

Jaroslav Kolár

Česká Hra veselé Magdalény a středověké divadlo

Úvodem přetiskují pro lepší možnost orientace v následujícím výkladu text *Hry veselé Magdalény*. Volím k tomu transkribované znění, zveřejněné ve *Výboru z české literatury od počátků po dobu Husovu* (1957), protože pro momejší čtenáře odstraňuje nesnáze spojené se starým způsobem psaní a přitom zachovává po významové i zvukové stránce přesně osobitost jazyka památky. Text přejímaný z *Výboru* byl nově srovnán se snímky drkolenských zlomků, které česká paleoohemistika získala v posledních měsících díky laskavosti správy klášterní knihovny v Drkolíně (Schlägl); kolace potvrdila perfektnost Paterova dávného čtení drkolenských zlomků, na němž jsou založena všechna další vydání *Hry veselé Magdalény* (ale i tzv. drkolenského *Mastickáře*). V novém studijním přetisku jsem pouze zřeteloval latinské pokyny k provozování, které v rukopise zápis české hry provazují, protože je pokládám za důležitý poukaz k vzdělaneckému podílu na památce. Pokud jde o původní (velmi nedokonalou) podobu českého zápisu, odkazují zájemce na diplomatické vydání Adolfa Patery v Časopise Českého muzea 1889, s. 127–130, nebo na vydání Jana Máchala v knize *Saročeské skladby dramatické původu liturgického*, Praha 1908, s. 82–86.

Lucifer dicat:

Poniž sem tak velmi krásný,
mezi jinými anjely vzácný,
chcižť se vrovnoti najvyššiemu,
postavím svú stolicu proti králi nebeskému.

Sanctus Mycha(el):

5 Zlý, nevěrný závistník,
ne anjele, ale boží protivník,
že se chceš najvyššiemu vrovnoti?
Že se nechceš k tomu přiznati,
že od Boha čest i krásu máš!
10 A to pro svú pýchu dnes vzdáš;
beřizť se, d'áble, do věčné žalosti,
víc neužijš nebeské radosti!

Tunc trudent demonem infra et incipia(n)t:
Te Deum laudamus.

Secundus angelus dicat:

Chvála tobě, tvoreče žádny,
že v tvém království pyšný žádny
česti žádne nemož mieti,
než pokorným ráciš přieti.
Te eternum patrem.

15

Lucifer:

Ach, běda mně, nebožátku,
vyhnán sem z nebeského snátku,
pro mé zlosti i chytroši
neopatřím více nebeské světlosti.
Tibi omnes angeli.

20

Lucifer:

Podťe šemo, moje sluby,
nezbudete se mnú pekelné muky;
poběhněte sém, milé kuše,
a neste sém hříšné duše!

Primus demon dicat:

Mistře, mněť dějí Belzezub.
Kterěž já dosahu v jiej zub,
tať nebude jesti hub.

25

Secundus demon:

Mistře, mněť Satan dějí.
Toť dobře pověděti smějí,
žeť nenie kupce lepšího
ani čizebnika chytrějšího!
Známt sem v Čechách i po Vlačicch,
v Rusech, v Flandříech i po Sasiech,
věckýť lidi dobřě znají,
jednoho dne všě ztékají.

30

Tertius demon:

Mistře, mněť dějí Beřit,
což uhoním, to vše vženu v řit;
leč buď baba, leč buď kmet,
musi jeho býti se mnú vet.

35

Lucifer dicat:

Běžeť po světu, milé panošě,
a neste sém hříšné duše,
takněť ševce i panošě, sedláky,

40

- 45 takmeť krajčf, krčmarčf i řáky,
kohoř popádnete v kerém hršš,
přimeste mi jej řem, což mřže, najspieře.
Demon:
Pověř, duře, svá díela,
kterys obchod na onom svčtč jmčla,
ať ti umřny podle rodu řtí,
budeř-li dobrý, dámyř rivoľu přt.
Secundus de(mon):
50 Teď řem, mřřtre, nalezi popa,
an pie meď v pivnici s jedntř z řkopa,
a tak ji mlč objmáře,
a cos u nie v řadřtřch hládáře;
le oná jemu nechč dātí,
le on ji podepem vzvrātí.
55 Magdalena proceďat:
Kudy řem jā chodila,
tudy trāva zelenā:
svřj řlojčť napravavila,
hledajř, bařka hledala.
Riknumm dčcat:
60 Kde sř knčři i řāci?
Kde sř řejřtř i dvořāci?
Podře řem, ať s vāmř svā chvřlř krāci!
Item demones dčcat:
Teď māř, panř Mandaleno, tři jinocly
jako najkrāře tři doocly.
65 Skoč a rač zpřevati
a my budem ozpřevati.
Item cantat Madalena:
Byla ti řem v sādku,
v zelenčm hājku,
trhala řem kvčry
svčmu brachku;
70 toť vře čini brachku na mlřost.
Martha dčcat Reuentere:
Ořtaň toho, řestro moje,
jā tč volām, řestra tvoje.
Vřz, ře po tobč řřābř čhodie
a tč s dobrč cesty svodie.
75 Magdalena dčcat:
Řestro Marta,
hrajř tam s řāky hazarta,
a nechāť jā veselč plodim;
- 80 jā tobč i jinčmu nie neřkodim.
Tunc cantet:
80 Chčť vesela břti
veřda i myřie,
hedābnā vřlu vřti
svčmu mlčmu.
Toť vře činim brachku na mlřost,
85 aby byl mřj mlřy host.
Martha dčcat:
Řestro Mandaleno,
ovřem nemřdrā řeno,
ostanřci bluda svčho,
nāsledujř krāle nebeskčho.
90 Magdalena:
Řestro Marta mlā,
tys mi vřdy na dobrč radřla.
Jāť řem řena zabľudřla.
Kak by to mohlo břti,
by mi Břh chčl hřřechy odpustřti?
Martha:
95 Aby to, řestro Mandaleno, zaečlo včdčla,
a mnč na tom dobrč včřila,
nemřř tak hřřeny řjedem,
kterřz by sč obrātřl den,
100 hned jemu Buoh hřřechy odpustřti
a vččky jemu vřny spustřti.
Magdalena dādo alapam sřbi:
Od dneřneho dne ař do skončeni
nāhle ode mne, zč stvořeni!
Et cantent ambo Dimissa sunt ei etc.

obsahově k téma druhý (64 v.) je r ne Domini. Vřzan nālezu k biblicky v evropskřch liter pasřjovč hry, ved zlomky z rřznřch vřak ani mořnos nřch her. Do sou řlenř nālez J. M. zākľadnř komentľ přvřdu liturgickč historickč nevyjā souhrnmřm titule scčnu vytvořil M. seľe Magdaleny (l kč hry *Lulus Mā* tak konvenčnř li mātka od tč dobř dardnř literārnřch tura tento obraz v nepodstatnřch zmřněnč literātu *Hra veselč Magdā* nebo jē-li o zľo chybāch: neozna skčho fragmentu formuloval vřslo jādřlř uř dřve v ukončeni *HVM* střpāch jeho opa slovř vřbec, neb nālezu i na *HY* označil *HVM* za syntetickčho vřk vřak neumořnilř i Vāřnou přř otāzky byla ař d pokľādāny za nev dānm A. Patery dčice s origināle nřku dťkolenskčtř řtľo na nāřř prosř rokopych nām je

im.

nilost,

Ipustitii?

zacele věděla,

dpustí

končení
nie!
ei etc.

atický text o 102 ver-
f a divadelní historii
ve stínu proslulého
í specifickou proble-
řadu otázek dosud

veřejnost A. Patera
pisu z šedesátých až
ho české dramatické
ském klášteře v Dr-
Magdaléne obsahují
extů českého *Mastí-
chž jeden* poukazuje

vázal nás tím k upřímné věčnosti. Máme tedy vzácnou možnost jednat revidovat Paterovo vydání, z něhož vycházely všechny dosavadní edice památky, jednak nahradit dosavadní popis památky studiem de visu, které na svém místě umožní uplatnit některé dosud neuvedené skutečnosti. Revize edice z r. 1889 vede k závěru, že A. Patera přečetl zlomky dokonale a na jeho paleografické interpretaci památky není co měnit; naše edice, předeslaná tomuto článku, je tedy de facto jen revizí transkripce, která byla na základě transliterovaného vydání Paterova pořízena pro *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu* (1957); ani zde nebylo na místě cokoli měnit.

Ani zpřístupnění zlomků rukopisu se záznamem památky nic nemění na tom, že je třeba vycházet v úvahách o památce na jedné straně ze širších souvislostí magdalénského tématu ve středověké kultuře, na druhé straně z analogy textu samého.

I

O tom, jak široce a rozmanitě je magdalénské téma zastoupeno v repertoáru jazykově české literatury, poučuje a přesvědčuje studie Antonína Škarky *Z problematiky českého gotického básnictví*.⁶ Škarkův materiál prokazuje, jak bohaté se postava Marie Magdalény objevuje v nejrozmanitějších projevech, v modlitbách, planktech, legendách, kázáních, v duchovních písních, dramatech aj. Česká literatura se v tom směru neliší od jiných národních literatur římské a západoevropské kulturní orientace; pro ně všechny je příznačné splnutí několika biblických postav (nejmenované hřšnice, která pokáním dosáhla odpustění hříchů a slzami omyla Kristovy nohy, Marie z Magdaly, z níž Kristus vypudil sedm démonů, sestru Lazarovu a Marii Magdalénu – svědkyni Kristovy smrti a zmrtvýchvstání⁷ v biblicky epické i liturgické tradici do jediné postavy Marie Magdalény jako příkladu hřšnice, která díky pokání vstoupila mezi Kristovy nejbližší. Po teologických polemikách významných autorů se v západní církvi prosadilo toto stanovisko díky autoritě papeže Řehoře Velikého (590–604). Vznikla mnohovrstevná, plastická postava s bohatou škálou možností významového využití. Vzájemná blízkost národních kultur římského zaměření vedla za prostřednictvím národní latiny i k nejužší příbuznosti jednotlivých projevů magdalénského kultu v jejich slovesných projevech.

obsahově k tématu Kristova sestoupení do pekla (34 v.) a druhý (64 v.) je nadepsán *Item sequitur ludus de ascensionis Domini*. Vztah tří prvních částí evidentně zlomkovitého nálezu k biblickým dějům, jak je zpracovávaly od 14. století v evropských literaturách národními jazyky obvykle obsáhlejšího žánru, vedl vydavatele k názoru, že se tu dochovaly zlomky z různých míst takové souvislé české hry, nevyloučil však ani možnost, že jde o zbytky tří stručných samostatných her. Do souvislosti české předhusitské dramatiky začlenil nálezy J. Máchal po důležitě průpravné studii² ve své základní komentované edici *Staročeské skladby dramatické původu liturgického* (1908)³, kde jej vzhledem k literárně-historické nevyjasněnosti památky vydal pod neutrálním souhrnným titulem *Zlomek drkolenský*. Pro magdalénskou scénu vytvořil Máchal v úvodním komentáři název *Hra veselé Magdalény* (který je překladem titulu podobné německé hry *Ludus Martae Magdaleneae in gaudiis*) a konstituoval tak konvenční literárněhistorický název, pod nímž je památka od té doby známa. Máchalův komentář vytvořil standardní literárněhistorický obraz památky a celá další literatura tento obraz vlastně přejímala, variovala a doplňovala v nepodstatných jednotlivostech.⁴ Jediný bod, v němž je v zmíněné literatuře není jednota, představuje otázka, je-li *Hra veselé Magdalény* (dále zkracuji *HVM*) dochována celá, nebo jde-li o zlomek. Sám Máchal zůstal v té věci na pochybách: neoznačil v edici *HVM* jako jedinou část drkolenského fragmentu za zlomek, na druhé straně však také neformuloval výslovně její celistvost. Podobnou nejistotu vyjádřil už dříve ve zmíněné studii, kde poukazuje sice na ukončenost *HVM*, ale zároveň ji tu označuje za zlomek. Ve stopách jeho opatrnosti se další autoři buď k otázce nevyslovili vůbec, nebo vztahovali fragmentárnost drkolenského nálezu i na *HVM*; teprve František Svejkovský výslovně označil *HVM* za skladbu dochovanou v úplnosti,⁵ kontext syntetického výkladu o českém středověkém divadle mu však neumožnil tento názor argumentačně zdůvodnit.

Vážnou překážkou pro zevrubnější průzkum dané otázky byla až do poslední doby okolnost, že zlomky byly pokládány za nezvestné a pracovalo se jen s popisem a vydáním A. Patera (ani Máchal nepracoval při přípravě své edice s originálem). Teprve v minulých měsících se knihovnicku drkolenského klášteře ThDr. Isfriedu Pichlerovi podařilo na naší prosbu dopátrat se postrádaných zlomků; v rozhovorech s ním je dr. Pichler laskavě poskytl ke studiu a za-

Pro náš účel je na místě soustředit pozornost na využití postavy Marie Magdalény v dochovaných dramatických textech.

Postava Marie Magdalény byla součástí středověkých her⁸ už od úvodní fáze obrádků her přidružených k liturgi (ne zcela přesně bývají nazývány též liturgické hry) ve scéně tří Marií u Kristova hrobu; vývojově je Marie Magdaléna první z postav této scény, která je individualizována jménem,⁹ v hrách se uplatňuje její nátek (plankt), vědnou látku pro dramatické ztvárnění poskytl její setkání s Kristem – zahrádkám. Podíl magdalénských scén se zvyšoval s promítáním národních jazyků do původně jen latinských chrámových her a s jejich proměňováním v hry (ludi) s převahou národního jazyka, do nichž zároveň pronikal stále více světský živel, a pak jen v hry v národních jazycích, francouzské, německé, anglické atp., popř. s variačním podílem tradičních latinských zpěvů (původně liturgických, ale nyní už v neliturgické funkci). V německých pašijových hrách z 14.–15. století, už docela významných z liturgických souvislostí, vykrytalizoval pak „kanonický“ počet magdalénských scén, daných epickými možnostmi biblických zmínek o osobách, které tradice pevně sloučila do jediné figury Marie Magdalény. Tyto scény se neobjevují nutně v každé z her všechny, jako nejrůzněji frekventované se však jeví (v rozličné míře zpracovávají) výstupy s Magdalenou hříšnou a dosahující pokáním (např. k obrácení hříšné Marie Magdalény dochází někdy pod vlivem Kristova kázání, jindy na zásah anděla či andělů, opět jindy na domluvy sestry Marty).¹⁰ V Anglii bylo koncem 15. století magdalénské téma zpracováno jako dramatizace legendy Jakuba de Voragine ze souboru *Legenda aurea* dokonce do rozsáhlé samostatné hry, lokálně vázané na jihovýchodní Anglii a náležející do skupiny her o svatých patronech. Ii České pašijové hry rozsáhlého souvislého textu se z této doby nedochovaly, pa-

trně ještě neexistovaly, a v 15. století se jejich rozvíjení postavilo do cesty husitství.

Důsledkem zmíněného tradičního sjednocení několika biblických postav do jediného obrazu Marie Magdalény je – v divadelních textech stejně jako v jiných literárních dílech a v kulturním myšlení vůbec – to, že každý z možných aspektů postavy poukazuje k její celistvosti. Magdaléna hříšnice je vždy zároveň – třebaže o tom v té které památce právě není řeč – budoucí příkladná kajčnice a oddaná následovnice Krista, Magdaléna zvěstovatelka Kristova zmrtnýchvstání je vždy bývalá hříšnice posedlá demony sedmera smrtelných hříchů, kterou upřímné pokání vyzvedlo mezi boží vyvolené. Tohoto efektu bohatě a vynalézavě využívá i *HVM*. Je třeba to doložit analýzou jejího textu.

II

Té části hry, v níž vystupuje Marie Magdaléna, předchází v *HVM* relativně rozsáhlý dvojdílný úsek, v němž o Magdalénu není ani zmínka. První část (v. 1–20 a příslušné zpěvy) ztvárňuje mýtus o svržení Lucifera z nebes a o jeho proměně z jednoho z nejzrazenějších andělů v reprezentanta nejvyššího zla testem za pýchou, že se chtěl vyrovnat samému Bohu. Mýtus je v bibli naznačen jen několika zmínkami¹² a jeho dráždívá nejjasnost vedla k rozpracování v dílech rané křesťanských autorů; na podobě, v níž mýtus zobecněl a která poznamenala evropskou kulturu od středověku až do dneška, má vedle jiných značný podíl církevní učitel sv. Augustin.¹³

Druhý oddíl s Luciferem – vládcem pekla, posílajícím své podřízené ďáblů na lov hříšných duší (v. 21–55, bez zpěvů), nemá biblický podklad; reprezentuje přízračnou středověkou ambivalentní koncepci děsivých a zároveň groteskně směšných čertů, kteří paradoxně realizují jako drábové ve službách boží vůle dané Desaterem vyšší spravedlnost. Prezentace ďáblů na počátku výstupu navazuje na představy o pekle a o jeho hierarchii, jak je vytvořila literatura a dávná tradice, čerpající na jedné straně z církevní literatury, na druhé straně z lidových představ. Na formování obrázků komického čerta v obecném povědomí měly právě postavy ďáblů ze středověkých mystérií významný podíl.¹⁴

Vlastní magdalénská scéna tvoří tak třetí část hry (v. 56–102 + zpěvy). Je opět založena na *bibli*, ovšem jen na tom, co do zobecněného obrazu Marie Magdalény přišlo z *Lukášova evangelia* (*Luk* 7, 37–50 a 8, 2). Scéna je

na první i částí spjal
jímž ďábl
tickým ex
sebeusp
né pod tl
nad vlast

Stru
v památ
ještě př
daleny v
bývalo
muselo
však zn
tedy tr
jiný var
mezi p
ferovný
stihují
vzdálc
pravdě
že me
jen ur
vlastn
pamá
obou
tán sv
žalos
zdviž
leger
ba d
zdvi
plicí
stev
násš
zvul
mei
nal
(V1
dan
svě

na první pohled značně samostatná, textově je s předchozí částí spjata jen jediným čtyřveršovým vstupem (v. 63–66), jímž ďáblové ponoukají světačku Magdalénu k dalším erotickým excesům. Obsahem scény je Magdaléna pyšná a sebeuspokojená autoprezentace jako frejřky, která postupně pod tlakem domliv zbožné sestry Marty dospívá k lítosti nad vlastní bezbožnou nemravností a k pokání.

Stručnost *HVM* prakticky vylučuje možnost spatřovat v památce odvážné spojení počátku všech věcí (dokonce ještě před aktem stvoření světa) s postavou Marie Magdalény ve smyslu biblicky historické kontinuity, jak tomu bývalo v pašijových hrách; v takovém případě by nutně muselo jít o nějaké trosky většího celku. Tato možnost je však značně nepravděpodobná, jak ukázal už Máchal.¹⁵ Je tedy třeba hledat mezi prvky předpokládaného celku *HVM* jiný vazebný princip. Lze jej podle našeho názoru sledovat mezi první a poslední částí trojdílného celku. Scéna s Luciferovým svržením a scénou s pokáním Marie Magdalény postihují dva momenty biblické historie, které jsou si velmi vzdáleny a na první pohled spolu vůbec nesouvisejí. Za pravděpodobné (a rozbořem doložitelné) považujeme to, že mezi postavami Lucifera a Marie Magdalény je přece jen určitý vztah a ten je hrou implicitně vyjadřován, tvoří vlastní „duchovní“ (tj. nábožensky naučnou) náplň památky. Tento vztah spočívá v záporném paralelismu obou postav: Lucifer je pro nenapravitelnou pýchu potrestán svržením z nebeských výšin do hlubin hříchu, do „věčné žalosti“, Marie Magdaléna je z hlubin hříchu pokáním vydvížena mezi boží vyvolené, do věčné radosti (prozaická legenda o Marii Magdaléně v souboru *Legenda aurea* Jakuba de Voragine – a odtud i v českém *Pasionálu* – toto pozdívání artikuluje v rovině legendárního děje zcela explicitně: skloněk života prožívá Marie Magdaléna jako poutevnice u Massilie /Marseille/ a andělé ji každý den vyvádějí k nebesům, aby spatřila život spasených a sytla se zvukem nebeských písní.¹⁶) Naznačený vztah – komplementující se paralelnost – první a poslední části je signalizován i tím, že v každé z nich jsou tři zpěvní vstupy (v první tři první dvouveršové strofy hymnu *Te Deum laudamus*, oddělené zpívané, v třetí tři Magdaléniny zpěvy světského obsahu).

Střední část – biblicky nepodložená ďábelská scéna – se z naznačeného hlediska jeví jako spojnice, zajišťující dějovou souvislost obou krajních částí. I v ní se funkčně

uplatňuje triadický princip: před Lucifera předstupují tři ďáblové, které Lucifer vysílá na lov hříšných duší. Ze svého úsilí však výslovně skládají účty jen dva. První oslovuje duši a vyzývá ji k vyznání hříchů (duše sama nemluví), druhý referuje o provinění přinesené knězovy duše proti šestému příkázání. Za třetí, dosud neulovenou duši lze pokládat Marii Magdalénu, která vzápětí nato vystupuje se svým prvním frivolním popěvkem a naznačuje tak, že její hříšnost je stejného druhu jako u předchozí duše. Tím se ve skladbě řeší otázka stavebného propojení mezi druhou a třetí částí trojdílného celku. (Mezi první a druhou částí zaštiřovala takové propojení postava Lucifera, který ve v. 17–20 žalostí nad svým pádem a vzápětí – po odzpívání tří sloky *Te Deum* – vystupuje ve v. 21–24 jako pekelný vládce.) Triadická výstavba se uplatňuje i v magdalénské scéně – vedle trojho zpěvního vstupu – třemi vstupy sestry Marty. Pokání, vyjádřené drasticky polčkem, který si Marie Magdaléna sama dává, je dovršeno jejími verši

Od dnešního dne až do skončení

náhle ode mne, zlé stvoření! Zlé stvoření – v singuláru, ačkoli Magdalénu oslovovalo a svádělo předtím víc ďáblů. Tím „zým stvořením“ se mě nemíní subalterní výkonné orgány – ďáblové, nýbrž samo ztělesnění principu zla a hříšnosti – Lucifer. Kruh se uzavírá.

Triadické členění se tedy jeví jako základní stavební princip celé památky a její z ideového hlediska vlastně kruhové kompozice. Zřetel k němu umožňuje uzavřít, že *HVM* se skutečně dochovala v podstatě celá, protože má nespor- ný začátek i konec a vlastní text vykazuje takovou myšlenkovou konsistentnost a důslednost umělecké výstavby, že v něm není co postrádat. Chybí-li něco, pak jen nadpis, který byl asi zapsán na nedochované existenci poukazuje dochovaný název hry o nanebevstoupení na jiné stránce zlomku) a nejvýš několik úvodních veršů, které s vlastním dějem nesusouvěly.

Důležitost a význam čísla tři jsou ve skladbě výslovně naznačeny. Ďáblové vybízejí Magdalénu k dalším excesům in venere verši (63–64)

Tedy máš paní Magdaléno, tři jinochy

jako najkrašie tři dochy.

Číslovka tři tu má znakovou povahu, jejím významem tu není přesný početní údaj; je výrazem pro mnohost.¹⁷ Podobnou funkci – znaku mnohosti, obsáhlosti a obsažnosti

ú po-
olika
iny je
ch dí-
žných
aléna
amát-
daná
istova
y sed-
vedlo
vé vy-

před-
němž
+ pří-
ebes a
ů v re-
utěi vy-
několi-
praco-
š, v níž
uru od
díli cíř-

flajícím
55, bez
naučnou
eň gro-
o drá-
kavedl-
zuje na
a složitá
litera-
rmování
ly právě
odíl.¹⁴
část hry
šem jen
ěny pře-
Scéna je

stavbě památky. Vzhledem k neobyčejně sémiotické zati-
ženosti čísla tři ve středověkém myšlení¹⁸ lze předpokládat,
že triadický kompoziční princip památky není v plném roz-
sahu a v moderním smyslu autorůsky záměrný, nýbrž že se
osnovou skladby stal jako osvědčený a působivý obecně
rozšířený a tedy také běžně srozumitelný prostředek. Prvky
triadického členění se nadto nápadně často objevují i v ji-
ných památkách, spojených tematicky s magdalénským kul-
tem.¹⁹

Pokus o odpověď na otázku po celistvosti a úplnosti
HVM nás dovedl ke kladnému zjištění a zátrovi s tím ke
konstatování umně a poměrně složité výstavby hry, podmi-
ňující její literární (ideový i umělecký) význam. Je nyní na
místě pokusit se komparativním přístupem zjistit, jaké mí-
sto zaujímá *HVM* vzhledem ke svým vlastnostem v složitých
souvislostech středoevropských divadelních textů na mag-
dalénském téma.

III

Už J. Máchal poukázal na to, že *HVM* má ze známých
středoevropských (českých, latinských, německých, popř.
latinskočeských a latinskoněmeckých) her nejbliž k tzv. *IV*,
jagerske hře, dochované v zápise z 15. století a nesoucí
v unikátním rukopise památky titul *Ludus Mariae Mag-
daleneae in gaudio* (dále zkracuji *J*).²⁰ Přibuznost spočívá
v tom, že obě hry se věnují jen Magdaléně hršné a kající
dělby, Magdalénino vystoupení je uvozeno frivole vyzní-
vajícím světskou písní, prvnímú vstupu Martinu ve *HVM*
předchází latinský zpěv Revertere, revertere Sunamitis...
uvozující všechny čtyři Martiny vstupy v *J* (pochází z *Cant.*
6,12, jako zpěv označen jen v *J*) a děj je v *HVM* i v *J* uzav-
řen latinským zpěvem (antifonou?) Dimissa sunt ei peccata
multa... Řada jiných rysů však obě hry naopak odlišuje, po-
čínaje rozsahem *J* (714 v.); *J* je výrazně rozčleněna na dvě
části (dábelskou a magdalénskou), z nichž každá je uvoze-
na latinským zpěvem Silete!, první část pak ještě pětáda-
cetiveršovým proslavem proclamatore (osoby odpovídající
opovědníkoví pozdějších českých lidových her), tematicky
shodné části obou her jsou rozsahem značně odlišné, *J* ex-
ponuje mnohem víc jedajících postav a na některých
místech magdalénské scény se určité vstupy doslova opa-
kují.

Hlavním obsahovým rozdílem obou her je ovšem to,
že *HVM* je uvozena scénou Luciferova pádu. Taková scéna
je na začátku některých německých pašijových her²¹ a je
v nich podobně obvyklá jako scéna s rozestláním dábli a
přijímáním hršných duší a scéna s obrácením Marie Mag-
daleny (zápis her pocházejí většinou z 15. století a jsou
tedy mladší než zápis *HVM*, ale to zpravidla nevytvrdí
o jejich skutečném stáří a o tradicích, z nichž vznikly); tyto
scény jsou však všude zařazené do různé koncepcí, tyto
komponovaných celků, takže mají vždy jinou strukturu
a platnost a významovou valenci. Soustředění zmíněných tří
scén do jediného komponovaného celku je spolu s jejich
maximální stručností výjimečnou vlastností české magdalé-
nské hry. To zakládá evropskou důležitost památky vzhle-
dem k tomu, jak osobitě se tu ve vzájemné kombinaci
uplatňuje znakovost zmíněných scén uvnitř dobového myš-
lenkového kontextu.

Není tedy na místě pomýšlet na textovou souvislost
mezi *HVM* a *J*, danou společnou předlohou, jak o tom uva-
žoval Máchal;²² obě vznikly po svém z tradice střed-
dobím divadla, spjatého s velikonocím, popř. jarním ob-
dobím. Vedle první tradice církevní a liturgické (k té nej-
nesporněji hledí latinské zpěvy) se v ní uplatňují – podob-
ně jako v *Mastíkář*²³ – snad i rezidua prastarých kultů,
spjatých s jarním znovuzrozením přírody, a závažné obsce-
nosti v předkřesťanských jarních rituálech. Projevuje se to
asi Magdaléninou písní *Krády jsem já chodila, tudy tráva ze-
lená* (v. 56–59).

Tuto píseň podrobil nedávno významové analýze Jan
Lehár v souvislosti s českou světskou písní *Šla dva tou-
řiš*.²⁴ Znamou ze zápisu Oldřicha Kráze z Telče z 15. sto-
letí. Oběma písním je společné metaforické sousloví „ze-
lená tráva“ a Lehár dovodil, že v obou případech je tento
výraz metaforou (Lehár užívá pojmu symbol) pohlaavního
aktu; podobný význam dovozuje Lehár i pro obrázná vyjad-
ření „zelený hájček“ a „hedvábnou vlnu (= závoj) vlti“ v dal-
ším dvou Magdaléniných zpěvních vstupech a shledal k to-
mu zajímavé analogie v *Snaři* Vavřince z Brezové a ve fol-
klórních písních.

Na druhé straně je však nesporné, že Magdalénina pí-
seň je ovláseň biblické *Písně písní*. Uvádím pro názornost
přesně shodující míst v krailickém překladu, který se velmi
kém překladu:

Pís. 1, 16
Aj, jak jsi ty krá-
muj, jak utěšený
naše zelená se.
Pís. 3, 1–2
Na loži svém v
la jsem toho, kti-
luje duše má. H
ho, ale nenašla j
lž tedy vstanu a
mesto; po rnoct
cech hledání buč
kteréhož miluje
Hledala jsem ho
šla jsem ho.

Magdalénin
je společný moti-
vno hledání obj-
lost Marie Mag-
výrazně naznače
sv. Marie Magd-
Cant. 3, 1–2 –
dující turyvek z
kladem tohoto i
rie Magdaléna h
v mešním officiu
a nalezení vyjad-
toly (*Cant.* 3, 1–
Nelze se ar-
písně (nebo sna
dobně jako tom
Te Deum laudan
a slovní shody
v druhém a třet
v počtu veršů vš
4, 5 a 6 veršů)²⁶
užito existující si
k pozoruhodné
hlediska se Ma-
úzece přimykají k
kevní tradici, z h
čné však vyznív-
známem, který
interpretace: pr

Pís. 1, 16
Aj, jak jsi ty krásný, milý
můj, jak utěšený! I to lůže
naše zelená se.

Pís. 3, 1-2
Na ložci svém v noci hleda-
la jsem toho, kteréhož mi-
luje duše má. Hledala jsem
ho, ale nenašla jsem ho.
Již tedy vstanu a zchodím
město; po rýncích a po uli-
cích hledatí budu toho,
kteréhož miluje duše má.
Hledala jsem ho, ale nena-
šla jsem ho.

Magdalénině písní a citovaným úryvkům z *Písně písní* je společný motiv milostné roztoženosti, usilovného aktivního hledání objektu lásky, a dokonce i zeleň lůžka. Souvislost Marie Magdalény s *Velepísní* v církevní tradici je velmi výrazně naznačena tím, že v breviářovém officiu pro svátek sv. Marie Magdalény (22. 7.) je právě citované místo - *Canf.* 3, 1-2 - součástí 1. lekce 1. noční a také následující úryvek z 25. homilie Rehoře Velikého se zabývá výkladem tohoto místa ve vztahu k *Lukášovi evangeliiu*. Marie Magdaléna hledala milého a našla ho v Kristovi. Také v mešním officiu na den 22. 7. je ono Magdalénino hledání a nalezení vyjádřeno komplementárností předeepsané epistolý (*Canf.* 3, 1-2) a evangelia (*Luk.* 7, 36-50).²⁵

Nelze se analyzovat dobrat poznatku, zda Magdaléniny písně (nebo snad jedna píseň, rozdělená na tři části, podobně jako tomu bylo v první luciferské scéně s hymnem *Te Deum laudamus* - této možnosti nasvědčují tematické a slovní shody mezi všemi částmi, uvedení téhož verše v druhém a třetím zpěvu - v. 71 a 84 - a stupňovitost v počtu veršů všech tří Magdaléniných zpěvních vstupů - 4, 5 a 6 veršů)²⁶ vznikly zároveň s celou hrou nebo bylo-li užito existující starší písně či písní. Ať tak či onak, dochází k pozoruhodné významové ambivalentnosti: z obsahového hlediska se Magdaléniny zpěvy aspoň ve své první části úzce přimykají k *Písní písní* a jejím prostřednictvím k církevní tradici, z hlediska začlenění do kontextu a tedy funkčně však vynívají zcela světsky a přímo v ro.poru s významem, který veršům *Canf.* 3, 1-2 připisovala církevní interpretace: první Magdalénin zpěvný vstup následuje

ihned po prezentaci vině duše hříšného kněze před Luciferem a navazuje naň recitované trojverší, které vyjadřuje touhu po kratochvíli zcela neduchovní. Další vstupy udržují a posilují přesvědčení, že Magdalénino hledání milého se zdaleka neodehrávalo jen v ideální, duchovní rovině. Lze tedy uvažovat o parodickém vztahu Magdaléniných zpěvních vstupů k církevní tradici v podobném smyslu jako u výstupu se vzkrěšením židovského kluka Izáka v muzejním *Mastičkáři*.

Proti výsostnému liturgickému hymnu *Te Deum laudamus* z první části *HVM* stojí tedy zpěv vážící se funkčním vyzněním k naprosto protikladné oblasti představ a právě tato protikladnost (kompozičně zhodnocená) naznačuje, že tu bylo Magdaléniných písní užito záměrně, jako zpěvu frivolních, s vědomím jejich významového efektu. Uvedený rozbor naznačuje podle mého názoru větší pravděpodobnost toho, že Magdaléniny zpěvy vznikly zároveň s celou hrou jako projev suverénní básnické hravosti, schopné spjít do jediné dílčí celistvosti na jedné straně ohlas biblické *Velepísně* tak, jak byla dobově interpretována v duchovní poloze, na druhé straně mimokřesťanskou, profánní tradici zájmu o radosti pozemského života, v kulturní rovině historicky spjatou s jarními rity plodnosti a úrodnosti, provázenými pohlavní nevázaností, jak na to v analogickém případě českého *Mastičkáře* poukázali Pavel Trost a Roman Jakobson.

Celou věc svým způsobem potvrzuje to, že na analogickém místě v *J* je - opět jako Magdalénin zpěv - podobná vyzývavě rozpuštělá píseň, začínající veršem *Ja liess mich meinen mandel in der aue*; vyskytuje se s nevelkými obměnami i ve *Vídeňském zlomku pašijové hry* (ze 14. století) a v *Alsfeldské pašijové hře* (z 15. století) a nejeví stopy souvislosti s biblickými nebo liturgickými texty. V *J* a v *Alsfeldské hře* je píseň opatřena notací, jde však pokaždé o jiný nápěv.²⁷ To naznačuje možnost, že skutečně šlo o lidovou nebo zlidovělou píseň s nápěvovou variabilitou takovým písním vlastní. Mnohem důležitější však je to, že příklad německé frivolní písně spjaté s Marií Magdalénou a opakující se v několika časově odlehklých hrách ukazuje, jak stabilní byly ve hrách určité postupy a prvky. *HVM* pak dokazuje, že se takové postupy a tradované vazby s předkřesťanskými rituály uplatňovaly i přes jazykové hranice, že šlo v podstatě o nadnárodní kulturní fenomén evropského křesťanského společenství.²⁸

ou her je ovšem to, pádu. Taková scéná ašijových her²¹ a je ozesiláním d'áblů a ácením Marie Mag- z 15. století a jsou pravidla nevyhovídá nichž vznikly; tyto ně koncipovaných a dy jinou strukturu ádní zmíněných tří cu je spolu s jejich tí české magdalén- ost památky vzhle- ájenné kombinaci nitř dobového myš- textovou souvislost hou, jak o tom uva- z tradice středo- 1, popř. jarním ob- liturgické (k té nej- uplatňují - podob- a prastarých kultů, a závazné obscén- ch. Projevuje se to ádila, tuď tráva ze-

imové analýze Jan ísní *Šta dva tova- z Telče z 15. sto- ícké sousloví „ze- případech je tento (mbo) pohlavního pro obrázná vyjad- závoj) viti“ v dal- ech a sledal k to- Březové a ve fol- e Magdalénina pí- lím pro názornost du, který se velmi novém ekumenic-*

Stejným směrem hledí i prvky, které *HVM* poukají k tradici církevní a liturgické. Ponecháme-li stranou evidentní obecnou souvislost, danou hojným využitím postavy Marie Magdalény v církevní tradici a v konkrétních projevech magdalenského kultu, týká se otázka opět hlavně latinských zpěvů v *HVM*. Hymnus *Te Deum laudamus* se v různé míře uplatňoval už ve hrách obřadních,²⁹ ale v *J* není. Zpěv *Reverere*, zmíněný v *HVM* jen nenápadným uvedením incipitu u prvního vstupu Marty Jakoby k faktitivnímu využití bez výslovné zmínky, že jde o zpěv, se v *J* opakuje několikrát v Martinyých vstupech. *HVM* i *J* mají v závěru antifona *Dimissa* suntu ei peccata multa (v *HVM* ji zpívají Magdaléna a Marta, v *J* „dominica persona“ tj. Kristus). Tato antifona, pocházející z 25. homilie sv. Řehoře a spolu s ní uplatňována i v lekcí na čtvrtek po 5. neděli postní,³⁰ se zpívá v rozsáhlé českolatinšské *Hfe tří Marií* z klementinského sborníku, pocházející ze 14. století, ale zachované až v zápisě z počátku 16. století,³¹ a v muzejním zlomku *Hry tří Marií*, pocházejícím z 15. století.³² V obou hrách je tato antifona součástí narážek na někdejší hršníci Magdalénu (tj. na Magdalénu *Lukášova evangelia*), které jsou rozprostřeny do výjevu Magdalénina rozhovoru s Kristem – zahrnutím *kem*³³ a dokazují tak, že v hrách tohoto typu samostatná scéna s Magdalénou hršníci a s jejím pokáním nebyla; stala se zřejmě až záležitostí dalšího vývoje, tj. pašijových her. Shody mezi *HVM* a chrámovými hrami tří Marií prokazují, že *HVM* je i po stránce církevní a kulturní souvislosti pevně spjata s tradicí českých chrámových her, tak pevně, že je nutno právě z toho hlediska položit otázku její funkce.

IV

K funkci hry mohou za daných okolností nejspíš orientovat její zjištěné vlastnosti literárnětechnické (včetně dneš jako jevy estetické), dále možnost vazby na církevní, liturgický rok a konečně to, co lze z dochovaného zlomkovitého materiálu vysoudit o její divadelní povaze.

Diležitou okolností pro naši úvahu vytváří skutečnost, že středověký církevní rok slavil vedle „standardního“ svátku sv. Marie Magdalény (22. července, zařazeného do misálu římského ritu až v 13. století³⁴) i další příležitosti, svátek Obrácení Marie Magdalény; slavil se příznačně v jarním období, ve čtvrtek po 5. neděli postní, v jednotlivých diecézích s volností charakteristickou pro předřidentinský katolicismus v určité pevně dny (v pražské diecézi 23. břez-

na, v hildesheimské 1. března, v augsburské a magdeburské 10. března, v salzburské 1. dubna).³⁵ Snad až v potridentinském období se památka slavila ve čtvrtek po 5. neděli postní, tedy jako pohyblivý svátek. Stav poznání v oblasti historické liturgie sice neumožňuje bezpečně zjistit, jaká lecke se o tomto svátku četla (a vzhledem k nejednotnosti církevních obřadů v předřidentinském období byla pravděpodobně praxe v jednotlivých diecézích různá, možná že se i přejímaly texty červencového magdalenského svátku, tj. úrvky z homilie Řehoře Velikého³⁶). Sám obsahový výměr svátku Obrácení Marie Magdalény se však natolik shoduje s tématem *HVM*, že lze tuto příležitost pokládat za nejvhodnější termín pro provozování české hry, ne ovšem v přímé vazbě s obřadem, nýbrž mimo rámec bohoslužby a patrně i mimo chrámový prostor, jako příležitostného lidu.

Právě uvolněný vztah her tohoto typu k bohoslužbě, jejich nezávislost na závazném obsahu liturgie toho kterého svátku jim umožňovala realizovat jejich základní poslání, náboženskou a mravně výchovnou funkci: zpřítomňovat pro větší naučnou působivost posvátné děje, činit diváky jejich příjmy účastníky – což ovšem bylo už smyslem divadla spjatého s liturgií, ale nadto tak činit prostředky obecnostu srozumitelnými, poučavými a záživnými. Za prvky působícími – aspoň na dnešního čtenáře – záživnou názorností se však patrně tají hlubší souvislosti s liturgickou tradicí a s náboženským myšlením, které postupovalo život středověkého člověka a tedy i diváka takových her, jako byla *HVM*. Např. v kajícím poltčku, který si Magdaléna sama dává po v. 100, se mohla spatřovat obdoba rituálního poltčku udělovaného při birmování (konfirmaci), k podobné významové mnohovrstevnosti poukazuje i zmíněný vztah Magdalénina „funkčně rozverného“ zpěvu k biblické *Písni písní* (vztahu, který nemá obdobu v jednoznačně světské písni o plášti na analogickém místě v německé hře *J*).

Za prvním významovým plánem hry je tedy možno sledovat složitou soustavu vztahů k liturgické tradici, která poukazuje k ambivalentnosti veselé a v některých částech zdánlivě jen frivolní hry. Jde vlastně o určitou obdobu ambivalentnosti Magdaléniny postavy v středověkém myšlení, oně zmíněné nedílné jednoty Magdalény – hršnice a Magdalény – Kristovy vyvolené.

Takové hry, jako je *HVM*, se mohly uplatňovat v širším časovém rozmezí, než jaké vymezoval sám svátek, k

němž se přímo padě *HVM* samé pojít bohatě up velikonočním obřadům v tor

Touto úvau relativně pevně v oblasti deduk gnosologické (úvah opřen asf řuje k poznatk však pustit ze z hypoteických z Ide přede zlomcích. Už dostupné sním zapsán – podl listů – na úzký rokůch necelý tem se setkává staletí u těch bezprostředně nická vnoční rých lidových tí). Už Stanisl jako zápis vz k provozování slovesnou kra nedopatření, kého písatský ských zlomků

urské a magdeburské nad až v potridentin-čtvrtěk po 5. neděli av poznání v oblasti bezpečně zjistit, jaká dem k nejednotnosti i období byla pravdě- h různá, možná že se talenského svátku, tj. Sam obsahový výměr však natolik shoduje tost pokládat za nej- eské hry, ne ovšem o rámec bohoslužby a příležitostného ludu. o typu k bohoslužbě, i liturgie toho kterého jejich základní poslání, funkci: zpřítomňovat děje, činit divák je- bylo už smyslem di- k činit prostředky obe- i zábavnými. Za prvky znáře – zábavnou ná- ouvislosti s liturgickou a, které prostupovalo i diváka takových her, politiku, který si Mag- la, spařovat období ri- írmování (konfirmaci), nosti poukazuje i zmi- rozverného“ zpěvu k emá období v jednoz- gickým místě v němec-

m hry je tedy možno liturgické tradici, která a v některých částech o určitou dobu am- v středověkém myšlení, halány – hršnice-a Mag- mohly uplatňovat v šir- mezoval sám svátek, k

němž se přímo vztahovaly. Tím spíš tomu tak bylo v pří- padě *HVM* samé, jejíž centrální postava se podle dobového pojetí bohatě uplatňovala v biblických dějích spjatých s velikonočním obdobím.

HVM v tomto obecném rámci uplatňovala text ve srovnání s jinými českými hrami;³⁷ pozoruhodně propraco- vaný kompozičně i slovesně³⁸ a sevrěný do tak malého roz- sahu, že se to zdá prozrazovat dvoji: na jedné straně buď zkušného, znalého a obratného autora, skládajícího hru s jasným vědomím její funkce, určení a způsobu provozování, nebo obrůšenost kusu častým provozováním do maximál- ně úspěšného a působivého, i když textově vzhledem k ar- chetypu nejspíš porušeného tvaru, na druhé straně určení hry – jejíž provozování trvalo zřejmě poměrně krátce – pro specifické příležitosti a pro specifické provozovatele. Tím se dostáváme k vlastní divadelní problematice *HVM*.

V

Touto úvahou vstupujeme na nový terén, opouštíme relativně pevnou půdu textových daností a ocitáme se v oblasti dedukcí, dohadů a kombinací. I tento krok má své gnoseologické oprávnění, zejména pokud může být postup útvah opřen aspoň o některé nesporné fakty, protože smě- řuje k poznatkům jiným způsobem nedosažitelným. Nelze však pusit ze zřetele, že v této sféře je možné dobrat se jen hypotetických závěrů.

Jde především o povahu zápisu hry v drkolenských zlomcích. Už Paterův rozbor nálezu upozorňuje (a dnes dostupné snímky zlomků potvrzují), že rukopis byl zřejmě zapsán – podle stop šití na vertikální ose obou nalezených listů – na úzkých stránkách vysokých průměrně 29 cm a ší- rokých necelých 11 cm. S takovým málo obvyklým formá- tem se setkáváme od středověku až do mnohem pozdějších staletí u těch rukopisů dramatických textů, které sloužily bezprostředně divadelní potřebě, z nichž se hrálo (*Rakov- nícká vánoční hra* z druhé poloviny 17. století, texty někte- rých lidových her z podkrkonošské oblasti z 18.–19. stolo- tí). Už Stanislav Souček charakterizoval drkolenské zlomky jako zápis vzniklý proto, aby se ho užilo „jako návodu k provozování“.³⁹ U *HVM* zaráží zřejmý nepoměr mezi slovesnou kvalitou textu a zápisem plným chyb a písáckých nedopatrání, který je svou úrovní pod průměrem středově- kého písáckého výkonu (a to ve všech textech drkolen- ských zlomků, nejen u *HVM*). Vystává otázka, kdo mohl

na základě takového rukopisu provozovat hru, která při svém nevelkém rozsahu exponuje celkem 8 mluvčích. Pasi- jové hry o velkém počtu postav, k jejichž povaze *HVM* ukazuje (jak naznačili zejména Patera a Truhlář), bývaly později provozovány neprofesionálními herci, vybranými věřícími farnosti, „místními“ lidmi. Dá se to předpokládat i pro *HVM*? Myslím, že stěží, protože tak krátká hra by jim sotva stála za to, aby do ní investovali nezbytnou přípravu, a je nepravděpodobné, že by neprofesionální představitelé Domnívám se, že větším právem je na místě uvažovat o profesionálním nebo aspoň institucionálním provozování *HVM*, tím spíš, že hra nepředpokládá žádnou „scénickou výpravu“ a text je uspořádán tak, že v jednotlivých scénách vystupují maximálně čtyři mluvčí (ve střední scéně). Za předpokladu, že jednotliví představitelé by se hráli postupně víc rolí, bylo možné, aby *HVM* provedli jen čtyři muži a dvě ženy, v případě, že by muži představovali i ženské postavy (a to bylo aspoň v chrámových brách pravidlem – případ ženského hraní v pražském jurském klášteře je aspoň podle dosavadní literatury vzácnou výjimkou), pak stačili jen tři – čtyři muži. V jaké sociální vrstvě či skupině je možné sledat v té době herce k provozování takového divadla? Jsou myslím jen dvě možnosti. První představovali žáci far- ních a klášterních škol, popř. i univerzity. V jejich životě a divadelní produkce tradičně uplatňovaly při výročních pří- ležitostech, byly významnou složkou jejich kontaktu s vněj- ším, mimoškolním světem a ovšem i zdrojem výdělku. Na šlo o divadlo profesionální, ale spíš skutečně profesionální – možnost, kde hledat v té době ze zmíněných možností – herce, poukázal – a to je druhá ze zmíněných možností – Václav Černý ve své studii o staročeském *Masickáři*⁴⁰, mezi potulnými lidmi „zábavného řemesla“, komedianty, jokulátory, žáků. Byli to herci, kteří nedělali umění, ale bavili profesionálními výstupy pro vlastní obživu široké a různorodé publikum při různých příležitostech, vytvářených hlavně církevními svátky, ale i profánními festivally, koro- novacemi atp. Nemohli se svým obecněm komunikovat jinak než v znakových systémech oběma stranám běžných; nešlo jen o jazyk, nýbrž i o narážky na kostelní dění (cír- kevní zpěvy), gestikulaci, prvky jednoduché kostymace (čertí, patrně nápadný, bohatý světský oděv Magdalény), barevnou symboliku apod. V žákětském repertoáru si lze dobře představit stručnou hru, která artikulovala ve zkratce

děje odvozené z posvátné knihy křesťanstva, byla domyšle-
na a dokomponována do nové sémanticky bohaté celistvos-
tí a v zábavné poloze obecnostv poučovala ve smyslu křes-
ťanské doktríny a přitom poskytovala příležitost pro never-
bální divadelní evoluce – nejspíš humorové – neodhadnu-
itelného rozsahu (který ovšem mohl být značný)¹⁵, dala se
bez neskutnosti provozovat v každém prostředí a opakovaně
předvádět v daném období církevního roku na různých
místech pro stále nové obecnostvo.

Názor, že v *HVM* by mohlo jít o žaketskou hru, nachá-
zí jistou oporu i v dalším textu drkolenských zlomků. F.
Svejkovský hledal při srovnávací analýze dvou znění mas-
tícké scény, že právě drkolenský *Mastíckář* vykazuje ja-
ko zápis reprezentující jednu z rozvojových větví v zásadě
orální (divadelně) tradované a variované skladby ryso-
směšující k rozvoji *Mastíckáře* jako světské hry: neakcen-
tuje nijak souvislost s náboženskou hrou, kupí prvky podbi-
zivého hrubozrnného humoru a neomalených vulgárností.
Na základě toho se Svejkovský kloní k názoru, že drkol-
ský *Mastíckář* reprezentuje tu podobu hry, která se šířila
přisobením žáků¹⁶, 42 na rozdíl od klerického – žakovského
Mastíckáře muzejního. Tak jako mastíckářská scéna má

množství shod jak mezi oběma českými texty, tak i mezi
nimi i analogickými výstupy německých pašijových her, má
i *HVM* paralelní a analogická místa jak s německou *J*, tak
s magdalénskými scénami německých pašij. Aspoň vztah
mezi *HVM* a *J* lze podle mého názoru připsat společnému
pozadí v žakětsko – žakovské komediální tradici (neboť
hranice mezi těmito dvěma divadelními „světy“ nebyla jistě
ostrá a neprostopupná), která tu prolhula do kulturní aktivity
v různých národních jazycích, ale v zásadě byla součástí
kulturní jednoty evropského středověku.

Je-li opodstatněný názor, že dva (největší) texty z dr-
kolenských zlomků nejsou stopy žakětské aktivity, přichá-
zela by snad v úvahu hypotéza, že celé tyto zlomky předsta-
vují fragment žakětského sborníku her pro veřejnostní
okruh¹⁷. Znamenalo by to ovšem – vzhledem k značné
umělé povaze *HVM* – připustit, že žakětský repertoár byl
kvalitativně členitější a rozmanitější, než se dosud má za to.
Právě proto má oprávnění i možnost školského, žakovské-
ho původu a tradování skladby a tedy i názor, že zlomky
jsou zbytkem rozmanitými psaní (podobně nedbalými) za-
psaného sborníku, podle něhož hry každoročně provozovali
žáci nějaké školy.

Poznámky

- 1) Patena 1889, 122–139. Šlo zřejmě o rukopis Cplj (453. a), 86. stov. Viehlaber 1918, 114.
- 2) Máchal 1906, 24–30.
- 3) Další edice přinesl Hrabák 1950, Výbor 1957 a Kopecký 1981.
- 4) Před Máchalem Truhlář 1891, 170–171, 174, Vítek 1983 (4. vyd. 1960, 47–48). Po vydání Máchalovy edice Máchal 1917, 25, Jakubec 1929, 127, Hrabák 1950, Skarka 1955, 110, Dějiny 1959, 130, 141, Svejkovský 1968, 49, Kopecký 1981, 23–26, Kindermann 1957, 387.
- 5) Svejkovský 1968, 49.
- 6) Skarka 1948–49, 30–109, nově Skarka 1986, 48–122.
- 7) Skrabal 1940, 297, *Kirchenliedkor* 1934, 902–903.
- 8) Souhrnné o otázkách Hoffmann 1933 a Knoll 1934. Anglické pašijové hry z toho hlediska analyzovala Prosser 1961, 110–146.
- 9) Stov. např. Svejkovský 1966, 12–13, 16–19 et passim.
- 10) Zobečnují tu poznatky z německých her, hlavně pašijových, otištěných v edicích: Mone 1846, Frowning s.a., Hartl 1942, Kummer 1882 a z příslušných partií *Verfassenschriften*.
- 11) Creisenach 1893, 296, Kindermann 1957, 361, Wickham 1974, 94 a 100.
- 12) Hlavně 2, Petr 3, 4, Juda 6 a 11, Ap. 12, 7–9.
- 13) Augustinus 1899, I, 425 a 562.
- 14) K otázkám soustavně např. Wick 1887, Bachtin 1975, 294–308, Gutowská 1973, 92–114.
- 15) Máchal 1906, 25–26.
- 16) Graesse ed. 1890, 407–417, Ikonografický doklad na miniaturě z 15. století Wickham 1974, obr. 17.
- 17) Je tomu tak i v případě, že mluvíme o množině znaků, přičemž „jinocit“ skupin hříšníků ve v. 42–43 (takmeť ševců i panosů, sedláky / takmeť křemčů i žáků) s charakteristickou snahou o zahrnutí různých sociálních skupin, ovšem bez těch, které byly hájely společenskou privilegovaností a u nichž se zřejmě připouštělo hříšnictví jen jako in-dividuální výjimka, stov. v. 50–55.
- 18) Jeho krajní polohy vytvářejí na jedné straně posvátná představa božské trojice a její deriváty v náboženském myšlení, na druhé straně sublimní promyšlenost čísla tři v kompozici Danouy *Bežské komedie*.
- 19) Trojí Martino napomínání Magdalény za světskou hříšnost se vyskytuje např. v pašijové hře ze St. Gallen (Mone 1846, I, 72–128), Ytor-ginova legenda o Marii Magdaléně v souboji *Legenda aurea* (Graesse ed. 1890, 407n.) má třiadvácet členitý úvod, připisuje zvláštní význam trojí sourozenosti Marii Magdaléně, Marře a Lazarovi, kteří si rozdělili rodinný majetek na tři části, a uvádí, že Maria Magdaléna

Bibliografie

- Augustinus: *Sci Aureii Au-
toris scholastica* Petra Cor-
Kristus měl být od Marie
ale k poslednému mazání
IV. jagerské hře – *Ludus
1882, 95–119*) se ve scéně
představuje 6 dítčů (2x3)
ku *hříšné pašijové hry* (1
něž třikrát napomínána k
díleč členění ovšem není i
magdalénskou tematiku.
20) Máchal 1906, 28 a Mácha
1882, 95–119.
21) Např. ve *višenských pašijové*
22) Máchal 1908, 58.
23) Stov. Trost 1956, 103–10.
24) Lehár 1982, 407n., Lehár
25) Je pozoruhodné, že výžer
tek po 5. neděli posní, i
26) Stov. : i Nejedlý 1954, 281.
27) Stov. Osthoff 1942, 65–8
28) Zohrávaní to už Svejkovský
29) Stov. Nejedlý 1954, 241.
30) Svejkovský 1966, 81, Kam
31) Máchal 1908, 165, podle
Plocek 1989, 618, 907–9
32) Máchal 1908, 122.
33) Stov. i Svejkovský 1966,
34) Kellner 1906, 221.
35) Friedrich 1934, 315, Grc
hodné, že tento svátek
Nilles 1881 – 96.

ými texty, tak i mezi
ch pašijových her, má
ak s německou J, tak
pašiji. Aspoň vztah
i připsat společnému
lílní tradici (neboť
u „světy“ nebyla jistě
a do kulturní aktivity
zásadě byla součástí

u.
(největší) texty z dr-
ské aktivity, přichá-
tyto zlomky předsta-
her pro velikonoční
vzhlédem k značně
késký repertoár byl
ž se dosud má za to.
školského, zákovské-
i i názor, že zlomky
obně nedbalými) za-
doročně provozovali

1 1975, 294 – 308, Gutow-

oklad na miniatuře z 15.

ntnili „třemi jinocny“ sa-
bosti i výčty dvakrát tři
panoš, sedláky, / takměř
ahou o zahrnutí různých
vly hějeny společenskou
ělo hřišníci jen jako in-

posvámá představa bož-
yšení, na druhé straně
antovy Božské komedie.
iskou hříšnost se vysky-
1846, I, 72 – 128). Vora-
Legendu aurau (Graes-
od, připsuje zvláštní vý-
larté a Lazarovi, kteří si
H, že Maria Magdaléna

obrátila massilskou kněžnu na křesťanství trojím vičením ve snu, *His-
toria scholastica* Petra Comestora (Novák ed., 1910, 693n.) uvádí, že
Kristus měl být od Marie Magdalény třikrát mazán drahými mastmi,
ak s posledním mazáním – v hrobě – už nedošlo. V německé tzv.
IV. jagerské hře – *Ludus Mariae Magdaleneae in gaudio* (Kummer
1882, 95 – 119) se ve scéně s Luciferem, analogické s českou hrou,
představuje 6 ďáblů (2x3) a dochází k výslechu 9 duší (3x3), ve zlom-
ku *videařské pašijové hry* (Fronting s.a., I, 305 – 324) je Magdaléna rov-
něž třikrát napomínána k pokání, ovšem různými mluvčimi. – Tria-
dické členění ovšem není zdaleka omezeno jen na literární památky s
magdalénskou tematikou.

- 20) Máchal 1906, 28 a Máchal 1908, 58. Edice německé hry Kummer ed.,
1882, 95 – 119.
21) Např. ve *videařské pašijové hře* (Fronting s.a., I, 305n.).
22) Máchal 1908, 58.
23) Srov. Trost 1956, 103 – 105, Jakobson 1958, 245 – 265.
24) Lehár 1982, 407n., Lehár 1990, 101 – 110.
25) Je pozoruhodné, že tyž evangelijní úryvek zůstal předeepsán i na čtvr-
tek po 5. neděli postní, „in hebdomadam Passionis“. Srov. dále.
26) Srov. i Nejedlý 1954, 281, Svejtkovský 1966, 101.
27) Srov. Osthoff 1942, 65 – 81.
28) Zdůraznil to už Svejtkovský 1966, 83 – 84.
29) Srov. Nejedlý 1954, 241, 264, 275.
30) Svejtkovský 1966, 81, Kummer ed. 1882, 95n.
31) Máchal 1908, 165, podle jeho členění hra E. Nápěv písně odtud vydal
Plocek 1989, 618, 907 – 908, 948.
32) Máchal 1908, 122.
33) Srov. i Svejtkovský 1966, 34n.
34) Kellner 1906, 221.
35) Friedrich 1934, 315, Grotefend 1891 – 92, I, 119, II passim. Je pozor-
hodné, že tento svátek ani jako pevný, ani jako pohyblivý neuvádí
Nilles 1881 – 96.

Bibliografie

- Augustinus: *Scilicet Aurelii Augustini episcopi De civitate Dei libri XXII*, ed.
K. Hoffmann, I – II, Pragae – Vindobonae – Lipsiae 1899.
Bachtin, M.M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*,
Praha 1975.
Creisenach, W.: *Geschichte des neueren Dramas I*, Halle 1893.
Černý, V.: *Staročeský Mastickář*, Praha 1955.
Dějiny české literatury I, red. J. Hrabák, Praha 1959.
Friedrich, G.: *Rukověť křesťanské chronologie*, Praha 1934.
Fronting, R.: *Das Drama des Mittelalters I – III*, Stuttgart s.a.
Graesse, Th., ed.: *Jacobus de Voragine, Legenda aurau*, Breslau 1890.
Grotefend, H.: *Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*,
Hannover 1891 – 92.
Gutowski, M.: *Kornizm w polskiej sztuce godyckiej*, Warszawa 1973.
Hansel, H.: *Maria Magdaléna*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters* –

36) Kellner 1906, 223.

37) Srovnání umožňují texty otištěné u Máchala 1908.

38) V rámci obvyklé výstavby dramatických textů z bezrozměrných rýmo-
vaných dvojverší, oscilujících kolem osmiabídného jádra, přísně res-
pektujících soulad syntaktického a versového členění (srov. Horálek
1957, 11 – 12), lze v *HVM* vysledovat funkčně užitá monorymiá troj-
verší (v. 25 – 27, 60 – 62), významové gradace v některých promluvách,
vyjádřené stoupajícím počtem slabik ve verších (v. 60 – 62, 76 – 79,
86 – 89).

39) Souček 1977 – 78, 149; tamtéž další doklady o podobných památkách
divadelních textů, i středověkých.

40) Černý 1955.

41) K. jedné takové možnosti poukazuje sám text hry: oslovení první hřiš-
né duše ve v. 46 – 49 – na které v textu není přímá reakce – mohlo
být směřováno ne na spoluhráče, nýbrž na někoho z publika, a to tím
mohlo být vtažováno do hry.

42) Svejtkovský 1966, 131: „... dominovala nespoutaná a prostá zábavnost,
o níž víme, že ožívala často v prosředí městských i venkovských slav-
ností nebo zábav. Světskost a zábavnost tu otevřely cestu prostřed-
kům, jejichž zdroje je možno hledat především v lidové linii zakázké
tvorby, ve zkušenostech a prosředcích sloužících snaze zalíbit se vi-
pem formulovaným jadrně a přímo, humorem nevyhýbajícím se ve
výběru prvků ani rozpusťlostem hrubšího zrna.“

43) Zaujímá období od Popelčiny stědy do slavnosti Soslání Ducha sv.
(Letnic), srov. Pokorný 1990, 95. – Za orientaci a rady při zpracová-
ní této studie upřímně děkuji dr. Emmě Urbánkové, Vojtěchu Rono-
vi, prof. dr. Ladislavu Pokornému, dr. Emilu Pražákovi a prof. dr.
Emilu Skálovi. Za cenné diskusní podněty věčím i Pavlíně Rychtero-
vé, Zofě Letošníkové, Lukáši Rousovi, Ondřeji Pittauerovi a Janu
Wiendlovi, posluchačům mého semináře na pražské filozofické fa-
kultě.

Verfasserlexikon, begründet von W. Stammeler, herausgegeben von K.
Langosch III, Berlin 1943, 231 – 244.

Hartl, E.: *Das Drama des Mittelalters 2 – 4*, Leipzig 1942.

Hoffmann, M.N.: *Die Maria – Magdaléna – Szene im geistlichen Spiele
des Mittelalters*, Würzburg 1933.

Horálek, K.: *Přehled vývoje českého a slovenského verše* (skripta), Praha
1957.

Hrabák, J., ed.: *Staročeské drama*, Praha 1950.

Jakobson, R.: *Medieval Mock Mystery*, in *Studia philologica et literaria in
honorem L. Spitzer*, Bern, 1958, 245 – 265, česky in *Divadelní revue*
3/1991, 9 – 27.

Jakubec, J.: *Dějiny literatury české I*, Praha 1929.

Kellner, K.A.H.: *Heortologie oder die geschichtliche Entwicklung des Kir-
chenjahres und der Heiligenfeste*, Freiburg im Breisgau 1906.

Kindermann, H.: *Theatergeschichte Europas I*, Salzburg 1957.

Kirchentextikon: Lexikon für Theologie und Kirche 6, Freiburg im Breisgau
1934.

- Knoll, O.F.: *Die Rolle der Maria Magdalena im geistlichen Spiel des Mittelalters*, Berlin 1934.
- Kopecký, M.: *Nejstarší české drama* (skripta), Brno 1981.
- Kummer, K.F., ed.: *Erlauer Spiele*, Wien 1882.
- Lehár, J.: *K problematice staročeské písně Šta dva tovaršič, Česká literatura* 30, 1982, 407n.
- Lehár, J.: *Folklorní vsuva staročeské milosné lyriky?*, Slavica 52, 1983, 355n.
- Lehár, J.: *Česká středověká lyrika*, Praha 1990.
- Máchal, J.: *Dřkolenský zlozek staročeských her dramatických*, Listy filologické 33, 1906, 24–30.
- Máchal, J.: *Staročeské skladby dramatické původu liturgického*, Praha 1908.
- Máchal, J.: *Dějiny českého dramatu*, Praha 1917.
- Mone, F.J.: *Schauspiele des Mittelalters I–II*, Karlsruhe 1846.
- Nejedlý, Z.: *Dějiny husitského zpěvu I*, Praha 1954.
- Nilles, N.: *Kalendarium manuale utriusque ecclesiae, orientalis et occidentalis*, Oeniponte 1881–96.
- Novák, J.V., ed.: *Pera Comestora Historia scholastica*, Praha 1910.
- Osthoff, H.: *Deutsche Liederverse und Wechselgesänge im mittelalterlichen Drama*, Archiv für Musikforschung 7, 1942, 65–81.
- Palera, A.: *Dřkolenské zbytky staročeských her dramatických*, Časopis Českého muzea, 1889, 122–139.
- Plocek, V.: *Melodie velikonocních slavností a her ze středověkých pramenů v Čechách*, Státní knihovna, Praha 1989.
- Prosser, E.: *Drama and Religion in the English Mystery Plays*, Stanford – California 1961.
- Souček, S.: *Ke Komedii vánoční o narození Syna božím, pochůzky z Vlachova Březá*, ed. J. Lehár, Strahovská knihovna 12–13, 1977–78.
- Svejkovský, F.: *Dvě verze Mastičkáře – dva typy středověké frašky*, Česká literatura 11, 1963, 473n.
- Svejkovský, F.: *Z dějin českého dramatu*, Praha 1966.
- Svejkovský, F.: *Dřvadlo raného a vchochého feudalismu a krize dřvadla za husitský*, in *Dějiny českého dřvadla I*, Praha 1968.
- Skarka, A.: *Z problematiky českého gotického básnický, Časopis historický* 47–49, 1947–49, 30–109.
- Skarka, A.: *Násin dějin české slovesnosti v obdobích před rozkladem feudalismu I*, Praha 1955.
- Skarka, A.: *Přilíhčitel českého písemnictví*, ed. J. Lehár, Praha 1986.
- Škrabal, P.: *Přiruční slovník biblický*, Praha 1940.
- Trost, P.: *K staročeskému Mastičkáři*, Sporník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura 3, 103–105.
- Truhlář, J.: *O staročeských dramatických velikonocích*, Časopis Českého muzea, 1891, 1–43, 165–197.
- Veltruský, J.F.: *A Sacred Farce from Medieval Bohemia – Mastičkář*, Ann Arbor 1985.
- Velhaber, G.: *Catalogus codicum Plagensium manuscriptorum*, ed. G. Indra, Lincii 1918.
- Verfasserlexikon: Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*, begründet von W. Stammeler, herausgegeben von K. Langosch, III, Berlin 1943.
- Vítěk, J.: *Dějiny české literatury I*, Praha 1960.
- Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*, red. B. Havráněk a J. Hrabák, Praha 1957.
- Wickham, G.: *The Medieval Theatre*, London 1974.
- Wieck, H.: *Die Tautel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne*, Leipzig 1887.

