

Závišova píseň – nej přednější staročeské kurtoazní milostné dílo

Závišova píseň – the foremost Old Bohemian courtly love poem

FRANTIŠEK VŠETIČKA

Olomouc

E-mail: fvseticka@seznam.cz

Abstract: *Závišova píseň*, one of the 14th century masterpieces with love theme, was composed on triadic principle. The principle, which is based on number three, goes through and co-creates all fundamental components of the work – the whole architectonics, stanzas, the choice of simile and rhymes. The author might have been inspired by Gothic architecture because in his work we can trace the so called triskelis, which is the principal element of church architecture. The poem architectonic and its relation to Gothic style makes *Závišova píseň* the leading work in Old-Bohemian poetry.

Abstrakt: *Závišova píseň*, jedno z mistrovských děl 14. století s milostnou tematikou, vznikla na triadickém principu. Princip, který vychází z čísla tři, prochází a spoluvytváří všechny zásadní složky díla – celou architekturu, sloky, volbu přirovnání a rýmy. Autor se mohl inspirovat gotickou architekturou, protože v jeho díle můžeme vysledovat tzv. triskelis, který je základním prvkem církevní architektury. Architektonická báseň a její návaznost na gotický styl činí ze *Závišovy písně* přední dílo staročeské poezie.



This is an open access article licensed under the Creative Commons BY-ND 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>). © Copyright by the Author(s)

Keywords: architectonic triade; integration element; refrain; internal rhyme; triadic principle

Klíčová slova: architektonická triáda; integrační prvek; refrén; vnitřní rým; triadický princip

Závišova píseň je obecně považována za nej přednější staročeské kurtoazní milostné dílo. Autor, z něhož známe pouze jméno, o sobě praví, že je ze svého toužení *smutný žák*. Toto tklivé sousloví naznačuje, že by tvůrcem písně mohl být některý z univerzitních posluchačů; nej spíše však jde o dobovou autostylizaci, neboť promyšlená struktura básnického díla ukazuje na zkušeného literárního profesionála.

Píseň se zachovala ve třech rukopisech – treboňském, olomouckém a mnichovském. Poslední editoři se přidržují treboňského zápisu, který pořídil augustinián Oldřich Kříž z Telče. Ve svých edicích tak konkrétně učinili Milada Nedvědová (*Výbor z české literatury* 1957), Jaroslav Kolár, Emil Pražák (1982), Milan Kopecký (1983), Jan Lehár (1990), Sylvie Stanovská a Manfred Kern (2013). Mnichovský text je nepatrné torzo, které však na rozdíl od předchozích je doprovázen středověkou notací, byť nějakým horlivcem přeškrtnou.

Středověký písňový text byl variabilní, neměl ustálenou a konečnou podobu, proto se také výše uvedené záznamy mezi sebou liší.

Závišova píseň sestává ze tří strof, z nichž každá má po 34 verších. První dvě strofy jsou přitom tematicky příbuzné, třetí se od nich nepatrně liší tím, že se v ní objevují zvířecí příměry (orel, lev a labuť). Každá strofa se dále štěpí na tři strofetty, což konstatoval už Josef Truhlář, nálezce mnichovského zlomku a jeho editor:

Vyskytá se totiž v ní [v *Závišově písni*] tak zvaná trojčlenná sloka, kterou si lyrikové západní tolik oblíbili (Truhlář, 1885, s. 110).

Prokop Miroslav Haškovec (odvolává se na Vladimira Fedoroviče Šišmareva) byl ještě konkrétnější; dovodil, že už středověká balada a virelai jsou trojstrofové formy, jejichž každá strofa podléhá zákonu trojdílnosti. Oba žánry se ovšem jinak štěpily, stejně tak poněkud jinak dělil Haškovec *Závišovu píseň* (Haškovec, 1920, s. 68).

Architektonika jednotlivých strof *Závišovy písně* je pravidelná, každá z nich se skládá ze tří strofett o rozsahu 10 + 15 + 9 veršů. Rozvržení 1. strofy je tedy následující: 1–10, 11–25 a 26–34. Viz počáteční strofu:

Jižť mne vše radost ostáva,
 jižť mé vše útěchy stanú,
 srdce v túžebné krvi plavá,
 to vše pro mú milú žádnu.
 Svýma zraky skrzě očko
 silněť stíelé v mé srdéčko,
 bydlímť u plamenné túze.
 Muoj život v túhách nemáhá,
 to vše jejie krása drahá
 silněť mě k tomu připúzie.
 Srdce bolí,
 silně ve krvi plavaje,
 žádaje,
 žádá, tvé milosti, ač se může státi.
 Jáť nikoli
 živ nebudu na dlúžě
 v té túžě,
 kdyžť se zmlitká neráči smilovati.
 Túhať mě po nie, kdyžť na ni zpomanu,
 div, žeť kdy nesplanu,
 omdleje v túhách stanu,
 já pro ni u mé mladosti žalostivě zahynu.
 Toť mé nešťestie, že byvše v radosti
 i mám smutka dosti od nevěrné milosti.
 Ach žalosti, chodím smutný, vzdychaje pro mú nevinu!
 Jižť mé zpíevanie
 přestane nynie,
 pyčeť mne, panny, i vy, šlechetné panie,
 žeť mi jest zahynúti pro milovanie.
 Slunéčko vzhodí,
 zářě vychodí,
 má zmlitká v mém srdéčku vévodí,
 silněť mi na mé mysli uškodí,
 ač se, žádá, nesmiluje

(Lehár 1990)

Nejucelenější je v tomto směru vždy první strofetta každé strofy, která má 10 veršů a je osmislabičná. Tak to tvrdí také P. M. Haškovec, Jan Vilikovský a Jan Lehár (Haškovec, 1920, s. 64; Vilikovský, 1940, s. 181; Lehár, 1990, s. 362). Ve skutečnosti se v 1. a 2. strofě vyskytují odlišnosti nebo alespoň zdánlivé odlišnosti. V 1. strofě třetí verš je z dnešního hlediska devítislabičný (*srdce v túžebné krvi plavá*), tvar *krvi* byl ovšem ve své době monosylabický.¹ V druhém verši 2. strofy (*jenžť by mi pomohl túžiti*) je tomu obdobně, *pomohl* si patrně žádá dvojslabičný přednes. Počínaje jedenáctým veršem, prvním veršem druhé strofetty, jsou verše různého rozsahu – od tříslabičných po sedmnáctislabičné.

Celistvější ráz vtiskl Záviš především 1. a 3. strofě – obě totiž propojuje integrační prvek. V 1. strofě je jím výraz *túha* a jeho odvozeniny: *v túžebné krvi* (v. 3), *u plamenné túze* (v. 7), *v túhách* (v. 8), *v té túžě* (v. 17), *Túhať mě* (v. 19) a *v túhách* (v. 21). Výrazy *túha* a *túžebný* se v 2. a 3. strofě rovněž objevují, ale v nevelkém počtu, takže nemají integrační tendenci. Tu v 3. strofě na sebe strhává jiný integrační prvek.

Třetí strofa je na rozdíl od první založena na třech zvířecích příměrech. Podobně jako v 1. strofě se tento integrační prvek vyskytuje toliko v první a druhé strofettě. Mezi těmito zvířecími příměry platí zjevná posloupnost: orel – v. 69–86, lev – v. 87–90, labuť – v. 91–93.

Jde o posloupnost od nejmocnějšího k bezmocnému (labuť *zpíevá umieraje*).² Orlovo přední místo je podepřeno rovněž heraldicky, proto jej Záviš staví na první místo. Uvedená zvířata představují v poezii 14. století, kdy *Závišova píseň* vznikla, dobové loci communes.³ Symboliku orla náležitě zdůraznil Manfred Kern: „Orel, který jinak symbolizuje Krista, obračejícího lidstvo ke světlu své milosti a zavrhu-

¹ U Sylvie Stanovské a Manfreda Kerna dochází k různočtení, jejich verze třetího verše: *Srdce v túžebnosti v krvi plavá*. Kern přitom uvádí příbuzné obrazy u Jana z Kostnice a u Danta (s. 150).

² Obraz umírající labuť je ovidiánský obraz, k němuž Manfred Kern uvádí další doklady ze středohornoněmecké lyriky (s. 151).

³ Do 14. století vkládá píseň Josef Truhlář (1885, s. 110) a Zdeněk Nejedlý (1954, s. 181).

jícího hříšníky, je zde symbolem milované ženy. Její lásce je tak připsán spasitelný rozměr. Milovník se zpodobňuje jako orlí mládě, ohrožené tím, že jej dospělý orel vyhodí z hnízda, pokud se nepodívá přímo do slunce (další symbol milované ženy)“ (Stanovská, Kern, 2013, s. 152).

Sestupná posloupnost se obráží i v rovině kvantitativní, konkrétně v počtu veršů: 18 – 4 – 3. Z dané posloupnosti vysvítá zjevný důraz na orla. Příklady 3. strofy odkazují k reálné zvěři, jejich nástup je však připraven už v 2. strofě zmínkou o bájném, mýtickém fénixovi – viz verše 39–44.

Trojice zvířat v poslední strofě má navíc tektonický dosah – tvoří architektonickou korespondenci mezi v pořadí 3. strofou a třemi zvířaty. Pomyslný a bájný fénix mezi nimi nemohl být, mohl pouze předcházet, připravovat jejich zjevení (byť pouze v podobě básnického průměru). Jedině tak se architektonická (a numerická) korespondence mohla naplnit. Každá strofa má zároveň svůj refrén: *ač se, žádná, nesmiluje* (v. 34), *ač se neráčí smilovati* (v. 68), *ač mne neráčíš živiti* (v. 102). První a druhý refrén mají obecný charakter, jsou proneseny k nepřítomné ženě. Poslední, což je zároveň explicit, se obrací navíc k Bohu:

duši mů Bohu milému poruč,
ač mne neráčíš živiti.

Závěrečný odkaz na Boha propůjčuje básni podle Pavla Trosta „kosmický rys“ (Trost, 1995, s. 334).

Poslední verš písně je ovšem málo srozumitelný až zašifrovaný. Jan Vilikovský jej ve své edici přetlumočil do nové češtiny slovy „když se žádná nesmiluješ“ (Vilikovský, 1940, s. 182). Jeho překlad je nepřesný. Explicit totiž zahrnuje situaci, která je vlastní Bohu i paní, navíc je zde sloveso „živiti“. A překlad do soudobé češtiny by měl tuto podvojnost vyjadřovat. Přetlumočen do dnešní mluvy zní: „když mne neuchováš při životě“. V posledních dvou verších tak proniká dvojí tendence – ta kosmická a vzápětí ryze pozemská.

Jan Lehár nevnímá *Závišovu píseň* pouze jako světské téma, zamýšlí se v této souvislosti především nad závěrečným pojmem

duše. Rozlišuje pojetí tohoto pojmu u Tomáše Akvinského a u sv. Bonaventury, stoupence novoaugustinismu. Svůj výklad posléze uzavírá:

Pojetí duše v *Závišově písni* je teologickému stanovisku Tomáše Akvinského vzdáleno; vychází ze středověkého novoaugustinismu (Lehár 1989, s. 166).

Existence koncového refrénu ve strofě o 34 verších svědčí ještě o něčem jiném – o Závišově snaze rozměrný text nejen scelit, ale také rozčlenit. Otázkou je, zda tehdejší posluchač tento proměnlivý a značně vzdálený refrén vůbec vnímal. Což ovšem platí i o dnešním čtenáři.

Závišova píseň je průběžně rýmovaná, vedle běžného rýmu zahrnuje také vnitřní rým: *i mám smutka dosti od nevěrné milosti* (v. 24), *ktož tebe nezbude, tenť žalosti nabude* (v. 58).

To je horizontální vnitřní rým, vedle něho zná básník rovněž vnitřní rým vertikální (v. 91–92):

Labut, divný pták, zpívá umieraje,
také já, smutný žák, umruť v túhách zpievaje

V každé strofě se tak nachází jeden vnitřní rým. Jde ovšem o vnitřní rým pouze v Lehárově edici; Vilikovský, Nedvědová, Kolár s Pražákem, Kopecký a Stanovská s Kernem k takovému řešení nepřistoupili. Lehár na rozdíl od nich podal optimálnější verzi textu, která podstatným způsobem podtrhuje a vynáší básnické umění Závišovo.

Lehárův editorský čin je nepochybně záslužný, má však svého předchůdce v Juliu Feifalikovi, v jehož edici se nachází daleko větší počet vnitřních rýmů. Všechny vznikly spojením dvou veršů, Lehárova trojice k nim nepatří:

Jižť mé spievanie prestane nynie (v. 25)

Slunečko vzhodí, zárie vychodí (v. 28)

Mého túženie nemám umenšenie (v. 56)

Slunečné kvietie i vše na svete (v. 59)

pro mů milú žádnú, když se neráčí smilovati nade mnú (v. 86)⁴

Ach, auwéch, má milá, již si mě umdlila (v. 87)

⁴ V Lehárově edici zní tento verš takto: *pro mů milú žádnú, když neráčí přieti smilování*.

Slunéčko stkvúcie, ruože světlúcie (v. 90).⁵

Výsledkem tohoto řešení je, že Feifalikův přetisk má pouze 93 verše. Feifalikův postup Lehára nepochybně inspiroval.

Z celkové charakteristiky vysvítá, že Záviš založil svou píseň na triadickém principu, který se prosazuje ve všech oblastech – v architektonce, strofice, příměrech i rýmotvorbě. Báseň má tři strofy, každá strofa tři strofetty (architektonická triáda), v 3. strofě trojice zvířat (architektonická korespondence), v písni tři vnitřní rýmy, labuti jsou věnovány tři verše. Všechny další triády mají násobkovou podobu: celková architektonika – 102 verše, každá druhá strofetta – 15 veršů, každá třetí strofetta – 9 veršů, orel – 18 veršů, fénix – 6 veršů, integrační prvek 1. strofy se vyskytuje šestkrát. Pro zákonnost triád je proto nejoptimálnější ediční řešení Jana Lehára.

Triadický rozměr zachovávají i další edice – přetisk Vilikovského, Nedvědové, Kopeckého, Stanovské a Kerna má 105 veršů, což odpovídá triadické zákonitosti (editoři půlí verše s vnitřním rýmem). Pouze Kolárův a Pražákův ediční otisk se prodloužil na 104 verše (nejméně dvakrát se tak tito dvojeditoři vymykají optimální podobě *Závišovy písně*). Dávná Feifalikova edice se tvorbou vnitřních rýmů zkrátila na 93 verše, které rovněž zapadají do triadického úzu.

V Závišově vrcholné skladbě nejde ovšem pouze o triády a jejich větší nebo menší počet, ale též o tzv. triskelis, známý z gotického výtvarného a stavitelského umění (Biedermann 2008, s. 357). Podstatou triskelu je trojí členění pravidelného objektu, směřujícího do středu, k jednomu bodu, k jedné ústřední myšlence. Tímto konečným, centrálním bodem je v písni *túha*, integrační prvek celé skladby – touha po milované bytosti. Z uvedeného vyplývá, že nám neznámý Záviš byl básník s nemalým výtvarným cítěním, který triadické zákonitosti a zákonitosti triskelu převedl do básnické tkáně. To, co vyzoroval z lomených oblouků oken a portálů gotických katedrál a kostelů, z jejich horních zalomených částí, směřujících kamsi jinam, především však výš (k bohu), to vše se snažil vyjádřit básnickým slovem a zpěvem. Otázkou zůstává, zda základním hudebním doprovodným ná-

strojem při provádění této písně nebyl zdánlivě jednoduchý triangel (nebo dobový nástroj jemu podobný). Nenápadný triangel by tak v tomto přednesu korespondoval a souzněl s triskelem gotického vznosného stavitelství.

Rozvinutou gotickou architekturou se ve 14. století pyšnila tehdy Itálie. Tato skutečnost je v úzkém sepětí s předpokládaným autorem *Závišovy písně*, jímž podle Zdeňka Nejedlého měl být Záviš ze Zap (Nejedlý, 1954, s. 180–192; 1905, s. 427–430). K tomuto názoru se přiklání i Václav Černý, když dokládá svou teorii o vlivu okcitéanských trobadorů a italských stilnovistů na naši staročeskou milostnou poezii (Černý, 1948, s. 265–268). Záviš Zapský pobýval totiž v Římě a v Padově studoval kanonické právo. Při svých studiích na padovské univerzitě chodil kolem baziliky sv. Antonia, která úchvatnými triskely přímo hýří. Tento student se posléze stal kanovníkem v Olomouci. Je docela možné, že šlo pouze o prebendu, jež jej nenutila k trvalému pobytu. Faktem však je, že konec života strávil v Olomouci a zde rovněž zemřel. A podobně i v tomto městě za svého kanovníctví, ovšem reálného, mohl obdivovat probíhající stavební úpravy ve vrcholné gotice na katedrále sv. Václava za biskupa Jana Volka a jinou variantu gotiky v budovaném chrámu sv. Mořice. To je ovšem toliko hypotéza, ale je to další předpoklad – byť nepřímý – jenž ukazuje na možné autorství vlašského vnímavého žáka Záviše ze Zap.

Záviš byl rovněž autorem liturgické poezie, jíž se podrobně věnovala muzikoložka Hana Vlhová-Wörner, která došla k závěru, že autorství Záviše ze Zap je pravděpodobné. Svou argumentaci opírá o skutečnost, že Závišova liturgická tvorba byla bezprostředně spjata se Svatovítskou katedrálou a jejím stabilním repertoárem. Vlhová-Wörner je totiž přesvědčena nejen o možném vlivu severoitalské poezie na Záviše, ale také o jeho vlastním působení na toto prostředí:

Představíme-li si pak Záviše ze Zap jako osobnost, která byla zaujata duchovními (a jistě i světskými) zpěvy, pak se snad můžeme odvážit v úvaze ještě dále a svěřit mu roli zasvěceného prostředníka mezi českým a severoitalským repertoárem na konci 14. a počátku 15. století a vysvětlit tak konstelaci, která se vymyká ze všech standardních schémat. Nezdá se totiž tak nepravděpodobné, že to mohl být právě on, kdo přenesl do některého z měst svých studií (Padovy či Říma) český zpěv Gloria Cle-

⁵ Feifalik, 1862, s. 676–678. Číslování veršů dle Feifalikovy edice.

mencia, pax, baiula, který – pokud dokonce nepochází z jeho vlastní dílny – se svou formou a charakterem tak blízce podobá jeho tropu Gloria Patri et filio (Vlhová-Wörner 2007, s. 258).

Všechn předchozí výklad se zabýval slovesnou podobou *Závišovy písně* a pomíjel její nářev. Hudební strážce se věnovali Zdeněk Nejedlý, Josef Hutter a František Mužík, který Hutterovu interpretaci popírá (Nejedlý, 1954, s. 180–192; Hutter, 1959, s. 141–165; Mužík, 1965, s. 167–181). Hutter však ve své studii vyslovuje stěžejní poznatek o vztahu slovesného textu a nářevu:

Přestavba koncepce básnické v téže stavebné látce slov na hudební je jeden rys rozchodu písně s její předlohou. Změna ve vnitřním uspořádání veršů, slučování a odpoutávání, verše stejně dlouhé a temporálně rozměřené, vůbec vytvoření hudebního verše je druhý rys rozchodu s předlohou“ (Hutter 1959, s. 146).

Muzikologova slova tak nepřímou obhajují naše zaměření toliko na Závišův slovesný text. Výsledkem tohoto postoje je, že představa muzikologů o architektonice písně se různí od představ literárních teoretiků (pomíjím skutečnost, že se navzájem neshodují ani názory muzikologů) a zároveň připouští jinou interpretaci výstavby básnického textu.⁶

Stěžejním stavebním prostředkem Závišovy písně je triadický princip, který je svým způsobem věčný, prochází českou slovesností (a nejen českou) přinejmenším od 14. století až do přítomnosti. Ostatně dělit nějaký celek na tři části je poměrně běžnou záležitostí, a zdaleka nejen v literatuře. Omezíme-li se pouze na veršovaná díla, člení se jejich text do tří částí také v Komenského hymnu *Věčně Bůh jsa nepočatý* (Všetička, 1992, s. 18–22), v Šafaříkově baladě *Lel a Lila* a v Hrubínových *Lešanských jesličkách* (Všetička, 2018, s. 128–136). Přiřadíme-li k těmto básnickým dílům též veršovaná dramata, pak tento numerický princip hraje podstatnou roli jak v lidové *Rakovnické vánoční hře* doby barokní, tak v Nezvalově *Manon Lescaut* (Všetička, 2012, s. 70–79). S Hrubínovou poémou a Nezvalovou básnickou hrou

⁶ Novodobý notový přepis písně uvádí Historická antologie hudby v českých zemích (do cca 1530), ed. Jaromír Černý et alii, Praha, KLP 2005, s. 125–127.

je posléze *Závišova píseň* spjata také tematicky, neboť všechna tři díla pojednávají o lásce, navíc o nenaplněné lásce. *Závišova píseň* se od všech uvedených děl odlišuje svým výsostným postavením – je to jedno z prvních děl v českém písemnictví, v němž její tvůrce uplatnil triadické zásady.

Literatura

- BIEDERMANN, H. (2008). *Lexikon symbolů*. Praha: Beta.
- ČERNÝ, V. (1948). *Staročeská milostná lyrika*. Praha: Družstevní práce.
- FEIFALIK, J. (1862). Altteichische Leiche, Lieder und Sprüche des XIV. und XV. Jahrhunderts. *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* 39. Wien.
- HAŠKOVEC, P. M. (1920). O písni Závišově. In M. Hýsek a J. Jakubec (eds.), *Z dějin české literatury (Sborník statí věnovaný Jaroslavu Vlčkovi k šedesátinám)*. Praha: Jan Laichter.
- HUTTER, J. (1959). Závišova milostná píseň. *Časopis Národního musea* 78, oddíl věd společenských, 141–165.
- KOLÁR, J. a PRAŽÁK, E. (eds.) (1982). *Barvy všechny*. Praha: Čs. spisovatel.
- KOPECKÝ, M. (ed.) (1983). *Zbav mě mé tesknosti*. Brno: Blok.
- LEHÁR, J. (1989). Závišova píseň jako problém textologický a interpretační. *Listy filologické*, 112.
- LEHÁR, J. (ed.) (1990). *Česká středověká lyrika*. Praha: Vyšehrad.
- MUŽÍK, F. (1965). Závišova píseň. *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university* 14, *Rada uměnovědná*, 167–181.
- NEJEDLÝ, Z. (1905). Mistr Záviš. *Český časopis historický*, 11, 427–430.
- NEJEDLÝ, Z. (1954). *Dějiny husitského zpěvu 1*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.
- STANOVSKÁ, S. a KERN, M. (2013). *Staročeské a německé milostné básnictví vrcholného středověku*. Brno: Masarykova univerzita.
- TROST, P. (1995). *Studie o jazycích a literatuře*. Praha: Torst.
- TRUHLÁŘ, J. (1885). Zlomek Závišovy písně mnichovský. *Časopis Musea Království českého* 59.
- VILIKOVSKÝ, J. (ed.) (1940). *Staročeská lyrika*. Praha: Melantrich.
- VLHOVÁ-WÖRNER, H. (2007). Záviš, autor liturgické poezie 14. století. *Hudební věda* 44.
- VŠETIČKA, F. (1992). *Komenský básník*. Brno: Collegium lucis.
- VŠETIČKA, F. (2012). *Celistvost celku*. Olomouc: Fontána.
- VŠETIČKA, F. (2018). *Fenomén formy*. Olomouc: Poznání.
- Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. (1957). Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.