera Dánského*, 12. stol.; *Enfances Ogier, Ogierovo mládí*, konec 13. stol.), rozvíjejí motiv uraženého vazala. Volně souvisejí s královským cyklem i dva eposy, jejichž tématem je vášnivá vzpoura vazala proti králi: již zmíněný *Gormond a Isembart* a jeden z nejkrásnějších francouzských eposů, rozsáhlý *Girard de Roussillon* z druhé půle 12. století.

Hlavní myšlenkou cyklu Garina de Monglane, běžněji nazývaného cyklem Viléma Oranžského, je konfrontace věrného vazala se slaboským králem. Cyklus čítá 24 skladeb. Z řady eposů vyprávějících o osudech předků Viléma Oranžského (počínaje prapředkem rodu Garinem de Monglane) je významný zejména epos o Garinovu synovi *Girardovi de Viane*, kde je mimo jiné pěkná scéna souboje Rolanda s Olivierem, již zpopularizoval Victor Hugo v *Legendě věků*, a epos o synovi Girardově *Aimerin de Narbonne* (obě skladby jsou dílem truvéra Bertranda de Bar-sur-Aube z 13. stol.). Jádrem cyklu je však kompaktní soubor 12 písní, v jejichž středu je jeden z Aimeriho synů Vilém. V jednotlivých písních se vypráví, jak Vilém zachránil korunu pro nestatečného Karlova syna Ludvíka

(*Couronnement de Louis, Couronnement de Louis, 12. stol.*), jak Vilém, opomenuť Ludvíkem při rozdělení léu, hodlá si své léno dobýt v jižní Francii na Saracénech (*Charroi de Nîmes, Jízda do Nîmes, 12. stol.*), jak Vilém dobude Orange a získá za ženu saracénskou princeznu Orable, již pokřtí jménem Guibourg (*Prise d'Orange, Dobytí Orange, poč. 13. stol.*), jak při srážce s córdobským králem Déranem padne Vilémův milovaný synovec Vivien a jak je Vilémem pomstěn (*Chanson de Willemme a Aliscans, 12. stol.*), jak konečně Vilém po Guibourzině smrti vstoupí do kláštera (*Moniage de Guillaume, Vilémovo mníštví, 12. stol.*). Zajímavou postavou druhé poloviny *Písne o Vilémovi* (která je zřejmě mladší a byla původně samostatná) je dobromyslný obr Rainouart, heroikomický typ folklorní provenience, jenž předjímá Pulchra Morganta a Rabelaisova Gargantua. Vilémovský soubor v mnohém navazuje na motivy *Písne o Rolandovi*, a je tak potvrzením teze o inspirační roli starších skladeb: "... nová epická konstelace vznikla nápodobou královského cyklu: Vilém je jakýsi malý Karel Veliký, jehož Rolandem je Vivien a jehož Roncevaux je bitva u Aliscans" (J. Frappier).

Cyklus Doona Mohuťského spojuje vcelku disparátní skladby, jejichž jednotící ideou je opět téma vazala pyšně zrazujícího věrnost, již je povinován svému pánu. Nejvýznamnějším eposem tohoto cyklu je mimořádně oblíbený a záhy překládaný *Renard de Montauban* (13. stol.), vyprávějící o urputné nevěřivosti mezi Karlem Velikým a čtyřmi syny Aymona z Dordogne (syna Doonova).

Z jednotlivých skladeb tzv. regionálních cyklů vyniká půvabný epos o věrném přítelství Amise a Amila a zejména velkolepý *Raoul de Cambrai* z druhé poloviny 12. století. Raoul, jemuž bylo podobné jako Vilémovi uktivně slabostským králem, se nepřátem zmocní cizího léna; je proklet matkou a jeho přečin jej vrhá do víru dalších tragických vin, až je zabít příslušníkem rodu, jehož léno si přisvojil; ani tím však báseň nekončí, krevní msta hoří dál a postupně hubí všechny protagonisty příběhu.

Báseň *Raoul de Cambrai* vytvořil čtvrtý velký obraz, v němž se mohla doba poznat. Vedle monumentálního obrazu vzájemné věrnosti pána a vazala, jak je podán v *Písni o Rolandovi*, vede obrazu vazala, kterého ani křivda nepřiměje k vypovězení věrné služby (vilémovský cyklus), a vede obrazu vazala, který na křivdu odpovídá vzpourou (*Gormond a Isembart*), je tu ražen obraz krvavých rozbrojů mezi samotnými feudály.

### III

Obrovský blok starofrancouzské hrdinské epiky, počínající se jakoby ex nihilo hned jedinečnou *Písni o Rolandovi*, vzbuzoval úžas od prvních chvil, kdy se k této poezii obrátil odborný zájem. Otázka vzniku starofrancouzských hrdinských písní vznáší evropskou medievalistiku již více než půldruhého století, a dosud ji nelze pokládat za vyřešenou.

O první ucelenou teorii, která by odpovídala na tuto otázku, se pokusil francouzský historik Claude-Charles Fauriel. V přednáškách z let 1830–31 zveřejnil velkorysou koncepci, v níž definoval veškerou starou epiku (od indické *Rámájády* a perské *Sáhnámy* po francouzské chansons de geste a *Nibelungenlied*) jako spontánní výraz národního génia: nejstarší lidové písně, vzniklé jednotlivě, se později slily ve velké epické básně.

Jádro této koncepce bylo zformulováno již před Faurielem: po geniálních nábežích Giambattisty Vica (1725), který vložil homérské zpěvy jako kolektivní výraz heroického ducha starých Řeků, především v patetických formulacích Herderových (*Stimmen der Völker, 1778*) a v systematických výkladech bratří Grimmů z prvních desetiletí 19. století. Romantická představa mladého národa, který spontánně zbásňuje své dějiny, vykristalizovala v jejich pracích v působivou hypotézu, podle níž starobylá epika vznikla ve třech fázích: na počátku byla organická legendární látka (Epos), ta poskytla inspiraci pro krátké epické zpěvy (Lieder), jež posléze amalgamovaly v rozsáhlé epické celky (epische Sage).

Nový mezník v bádání o francouzské hrdinské epice znamenal až rok 1865, kdy Gaston Paris, tehdy šestadvacetiletý, vydal svou *Báseňickou historii Karla Velikého (Histoire poétique de Charlemagne)*. Paris, skutečný zakladatel romantických studií a na dlouhá desetiletí nejvyšší autorita oboru, dal romantické teorii vzniku chansons de geste definitivní formulaci, ale zároveň, ovlivněn novou exaktností Tainova pozitivismu, dal podnět k jejímu popření. Paris definoval hrdinské písně jako plod omlazujícího působení germánského ducha, splývajícího s novou křesťanskou civilizací a nalézajícího výraz v románské formě. Klíčovým pojmem jeho teorie jsou „kantilény“, krátké lyricko-epické písně, které vznikaly po celé 7.–10. století z bezprostředního kontaktu s opěvanými událostmi jako pláč či jásot nazítí po bítvě. Tyto *nedochované*, hypotetické písně merovejské a karlovské éry jsou podle Parise pravou básnickou francouzskou epopejí; navázané texty ze 12. století jsou pouze její pozdní literární redakce, na niž navázalo ve 13. století — jako poslední fáze — období „fantastického“ rozměňování motivů.

Ačkoli Paris zůstal nadále v zajetí aprioristické romantické koncepce, dokázal vnést do své teorie řadu pronikavých změn: vyvaroval se již například širokých generalizací, převádějících na společného jmenovatele indickou, řeckou a francouzskou epiku, nepřítel již autorství zpěvů geniu národa, ale hledal autory mezi „válečníky“, „jongleury“ apod. Především však byl schopen přesáhnout iluzorní východiska a zabývat se reálnými problémy: průzkumem textů, jejich datování, jejich třídění a deskripcí.

Definitivní roztržku s teorií kantilén znamenala kniha italského badatele Pia Rajny *Počátky francouzské epopeje (Origini dell'epopea francese, 1864)*. Rajna po způsobu Niebuhrově, který „objevil“ v Liviovi útržky „národního eposu“ starého Latia, pátral ve starých merovejských kronikách (Řehoř z Toursu, tzv.



Fredegar) po stopách předpokládáných „národních zpěvů“ Merovejců. Na základě svých objevů, jež ovšem zpravidla nepřesahovaly rozměr univerzálních folklórních témat, vybudoval pak hypotézu nepřetržité epické aktivity Germánů od časně Chlodvíkových. Problém přechodu od merovejské a karolínské epopeje k epopeji francouzské vysvětloval bilingvismem básníků. To, co Rajna nalezl ve starých kronikách, však odmítl považovat za stopy kantilén: Řehoř i Fredegar museli podle něho čerpat z dokonale konstruovaných epických básní.

Těmto konfliktům tezím zůstalo jedno společné: předpoklad, že texty epopejí, jak nám je zachovalo 12. století, jsou výsledkem dlouhé, staletími měřitelné básnické aktivity. A právě v tomto bodě začal svou revoluční polemiku vídeňský romanista Philipp August Becker a — nezávisle na něm — Parisův žák Joseph Bédier.

Bédier vložil svou teorii ve čtyřech svazcích vydaných v letech 1908—1921 pod společným názvem *Épique légendy (Les légendes épiques)*. Toto dílo, dodnes uchvacující čtenáře svou precizností a nevěšedním badatelským patosem, detailně prověřilo celou argumentaci dosud vyslovených názorů. Bédier vyšel z kritiky textů: nesoudil již z aprioristických pozic hypotézu, pro něž jsou dodatečně hledány doklady. Důkladně probral podpůrnou argumentaci teorie kantilén a odmítl ji en bloc. Jestliže kroniky po celé 8., 9., 10. i 11. století o kantilénách mlčí, bude rozumnější vysvětlit to tím, že vůbec neexistovaly, než pohrávým vztahem kleriků k lidové řeči. A jestliže se koncem 11. století naopak v kronikách vyrojí desítky zmínek o chansons de geste, není to známkou toho, že klerici překonali svůj staletý odpor k lidové slovesnosti, ale důkazem, že je zde fixován zrod nového žánru. Vznik hrdinské epiky je třeba klást do doby nepřilíš vzdálené té, do níž se hlásí nejstarší dochované rukopisy: na přelom 11. a 12. století. Uznáme-li to, zmizí náhle řada problémů, jež teorie kantilén není s to uspokojivě vysvětlit: porozumíme, proč je v písních historie tak chaoticky deformována, a přestane pro nás být záhadou úžasná umělecká jednotu vrcholných písní.

Je ovšem třeba zdůvodnit, jak mohly ožít s takovou silou události tři i více staletí staré v myslích básníků 11. a 12. století. Zmínky v textech přivádějí Bédiera ke středověkým klášterům. Zde přežívaly — v legendarizované podobě — vzpomínky na historické osobnosti, jejichž život byl — ať již autentický, nebo fiktivně — s klášterem spojován. Vzpomínka na Rolanda byla uchovávána v klášteře sv. Seurina v Bordeaux, kde byly ukazovány jeho ostatky, v klášteře sv. Romana v Blaye, kde byl uctíván jeho hrob, a v Roncevaux, kde bylo vzpomínáno jeho mučednické smrti. V útrokách klášterů tak zůstávala — z propagačních důvodů — živa legendární látka, čekající na svou chvíli a svého básníka.

Tato chvíle, kdy legenda ožila básnickým slovem, nastala podle Bédiera v 11. století. Velké kláštery ležely na poutnických trasách, a právě v 11. století se tyto cesty nebyvale zaplnily davy zbožných poutníků. Vedle tzv. římské cesty byla

nejproslulejší cesta vedoucí z jižní Francie do Compostelly v severním Španělsku, ke hrobu apoštola sv. Jakuba. Svatojakubská cesta procházela právě místy rolandovského kultu: vedla z Blaye přes Bordeaux roncevalským průsmykem na španělskou půdu. Tuto cestu však neožívali jen poutníci: po celé 11. století tudy procházely v opakovaných vlnách ozbrojené výpravy proti nevěřícím za Pyrenejemi. Právě tyto křížáci — převážně Burgundané, podněcovaní a organizovaní opatství v Cluny —, pro něž byl boj se Saracény skutečností (spíše než pro historického Rolanda), podle Bédiera „probudili na této cestě k životu vzpomínku na výpravy Karla Velikého“.

Na poutních cestách bylo možno potkat potulné pěvce, jongleury, kteří na náměstích a před portály chrámů nalézali vděčné obecenstvo pro svou produkci. Byli původně pouhými interprety (zřejmě převážně hagiografických skladeb), časem se však mezi nimi nutně objevili i samostatní tvůrci. Bédier soudí, že právě jednomu z nich — geniálnímu básníku, o němž nemůžeme říci více, než že to byl Francouz — vděčíme za *Píseň o Rolandovi*. „Je zbytečné a plané předpokládat, že k tomu, aby se z vágních a amorfních legendárních prvků, jež přežívaly v kostelech v Roncevaux nebo v kostelech na roncevalské cestě, zrodila *Píseň o Rolandovi*, bylo zapotřebí celých věků a že se musel vysřítat bezpočet „pěvců“: Stačila jediná chvíle, ona svatá chvíle, kdy básník, využívající snad nějaký nevalný román, hrubý náčrt příběhu, pojal myšlenku hádky mezi Rolandem a Ganelonem...“

Bédierova teorie přinesla skutečně nový, od romantických představ oproštěný výklad vzniku francouzské hrdinské epopeje. V hlavních rysech se inspirovala taťnovskými postuláty, básně je zde vložena ze součinnosti rasy (básník pojatý jako reprezentant definitivně zformované a své jedinečnosti si vědomé francouzské národnosti), prostředří (kláštery na trasách poutníků a křížových výprav) a okamžiku (doba křížáckého nadšení). Trebaže pozdější výzkum se ubíral převážně cestou polemiky s bédierovskou koncepcí, Bédierovy teze byly mimořádně vlivné. Za „pravou francouzskou epopej“ jsou nadále považovány — proti Parisovi — dochované texty z konce 11. a z 12. století; v popředí zájmu již nejsou pěveí jejich nedochovaných předstupňů, ale konkrétní tvůrci konkrétních textů a konkrétní otázky jejich literární techniky.

Podnětnost Bédierovy koncepce je zřejmá i z dílčích rozvedení či polemik, jež vyvolala. Bédierův důraz na účast kléru při vzniku hrdinské epiky vedl k úvahám na téma, do jaké míry se v písních reflektuje klerická, tj. latinská kultura. Edmond Faral (1933), jehož zásluhou byla zkompromitována starší teze o dvou rozdělených středověkých světech, klerickém a lidovém, hledal v *Písní o Rolandovi* ohlasy latinské čelby (upozornil například, že charakteristika Turpinova vislostech mezi zpíváním přednesem laiss a církevním zpěvem. Albert Pauphilet (1933) ještě důrazněji zhodnotil roli individuálního tvůrce; přes tuto bédierov-

skou inspiraci však dospěl ve svých úvahách k tezi, která jde proti Bédierovi: odmítl primárnost historicko-legendární látky a usoudil, že primární je naopak fiktivní zápletkka, plod básnickovy fantazie, volná invence, již mají historická data pouze dodat — tak jako u Waltera Scotta či Alexandra Dumase — zdání pravdivosti. Rolandovský kult, o němž hovořil Bédier, podle Pauphlieta nepředcházel *Písní, Píseň* její naopak vyvolala v život. Ferdinand Lot (1928) a Robert Fawtier (1933) naopak ocenili solidnost historických relací, jak je uchovávají hrdinské zpěvy, a přiklonili se opět k hypotéze písní současných s událostmi; Lot navíc pokládal za vážný argument proti Bédierovu výkladu skutečnost, že v nejstarší, oxfordské verzi *Písně o Rolandovi* není nikde výslovně dotčena pouť ke sv. Jakubu. Antonio Viscardi (1933) rovněž vyzdvihl Bédierovo ocenění role básnické individuality, jež vyhovovalo jeho croceovskému založení, vyslovil však otázku, zda vzpomínka na historické hrdiny nebyla uchovávána spíše na feudálních dvorech nežli ve zdech klášterů. Tyž Viscardi věnoval později Bédierovi další, mnohem závažnější kritiku, v níž odmítl jeho teorii jakožto „teorii vzniku žánru“, pojem žánr je podle něho pouze pozitivisticko-evolucionistická abstrakce, ve skutečnosti jde o zjištění vzniku prvního díla, které se stalo modelem pro díla následující; jde o zrod básníka, nikoli o zrod žánru. Jeho kritika zahrnovala velmi rozumný požadavek zkoumat vznik každé hrdinské písně jednotlivě.

Nový impuls k úvahám o genezi francouzské hrdinské epopeje dal prosulý španělský badatel Ramón Menéndez Pidal. Proti Bédierově teorii, již nazval případně individualistickou, postavil tzv. teorii tradicionalistickou. Pidal znovu oživil romantická hlediska, avšak s vyloučením mystických pojmů „génia národa“, „duše lidu“ apod. Kolektivní tvorba je v jeho pojetí souhrn anonymních, avšak individuálních tvůrčích činů, „postupnou a simultánní spoluprací“, „jednohlasou a zároveň mnohotvárnou hrou variant“. Velké epické písně žily latentně v početných anonymních realizacích ještě předtím, než jim jednotliví básníci vstříkli podobu, již známe. Ani ti největší (jako básník oxfordské *Písně o Rolandovi*) však netoužili projevit svou osobnost jedinečným tvůrčím činem, byli pouze hlas svého prostředí; i jim byla cizí myšlenka „osobního literárního vlastnictví“ a nepočítali s tím, že jejich dílo bude věrně reprodukováno; toto dílo bylo obecným majetkem a svým zvláštním stylem — neosobním, jakoby mimo čas, jedním slovem „tradičním“ — podávalo ruku dalším upravovatelům.

Hlavní myšlenky této teze vyslovil Pidal již ve dvacátých letech a systematicky ji rozvinul v následujících desetiletích, v době nadvlády Bédierových názorů. Postupem času získal tradicionalismus početné soudputníky z řad žáků Lotových (Fawtier, René Louis, Rita Lejeunová) a z řad zastánců germánského původu francouzské epopeje oživujících teze Rainovy (Karl Voretzsch, Giulio Berton, Theodor Frings). Když na přelomu 50. a 60. let dovršil Pidal svá studia o francouzské epice monumentálním dílem *Píseň o Rolandovi a epická tradice Franků* (španělský originál vyšel r. 1959, doplněný francouzský překlad — *La Chanson*

*de Roland et tradition épique des Francs* — r. 1960), mohl se zadosťčiněním konstatovat, že až na ojedinělé zastánce individualistické teorie (Viscardi, Delboulle) tradicionalismus zcela opanoval pole.

Pidal je přesvědčen — stejně jako Paris —, že zárodek *Písně* vznikl těsně po historické bitvě u Roncevaux: „Roland se mohl zrodit pouze v 8. a 9. století, ve chvíli, kdy předmětem inspirace básníků mohla být existence křesťanského císařství navazujícího na římské impérium a usilujícího o pokřesťení pohanských národů.“ První podoba písně nebyla nicméně Parisovou kantilénou, měla zřejmě epický charakter a jejím cílem bylo podat informaci o aktuální události; byla „zpívanou historií“. Tato zárodečná podoba písně posléze procházela rukama dalších upravovatelů. Pidal rekonstruuje tento vývoj s neobvyklým důmyslem a značně přesvědčivě na základě drobných zmínek o existenci rolandovské látky ve starých latinských textech, které zčásti znal již Paris a jejichž svědectví radikálně zpochybnil Bédier. Nejstarší podoba *Písně* měla podle Pidaia jenom dva hrdiny: Rolanda a Karla. V této verzi přichází po Rolandově smrti Karel do Roncevaux, Bůh na jeho prosbu zastaví slunce a Karel zničí saračenskou armádu. Tato „varianta“ se ještě obešla bez Ganelona, porážka dosud nebyla motivována zradou; Ganelon se objevuje až v 10. století. V 11. století vytvořil genialní jongleur novou variantu tím, že uvedl do děje Oliviera. Tato postava, polemizující se starším pojetím heroismu, je možná přínosem klerickým; nasvědčoval by tomu fakt, že Olivier jako jediný z Karlových bojovníků nese latinské jméno. Pidal se přitom odvolává na Leo Spitzera, podle něhož je Olivierovo jméno odvozeno od olivy, symbolu moudrosti, a ve svazku Rolanda s Olivierem je oživeno staré topos „fortitudo-sapientia“. Tyž upravovatel, který uvedl do děje Oliviera, uvedl do něho i Alda. Teprve v 11. století vstupuje do básně rovněž dvanact pěrů. Na konci 11. století vzniká varianta, v níž je doplněna epizoda Baligantova. Celý komplex motivů — zdaleka ne tak jednotný, jak se domníval Bédier — se konečně vynoří na světlo kolem r. 1100; tuto variantu nám uchovával oxfordský rukopis. Od tohoto okamžiku můžeme sledovat další život *Písně* — rozšiřování témat, uvádění nových motivů — na variantách zapsaných v pozdějších rukopisech.

Tradicionalistické pojetí se nutně muselo vyrovnat s nedostatkem důkazů pro postulovaný „latentní“ život hrdinské epiky před r. 1100. Pidal znovu rehabilitoval doklady, o něž se opíral již Paris, ale zároveň upozornil na řadu nových dokumentů, jejichž výmluvnost byla často překvapivá. Již Lot objevil v listinách z r. 1096 dvojici bratří pokřtěných jmény slavné epické dvojice Rolanda a Oliviera, a r. 1950 mohla R. Lejeunová doložit dokonce sedm takových onomastických párů, z nichž nejstarší se hlásil až do počátku 11. století. R. 1953 objevil Dámaso Alonso tzv. *Notu emiliense*, latinskou poznámku z r. 1070 ve španělském rukopise z kláštera sv. Emilianu v Riojy, v níž je nejen stručně reprodukováno rolandovské téma, ale navíc se zde objevují — v románské jazykové podobě — jména postav z jiných cyklů, Ogier a Vilém. Přes hlasy pochybovačů — kteří váhali nad



navrženými datacemi jednotlivých dokumentů, a zejména namítali, že pokud zmínky o jednotlivých hrdinech epopeje dokládají existenci legendárních látek, nedokládají ještě existenci epických zpěvů — podařilo se tradicionalistům proložit skepsi, která byla v Bédierově koncepci tak absolutní.

Tradicionalistické hledisko, sledující pohyb „variant“, přesunulo pozornost na tvůrce hrdinské epiky. Významným příspěvkem k tomuto tématu byla kniha švýcarského badatele Jeana Rychnera *La Chanson de geste* (1956), v podtitulu charakterizovaná jako „pojednání o epickém umění jongleurů“. Rychner studoval na materiálu několika nejstarších písní vliv způsobu šíření této epiky na její kompoziční principy, strofickou strukturu a vyprávěcí styl. Rychner nepochybuje, že jongleur byl často nejen interpretem, ale i vlastním tvůrem hrdinských písní, vcelku mu však vyhrazuje skromnou roli, omezenou na lidové publikum, jen výjimečně přesahující do sféry aristokratů. Pídal naopak v recenzi Rychnerovy knihy zdůraznil, že „jongleur byl jediným básníkem prvních románských století, že mezi jongleurem (tj. interpretem) a truvérem (tj. básníkem) ještě ve 12. století často nebyl rozdíl a že gesty představovaly poezii určenou především rytířskému stavu“.

Studiem techniky lidového pěvce se však nezabýval jen Rychner. Techniku jihoslovanských guslarů začal studovat již Matyáš Murko, ve 30. letech se tomuto studiu věnoval americký badatel Milman Parry a na jeho dílo navázal jeho žák Albert Bates Lord. Lord podal posléze v znamenité knize *Pěvec příběhů* (*The Singer of Tales*, 1960) úplnou teorii orální epiky, která postavila tradicionalistickou koncepci na podstatně exaktnější základnu. Lord odmítá často opakovanou otázku, zda pěvci byli pouze interprety hotových děl, nebo také jejich tvůrci; přesvědčivě dokazuje, že orální skladby vznikají nikoli *pro* přednes, ale *v průběhu* přednesu. Pěvci vytvářejí svou píseň pokadě znovu, s každým přednesem vzniká nová báseň, básník je tak spíše nežli nositelem tradice „tvůrcím umělcem, který tradici vytváří“. Základem pěvecké techniky jsou formule, které již Parry definoval jako „skupiny slov, jež jsou pravidelně užívány za stejných metrických podmínek pro vyjádření dané základní myšlenky“. Nejstabilnějšími formulami (v rozpuštění půlverše nebo celého verše) jsou jméno, popřípadě titul hrdiny, označení času a místa, vyjádření elementárních dějů. Formule a formulové výrazy vytvářejí gramatiku orálního básnictví, nejsou však petrifikovanými klíši, mají schopnost obměňovat se a produkovat nové varianty. Parataktickým přiřazovacím formuli — jímž je vytvářen charakteristický přiřazovací styl (*adánig style*) orálního básnictví — pěvec buduje vyšší jednotku, téma. Klasickými tématy této epiky jsou rada, cesta, sbírání vojska, bitva, svatba apod. Spojování témat v píseň je dáno logikou příběhu a obvyklými asociacemi (stává se ovšem, že pěvec spojí dvě témata nesoucí logický rozpor). Tuto teorii, vybudovanou na jihoslovanském materiálu, aplikoval A. B. Lord na Homéra a na některé středověké skladby: na *Beowulfa*, *Píseň o Digeniovi Akritovi* a na *Píseň o Rolandovi*. Analýzou jednotli-

vých laiss oxfordského rukopisu dospěl k závěru, že formulový, a tedy orální charakter *Písně* je zcela průkazný: například ve 20 půlverších 9. laissy napočítal celkem 12 formulových slovních spojení, která se na jiných místech básně za stejných metrických podmínek vracejí.

Pídalova velkorysá teorie má nespornou přitažlivost; její hlavní zásluhou je, že připoutala pozornost k tvůrcům hrdinské epiky a vedla ke studiu techniky lidového pěvce. Jejím nebezpečím je, že (alespoň in theoria) velmi striktně rozděluje kulturu vzdělanců a kulturu lidovou, třebaže již Faral prokázal, že oba tyto světy se ve středověku prolínají. *Píseň o Rolandovi*, jak ji známe, má zřejmě rysy „anonymní“, „tradiční“, na formulích založené orální epiky, ale zároveň nelze přehlédnout, že se inspirovuje biblí, liturgickými texty (Rolandovo pokání), topem Ubi sunt (Karliv nářek nad padlými bojovníky), a dokonce Isidorem ze Sevilie.

Bédierova a Pídalova teorie vzniku chansons de geste jsou v jádru nesmířitelné hypotézy. Pokusy o jejich sloučení (Italo Siciliano, Pierre Le Gentil) mají nutně kompromisní ráz. Řada badatelů pokládá za průkaznou existenci *Písně* v průběhu 11. století, ale odmítá sledovat Pídalův před r. 1000. Uznáme-li však alespoň tento stoletý život *Písně* — a Pídalovy argumenty pro toto období jsou velmi přesvědčivé —, stane se Bédierova teorie, cele založená na kulturněhistorické situaci 11. století, stejně neudržitelná.

Zdá se nicméně, že v přemíře hypotéz ztrácí tradicionalistická teorie z očí konkrétní text. Oxfordský text *Písně* — ať je jeho prehistorie jakkoli dlouhá — je konečnou uzavřeným literárním faktem, který má svou jednotu a jedinečnost, a Bédier je v právu, jestliže s ním takto zachází. Jednota oxfordského textu není sice absolutní, mezi jednotlivými motivy jsou nescelené švy, je však dostatečná, abychom jej interpretovali jako umělecký celek. Pídalův předpoklad, že jednotlivé postavy vstupovaly do textu postupně, je sice významný pro genezi básně, ale zcela druhotný pro výklad jejich estetických hodnot. Oxfordská *Píseň* vznikla kolem r. 1100, a i když uznáme její tři staletý rodokmen, je nutně dítětem svého věku. Je zatěžko uvěřit Pídalovi, že přes neustálou aktualizaci variant zaznívá v *Písní* autentický patos „hrdinské karolínské Francie“, a nikoli hlas Francie 11. století, putující po stopách rolandovského kultu, hlas, který v ní zaslechl Bédier. Ideový obsah partie o Baligantovi, již Pídal pokládá za pozdní dodatek, se neliší od předchozí části, a jestliže to Pídal vysvětluje „houževnatou persistencí epické tradice“, zní to značně spekulativně. Argumentuje-li Pídal, že pouze historický Karel měl ve zvyku udílet křest pohanům, zatímco křižáci 11. století je bez milosti pobíjeli, a že tedy píseň odází v tomto detailu autentický karolínský poměr, není to příliš přesvědčivé: básník přirozeně idealizuje mravy svých hrdinů, přitom však bezděčně zaznamenává i agresivní rub boje proti nevěřícím s pozoruhodným dobovým realismem.

Není nutno popírat orální předstupně *Písně*, které předpokládá Pídal, ale zároveň není nutno ani vytvářet nejstarší dochovanou verzi *Písně* z kontextu 11. století, kam ji začlenil Bédier.

Historické jádro *Písne* interpretuje Bédier s oporou v karolínských kronikách zhruba takto:

Roku 777 požádal Karla Velikého v Paderbornu osobně zaragozský emir Sulejman ibn al-Kalbí o pomoc proti córdobskému emírovi, jemuž byl podřízen. Karel vyhověl a následujícího roku po velikonocích vytáhl do Španělska. Dorazil před Zaragozu, v ní se však meziím uzavřel jeden z bývalých Sulejmanových spojenců. Karel začal Zaragozu obléhat, když ale obdržel špatné zprávy ze Saska, rozhodl se k návratu. Na zpáteční cestě rozbořil hradby křesťanské Pamplony. Při přechodu Pyrenejí byl 15. srpna 778 v Roncevaux jeho zadní voj zaskočen křesťanskými Basky. V tomto boji padlo mnoho znamenitých mužů, mezi nimi — jak nás informuje Eginhard v 9. kapitole své *Vita Caroli* — seněšal Egghard, hrabě Anselm a „Hrodlendus, Briannici limitis praefectus“ — Roland, vévoda bretonské marky.

Bédier zdůrazňuje, že toto tažení do Španělska, jediné, jehož se Karel osobně zúčastnil, trvalo necelých pět měsíců a svým významem bylo nesoiměřitelné napříklád s opakovanými výpravami proti Sasům. Na rozdíl od pozdější legendy v něm není ani potuchy po patosu křížového boje proti nevěřícím, prozrazuje naopak zcela obvyklý válečnický cynismus.

Pidal však popírá, že šlo o nepřilíš významnou vojenskou akci. Připomíná, že do Španělska směřovalo za Karlova života celkem dvanáct válečných výprav (byť až na jednu bez jeho osobní účasti), že tedy Španělsko stálo v popředí jeho christianizačních snah. R. 778 se Karel vypravil do Španělska s obrovským vojskem a porážka u Roncevaux byla skutečnou katastrofou, jejíž dosah byl v oficiálních letopisech záměrně zastírán. Z arabských kronik Pidal vyrozuměl, že Baskům byli v roncevalské bitvě skutečně nápomocni Saraceni, a pokládá to za důkaz, že jádro *Písne* je autentičtější než historické relace. (K tomu lze ovšem poznamenat, že Saraceni hrají ve francouzské epice zcela obligátní roli, objevují se např. i v písni *Gormond a Isembart*, jejímž historickým pozadím je porážka anglických Normanů u Saucourt r. 881.)

Míru deformaci historických faktů můžeme lépe posoudit, budeme-li hledat reálné prototypy jednotlivých protagonistů básně. Remešský arcibiskup Turpin (Tulpinus) nepadl v Roncevaux, ale zemřel až deset nebo dvacet let poté. Ganelona lze snad dát do souvislosti s osobou senského arcibiskupa Wanilona, jež Karel Holý r. 859 obvinil, že jej za peníze zradil Ludvíku Němci; je možné, že jeho jméno utkvělo v jazykovém povědomí jako označení typu věrolomníka. Reálné prototypy některých epizodních postav žily v rozmezí tří staletí: Anseise lze zřejmě identifikovat s Ansegilem (zemř. po 685), otcem Pipina II., a Ogiera s Autchariem (zemř. 774), vazalem Karlomanovým; Gérard z Roussillonu, provenšalský regent a zakladatel opatství ve Vézelay, zemřel r. 879; osoby Geoffreje z Anjou

a Richarda z Normandie patří století desátému. Pro Bédiera jsou tyto skutečnosti důkazem, že vytvoření rolandovské legendy muselo být časově značně vzdálené od historických událostí. Pidal naopak soudí, že tyto postavy vstupovaly postupně do textu písne v průběhu jejího třináctého vývoje.

Faktem nicméně zůstává, že dějinné vědomí autora oxfordské verze *Písne* bylo velice chabné. Uvedeným postavám již chybí veškerá historická konkrétnost. Nevíme, do jaké míry pracoval tento básník samostatně, ale jisté je, že již nechtěl vytvářet „zprávanou historii“, že dával matným historickým reminiscencím nový směr a nový patos a ke jménům dotvářel charakter, schopné vstupovat do dramatických dialogů.

Charaktery *Písne* o *Rolandovi* jsou vsutku pozoruhodným básnickým výkonem. Dojem monumentality a jednotlosti, který v nás skladba vzbuzuje, je dán především psychologickou monumentalitou a jednotlostí charakterů jejich aktérů. Tyto postavy se v průběhu básně nevyvíjejí a nemění, zůstávají takové, jak se projeví při svém prvním vstupu na scénu, přitom však jsou nadány dostatečným vnitřním napětím, aby jejich drama nebylo dramatem fatalit, ale — podobně jako u postav Corneillových, jak poznamenává Bédier — dramatem vůle. Roland je statečný a čestný, jeho hrdost je však příliš vznětlivá a nedostává se mu rozvahy; Ganelon je znám jako muž statečný a rozvášný, avšak v jeho srdci doutná stará zášť vůči Rolandovi; teprve ve chvíli, kdy se oba střetnou, si volí svůj osud, jenž jednoho povznese k mučednickému heroismu a druhého strhne do hanby, pro niž není jména.

Roland je nepochybně ztělesněním ideálu, jenž básníkovi tanul na mysli; je ztělesněním „oné myšlky militantní víry, rodičho se patriotismu, rytířské cti a válečného heroismu, jež vrhla křesťanskou a feudální společnost do grandiózního podniku křížových výprav“ (P. Le Gentil). Jeho postava však nemá statickosti světců ze středověkých hagiografií. Rolandova hrdost není prosta sebelásky, je to „démasure“, pycha, antická „hybris“. Postava „moudrého“ Oliviera je tu proto, aby připomněla Rolandovi, kde končí statečnost a začíná bláznovství, kde hrdost přestává být ctností a stává se hříchem; a jestliže toho Roland v Roncevaux nedbá, přivolává na sebe tragickou vinu. Vydává tím všanc nejen životy svých bojovníků, ale riskuje zkázu křesťanské věci, a tedy prohřešuje se na svém poslání. Očišťuje se však utrpením: teprve plác nad mrtvými těly těch, jež miloval, teprve strach o Francii a vítězství křesťanstva, jenž mu vkládá do ruky olifant, jej zbavuje všeho egoismu a dovádí ho k oné pokoře, jež jediné dává cenu oběti. Teprve ve smrti je Roland sám sebou: dokonalým rytířem, mučedníkem svaté věci, který dostal své povinnosti a povznese své bojovníky do těchž morálních výšin, kde stojí on sám. Umrá očistěn, nezraněn, „jako vítěz“, představuje před svého nejvyššího pána a podává mu rukavici, aby vyřkl soud nad jeho skutky. Bůh rukavici přijímá: uznal službu svého rytíře.

O Olivierovi napsal Pauphilet, že je to postava stvořená z ničeho, žijící jen

pro „velkolepý, leč krátký literární účín“. Vskutku, Olivier nápadně oproštěný od rodových svazků, byl vytvořen, aby vznikla jedna z oněch literárních dvojic, jež jsou v chansons de geste tak běžné a většinou postrádají jakoukoli osobitost (jako ona aliteráční dvojice Gerina a Gera z *Písne*); poskytl navíc básníkovi kontrastní fólii, na níž mohl lépe vykreslit typ Rolandův. Bolesná postava Oliviera má však nespornou lidskou jedinečnost, a opakovaně si získává naše sympatie i na úkor samotného Rolanda. Olivier je stejně strachem a úspěšně jako Roland, je však i moudrý, má dar realistického úsudku nezkaleného vášněmi, je jedním slovem spravedlivý. Jeho postava má řadu rysů, pro něž je nám podivuhodně blízký: je cosi zvláštně roztržitého v jeho hrdinství, když bojuje pouhým pahýlem kopí a když, oslepen ranami, udeří Rolanda; je také jediný, kdo v tomto světě mužského heroismu mluví o ženě. Jeho spor s Rolandem má dojímavý patos konfliktu mezi dvěma ušlechtilými bytostmi předurčenými k vzájemnému porozumění. Jestliže skutečným hrdinou *Písne* je nicméně Roland, a nikoli Olivier, zaznívá v tom více než v čemkoli jiném požadavek doby: doby, jež před střízlivým vědomím povinnosti dává přednost nadšené a sebeobětavé službě ideálu.

Takové službě se zaslíbil i arcibiskup Turpin. I tato postava je zřetelným výtvorem doby tažení proti nevěřícím, doby, která odmítala asketické mnišství a požadovala na duchovním, aby se stal vojákem božím, doby, která zanedlouho dá vzniknout řádům rytířů-mnichů. Ukládá-li Turpin Rolandovým bojovníkům jako pokání dobře se bit a slibuje-li jim, že smrtí získají palmu mučednictví a jisté místo v ráji, vyjadřuje clunýáckou myšlenku, že oběti křížové výpravy svou krví vykupují své hříchy. Turpin je skvělý voják, ale je i dobrý kněz: jeho poslední gesto — snaha utišit žízeň Rolandovu — je gestem slitovnosti. To, co dělá z Turpina výrazný typ, však nejsou tyto ideální rysy, ale to, co je na něm konkrétního: jeho robustní letora, jeho vitalita a dobromyslnost, i jistý smysl pro humor, který lze vyčíst z některých jeho replik.

Proti světlým zjevům Rolanda, Oliviera a Turpina stojí v *Písni* Ganelon. Tak jako se Roland stává mučedníkem, stává se Ganelon zrádcem. Jeho charakter však není plochý, je naopak nečekaně hluboký. Když Roland navrhuje Ganelona za posla k Marsilovi, chce mu prokázat čest; Ganelon to však pochopí jako záštitu před útokem. Scéna, v níž Ganelon arogantně vyřizuje Marsilovi Karliův vzkaz, se zdála některým kritikům *Písne* nelogická. Bédier však upozornil na to, že bez této scény by byl Ganelon jen ubožákem, který zrazuje ze strachu; Ganelon však není zbabělec, a právě svým vyzývacím chováním v saracénském táboře si potvrdzuje své právo na pomstu. Z nepravděpodobnosti byla obviňována i druhá scéna volby, v níž Ganelon navrhuje Rolanda za velitele zadního voje vracející se Karlovy armády. Bédier však i zde postřehl hluboce dramatickou motivaci. Ganelon vsadil na to, co jej na Rolandovi nejvíce dráždí, na jeho hrdost: vi předeem, že Roland návrh neodmítne. Všichni sice tuší, že zde jde o Rolandův život — Karel byl dokonce varován ve snu —, ale nemohou mít jistotu: jestliže Ganelon

zradil, proč by se vracel do francouzského tábora? „Karel neví, že Ganelon je tím, kým je, mužem, který za rozkoš této chvíle obětoval svůj život.“ Když se v záverečné scéně Ganelon hájí, že Rolandovi přede všemi vyhlásil nepřátelství, je nicméně zřejmé, že tragicky nepochopil dosah svého činu: neměl právo jednat s Rolandem jako s osobním nepřitelem, zrazuje Rolanda, zradil i císaře, a co víc, zradil boj za víru. Soud nad ním je vskutku Boží při, a Ganelon marně doufá v milost.

Poslední — a v jistém smyslu první — velkou postavou *Písne* je Karel Veliký, *Charlemagne* francouzské epiky. Je paradoxní, že tento Germán, který ve francouzské Neustrii pobýval jen krátce, nezanechal stopy v původní staroněmecké poezii a že právě ve starofrancouzské hrdinské epopeji hraje tak důležitou roli. Prochází desítkami skladeb a jeho obraz je — jak připomíná Bédier — pozoruhodně proměnlivý: „jednou je to fantastický král, podruhé krutý tyran, potřetí starý důvěřivý velmož klamaný zrádci“. Nejkrásnější obraz Karlovy postavy vytvořil však nepochybně básník *Písne*. Jeho Karel má v sobě cosi biblického: je velmi star, prostřednictvím andělů rozmlouvá s Bohem, je obklopen svými perry, jejichž počet se shoduje s počtem apoštolů. Jeho stáří je velebné, ale není prosto slabosti: leží na něm velká odpovědnost vůči křesťanstvu a toto vědomí je tiživé, Karel často váhá s rozhodnutím, takže se může zdát nerozhodný a nejistý, mívá úzkostné sny a velmi se bojí o milovaného synovce Rolanda. Jestliže básník tak podivuhodně zlidštil postavu Karlova, nemohl jí tím ubrat na majestátnosti: důkazem toho je zvláště druhá část *Písne*, v níž je líčena pomsta za Rolanda. Tato část byla často kritizována jako umělecky slabší, a nelze popřít, že převem: dramatické momenty jsou vyčerpány, Marsil je poražen, Karel zvířel, Baligant zdánlivě pouze opakuje postavu Marsilovu, schematické scény soubojů Karlových rytířů s pohany unavují svou jednotvárností. V ideovém plánu skladby má však tato část zásadní důležitost: s Baligantem přichází na scénu *ueškeré* pohanstvo, Karliův zápas dostává univerzální a až apokalyptické rozměry a jeho postava konečně odhaluje svůj pravý význam. Karel je vyvoleným, je garantem vítězství křesťanské věci, jeho osoba má platnost živého symbolu. V takto monumentalizovaném obraze Karla Velikého je nejexplicitněji vyjádřena ideologie křížáckých výprav, a zdá se, že vedle výprav do Španělska se zde již ozývá i ohlas prvního křížového tažení do Svaté země; nasvědčují tomu alespoň jména slovanských kmenů v Baligantově vojsku, s nimiž se skuteční křižáci setkávali při průchodu Uhrami a Balkánem.

Je zřejmé, že všechny postavy *Písne* — při své pozoruhodné typologické vyhraněnosti — slouží jednotnému záměru: oslavit boj křesťanstva proti islámu. Tato myšlenka je vyjádřena v *Písni* s patosem, který si nás i dnes podmaňuje, třebaže její agresivita a netolerantnost je nám cizí. Právě tato ideová jednotka spolu s neúhynnou strojností děje, cele založeného v logice charakterů, dává skladbě její monumentalitu. Svět *Písne* je úzce vymezen: je to svět feudální aris-



tokracie, svět dotvořených sociálních struktur (tychž pro Francouze i Saracény) a hotových morálních kodexů. Auerbach právem hovoří o „těsnosti životního prostoru“ v této epice, nelze s ním však souhlasit, upírá-li jí — na rozdíl od epiky germánské — možnost tragických konfliktů. Proti osudové a iracionální tragice germánských eposů je tu místo pro tragiku jiného typu, svým způsobem velmi moderní: tragiku volby.

Úzkému profilu tohoto epického světa jako by odpovídala střídmost formálních prostředků, jimiž básník vládne. Ať již budeme předpokládat, že autor *Písne* se opíral o nedochované orální skladby, nebo si ho budeme představovat — jako Bédier nebo Viscardi — za psacím stolem, jak vymýšlí, škrtá a znovu nalézá verše, jež mají zachytit jeho geniální filci, jisté je, že užl prostředků jongleurské, orální epiky. Již první strofu vstoupil — bez okolků, bez exordialní topky knižních skladeb — doprostřed situace, a pak postupuje tak, jak to odpovídá Parryho „přřazovacímu stylu“, paratakticky řadí verš k verši, strofu ke strofě, scénu ke scéně. Jednotlivé verše obsahují holá, relativně uzavřená sdělení, jednotlivé půlverše (zpravidla první půlverše, nezátěžené potřebou koncové asonance) mají nezávazný formulový charakter. Verše mají tendenci (jak postehl již Becker) sdrůžovat se po dvou a po třech. Laissy mají značnou autonomii: „rytmus se nenese hlavně jako v antické epice, každá strofa vytráží znovu vpřed“ (Auerbach). Charakteristickým prvkem starofrancouzské epiky jsou laissy opakuji (obvykle třikrát) týž děj a tytéž promluvy, tzv. „laissez similiaires“. Důvod tohoto postupu byl zřejmě ryze praktický, jongleuri se tak snažili — jak soudí Faral — upoutat pozornost neklidného publika k uzlovým místům skladby: není však pochyb, že básník *Písne* dovedl i s tímto — na náš vkus poněkud toporným — prostředkem zacházet velmi obratně a prohluboval při opakování promluv jejich psychologickou motivaci. Relativní samostatnost laiss dodává promluvám důraznost a jednotlivým výjevům vřskuje silnou vizuální konkrétnost: postoje mluvčích pak získávají charakteristickou sošnost. Jednotlivé scény (v Lordově terminologii „témata“) jsou zpracovávány izolované a mezi nimi zůstávají zřetelné mezery; Auerbach nicméně bystře poznává, že tyto mezery nepůsobí vždy prázdně a ploše, „chvílemi se v nich mihne krajina a slyšíme nebo vidíme vojsko na pochodu údolními nebo horskými průsmyky“. Orálním rysem je zřejmě i výrazná divadelnost jednotlivých scén. Jongleur byl zároveň zpěvákem, mimem a hercem: patrně právě proto jsou klíčové scény této epiky budovány tak dramaticky, v monologiích a dialogích.

Básník *Písne* o *Rolandovi* nekalkuluje s posluchačovým překvapením — o Rolandově smrti se dovídáme již v pozoruhodné laisse 110., oživující topos pláče přírody, a o Ganelonově potupné smrti dokonce v laisse bezprostředně předcházející —, usiluje však o emocionálně intenzivní prezentaci jednotlivých scén. Tím, že vytváří mezi scénami vztahy symetrie či kontrastu, se navíc dokáže vyvarovat nebezpečí ploché lineárnosti. Svazuje tak například subitními parale-

lismy scény Blancandrinoва poselství u Karla a Ganelonova u Marsila, scénu, v níž Roland radí, aby byl za Marsilem poslán Ganelon, a scénu, v níž Ganelon určí Rolanda do zadního voje, scénu, v níž Roland odmítá zatroubit na roh, a scénu, v níž přivolává Karlovo vojsko atd.; pokazuje tyto paralelismy odhalují zcela nové významy vzájemně si podobných činů, gest a promluv.

Neuhlazeným parataktickým stylem (který v latinské tvorbě signalizoval stylové nížiny) vybudoval básník *Písne* dílo, které dodnes udivuje svou uměleckou sverchovaností. Smysl tohoto tvůrčího činu pro evropský literární vývoj zhodnotil Erich Auerbach, když zdůraznil, že tento styl — styl „lidového básnictví“ — byl v *Písni* využit jako styl vysoký, umožňující vykreslit před užasými zraky posluchačů „lidská hnutí a modelové vznosné postavy“.

## V

Nejstarší a nejautentičtější verzi *Písne* o *Rolandovi* nám uchoval rukopis uložený v Bodleiové knihovně v Oxfordu. Paleografové jej datují do druhé čtvrtiny 12. století. Je zapsán v anglo-normanském dialektu a vznikl zřejmě na anglické půdě, není však vyloučeno, že původní jazykový ráz *Písne* byl jiný. Báseň má v této podobě 4 002 verše a 291 strofu.

Vedle tohoto rukopisu se dochovala řada rukopisů podstatně mladších. Dva zvláště významné rukopisy vlastní benátská knihovna svatého Marka. Rukopis označovaný jako V4 má 413 strof a 6 012 veršů, byl zapsán v silně italianizované francouzštině ve 14. století a je dosud asonovaný. Druhý rukopis, označovaný jako V7, je zřejmě rovněž italského původu, byl pořízen asi na konci 13. století, jeho rozsah je ve srovnání s oxfordskou verzí více než dvojnásobný (8 880 veršů) a je již rymovaný; obsahuje řadu nových scén a vychází vřstíc novému románesknímu vkusu.

V době, kdy vznikaly tyto italské rukopisy, přestávala již být ve Francii hrdinská epika produktivním žánrem. V 15. století žila pouze v pokleslých prozaických přepracováních. V 16. století, kdy se pokládají základy novodobé francouzštiny, přestala být definitivně součástí živé literární tradice: pro Du Bellayho je v nelepším případě materiálem pro novou *Iliadu* nebo depoziářem pěkných starých slov. K jejímu znovobjevení došlo až v 19. století: oxfordská *Píseň* o *Rolandovi* byla vydána teprve r. 1837 (*Píseň* o *Vilémovi* dokonce až v r. 1903).

Dříve nežli se *Píseň* o *Rolandovi* vytratila z literárního jhovědomí, žila však ještě rušným životem: svědčí o tom četné skladby rozvíjející její motivy a rané příklady do cizích jazyků.

Zvláštní místo v historii ohlasů *Písne* o *Rolandovi* má latinský text, který bývá nazýván *Turpinova kronika*. Vznikl kolem r. 1150 jako součást tzv. *Knihy sv. Jakuba* (*Jacobus liber*), díla zřejmě clunýácké provenience, sepsaného k počt



compostelského světe. Clunijští organizátoři pouli ke sv. Jakubu zde propagačně využili i obluby chansons de geste: kronika, jejímž autorem má být arcibiskup Turpin, svědčí o dobré znalosti řady písní a zejména *Písně o Rolandovi*. Karel je zde líčen jako první poutník ke galicijskému světu a jeho paladini jako rytíři sv. Jakuba.

Toto pojetí se promítlo do řady písní, které motivicky těží z rolandovské látky. Ze 14. století pochází *Entrée d'Espagne* (*Tažení do Španělska*), dílo padovského truvera Minocchia složené ve franko-italském jazyce, líčící, jak Roland, uražený Karlem, opouští vojsko a bloudí zeměmi Východu. Z téže doby pochází i franko-italská *Chanson de la prise de Pampelune* (*Píseň o dobytí Pamplony*), dílo italského básníka Niccolò da Verona. Fragmentárně je dochována *Chanson d'Agolant* (*Píseň o Agolantovi*) z konce 13. století, jejíž děj předchází roncovalským událostem a popisuje Karlův zápas se saracénským králem Agolantem. Ve skladbě *Gui de Bourgogne*, rovněž ze 13. století, dli Francouzi ve Španělsku nikoli sedm, ale plných dvacet sedm let; děti zestárých bojovníků si ve Francii volí nového krále, Víta Burgundského, a táhnou na pomoc otcům. Poslední skladbou této skupiny, opět ze 13. století, je *Anseis de Cartage*; děj písně, odehrávající se po roncovalské porážce, přivádí znovu na scénu Marsila a činí jej protivníkem Anseise z Kartageny, jemuž Karel, navrátilví se do Francie, přenechal španělské království.

V době, kdy vznikaly tyto variace na rolandovské téma, vznikaly i první adaptace *Písně* do jiných jazyků. Z 12. století pochází latinské zpracování *Písně* ve 241 elegickém distichu *Carmen de proditiōne Guenonis* (*Píseň o Ganelonově zradě*). Již na sklonku 12. století převedl *Píseň* do 9 094 německých veršů tzv. kněz Konrád (*Ruolandesliet*); jeho překlad o něco později (kolem r. 1220) upravil básník zvaný Stricker, aby jej vložil do své adaptace karlovského cyklu *Karl der Grosse*. Velmi věrný překlad písně obsahuje staronorský svod karlovské epiky *Karlsmagnussaga*, pořízený v letech 1230–1250. Ze 14. století pochází gaelská kompilace francouzských hrdinských zpěvů, obsahující mimo jiné i *Píseň o Rolandovi* (*Campeu Charlamhain*), verze provenšalská a fragmentárně dochovaný překlad anglický a nizozemský.

Zvláštní osud měla francouzská epika v Itálii. Ještě počátkem 15. století zde vznikaly skladby naplněné duchem chansons de geste (např. *Viaggio di Carlo Magno in Spagna*, *Tažení Karla Velikého do Španělska*). Značný úspěch měla kompilace karlovských syžetů, již vydal na samém sklonku 15. století (1491) Andrea da Barberino. Na rozdíl od francouzského písemnictví, které se v 15. století radikálně rozešlo s odkazem středověku, spatovali italští autoři ve velkých zjevech 13. a 14. století své vzory a bez rozpaků těžili i z látkového bohatství, které jim středověk zůstavil. Tak se stalo, že témata staré francouzské hrdinské poezie podivuhodně ožila — naplněna novým, rafinovanějším duchem, nezřídka burleskním a ironickým — v renesančních eposech Pulciho (*Morgante*, 1485), Boiar-

da (*Orlando innamorato*, *Zamilovaný Roland*, 1494) a Ariosta (*Orlando furioso*, *Zuřivý Roland*, 1516).

Příběh Rolandův byl znám i ve středověkých Čechách. Svědčí o tom zmínka v *Dalimilově kronice*, díle z počátku 14. století. Když její autor v 50. kapitole vypráví o konfliktu mezi králem Vratislavem a jeho manem Benedou, komentuje Benedova chlubná slova, že mečem přetne dva žentoury, připomínkou mocného meče Rolandova: „jakž sě též čte o Rulantovi, / když sě v lidech sta škoda od pohan Karlovi (tj. když Karel skrze pohany přišel o své bojovníky)“. Zmínka je sice ojedinělá, ale není náhodná; právě Dalimilova kronika má podle posledních výzkumů (J. Lehár) mezi staročeskými texty nejblíže k ideálům hrdinské epiky. Je pravděpodobné, že tzv. Dalimil znal rolandovskou látku z německého zpracování kněze Konráda, a není vyloučeno, že právě v této německé skladbě má původ tolik diskutovaný bezrozměrný verš kroniky; verš Konrádův je mu typologicky velmi blízký.

Kulturněhistorickou zajímavost nepostrádá zpráva, kterou čteme ve vylíčení známé diplomatické cesty Lva z Rožmitálu do zemí západní Evropy (1465–67), jehož autorem je Václav Šašek z Břikova. Poselstvo putující po staré poutnické cestě ke sv. Jakubu navštívilo i Rolandův hrob v Blaye. „V Blaye,“ píše Šašek, „jsme si prohlédli hroby svatě Apolonie, svatého biskupa Romana a Rolanda. Tento Roland byl syn krále Šalomouna a byl na jeho rozkaz zabit. Chovají tam také jeho meč, dlouhý jedenáct a půl mé pídě, který náležel svatému Olivernovi, Rolandovu druhovi. Mají tam také hrob svatě Belandy, která byla dcera krále Šalomouna a sestra Rolanda. Vynikala postavou tak vysokou, že nikde nebyla viděna žena tak velika.“ Je patrné, že autor těchto rádků příliš neporozuměl výkladu svého průvodce, ale je rovněž možné, že mu byly poskytnuty již poněkud zmatené informace. Ve svatém Olivernovi snadno poznáváme moudrého Oliviera a v Belandě „belle Audé“, krásnou Aidu, Rolandovu nevěstu; obtížnější je porozumět, že za biblickým králem Šalomounem se skrývá zrádce Ganelon.

Ojedinělý pokus o novodobé zpracování francouzské hrdinské epiky podnikl v 80. a 90. letech minulého století Julius Zeyer. Ve své *Karolinské epopecii* (vydána 1896) převyprávěl se značnou kompoziční obratností velkou část původních epických syžetů. Jeho novoromantické — parafráze, podané plynulým blankversem a s oblibou prodávající u náladového prokreslení atmosféry dávných věků, jsou sice vědomě vzdáleny strohosti jangleurské epiky, k původním textům však Zeyer přistupoval velmi pietně a často je ani neparafrázoval, ale přímo překládal. Platí to i o *Písní o Rolandovi*, jejíž děj Zeyer zkoncentroval vypuštěním epizody Baligantovy.

Ve chvíli, kdy Zeyer publikoval svou mohutnou *Karolinskou epopecii*, měl však již český čtenář možnost přečíst si i filologicky věrný překlad *Písně o Rolandovi*. Vydal jej rok předtím ve Sborníku světové poezie mladý romanista Josef Štefan Kubín.

JIRÍ PELÁN