UNIVERSITA KARLOVA PRAHA

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE

F. SVEJKOVSKÝ

Z DĚJIN ČESKÉHO DRAMATU

UNIVERSITA KARLOVA

UNIVERSITAS
CAROLINA
PRAGENSIS

ACTA
UNIVERSITATIS
CAROLINAE

in seriebus, quae Biologica, Geologica, Geographica, Mathematica et Physica, Medica, Gymnica, Economica, Iuridica, Philologica, Philosophica et Historica, Historia Universitatis Carolinae Pragensis dicuntur, edenda curat

Actis edendis praeest Pavel Levit
Cuius vice fungitur Zdeněk Červený
Quibus a manu est Olga Volková

Series singulas edendas curant

B. Fott (Biologica), F. Čech (Geologica), V. Häufler (Geographica), J. Mohr (Mathematica et Physica), C. John (Medica), J. Fleischmann (Gymnica), B. Urban (Economica), V. Outrata (Iuridica), Zd. Urban (Philologica), L. Vebr (Philosophica et Historica), F. Kavka (Historia Universitatis Carolinae Pragensis)

Cuius consilii sedes est
Celetná 20,
Praha 1 — Staré Město,
ČSSR

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOLOGICA - MONOGRAPHIA XII - 1966

Vážené p. prof. E. Kamínkové
oddaně a vděčně
Fr. Mejlovský

Březen 67.

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOLOGICA
MONOGRAPHIA XII-1966

FRANTIŠEK SVEJKOVSKÝ

Z DĚJIN ČESKÉHO DRAMATU

LATINSKÉ A LATINSKOČESKÉ HRY TŘÍ MARIÍ

1966

UNIVERSITA KARLOVA ■ PRAHA

Recenzovali

univ. prof. dr. Antonín Škarka,
doc. Eva Kamínková, CSc,
Vědecký redaktor univ. prof. dr. Vladimír Skalička, DrSc.

© Universita Karlova - Praha - ČSSR - 1966

© František Svejkovský

Tuto práci připisuji s vděčností
svým rodičům

OBSAH

Úvod 9
Počátky (12.—13. století) 13
1. Nejstarší velikonoční slavnost 15
Nejstarší francouzské verze tzv. třetího vývojového stadia 16
Svatojirský text a některé problémy jeho interpretace 22
Slavnosti tzv. třetího vývojového stadia v oblasti německé kultury . . . 29
Dramatický prvek ve svatojirské slavnosti a otázka její geneze 31
2. Další stopy velikonočních dramatických úprav v rukopisech 39
Doba rozvoje (14.—15. století) 51
1. Latinské texty 59
Svatojirská slavnost z doby abatyše Kunhuty 59
Velikonoční slavnost tzv. druhého vývojového stadia 66
Jednoduché dramatizované obřady 68
Ojedinělý doklad latinské verze s verši na českém území 74
2. Latinskočeské hry 77
Základní rysy českého typu dvojjazyčných her 79
Otázka počátků latinskočeských her 84
Vývojové proměny latinskočeských her 89
3. Mastičkář 108
Zlomek musejní 111
Zlomek drkolenský 125
Literatura 134
Résumé 137
Seznam obrazových příloh 143
Rejstřík rukopisů 144
Závěrečná poznámka 147

INHALT

Einleitung 9
Die Anfänge (12.—13. Jahrhundert) 13
1. Die älteste Osterfeier 15
Die älteste französische Version der sog. dritten Entwicklungsstufe . . . 16
Der Sankt-Georgi-Text und einige Probleme seiner Interpretation 22
Die Feiern der sog. dritten Entwicklungsstufe auf dem Gebiet der deutscher Kultur 29
Das dramatische Element in der Sankt-Georgi-Feier und die Frage ihrer Entstehung 31
2. Weitere Spuren von Osterdramatisierungen in den Handschriften 39
Die Zeit der Entfaltung (14.—15. Jahrhundert) 51
1. Lateinische Texte 59
Die Sankt-Georgi-Feier aus der Zeit der Äbtissin Kunigunde 59
Die Osterfeier der sog. zweiten Entwicklungsstufe 66
Einfache dramatisierte Zeremonielle 68
Vereinzelte Belege lateinischer Versionen und Verse auf tschechischem Gebiet 74
2. Lateinisch-tschechische Spiele 77
Die Grundzüge des tschechischen Typus zweisprachiger Spiele 79
Die Frage der Anfänge der lateinisch-tschechischen Spiele 84
Die Entwicklungsmetamorphosen der lateinisch-tschechischen Spiele . . . 89
3. Der Quacksalber 108
Das Museumsfragment 111
Das Fragment von Schlägel 125
Literatur 134
Résumé 137
Bilderverzeichnis 143
Register der Manuskripte 144
Schlussbemerkung 147

ÚVOD

Studium zrodu a vývoje středověkého latinského a latinskočeského dramatu má už svou bohatou historii a přineslo také cenné výsledky. Zásluha tu patří jak badatelům domácím, tak cizím, neboť problematika celkového evropského vývoje se úzce prolíná se specifickými otázkami, před kterými stojí výklady soustředěné k situaci v jednotlivých zemích. Vždyť stojíme před tvorbou, která je výrazně poznamenána universalismem středověkého umění. Jejím východiskem je prostředí církevní, atmosféra chrámových obřadů. Tak se v rozvoji studia objevují střídavě jména vědců cizích i našich, kteří určují rytmus pokroku v poznání.[1]) Tu G. Milchsack, C. Lange a W. Meyer, tam J. Máchal, Z. Nejedlý, tu v nové době E. K. Chambers a K. Young, tam J. Vilikovský představují ty nejzávažnější etapy bádání od konce minulého století. A vedle nich další a další, od J. Truhláře a A. Patery až po R. Jakobsona a V. Černého. Vynášeli z rukopisů nový materiál nebo zase prohlubovali interpretaci celých děl či jednotlivých míst v textech. Studium památek, které vznikly v našich zemích, nedokazuje jen podnětnost cizích výsledků pro situaci českou, ale umožňuje zároveň i na tomto pozadí určit význam a místo našich děl v celkovém evropském vývoji. To ukazují hlavně výsledky z posledních dvaceti, třiceti let.

Intensita zájmu o středověké drama neutuchá, ba naopak, rozvoj moderního divadla, jeho funkce, jeho hledání nových tvarů, nových prostředků staví tuto ranou fázi do stejně ostrého světla zájmů jako drama antické. Hlásí se i otázky, které kladou dějiny divadla, neboť text chrámových her je vlastně tím nejčastěji dochovaným svědectvím o prvních krocích jedné z významných větví středověkého divadla. To ostatní, to pomíjivé, co vytváří divadlo, zanikalo nenávratně s okamžikem realizace. A tak zůstává právě text (vedle sporadických dokladů z výtvarného umění nebo různých

[1]) Výčet děl je v připojené bibliografii na str. 134n.

zpráv či poznámek o představeních), aby vypověděl něco i o tom nezachytitelném. Ve vztahu k textu tím přibývá nových aspektů. Pravda, byli si jich v různé míře vědomi i autoři starší, ale většinou stály v pozadí jejich zájmu. Základy dosavadního bádání určovala hlavně práce založená na filologickém přístupu k textu — a ten dosud převažoval právě na poli studia latinských a latinskočeských památek. Širší literárněhistorické, popř. teatrologické aspekty pronikaly spíše do studia děl světských a českých. Od Máchalových výzkumů latinských a latinskočeských textů učinil nejzávažnější kroky Vilikovský díky tomu, že se mohl opřít o hlubokou studnici materiálu, o Youngovu práci The Drama of the Medieval Church. Některými závěry sem zasáhly i práce Jakobsonovy a Černého.

Na tyto výsledky, na cenná pozorování i edice památek, na některé problémy, které otevřely, chce navázat tato práce a pokusit se o další krůčky. Proto jejím cílem není shrnovat a opakovat základní údaje nebo historické přehledy, které už zobecněly, nýbrž pokračovat ve studiu tam, kde je možné dosavadní závěry prohloubit nebo opravit, — a tedy zčásti zase otvírat další otázky...

Hlavní možnosti se ukáží, když přibereme k dosavadním postupům, soustředěným převážně k filologickému nebo literárněhistorickému studiu jednotlivých míst v textu, k shledávání shod nebo rozdílů s evropskými památkami, zřetel k dílu jako k celku. Především jako k celku uměleckému, jehož zrod nelze vykládat v duchu starší textové kritiky pouze jako výsledky jednoduchého procesu tvorby nebo zase náhodného zásahu do předpokládaného původního znění díla, nýbrž jako výsledek řady činitelů. Středověku bylo vzdálené povědomí o závaznosti určitého textu a divadelní provedení nepochybně rovněž působilo na jejich proměnlivost. Tyto podmínky byly stálým zdrojem větších či menších zásahů do tradovaných děl. Proto je dramatický text zvlášť charakteristickou oblastí, kde se neustále prolínaly dvě tendence určující konečnou podobu dochovaných středověkých památek: na jedné straně tendence k fixaci, k uchování určitého tvaru — a na druhé k neustálé proměně přicházející s každou realizací. A tak je třeba mít vždy na paměti oba póly. Přihlížet jen k jednomu, znamená vždycky jistou jednostrannost. Tak např. u chrámového dramatu a jeho prvních stupňů se obvykle zdůrazňovala tendence k ustálenosti, neboť se vycházelo z těsného vztahu k liturgii a ke kanonickým textům. Na této bázi vyrostly i závěry o jednotném vývoji velikonočních slavností i her v Evropě, který byl rozčleněn do tří vývojových stupňů (viz dále str. 11n). Do tohoto rámce byly začleňovány konkretní texty, u kterých se zdůrazňovaly spíše jejich společné znaky a hledala jednotná východiska, než aby se uvažovalo o jednotlivostech a o individuálních podmínkách jejich vzniku. U světského divadla je naopak nasnadě uvažovat spíše o proměnlivosti textu, zvláště když právě se světským živlem pronikala na divadlo improvisace. A přece při

studiu dramatických děl znovu převážil názor, že je třeba vycházet z nějakého původního ustáleného textu, ktererý se má stát kritériem pro hodnocení dochovaných variant. Není náhodou, že se při takovém srovnávání na pozadí zvoleného archetypu ozvaly často závěry o deformovaném znění, o zlovůli a chybách opisovačů. Upustíme-li od jednostranného ulpívání na předpokládaném pevném a jednotném základu a přijmeme-li naopak možnost časté proměnlivosti a zásahů, budeme nejen blíže k historickému pochopení funkce a povahy středověkých zápisů, ale také k jejich věrnější interpretaci. Každý z těchto dochovaných zápisů je vlastně textem určeným pro konkrétní situaci, ať už pro chrámovou slavnost nebo pro divadlo. Proto je třeba spíše počítat s určitým základním modelem, který byl v tradici fixován, tvořil základ provedení — a často zároveň východisko k různým obměnám. To jsou základy, z kterých je možno, myslím, přistoupit znovu i k některým srovnávacím výkladům započatým už staršími badateli.

Z předcházejícího už přímo vyplývá další moment, který chceme zdůraznit: zřetel k „divadelnosti" a k jejímu významu pro formování dramatického díla středověku.[2]) V ní je jedna z rozhodujících sil pro vývoj od liturgických textů k osobitým tvarům dramatickým. Růst uměleckého aspektu vedle liturgické funkce, snaha dramatizovat a předvádět události připomínané obřadem — to je zdroj vývoje a jedno z úrodných polí pro tvůrčí práci středověkých dramatiků.

Studie, kterou tu předkládám, je věnována jen jedné ze složek středověkého dramatu, latinským a latinskočeským památkám velikonočním. Právě tato tvorba vystupuje nejvýrazněji z dochovaných pramenů a zároveň umožňuje proniknout co nejhlouběji ke kořenům středověkého chrámového a náboženského dramatu. Není pochyb, že tento stav odpovídá přes všechnu torzovitost středověkých pramenů i skutečné situaci. Také v ostatní Evropě patří velikonoční tematika k nejčastěji zpracovávaným námětům v okruhu chrámových náboženských děl. Tomu vděčíme i za možnost postihnout a charakterizovat dnes dlouhý a poměrně plynulý vývoj dramatu od počátečních forem až k rozvinutým hrám, které nakonec podlehnou počeštění i laicisaci a vplynou do divadla světského.

Jak jsme už vzpomněli, bývá zvykem začínat výklady o latinském velikonočním dramatě a jeho prvních fázích rozdělením památek do schématu tří základních vývojových stupňů. První představuje návštěva tří Marií u hrobu Kristova, druhý je rozšířen o výstup apoštolů Petra a Jana, přicházejících k prázdnému hrobu, třetí o další episodu, Kristovo zjevení Marii Magdaleně; poslední část bývá přitom obvykle začleněna za výstup

[2]) Pozoruhodné příspěvky k některým otázkám studia textů přinesla právě z tohoto hlediska kniha Wolfganga F. MICHAELA, *Frühformen der deutschen Bühne*, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 62, Berlin 1963.

tří Marií. Dochovaný materiál z různých zemí ovšem ukazuje, že takové třídění může být jen pomocným schématem, které snad určuje základní rysy jednotlivých úprav, ale nepostihuje plně ani vývojové procesy od obřadních zpěvů k rozvinutým slavnostem a hrám, ani nemůže být sdostatek pružným rámcem pro třídění materiálu. Vždyť např. ne každá památka tzv. třetího vývojového stadia obsahuje obě předcházející složky, takže vzniká otázka, zda vývoj šel vždycky tak stupňovitě, jak to napovídá trojdílné členění. Bylo např. i možné, aby paralelně se spojením návštěvy u hrobu a cesty apoštolů jinde vznikala úprava sdružující toliko výstup tří Marií s nářkem Marie Magdaleny a se zjevením Krista (tj. třetí část), jak napovídají některé francouzské úpravy ze 13. a 14. století, nebo zase výstup Marie Magdaleny s Kristem a cestu apoštolů do Emauz (t. zv. Peregrinus). Žel, starých rukopisů je pro přesnější závěry i v evropském měřítku málo. Často se jednoduché formy dochovaly až z pozdější doby a nadto nesvědčí vždycky, že by zaznamenávaly nejstarší verze. Naopak, nesou stopy pozdějšího vývoje, z kterého už přejaly různé prvky nebo podněty.

Proto volíme v této práci členění chronologické. Umožňuje postihnout závažné vývojové tendence a zároveň není překážkou ani pro další vnitřní členění podle typů nebo podle jazyka památek. Probírané rukopisy jsou vypočítány před začátkem jednotlivých kapitol nebo úseků. (Bližší údaje k nim uvádím spolu s odkazy na edice v rejstříku, str. 144n.)

V první části bude předmětem úvah situace od nejstarších dokladů z konce 12. století až k rozhraní století 13. a 14., kdy se počíná formovat dramatizovaný obřadní text ve hru. Třebaže rozsah přímých pramenů pro nejstarší fáze není velký, jejich analýza přináší nejeden údaj pro charakteristiku počátků i pro určení jejich místa v celkovém evropském vývoji. V druhé části se pokusíme sledovat širokou škálu děl, určenou jak rozmanitými variantami dramatizace obřadních textů, tak vznikem nových dramatických útvarů. V závěrečné kapitole se naše pozornost zastaví nad dílem, které stojí už na hranici latinskočeské a české tvorby, které uchovává i rozrušuje souvislosti s chrámovou tradicí a tak ukazuje k další větvi středověkého dramatu, k dramatu světskému. Tím se otvírá také téma příští práce, věnované jednak ostatním okruhům latinských, resp. latinskočeských památek a hrám českým.

POČÁTKY

(12. — 13. století)

1.

NEJSTARŠÍ VELIKONOČNÍ SLAVNOST

Universitní knihovna Praha, VI E 13 (konec 12. nebo počátek 13. stol.)
XII A 22 (počátek 14. století).

Na počátku nejstarších dochovaných pramenů pro dějiny chrámového dramatu v českých zemích stojí památka, která nejen otvírá závažnou větev latinských obřadních slavností, ale zároveň se i významně zapisuje do celkového evropského vývoje. V rukopise je označena tradičním *Ordo ad visitandum sepulchrum* a její zápis pochází z rozhraní 12. a 13. století (nebo snad přímo z konce 12. století). Je to známý velikonoční obřad v breviáři ženského benediktinského kláštera sv. Jiří na Hradčanech. Text, který se tu uchoval — žel bez notace — je nejstarším zápisem liturgicky přísné verze třetího vývojového stadia v Evropě. Studium situace v našich zemích počíná tedy hned rozvinutou formou velikonočního obřadu, zatímco úvahy o předchozím vývoji, resp. o jednodušších formách těchto obřadních textů míří do mlhavé nejistoty. Tím vábivější je však pro badatele ona ojedinělá památka svatojirská, tolikrát už rozbíraná, ale stále ještě opředená problémy, které v mnohém přesahují přes hranice domácí situace na pole celkového evropského vývoje.

Závěry, které určují většinou až do dneška hodnocení i interpretaci rané svatojirské verze trojdílného obřadu, formuloval už v roce 1901 W. Meyer: „Die Prager Feier mit Erscheinungsszene ist also vielleicht auf eine Kirche, jedenfalls auf die Stadt Prag beschränkt geblieben, 2—3 Jahrhunderte lang; die französische Feier findet sich an verschiedenen Orten, in verschiedenen Zeiten und schon in verschiedenen Verarbeitungen; sie war also verbreiteter. Das spricht für folgende Entwicklung: im 12. Jahrhundert hat ein Franzose die oben reconstruierte Erscheinungsszene verfasst, und sie fand Beifall. Die Nachricht davon kam nach Prag und dort stellte jemand für ein Frauenkloster dieselbe Szene zusammen, schob sie in das dort gebräuchliche Osterspiel ein, und dies Kloster hielt mehrere Jahrhunderte diesen Text für Aufführungen fest.“[3]) Jeho výklady prohloubil od té doby

[3]) Wilhelm MEYER, *Fragmenta Burana*, Festschrift zur Feier des hundertfünfzig

vlastně jen J. Vilikovský, který se mohl opřít o cenný materiálový soubor Youngův. Srovnal zápis s jinými nejstaršími texty a ještě výrazněji než Meyer podtrhl starší a osobité kvality této verze. V nejdůležitější otázce, ve výkladu o vzniku úpravy se přidržel — i když s určitou reservou — názoru Meyerova, jak vyplývá z jeho závěrů ve studii K dějinám staročeského dramatu: „K připojení této scény vedla, jak se domnívá W. Meyer, zpráva o hrách francouzských, obsahujících tento výjev, jež se dostala do Prahy a dala podnět k samostatnému sestavení této scény. Třebas se tato domněnka nezdá příliš pravděpodobná a přes to, že francouzské dochované texty jsou vesměs mladší, jest těžko najíti nějaké přijatelnější vysvětlení."[4])

Řešení otázky geneze svatojirského textu, a to především oné střední části — scény zjevení, která je ve srovnání s evropskými památkami osobitým zpracováním, — jakož i otázky jejího začlenění do staršího kontextu dvojdílné slavnosti, je vskutku klíčem k výkladu i hodnocení tohoto díla. Proto opětovný návrat k analýze a ke konfrontaci s jinými nejstaršími evropskými památkami bude i východiskem naší úvahy, která chce vyústit v pokus o jiný výklad vzniku svatojirského textu, a tím snad překonat něco z těžkostí Meyerovy hypotézy.

Meyerovy závěry se opíraly o konfrontaci naší památky s verzemi francouzskými. Ovšem jeho srovnávací báze není vyvážená, neboť českou variantu demonstruje na základě *dochovaného textu*, kdežto francouzské znění *rekonstruuje* s přihlédnutím k různým dochovaným památkám, takže v tomto případě jde vlastně o kontaminaci několika rozdílných textů. Z takovéhoto základu vycházejí pak i další Meyrovy vývody, které byly později přejímány bez hlubšího přezkoušení. Ani Vilikovský nevyužil Youngova materiálu, aby podrobil hypotézu revizi; zamýšlel se spíš jen nad shodami nebo rozdíly v několika nejstarších evropských verzích. Stejně jako Meyer sledoval především jednotlivá místa, jednotlivé zpěvy, zatímco celek a vzájemné vztahy jeho složek nebyly předmětem pozorování. Zůstal tedy nadále nejeden problém, který by měl být osvětlen. S ním potřebují zpřesnění i některé dosavadní rozbory nebo charakteristiky, které zároveň pomáhají zkypřit půdu pro odpověď na otázku o genezi české úpravy. Cesta k tomuto cíli vyžaduje jít několika oklikami. — První nás zavádí do Francie.

NEJSTARŠÍ FRANCOUZSKÉ VERZE TZV. TŘETÍHO VÝVOJOVÉHO STADIA

Zopakujeme-li Meyerův pokus o charakteristiku nejstaršího „francouzského typu" úpravy, v které se objevuje výstup Krista s Marií Magdale-

jährigen Bestehens der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Abhandlungen der philosophisch-historischen Klasse, Berlin 1901, str. 89.

[4]) Jan VILIKOVSKÝ, *K dějinám staročeského dramatu*, sborník Hrst studií a vzpomínek (prof. A. Beerovi), Brno 1941, 112 (dále cituji *K dějinám*). Znovu v článku *Latinské kořeny staročeského dramatu*, Písemnictví českého středověku, Praha 1948, str. 99 (dále *Latinské kořeny*).

nou[5]), musíme se především pokusit o překonání jeho nedostatků, které vyplynuly z předpokladu, že je třeba svést jednotlivé dochované památky na jediný společný základ. Tomu se francouzské prameny zčásti vzpírají. Proto si všimneme odděleně charakteristických verzí.

Jednu z nich reprezentuje hned několik rukopisů (Rouen, Paříž[6]), ke kterým se váže základní osnovou ještě další, poněkud rozšířené znění (srov. rukopisy z Mont-St.-Michel).[7])

Podstatu této úpravy postihneme např. v pařížském zápisu ze 13. století:[8])

I. Deinceps omnia festive fiant in sancta nocte Pasche ante *Te Deum laudamus*. Tres mulieres ad introitum chori hanc antiphonam cantantes usque ad sepulchrum: *Quis revolvet nobis lapidem ab hostio monumenti?*

Hoc finito, quidam puer loco angeli, alba indutus, tenens palmam in manu, ante sepulchrum dicat: *Quem queritis in sepulchro, o christicole?*

Tunc mulieres respondeant: *Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicola.*

Iterum angelus, aperiens sepulchrum dicat hoc mulieribus: *Non est hic, surrexit enim sicut dixit; venite et videte locum, ubi positus fuerat, et euntes dicite discipulis eius et Petro, quia surrexit.*

II. Tunc, angelo citissime discedente, mulieres intrent sepulchrum. Dum non invenerint, dicant duo residentes: *Mulier quid ploras?*

Tunc una ex illis, loco Marie Magdalene, respondeat: *Quia tulerunt dominum meum, et nescio ubi posuerunt eum.*

Duo angeli, intus sepulchrum sedentes, ita cantent: *Quem queritis viventem cum mortuis? Non est hic sed surrexit. Recordamini qualiter locutus est vobis, dum adhuc in Galilea esset, vobis dicens quia oportet filium hominis pati et crucifigi et die tercia resurgere.*

III. Hoc dicto, Marie exeant de sepulchro. Post appareat dominus in sinistro cornu altaris, dulci voce illis dicens: *Mulier, quid ploras? Quem queris?*

Tunc converse ad eum dicant: *Domine, si sustulisti eum, dicito michi, et ego eum tollam.*

Hic ostendat crucem et dicat: *Maria!*

Que, ut audierint, cito se offerant pedibus eius clamando: *Raboni!* Ipse vero retro trahens dicat illis hoc: *Noli me tangere, nondum enim ascendi ad patrem meum, vade autem ad fratres meos et dic eis: Ascendo ad patrem meum et patrem vestrum, Deum meum et Deum vestrum.*

[5]) Wilhelm MEYER, cit. d., str. 81n.

[6]) Karl YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, *Oxford* 1933, díl I., str. 370, 660, 661 (dále YOUNG I.)

[7]) YOUNG I., str. 372.

[8]) Pro účel tohoto výkladu přetiskuji podle YOUNGA (I, 660n.) z rukopisu pařížského (MS 904). Členění na tři části zavádím tady, abych zdůraznil rysy, o kterých je řeč v dalším rozboru.

Iterum dominus altaris appareat dicens: *Avete, nolite timere: ite, nunciate fratribus meis ut eant in Galileam; ibi me videbunt.*
Tunc, domino discedente, tres Marie ad chorum inclinent, dicentes hoc alta voce: *Alleluia, resurrexit Dominus, surrexit leo fortis, Christus filius Dei.*
Psalmus: *Te Deum laudamus.*

Tato úprava, zapsaná v rukopisech z 13. a 14. století, je v podstatě nejjednodušší typ mezi dochovanými francouzskými texty. Ve srovnání s dalšími verzemi má přísně liturgický ráz, opírá se o bibli a o liturgické zpěvy z breviáře, které se váží právě k velikonočnímu období. Obřadní ráz je dán i tím, že se tu nesetkáváme s verši doloženými už od 13. století v jiných francouzských zápisech. Ani obsáhlejší text z Mont.-St.-Michel neporušuje původní liturgický ráz, je toliko rozšířen o další věty z obřadních textů.

Pro celkové zpracování této verze je příznačné, že vzniklo navázáním nikoli na druhý, nýbrž na první vývojový stupeň, neboť se neobjevuje ohlas výstupu apoštolů. Přitom celek se člení vlastně na tři části, které mají shodnou osnovu: výjev u hrobu, rozmluva Marie Magdaleny, resp. Marií s anděly, zjevení Krista; závěr pak tvoří obvyklá oslava vzkříšení. Toto členění (v textu jsme je naznačili číslováním I, II, III) vyvolalo určitý paralelismus ve zpracování jednotlivých epizod. Ukazuje se totiž, že každá ze tří částí je budována na stejném základu: *otázka, odpověď a závěr.* Tento paralelismus je nadto zdůrazněn i slovními shodami:

Otázky.

Část I. *Quis... Quem...*;
II. *Mulier, quid...*;
III. *Mulier quid ... quem.*

Odpovědi. Jejich ústředním motivem je Kristus.

Část I. *Ihesum Nazarenum...*;
v II. a III. části je předmětem rozmluvy, ale jeho jméno není přímo vysloveno.

Závěr.

Část I. *Non est hic, surrexit... dicite discipulis... quia surrexit;*
II. *Non est hic, sed surrexit... dum adhuc in Galilea esset... die tercia resurgere.*
III. *Noli... vade ad fratres meos... nolite... nunciate fratribus meis ut eant in Galileam... resurrexit Dominus, surrexit leo...*

V textu z Mont-St.-Michel jsou tyto paralelismy ještě podtrženy opakováním *Venite et videte locum* (ve druhé části místo *Recordamini qualiter locutus est nobis*).

Jde tu tedy vlastně o jakési variace na téma *Quem queritis:* trojnásobné

hledání Krista. Jednou jej hledají tři Marie, když přicházejí ke hrobu, podruhé Marie Magdalena (spolu s druhými Mariemi), když nahlédly do prázdného hrobu a spatřily dva anděly, potřetí, když se setkají přímo s Kristem, který se ještě nedal poznat. Do popředí se tak v tomto zpracování dostala především myšlenka, která vyplývá přímo z podstaty křesťanských velikonoc, nikoli snaha rozvinout dramaticky vzpomínané události. Je příznačné, že dramatizace se projevuje spíše v rubrikách, tedy v instrukcích pro způsob provedení. Naproti tomu úprava textu má nadále typické rysy postupů, jaké se uplatňují v oficiích, kde se k sobě přiřazují úryvky z různých částí bible, popř. z dalších textů. Základním znakem těchto částí liturgie je, že pro výběr není rozhodující zřetel k dějové osnově, nýbrž právě k myšlence, která má být připomínána. Takovýto postup je v úpravě francouzského původu zdůrazněn užitím principu paralelizmů (i v plánu jazykovém, srov. schema na str. 18) a zároveň omezením dějových motivů.

Po těchto závěrech o způsobu, jak je zpracován určitý okruh francouzských textů, nemůžeme přijmout bez výhrady Meyerovy výklady týkající se vzniku děl, která přinášejí nejstarší doklady pro zpracování scény Kristova zjevení: „So sind einfach entstanden die Feiern von Rouen und Mont-St.-Michel: an die Engelszene ist die Erscheinungsszene angeschoben. Allein wenn die bisherigen Feiern schon, wie fast immer, ein zusammengesetzter Organismus waren, dann ging die Einschiebung nicht ohne Störung des Organismus vor sich.“[9]) V těchto případech se ještě nedá plně hovořit o principu „začlenění“ a zároveň s tím o narušování organismu dramatizovaných textů. Meyer sem vnáší pojetí platné pro jiné typy a vývojové stupně velikonočních slavností, kde se zároveň s tendencí k dramatizaci rozvíjel i důraz na epickou osnovu těchto nových prvků.

Meyerem zdůrazňovaný zřetel k ději hlásí se zato z jiné úpravy francouzské provenience, doložené např. v rukopisech z Tours (13. stol.) nebo z Origny (14. stol.)[10]), které tento německý badatel také znal. Ale v těch se už počal ztrácet původní přísně liturgický ráz, neboť proti próze převážily neliturgické veršované prvky a zároveň se výrazně rozvinula složka dějová. Např. scéna Kristova zjevení je spojena s oběma dalšími tradičními výjevy, příhrobním i apoštolským, a přibývají ještě jiné epizody, takže verze z Tours a z Origny zařadil Young pro rozsáhlý děj i pro způsob zpracování mezi velikonoční hry. Na některých místech se v nich dokonce ozvalo i francouzské slovo.

Už tyto rysy odpozorované na textech z Tours a z Origny naznačují, že nebyl zcela správný Meyerův postup. Tento badatel nerespektoval plně rozdíly mezi oběma úpravami, ba naopak pracoval s texty obou typů záro-

[9]) Wilhelm MEYER, cit. d., str. 89.
[10]) YOUNG I., str. 438, 412. O dalších W. MEYER, cit. d., str. 85n.

veň, když se pokoušel rekonstruovat nejstarší verzi francouzské scény Kristova zjevení kombinováním jednotlivých prvků právě z těchto různých pramenů. Pravda, mezi oběma úpravami jsou určité shody. Ovšem jen ve zpěvech liturgického původu, což ještě není jednoznačným důkazem pro nějakou starší verzi velikonoční slavnosti, nýbrž hlavně pro společné východisko — text bible, respektive oficií. Ale ani v tom se osnova srovnávaných děl nekryje. I ve výběru liturgických próz zařazených do slavnosti jsou rozdíly. V textu z Tours nebo z Origny nalezneme antifony, které v druhém typu nejsou, např. *Noli flere, Maria* a *Ardens est cor meum;* v této úpravě se objevuje značný počet liturgických textů, třebaže na druhé straně celkový ráz skladeb prošel výraznou proměnou pod vlivem veršovaných partií. Zřetel k těmto novým prvkům nelze také nechat stranou tak, jak to učinil německý badatel ve své jinak velmi záslužné studii. Veršované celky se nedají prostě eliminovat za předpokladu, že pak vystoupí starší jádro výrazně do popředí. V textech z Tours nebo z Origny tvoří verše s liturgickými prózami jednotnou strukturu, takže není snadné odlišit starší a novější vrstvu úprav, jak předpokládal Meyer. Ani typ skladeb prvního okruhu (představovaný zápisy z Paříže nebo z Rouen) nemůže být jednoznačnou oporou, neboť není zcela prokázána přímá souvislost mezi nimi a těmito skladbami. Jednotlivé verze dochovaných francouzských památek mohou obrážet různá, na sobě přímo nezávislá zpracování; tomu se zdají nasvědčovat právě rozdíly v uplatnění liturgických próz.

Ani pro francouzskou situaci se tedy nevystačí s jediným předpokládaným typem. Konfrontace ukázala, že bible a liturgické texty tvořily bázi, na které se mohly rozvíjet různé koncepce dramatizovaných úprav. Meyerův rekonstruovaný text je tedy pouhou abstrakcí, kterou nelze ani přímo doložit, ani pokládat za výchozí typ pro scénu Kristova zjevení ve slavnostech a hrách francouzského původu. Tím méně ji lze brát bez kritiky za východisko dalšího studia celkové evropské situace. Zjednodušen je i závěr, že upravovatelé sledovali především jediný cíl — podat události kolem Kristova zmrtvýchvstání v pragmatickém sledu jako soubor dějů zaznamenaných v bibli. Ve světle tohoto názoru jeví se Meyerovi některé epizody jako „fälschlich versätzte" a jejich vztahy jako „Widersprüche, Wirrwar", a to proto, že měřítkem je mu toliko epická nit. Dokud budeme dramatizované obřady a nejstarší slavnosti sledovat toliko z tohoto zorného úhlu, nepostihneme jejich specifiku. Ztratí se závažný kvas počínajícího vývoje od obřadu ke hře i specifické rysy chrámového dramatu a divadla. Počátky chrámových her jsou ještě podstatně poznamenány souvislostí s liturgickými obřady, charakterizovanými příznačným prolínáním dějových prvků s výklady, modlitbami a prosbami. — Tyto poznatky jsou důležitým poučením právě pro úvahu o původu české verze nejstarší velikonoční slavnosti se scénou Kristova zjevení.

Ještě jednodušší verzi scény Kristova vzkříšení přináší zápis z tropáře španělského kláštera v Ripolli.[11] Rukopis se klade do 12. století. Má už veršované prvky, ale jádro výjevu přihrobního a hlavně setkání Krista s Marií Magdalenou jsou tu uchovány v podobě přesně liturgické.

Obě tyto epizody jsou podány v největší stručnosti. Proto se v nich také hledá jeden z nejstarších dokladů pro způsob, jak byla dramatizována scéna Kristova zjevení. Úprava je přitom uváděna obvykle do souvislosti s francouzskou tradicí,[12]) neboť Francie je pod vlivem závěrů Meyerových označována za kolébku tohoto nového prvku ve velikonočních slavnostech. Ale v textu je několik zvláštností, které nemají protějšky ve francouzských památkách! Nejsou to zvláštnosti malé. Počínají základní osnovou a končí rozdíly v textu. Výstup Marie Magdaleny a Krista je začleněn do druhé části tohoto celku, která je nadepsána „Versus de pelegrinis", první má titul „Versus paschales de III Mariis". Ve Versus paschales je jádrem „visitatio sepulcri", uvedené řadou více i méně tradičních veršů, přednášených Mariemi nebo mastičkářem (Mercator) a známými právě z francouzských památek; teprve na konci se objeví sled běžných vět *Quem queritis*... Zvlášť upozorňujeme na místo s ojedinělým zpěvem Marií: *Alleluia, ad sepulchrum residens angelus nunciat resurrexisse Christum.* Nato zazní *Te Deum laudamus*, tedy obvyklý závěr celé slavnosti. Teprve pak je zapsán další text, Versus de pelegrinis. Jak způsob zápisu, tak závěr ve Versus de III Mariis vyvolávají dojem, že tato část je značně samostatná. Tomu stejně nasvědčuje i zpracování a rozchod s tradicí francouzských veršovaných úprav, která se hlásila ve Versus de III Mariis. Text začíná krátkým, osmiveršovým celkem, po němž následuje setkání Marie Magdalény s anděly a s Kristem. Není tady přímé navázání na první výjev přihrobní, jak bývalo obvyklé. Nejzávažnější je však další pokračování: tvoří je nejprve dialogická část ze sekvence *Victimae paschali*, podaná jako dialog Marie Magdaleny s apoštoly, a pak výstup apoštolů jdoucích do Emaus (podle Luk. 24, 17—19), což je při tak velkém stáří rukopisu doklad opravdu ojedinělý. Překvapující je, že v závěru už nenalézáme žádný z obvyklých zpěvů uzavírajících oslavu Kristova vzkříšení. Rozhodující úloha připadla v této úpravě poslední epizodě, která — jak vidíme — určila i titul celé části, což by svědčilo při souvislosti s obřadními dny, kdy se připomínají v hodinkách postupně události, které jsou ve Versus de pelegrinis základem jednotlivých epizod (srov. ponděli a čtvrtek po Božím hodě).

Cílem poznámek byl závěr, že dovolávat se zápisu z Ripolli jako dokladu pro francouzské kořeny třetího vývojového prvku ve velikonočních dramatizovaných textech by nebylo zcela zdůvodněné. Shody v druhé části této verze, ve Versus de pelegrinis nejsou tak hluboké, aby podporovaly jakýkoliv jednoznačný výklad o vzniku památky z francouzských úprav. Stejně oprávněně je možno hledat zdroje v tvořivosti některého z domácích autorů, neboť i tito mohli nalézt sdostatek podnětů v liturgických textech a rozšiřovat dosavadní tradici „visitatio sepulcri" o nové prvky jako byl výstup zjevení nebo „peregrinus".

Toto bylo třeba poznamenat na okraj úvah o francouzském typu (nebo přesněji o francouzských typech) úprav třetího vývojového stadia, který bývá konfrontován s dalším nejstarším evropským dokladem — s památkou české provenience.

[11]) Vydal YOUNG I., str. 678—681.
[12]) Doklady srov. tamtéž, str. 678n.; J. VILIKOVSKÝ, *Latinské kořeny*, str. 99.

Cesta k rozboru svatojirského textu je připravena. Nejprve poznejme jeho znění z breviáře VI E 13; poznámky k němu zachycují varianty druhého zápisu, dochovaného rovněž v breviáři z kláštera sv. Jiří a napsaného na začátku 14. století (sign. XII A 22):

Po responsoři *Dum transisset sabbatum, Maria Magdalena et Maria Iacobi et Salome emerunt aromata, ut venientes ungerent Ihesum, aevia, aevia.* — a versikulu *Et valde mane una* (!) *sabbatorum veniunt ad monumentum, orto iam sole* následuje:

Ordo ad visitandum sepulchrum. 3

Maria Magdalena et alia Maria ferebant diluculo aromata, dominum querentes in monumento.

Sorores: *Quis revolvet nobis ab ostio lapidem, quem tegere sanctum cernimus sepulchrum?*

Econtra angeli: *Quem queritis, o tremule mulieres, in hoc tumulo plorantes?*

Sorores: *Ihesum Nazarenum crucifixum querimus.*

Sedentes ad sepulchrum: *Non est hic, quem queritis, sed cito euntes nunciate discipulis eius et Petro, quia surrexit Ihesus.*

Item sedentes: *Venite et videte locum, ubi positus erat dominus, aevia, aevia.*

Deinde sorores venientes ad chorum cantent: *Ad monumentum venimus gementes, angelum domini sedentem vidimus et dicentem, quia surre | xit* 4 *Ihesus.*

Chorus: *Aevia, noli flere, Maria.* Ut supra.

Accedente una sorore chorus cantet: *Maria stabat ad monumentum foris plorans, dum ergo fleret, inclinavit se et prospexit in monumentum.*

Predicta soror inspecto sepulchro convertat se ad clerum et cantet: *Tulerunt dominum meum et nescio, ubi posuerunt eum.*

Angelus: *Mulier, quid ploras? Quem queris?*

Soror: *Domine, si tu sustulisti eum, dicito michi, ubi posuisti eum, et ego eum tollam.*

Chorus: *Maria!*

Et illa inclinando: *Rabboni!*

At ille paululum retrocedens: *Noli me tangere, Maria, vade autem ad fratres meos et dic eis: ascendo ad patrem meum et patrem vestrum.*

Chorus: *Venit Maria annuncians discipulis.*

Soror: *Quia vidi dominum et hec dixit michi.*

Chorus: *Aevia, resurrexit dominus.*

Post hec chorus: *Currebant duo simul.*

Deinde duo fratres accipientes lintheamina vadunt ad gradum et cantent: *Cernitis, o socii, ecce lintheamina et sudarium et corpus non est in sepulchro inventum.*

Chorus: *Surrexit enim.*

Qua ab ipsis percantata imponitur ymnus: *Te Deum laudamus.*

Poznámky k textu. Znění z rukopisu VI E 13 označujeme *A*, z rukopisu XII A 22 — *B*.

2 aevia *A*] aeva *B* - *12* Sedentes ad sepulchrum *A*] Angeli sedentes in sepulchro *B* - *14* aevia, aevia *A*] aeva, aeva *B* - *15* cantent *A*] cantant *B* - *18* Chorus *A*] Clerus *B*; Maria. Ut supra. *A*] Maria all. Ut supra *B* - *23* Angelus *A*, *B*] Jesus *Young* - *24* dicito michi, ubi posuisti *A*] dicito michi et ubi posuisti *B* - *26* Chorus *A*] Et ille *B*, Jesus *Young* - *28* At ille *A*] Et ille *B* - 30 *v B je před* Chorus *poznámka jinou rukou, která na toto místo začleňuje ještě další texty známé z jiných úprav doložených na českém území:* Maria, vade ad fratres meos et dic eis: Ascendo ad Patrem meum et patrem vestrum. Statim dicit sacerdos: Christus dominus resurrexit, alleluia. Deo gracias, alleluia. *(Text pokračuje na další straně.)* - *34* Deinde duo *Máchal*] Deinde V° *A*, Deinde II° *B*, Deinde vero *Young* ; *text v A, o který se opírá interpretace Youngova, je vysvětlitelný nejspíše mechanickým přepisováním z předlohy, kde dvě svislé čáry (srov. v B) splynuly. Čtení* duo *odpovídá tradici. Toto místo by pak bylo jedním z dokladů, že text byl přepisován z předlohy; jiný doklad by bylo možno hledat v rozdílu* chorus-clerus *(srov. ř. 18 a další výklady k tomuto místu na str. 26).* - cantent. *A*] cantant *B* - *V rukopise B je od začátku textu na fol. 2b po kraji svislá čára, která je zalomena do textu, takže část slov je dokonce škrtnuta. Nepatří ovšem k prvotní úpravě zápisu a nemá jiný význam než označit text Ordo ad visitandum sepulchrum vedle ostatních částí hodinek; tedy nejde o škrty v textu.*

Zvláštní pozornost si ještě zasluhují slova uvádějící promluvy Kristovy; ani ve starším, ani v novějším zápise totiž není jako mluvčí přímo označen. V rukopise *A* čteme na těchto místech: *Angelus* (srov. ř. 23), *Chorus* (ř. 26), *At ille* (ř. 28) a v rukopise *B*: *Angelus, Et ille, Et ille.* Pozdější úpravy, které tuto svatojirskou verzi rozšiřovaly, mají všude už obvykle *Ihesus* (srov. jejich výčet na str. 58). Takto upravil text *A* i Young a patrně v závislosti na něm přijal tutéž emendaci i Vilikovský. Jistě odpovídá jak evangelnímu textu, tak běžnému uzu ve velikonočních dramatizovaných slavnostech i hrách. Přesto však stojí tento případ za zdůraznění, jak rovněž usoudil při recenzi prof. A. Škarka, neboť by mohl zápis reflektovat určité zvláštnosti při nejstarších realizacích těch úprav, které počaly uvádět přímo postavu Krista.

Již starší bádání, a zvláště výklady Vilikovského ukázaly, že se ve starobylém Ordo ad visitandum sepulchrum objevují dvě vrstvy: dramatizovaný obřad druhého vývojového stupně a scéna Kristova zjevení Marii Magdaleně. Nový celek, který jsme právě uvedli, nevznikl však pouhým připojením dalšího výjevu k staršímu typu „visitatio sepulcri", nýbrž včleněním nové biblické epizody, kterou podává Janovo evangelium (20,11—18) a která se samostatně připomíná i v liturgii o velikonočních svátcích. Začíná po antifoně *Ad monumentum venimus;* uvádí ji *Aevia, noli flere, Maria. Aevia, resurrexit dominus, aevia, aevia.* — a končí sborovým *Aevia, resurrexit dominus,* po kterém následuje apoštolský výjev *Currebant duo* (podle Jan 20, 3n.).

Na tomto místě musíme opravit Vilikovského závěry o začátku a konci scény Kristova zjevení. Ve studii K dějinám staročeského dramatu napsal: „Celá scéna pak jest jakoby zarámována připomenutou již antifonou *Noli flere Maria*, jejíž prvou část zpívá sbor před začátkem scény a závěr po jejím ukončení. Francouzské texty obsahují buď jen tuto druhou část *Resurrexit dominus* (Rouen, Mont-St.-Michel) nebo celou antifonu před scénou zjevení a vloženu do úst andělovi (Fleury, Origny); jinde se nenachází."[13] Šlo by vskutku o ojedinělý případ rozdělení antifony. K tomu by se do komposice celku dostal nový prvek, zarámování, které by zčásti vydělovalo scénu zjevení z celku skladby. Ale takové závěry není potřeba dělat, neboť jde o nedorozumění. Vilikovský patrně přihlížel k edici Máchalově nebo Youngově a nenahlédl do originálu.[14] Máchal se právě na tomto místě dopustil nepřesnosti, kterou jsem výše opravil. Nevšiml si totiž, že za *Aevia, noli flere, Maria* jsou slova *Ut supra*, která písař škrtl červeně nikoli proto, že by do textu nepatřila, nýbrž aby odlišil poznámku od vlastních zpěvů. Proto ji neotiskl a v poznámce uvedl znění z druhého zápisu v breviři XII A 22: *maria all. ut sup.* Slova *Ut supra* odkazují totiž k předcházejícímu textu breviáře, kde je znění úplné; *Aevia, noli flere, Maria. Aevia, resurrexit dominus, aevia* (srov. MS, pag. 1). V tomto úplném znění je antifona také zapsána v pozdějších rukopisech, kde se objevuje novější úprava velikonoční slavnosti (srov. např. v rukopisech VI G 3b, VI G 10a, VII G 16 aj.[15]). — Rovněž Young špatně pochopil toto místo, jak svědčí jeho poznámka „Followed by *Ut supra*, crossed out (MS)."[16] Ani on neotiskl uvedená slova v textu.

Tím je už také vysvětleno, že v závěrečném *Aevia, resurrexit dominus* není třeba hledat druhou část antifony *Noli flere, Maria*, ale onu samostatnou složku, která se často objevuje v liturgických textech při závěrečném aktu oslavujícím Kristovo vzkříšení, a to i tam, kde není antifona *Noli flere*. Srovnejme např. jednoduchou úpravu tropů z montecassinského misálu, pocházejícího z 11. století:[17]

Finita Tercia, vadat unus sacerdos ante altare, alba veste indutus, et versus ad chorum dicat alta voce: *Quem queritis?*
Et duo alii clerici stantes in medio chori respondeant: *Iesum Nazarenum.*
Et sacerdos: *Non est hic, surrexit.*
Illi vero conversi ad chorum dicant: *Alleluia, resurrexit dominus.* Post hec incipiatur tropos. Sequatur introitus: *Resurrexi.* — V souladu s tím bude třeba upravit i Vilikovského odkazy k francouzským textům, o nichž byla řeč ve výše uvedeném citátu týkajícím se antifony *Noli flere, Maria.*

Jakmile se mezi výstupem Marií u hrobu a apoštolů rozvinula ještě další epizoda — Kristovo zjevení Marii Magdaleně, objevily se v textu na přechodech k původním dvěma částem výrazné švy. K takové situaci docházelo všude v evropských úpravách a právě na těchto místech se více než kde jinde projevovalo napětí mezi liturgickým určením textů a mezi tendencí k dramatizaci připomínaného děje, neboť bylo třeba sloučit motivy a zpěvy, které v prvotním zdroji — v jednotlivých evangeliích — nejsou zcela

[13]) Jan VILIKOVSKÝ, cit. d., str. 113. Podobně i ve studii *Latinské kořeny.*
[14]) Jan MÁCHAL, *Staročeské velikonoční slavnosti dramatické*, VKČSN 1906, Praha 1907, I., str. 20 (dále *Slavnosti*).
[15]) Jan MÁCHAL, *Slavnosti*, str. 21n., — YOUNG I., str. 673—676.
[16]) YOUNG I., str. 665, pozn. 1.
[17]) Srov. např. YOUNG I., str. 214—215.

shodné (srov. rozdíly ve výkladech o událostech u hrobu po Kristově zmrtvýchvstání, o tom, komu se zjevil Kristus nejprve, o počtu Marií, které přišly ke hrobu, stejně jako o počtu andělů). V liturgických textech, především v breviářích, nestály v cestě tyto zábrany; bylo možné klást vedle sebe různé úryvky, aniž by musel být brán zřetel k částečným rozdílům mezi nimi, např. právě z hlediska logického vývoje událostí. Naproti tomu dramatizace, která se už výrazně projevuje ve svatojirském Ordo ad visitandum sepulchrum, vedla ke snaze zdůraznit co nejvíce jednotnou linii děje. — A tu se právě začaly objevovat obtíže, když docházelo k sloučení epizod z jednotlivých evangelních textů.

Když se začíná do úprav uvádět scéna Kristova zjevení Marii Magdaleně, která má kořeny v Janově evangeliu, vzniká hlavní problém v tom, že podle Janova textu vystupuje u hrobu toliko Maria Magdalena. Proto jsme ve skladbách s tímto novým prvkem svědky, jak autoři různým způsobem připravují situaci, aby mohla vyústit ve výstup samotné Marie Magdaleny u prázdného hrobu, nebo alespoň, aby se připravila půda pro její oddělení od ostatních žen. Na rozdíl od těch verzí, kde vystupovaly tři Marie, bylo pro českou úpravu rozhodující, že celé Ordo ad visitandum sepulchrum je uvedeno antifonou *Maria Magdalena et alia Maria* (podle Mat. 28, 1). Tato antifona je rozšířena v úpravách dramatizovaných obřadů druhého stupně a právě touto cestou se dostala do svatojirské památky. Tak vlastně hned na samém začátku našeho Ordo ad visitandum sepulchrum vystoupila do popředí postava Marie Magdaleny — a měl upravenou cestu i přechod od výstupu Marií u hrobu k setkání Marie Magdaleny s Kristem podle 20. kapitoly Janova evangelia.

S přimknutím k událostem líčeným v této kapitole nastala pro českého upravovatele zvláštní situace ještě z jiného hlediska. Podle Janova evangelia, kde je podrobný výklad o běhu apoštolů ke Kristovu hrobu, který byl zpracován dramaticky, měla tato událost předcházet před zjevením Krista Marii Magdaleně. V Ordo se však objevuje až po ní. Přitom přechod od výstupu Krista a Marie Magdaleny k líčení cesty apoštolů je plynulý: Po *Venit Maria annuncians discipulis* a *Quia vidi dominum et hec dixit michi* (se zvoláním *Aevia, resurrexit dominus*) následuje *Currebant duo*. Tento přechod nepůsobí tedy rušivě. Zato složitější situace nastává na začátku této nově zpracovávané epizody, na místě, kde končí návštěva Marií u hrobu a začíná zpěv samotné Marie Magdaleny. Bylo by zajisté možno pokládat za dostačující to řešení, které volil autor svatojirské verze, když obracel pozornost od výstupu Marií — v našem případě možná dvou — k Marii Magdaleně užitím antifony *Aevia, noli flere, Maria*, zařazené po *Ad monumentum venimus*, a výslovnou poznámkou „Accedente una sorore chorus cantet", která uvádí další zpěv zdůrazňující novou situaci: *Maria stabat ad monumentum foris plorans*. Z hlediska vývoje událostí je přechod

plynulý, a také návod ukazuje, že změna výstupu byla pohybem zpívajících sdostatek naznačena. Ale určité otázky se přece vynořují. Především docela na začátku: Kdo pronáší slova antifony *Aevia, noli flere, Maria?* A za druhé: Komu určuje Marie Magdalena svůj nářek *Tulerunt dominum meum.* Tyto otázky posilují přímo provozovací návody v obou rukopisech uchovávajících starobylou svatojirskou verzi, VI E 13 a XII A 22.

Zatímco v rukopise VI E 13 je antifona *Aevia, noli flere, Maria* určena pro zpěv sboru („chorus"), čteme na tomtéž místě rukopisu XII A 22 „clerus". Bylo by jistě možné pomýšlet na vysvětlitelný písařský omyl, kdyby se však právě před antifonou *Tulerunt dominum meum* nebylo v obou rukopisech objevilo slovo „clerus" znovu: *Predicta soror inspecto sepulchro convertat se ad clerum et cantet.* Kdo je míněn tímto *clerus* a *ad clerum?*

Vraťme se na chvíli k Janovu evangeliu. Nalézáme v něm dvakrát krátce po sobě téměř shodný text. Nadto pokaždé jej pronáší Marie Magdalena: Nejprve k apoštolům Petru a Janovi (tedy k těm, kteří se objeví až v závěrečné části svatojirské verze): Tulerunt Dominum de monumento, et nescimus, ubi posuerunt eum (Jan 20, 2). Poté k andělům na otázku, proč pláče: Quia tulerunt Dominum; et nescio, ubi posuerunt eum (Jan 20, 13). Je tedy úprava v dramatizovaném obřadu v podstatě rozdílná od obou formulací — ale zato se shoduje s textem antifon užívaných při kanonických hodinkách, jak ukazuje text v témže rukopisu VI E 13, např. na str. 19, a v jiných breviářích.

Kdybychom hledali odpověď ze situace v Ordo, zjistíme, že antifona *Tulerunt dominum meum* navazuje na předcházející *Maria stabat ad monumentum* (podle Jan 20, 11). Pak by onen nářek Marie Magdaleny byl odpovědí andělům (Jan 20, 13). Tím by se zároveň mohlo zdůvodnit, že ve svatojirské úpravě není její dialog s anděly. Proč by však měli být tentokrát andělé označeni jako „clerus", když předtím je v návodu k výstupu Marií u hrobu uvedeno: *Econtra angeli, Sedentes ad sepulchrum, Item sedentes* (VI E 13); *Econtra angeli, Angeli sedentes in sepulchro, Item sedentes* (XII A 22). Že nebylo na těchto místech zcela jasno, ukazuje i další tradice ve svatojirských hrách; např. v rukopisu VI G 3b čteme místo *ad clerum* variantu *ad Ihesum: Inspecto sepulchro convertat se ad Ihesum et dicat hanc antiphonam: Tulerunt...* Tato změna se nezdá být dost jasná, neboť podle slov evangelia se má *ke Kristu* obrátit o něco později (Jan 20, 14).[18]) Ale patrně takto bylo možno nejlépe překlenout nesrozumitelný odkaz ad clerum, nesrozumitelný pozdějším upravovatelům nebo písařům, když jej nacházeli v předloze.

Teď, myslím, nastala chvíle, kdy je užitečné obrátit se k některým pa-

[18]) Wilhelm MEYER, cit. d., str. 82.

mátkám z jiných evropských zemí. Jeden z mladších rukopisů svatohavelských a z Fleury[19]) rozvádějí před setkáním Marie Magdaleny s Kristem její rozhovor s apoštoly; v rukopise z Fleury (13. století) jsou označeni přímo jako Petr a Jan. Po antifoně *Ad monumentum venimus* se objevuje veršovaný nářek Marie Magdaleny, který je uveden slovy: *Post hec Maria Magdalene, relictis duabus aliis* (tzn. další dvě Marie) *accedat ad sepulcrum, in quod sepe aspiciens dicat: Heu dolor, heu quam dira doloris angustia.* Pak následuje v návodu: *Deinde pergat velociter ad illos qui in similtudine Petri et Iohannis prestare debent erecti, stansque ante eos quasi tristis dicat: Tulerunt dominum meum, et nescio ubi posuerunt eum.* Další verše ještě rozvádějí tento tradiční text a pak žádá návod, aby představitelé apoštolů vykonali cestu k hrobu (text návodu je upraven podle Jana, 20, 3—8); přednesou střídavě několik veršů *(Miranda sunt, que vidimus!...)* — a odcházejí, zatímco Maria Magdalena jde k hrobu: *Illis autem abeuntibus, accedat Maria ad sepulcrum...* Situace je připravena pro výstup s anděly a Kristem podle Janova evangelia 20, 12n. — Tady, na přechodu od první příhrobní scény k další části, je text *Tulerunt dominum meum* určen jednoznačně apoštolům Petru a Janovi. Ve zkratkovitém zápisu ze St. Gallen (15. stol.)[20]) jsou apoštolové označeni obecně jako peregrini. Zmínka o nich se objevuje ve chvíli, kdy odpovídají Mariím, které se obrátily k chóru a zazpívaly antifonu Ad monumentum venimus: *Respondent peregrini stantes in medio chori ante primos gradus ympnum: Ihesu, nostra redempcio.* Necháme tady stranou rozbor památky jako zajímavého typu; uvádí za sebou tři výjevy v méně častém sledu, který zato odpovídá Janovu evangeliu: první příhrobní výjev, za ním cesta apoštolů ke hrobu a v závěru setkání Krista a Marie Magdaleny s frázováním celého díla pomocí vloženého hymnu *Ihesu, nostra redempcio* na hranicích jednotlivých výjevů. Chceme jen zdůraznit, že povědomí o místu apoštolské scény před zjevením Krista Marii Magdaleně mělo různý ohlas v úpravách. Především stojí za pozornost zmínka o umístění apoštolů *in medio chori*, tedy ve sboru, což není bez významu pro pokus o interpretaci našeho textu.

Uvedené příklady z cizích rukopisů napověděly, že by bylo možno u slov ad clerum paralelních s ad chorum uvažovat nejen o *andělech*, ale i o *apoštolech*, představovaných duchovními (v textu z ženského kláštera má taková formulace navíc své zvláštní zdůvodnění: snad odlišovala osobitou skupinu zpěváků vedle ženského chóru). Myslet tady na celkové označení sboru dalším termínem není zcela oprávněné, neboť na jiných místech se užívá slova chorus. (Pro úplnost připomeňme ještě diferenciaci, která se objevuje např. v některých svatojirských rukopisech ze 14. století, kde se

[19]) YOUNG I., str. 393.
[20]) YOUNG I., str. 667.

v pozdějších úpravách tohoto textu rozlišují dvě skupiny *chorus* a *conventus*.[21]) Ovšem diferenciace v tomto smyslu, tedy mezi *chorus* a *clerus*, by pak znamenala, že se vedle sboru ženského kláštera odlišoval a s ním se ve zpěvu střídal zvláštní sbor duchovních, účastnících se slavnosti u svatého Jiří. To se nezdá být dost pravděpodobné — leda, že bychom pod tímto sborem duchovních rozuměli skupinu, která má zvláštní funkci v provedení tohoto obřadu.

Shrneme-li dosavadní úvahu o této otázce, mohla mít zmínka o kleru — podle mého mínění — dva kořeny: buď označuje nějakou skupinu účinkujících — nebo je cizím prvkem, který sem neústrojně pronikl z jiného zápisu, kde byl užit jako souhrnné označení sboru nebo přihlížejících. Druhá eventualita by předpokládala existenci textu, který byl pro účely svatojirského ženského kláštera upravován. Pak by se užití slova *clerus* jevilo jako opomenutí upravovatele. Tento výklad není ovšem dost přesvědčivý, jak ukazují případy, kdy se objevuje slovo *clerus* i v další tradici toho textu, a to v rukopisu XII A 22 dokonce na místě, kde nejstarší znění má *chorus*,[22]) jak jsme už připomínali. Zůstává spíš eventualita druhá. Užití slova *clerus* může mít své plné opodstatnění, je-li jím odlišena skupina duchovních představujících určité role. V těchto dramatizovaných textech to bývaly role andělů u hrobu nebo v hrobě, dále apoštolů Petra a Jana — a konečně jeden z nich představoval Krista.[23]) K této skupině se mohla obracet Marie Magdalena. Odtud se mohla ozvat i utěšující slova *Aevia, noli flere, Maria*, a o něco později vyjít Kristus a nakonec i dva apoštolové k závěrečnému výstupu. Na počátku celého tohoto sledu událostí a zpěvů, tedy v době, kdy se po antifoně *Ad monumentum venimus* připravoval výstup Marie Magdaleny u hrobu a pak její setkání s Kristem, stáli patrně tito zpěváci vedle účinkujícího sboru — někde „in medio chori", jak připomněl svatohavelský rukopis. Tento výklad by alespoň zčásti mohl vysvětlit rozdíl v označení zpěváků před antifonou *Aevia, noli flere, Maria* (chorus — clerus) a v jeho světle by snad nebyly ani tak velké rozdíly mezi kolísavým označováním „ad clerum" a „ad Ihesum" v různých rukopisech, jak se zdálo např. už Meyerovi a Máchalovi. Jednou by tu bylo užito souhrnného označení skupiny, podruhé přímo osoby, která mezi duchovními stála — představitele Krista. Přesto však bych se odvolal na svůj dřívější závěr, že užití *ad Ihesum* bylo vyvoláno patrně neporozuměním původnímu *ad clerum*.

[21]) MEYER myslí na publikum; cit. d., str. 82.
[22]) V pozdější úpravě této slavnosti je někdy na tomto místě označení cantrix (Univ. kn. VI G 10b, XII E 15a), jinde není přímé určení, jak vyplývá z textu: *Postea procedente de loco Maria Magdalena incipitur antifona ista...*, což ukazuje nejspíše k chóru, který předtím dozpíval Ad monumentum venimus (výčet rukopisů podává MÁCHAL, *Slavnosti*, str. 22).
[23]) Pro 14. století upozornil na zajímavý doklad ze svatojirské knihy prebend J. VILIKOVSKÝ, kde se mluví přímo o představitelích mužských postav ve velikonoční slavnosti. Srov. *K dějinám*, str. 117n.

Na tento pokus o výklad by měla navázat ještě odpověď na otázky, které jsme položili výše: Kdo asi těšil Marii Magdalenu slovy *Noli flere, Maria* a komu si stěžovala žalostivým *Tulerunt dominum meum*. Andělům nepřipadla už žádná role ve výstupu Marie Magdaleny u hrobu. Vymykalo by se tedy tradici, kdyby měli vystoupit znovu angeli, kteří se zjevili Mariím v prvním výstupu. Provozovací poznámka jasně napovídá, že antifonu *Ad monumentum venimus* zpívají Marie „*venientes ad chorum*", což značí jejich návrat od hrobu. Útěšná slova *Noli flere, Maria* by pak patřila nejspíše sboru nebo apoštolům. (Navíc je to ve shodě s Janovým evangeliem, kde dojde dříve k setkání Marie Magdaleny s apoštoly než se tato vrátí znovu k hrobu a uvidí Krista. Odpovídalo by to i těm verzím z jiných zemí, které, jak jsme viděli, dokládají snahu autorů zařadit před scénu Kristova zjevení ještě výstup Marie Magdaleny s apoštoly.)

K otázce antifony *Tulerunt dominum meum*. Tady je ještě méně opory pro pokus interpretovat význam onoho *ad clerum*. Snad nejspíše je možno navázat na to, co asi znamenalo toto označení v prvém případě. Vždyť jedna z variant *Tulerunt dominum meum* byla v Janově evangeliu pronášena Marií Magdalenou přímo k apoštolům (Jan 20, 2). Ale v našem textu už se zatím změnila situace, Marie Magdalena je u hrobu a *inspecto sepulchro convertat se ad clerum et cantet*. Znamená tedy toto určení jen směr, odkud za chvíli vystoupí Kristus? Nebo přece má skupina duchovních symbolizovat anděly, kterým podle evangelia měla odpovídat *Quia tulerunt Dominum meum* — i když otázka, proč pláče, nebyla položena?

Zdá se, že takové znejasnění ve vztahu k biblickému ději na přechodu mezi první a druhou částí je funkční. Jako by na chvíli převážila více atmosféra liturgických zpěvů, způsob náznaku. Označení účinkujících i znění textů umožňují několikerou interpretaci, a tím pomáhají překlenout složitosti vzniklé prolnutím několika událostí — a také přechodem k jinému evangelnímu textu.

SLAVNOSTI TZV. TŘETÍHO VÝVOJOVÉHO STADIA V OBLASTI NĚMECKÉ KULTURY

Po těchto připomínkách k textu vyžaduje si zvláštní pozornosti ještě jiný okruh starých zápisů typu třetího stadia — texty z oblasti švýcarské, rakouské a německé, a to zvláště ty nejstarší, tj. ze 13. a 14. století. V dosavadním bádání se k nim přihlíželo při řešení naší problematiky hlavně jen v jednotlivostech. Hledaly se shody určitých míst nebo se odkazovalo k jednotlivým památkám při souhrnných charakteristikách, zvláště k starému rukopisu ze švýcarského kláštera Einsiedeln.[24]) Strukturní zvláštnosti celků

[24]) YOUNG I., str. 389.

a vzájemné rozdíly mezi typem „francouzským", „českým" a mezi verzemi z německé oblasti se přitom často ztrácely. A přece právě z tohoto hlediska je možno těžit i pro otázky, které si klademe nad svatojirským textem. Musíme ovšem přitom mít na mysli, že texty z oblasti německého jazyka mají už převážně rozvinutou formu s využitím veršovaných vložek a textu sekvence Victimae paschali. Nejde tedy o původní liturgické znění, nýbrž o složitější způsoby úprav.

V textech z této oblasti nalezneme více shod se svatojirskou verzí, nežli s francouzskými. Především v tom, že také tady se častěji objevuje na konci výstup apoštolský (Einsiedeln, Nürnberg, Rheinau),[25]) ovšem ve spojení s textem sekvence Victimae paschali, který tvoří přechod od předcházející scény zjevení. V některých z úprav zůstává toliko u veršů sekvence (Engelberg[26]) a pozdější zápisy), takže v takových případech jde vlastně spíš o spojení výstupu tří Marií a zjevení Kristova se závěrečnou sekvencí Victimae paschali. Oproti liturgickým částem nejstarších francouzských úprav je v nejstarších dokladech tohoto typu z německých oblastí antifona *Ad monumentum venimus* v závěru výstupu tří Marií, tedy obdobně jako ve svatojirském textu. Zato antifona *Venite et videte*, která jí obvykle předchází je v těchto textech méně často (srov. Rheinau, Engelberg).

Pro úvahy nad problematikou české památky jsou zvlášť zajímavé texty z Einsiedeln (13. století), Norimberka (13. století) a částečně ze St. Gallen, o kterém už byla řeč. Právě tyto ukazují, jak citlivým místem byl onen šev mezi výstupem tří Marií a další částí vrcholící Kristovým zjevením Marii Magdaleně. Tak upravovatel verze z Einsiedeln zařadil na místě přechodu po antifoně *Ad monumentum venimus* verše, ve kterých se Marie obracejí k apoštolu Petrovi. Pak se zpěvem veršů *Cum venissem ungere mortuum* vystoupí do popředí Marie Magdalena. Obdobně jako ve svatojirském textu není tu dialog Marie Magdaleny s anděly; přechod od *Ad monumentum venimus* k zjevení Krista tvoří antifona, která přesune události k hrobu (tj. *Una sabbati (!) Maria Magdalena venit* — ve svatojirském textu *Maria stabat ad monumentum.* Antifona *Una sabbati Maria Magdalena venit mane ad monumentum et vidit lapidem sublatum a monumento,* přednášená sborem, a začátek sekvence *Victimae paschali* tvoří přechod k vystoupení Krista: *Mulier, quid ploras? Quem queris?* — A konečně: před tímto místem se objevila episodicky „persona Petri apostoli". Spolu s ostatními strukturními shodami mezi koncepcí textu z Einsiedeln a české památky nabízí se další doklad, který by potvrzoval naši interpretaci dvou míst, kde se ve svatojirské slavnosti objevila zmínka o kleru.

V norimberském rukopise je dokonce antifona *Ad monumentum venimus,*

[25]) YOUNG I., str. 389, 398, 385.
[26]) YOUNG I., str. 375.

zpívaná třemi Mariemi, označena výslovně jako projev určený apoštolům: „... *quasi volentes nunciare apostolis, ad chorum converse sic decantent...*". Nato se Maria Magdalena objeví u hrobu a zpívá: *Heu, redemptio Israhel, ut quid mortem sustinuit.* Pak se objeví responsoř *Maria plorans ad monumentum,* která je odjinud neznáma, jak poznamenává Young,[27]) — jakýsi protějšek svatojirské antifony *Maria stabat ad monumentum foris plorans.* Další střídavé zpěvy Marie Magdaleny a sboru *(Heu, redemptio. — Non sufficiens sibi. — Heu, redemptio Israhel)* připravily chvíli, kdy se objeví Kristus.

Stručný pohled na situaci textů v části mezi antifonou *Ad monumentum venimus* a Kristovým *Mulier, quid ploras? Quem queris?* ukázal blízkost mezi koncepcí svatojirské hry a tradicí typu, který se uplatňoval v oblasti zemí s německým jazykem.

DRAMATICKÝ PRVEK VE SVATOJIRSKÉ SLAVNOSTI A OTÁZKA JEJÍ GENEZE

Konfrontace s nejstaršími evropskými památkami i zastavení u některých detailních problémů ukázaly, že ve svatojirské verzi nejde o pouhé přiřazování dalších motivů a epizod jako je tomu u liturgických zpěvů. Zřetelně se hlásí snaha vytvořit určitou plynulou dějovou linii, do níž by bylo možno zařadit všechny nejzávažnější události spjaté s nejvypjatějším okamžikem velikonočních svátků — se vzkříšením Krista. To je rozhodující rys v koncepci původce této úpravy na rozdíl od obřadních textů. I v těch hraje dějový prvek určitou úlohu, např. horae canonicae předpisují četbu i zpěvy, ve kterých se jednou obšírněji, jindy pouhou větou připomene některá událost. Ale jde jen o připomínku, neboť cílem není ucelené líčení vzpomínaných událostí. Zmínky o nich jsou prokládány modlitbami, úvahami, výklady, kdežto Ordo ad visitandum sepulchrum sleduje určitou logiku děje a snaží se důrazně tento děj realizovat, což se jasně hlásí z provozovacích návodů, a to zvláště právě v nové scéně Kristova zjevení. Do popředí se tak dostává nový aspekt tvůrčí práce — dramatizace a s ní určité napětí mezi liturgickou funkcí a mezi tímto narůstajícím zřetelem uměleckým. Napětí se projeví v různých plánech upraveného textu i jeho realizace, počínajíc volbou liturgických próz nebo způsobem přednesu a končíc základními prostředky provádění, jako je rozvržení událostí do určitého prostoru chrámového, využití obřadních rouch, popř. předmětů při úpravě jednotlivých účinkujících. (O těchto posledních složkách nemáme v našem textu přímých zpráv, ale je možno něco z toho předpokládat a opřít se i o doklady cizí.)

Nejvýrazněji se to ovšem projeví právě ve složce, která má dosud převa-

[27]) YOUNG I., str. 399, pozn. 1.

žující roli a je také nejlépe doložena — v textu. Jestliže se na jedné straně hlásí úsilí spojit v plynulý sled řadu biblických epizod, pak na druhé straně pozorujeme, že zdroj, z kterého se vybírá, není přímo nebo v prvé řadě bible, že výběr epizod není zcela volný nebo náhodný — ale vychází právě z liturgických knih, z liturgických textů. Ty ovlivňují volbu událostí — a dokonce i slovní formulace se o ně opírá.

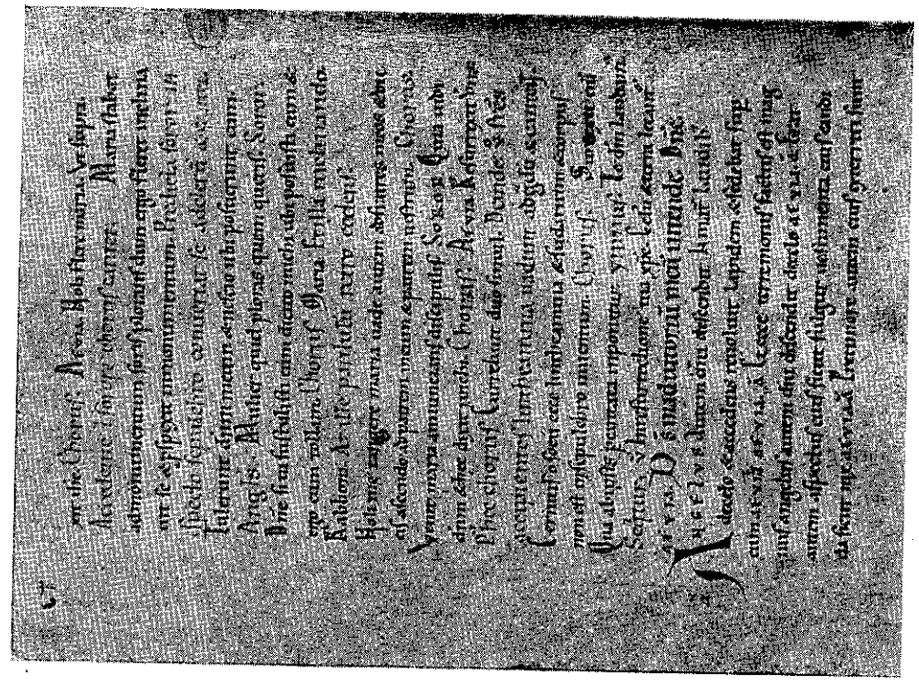
Tyto závěry vyžadují širší argumentace, neboť jsou zčásti kritikou dosavadních domněnek formulovaných hlavně W. Meyerem a obecně K. Youngem, který také podal stručný přehled názorů na vznik scény Kristova zjevení: In my general inference that the scene between Christ and Mary is primarily drawn directly from the Vulgate (John 20, 11—18). I am in general agreement with Milchsack (pp. 83—84, 87). Meyer (p. 80) appears to regard the Vulgate as the source, but hints at a possible use of sentences or melodies from the liturgical pieces in Hartker (pp. 232—241 passim). Lange (p. 167) dissents from Milchsack's view, and somewhat vaguely suggests that the dramatic speeches are derived from liturg cal books. He appears to be influenced chiefly by the fact that many of the speeches in the simpler forms of the Visitatio are liturgical pieces."[28]

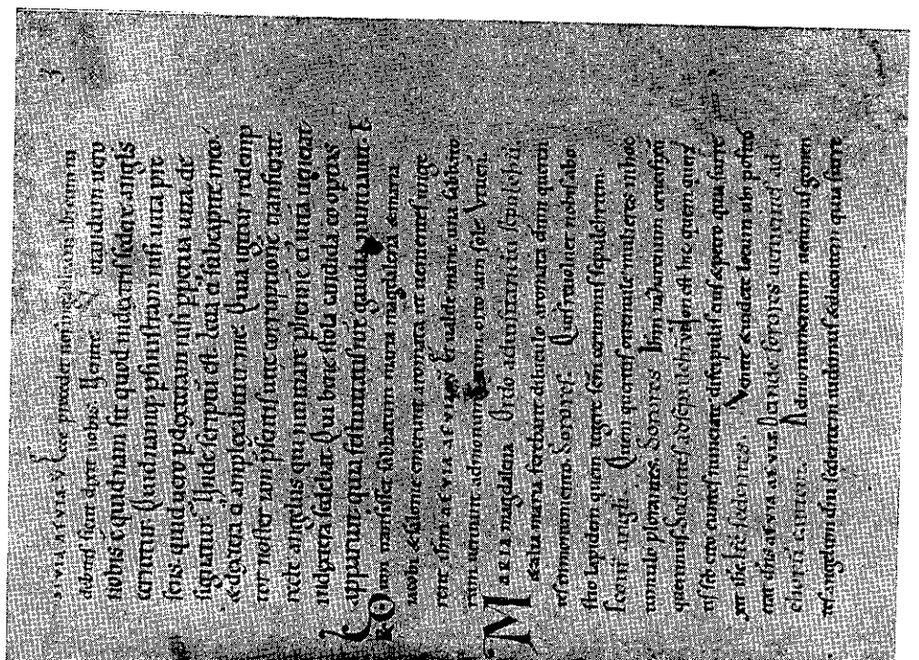
Je samozřejmé, že Young dochází ke svým závěrům na základě poznání celkové evropské situace, jak ji podal v otištěných textech. Hlavně zřetel k mladším a rozvinutějším upravám ho přiměl k tomu, aby otázku pramenů viděl v celé složitosti. Tím spíš ovšem překvapuje výrok na začátku uvedeného citátu. Meyer nalezl pro sebe cennou oporu v Hartkerově díle,[29]) velkém to souboru antifon, takže mohl ve svém výkladu svatojirského textu i jiných památek evropského vývoje uplatnit dva zdroje: liturgické zpěvy a bibli. Tam, kde nenalezl doklad v souboru Hartkerových antifon, předpokládal, že zdrojem úpravy byla bible. Není bez zajímavosti sledovat schéma, které z tohoto hlediska podal v poznámkách k naší památce:[30])

Erscheinungsszene in Prag:

1. Noli flere, Maria! alleluia. Resurrexit dominus. All. All.	Antiphone, bei Hartker S. 235.
2. Maria stabat ad monumentum foris plorans; dum ergo fleret inclinavit se et prospexit in monumentum.	Joh. 20, 11.

[28]) YOUNG I., str. 659; v citátu jsou už uvedeny odkazy k místům ze starších studií.
[29]) *Antiphonale du* B. HARTKER, Paléographie musicale: les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés en Fac-similés phototypiques par les bénédictins de Solesmes, IIe série, I, Solesmes 1900.
[30]) Wilhelm MEYER, cit. d., str. 81n. Přetiskujeme doslovně pouze jeho schéma pražské scény zjevení. Vedle toho podal i svou rekonstrukci téže francouzské scény.





Nejstarší velikonoční slavnost z breviáře kláštera sv. Jiří v Praze. (Universitní knihovna Praha, sign. VI E 13, pag. 3 a 4; konec 12. nebo začátek 13. století.) — Ke str. 22n.

3. Tulerunt dominum meum et nescio ubi posuerunt eum.	Joh. 20, 13; Antiphone Hartker S. 237.
4. [31])	
5. Mulier, quid ploras, quem queris?	Joh. 20, 15.
6. Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi, ubi posuisti eum, et ego eum tollam.	Joh. 20, 15.
7. Maria! — 8. Rabboni!	Joh. 20, 16.
9. Noli me tangere; nondum enim ascendi ad patrem meum. Vade autem ad fratres meos et dic eis: ascendo ad patrem meum et patrem vestrum, deum meum et deum vestrum.	Joh. 20, 17.
10. Venit Maria annuntians discipulis: Quia vidi dominum (et haec dixit mihi).	Joh. 20, 18 und Antiphone bei Hartker S. 238.

Konfrontace s doklady u Hartkera nemohla dát přesný obraz o vztahu k liturgickým textům, popř. k bibli. O tom se přesvědčíme, když budeme srovnávat svatojirskou památku s texty, které dají úplnější odpověď na otázku o skutečném východisku úpravy a o zdroji textů, než jakou nalezl Meyer, — s jednotlivými částmi breviáře, resp. misálu.

V oficiích se setkávají úryvky z evangelií a homilií vedle modliteb různého druhu (antifon, versikulů a responsoří) a jsou dokonce pro účel hodinek různě upraveny. Právě toto spojení úryvků různého původu v novém celku hodinek osvětlí mnohdy některé rysy, úpravy i vazby v dramatických slavnostech. Pro koncepci scény s Kristovým zjevením ve svatojirské úpravě je tato souvislost s liturgickými texty zvlášť důležitá. Není třeba odlišovat s Meyerem jako zdroje jednotlivých zpěvů v naší památce jednou bibli a podruhé antifony, když výběr a dokonce i úpravy původních biblických vět mají společný základ právě v obřadech, s nimiž slavnost u hrobu přímo souvisela.

Stačí listovat jen o několik stránek dál v rukopisu svatojirského breviáře VI E 13, který uchovává tuto nejstarší slavnost, a nalezneme tam texty, které se shodují s dramatickou úpravou, nalezneme je dokonce v jednotném celku, určeném pro čtvrtek v týdnu po Božím hodu velikonočním. Nejde tu ovšem o nějaký ojedinělý text hodinek, který by byl snad dochován pouze jednou a doložen jen pro klášter sv. Jiří. V českém prostředí nalezneme

[31]) Číslo 4 je určeno pro francouzskou verzi.

stejná znění i v jiných breviářích, např. v rukopisu dochovaném rovněž z benediktinského kláštera, ale mužského, v Břevnově (dnes v pražské Universitní knihovně, sign. VI G 11); datován je na konec 12. století. Rozsáhlá a dosud málo zpracovaná problematika úprav breviáře ve středověku nedovoluje konfrontovat verzi doloženou v českých zemích s evropským vývojem, ale už doklady z rukopisů domácího původu nasvědčují tomu, že upravovatel velikonoční slavnosti vycházel z určité ustálené tradice. Ostatně zčásti jde o texty, které jsou pojaty i do dnešní verze římského breviáře.

Tedy např. na straně 18—20 rukopisu VI E 13 čteme tyto pro nás závažné části breviářového textu:

Po obvyklém úvodu se hned na začátku ozve předepsaná lekce evangelia, 20. kapitola Janova evangelia, verš 11—18. Ta vtiskuje základní smysl celému obřadu tohoto dne. K ní se soustřeďují upravené modlitby i výběr lekcí. Dominantou je výjev u prázdného hrobu, kde se setkává naříkající Maria Magdalena s Kristem. Začátek evangelního úryvku (verš 11) je rovněž prvním textem této části ve svatojirské slavnosti: MARIA STABAT AD MONUMENTUM FORIS PLORANS. DUM ERGO FLERET, INCLINAVIT SE ET PROSPEXIT IN MONUMENTUM.

Na evangelní úryvek navazuje výklad z homilie sv. Řehoře papeže, který je uzavřen v breviáři na místě, kde se ozve právě onen začátek citovaného evangelia: *Maria autem stabat ad monumentum foris plorans.* A bezprostředně za tím zazní antifona TULERUNT DOMINUM MEUM, ET NESCIO UBI POSUERUNT EUM.

Další místo, které má protějšek v textu breviáře je antifona „ad terciam": TULERUNT DOMINUM MEUM ET NESCIO UBI POSUERUNT EUM. SI TU SUSTULISTI EUM, DICITO MICHI, AEVIA, ET EGO EUM TOLLAM, AEVIA.[32])

Znovu se nám připomene shoda nad antifonou „ad nonam": VENIT MARIA ANNUNCIANS DISCIPULIS: QUIA VIDI DOMINUM, AEVIA.

A konečně v antifoně „ad vesperas": DIXIT IESUS: MULIER, QUID PLORAS? QUEM QUERIS? Illa autem dixit: TULERUNT DOMINUM MEUM ET NESCIO, UBI POSUERUNT EUM, AEVIA, ALLELUIA.[33])

Přehled ukazuje, že ve svatojirském Ordo ad visitandum sepulchrum ožívaly většinou antifony tohoto obřadu, ovšem jejich sled, uspořádání dějové linie určoval úvodní úryvek evangelního textu předepsaného pro tento den. Jeho začátkem se otevřela scéna Kristova zjevení — a tam se uchýlil upravovatel ještě jednou, když uváděl přímý dialog Krista s Marií Magdalenou (verš 16 a 17),

[32]) Na tomto místě je svatojirský text výjimečně rozšířen podle znění evangelia o slova *ubi posuisti.*

[33]) Ve shodném textu breviáře XII A 22 je za tím ještě: *Aevia, noli flere, Maria.*

neboť v antifonální úpravě vzájemná oslovení a *Noli me tangere* nejsou. Všechny texty obřadu se v tento den koncentrují k Marii Magdaleně. Ona je středem, ona je úběžníkem vybraných lekcí, antifon, responsoří, versikulů. Protože však dramatizace sledovala především epickou nit velikonočních událostí, nemohla se obejít bez tohoto kulminačního bodu a bez přechodu k další antifoně *Venit Maria.*

Srovnání s breviářem se ukázalo — tuším — být vskutku plodným pro výklad naší památky. Komplex textů předepsaných pro obřady jednoho dne vrhá světlo na způsob volby i na úpravu částí a celku. Koncepce scény uvádějící Kristovo zjevení Marii Magdaleně je ovládána snahou respektovat přes vázanost na liturgický základ důrazně i dějovou linii. Z toho vyplynula míra volného zacházení s textem hodinek — a nakonec i specifičnost české verze, odlišující se od nejstarších typů představovaných ve Francii především dvěma úpravami, které jsme sledovali výše. Od rozvinutých her, jako je zápis z Tours nebo z Origny, liší se v prvé řadě přísně liturgickým rázem, ale na druhé straně ji právě s nimi pojí váha položená na děj a dokonce i bohatší využití textů breviáře.

Tato konfrontace s textem breviáře zároveň umožňuje doplnit některá dřívější pozorování. Hlavně můžeme zase soustředit pozornost k otázkám, které se vynořily nad místem přechodu od první příhrobní scény s Mariemi k scéně Kristova zjevení. Skutečným začátkem nové části je zpěv sboru *Maria stabat ad monumentum,* kdežto předcházející *Aevia, noli flere, Maria. Aevia, resurrexit dominus, aevia, aevia.* patří na závěr předcházející části. Je tak jakousi odpovědí na slova vracejících se Marií v antifoně *Ad momentum venimus* a zároveň reakcí na návrat Marie Magdaleny k hrobu. Tedy tento text tvoří přechod. Nalezneme ho v breviáři mezi antifonami „pro vesperis" na Bílou sobotu zároveň s antifonou *Vespere autem sabbati, que lucescit in prima sabbati venit Maria Magdalena et altera Maria videre sepulcrum, aevia.* — a znovu pak v božíhodovém obřadu (Dominica resurrectionis) jako přímou součást zpěvů spjatých s návštěvou u hrobu (srov. lectio evangelii Mar. 16, 1—7). — A pokud se týká skupiny zpěváků, kteří ji přednášeli, zdá se, že vskutku je možné počítat i se zvláštní skupinou duchovních v roli apoštolů odpovídajících takto na oznámení žen *Ad monumentum venimus* a sledujících zároveň odchod Marie Magdaleny. V tom nás utvrdil i návod v norimberském rukopisu (srov. výše str. 30n). Tuto „skupinu" tvořili nejspíše oni dva duchovní, kteří v závěru vystoupí v roli Petra a Jana. Tím by byla i tato část v nejvíce možném souladu s výkladem Janova evangelia (20, 2).

Podobně je teď možno doplnit ještě poznámky k antifoně *Tulerunt dominum meum.* Nahoře uvedené citáty z breviáře ukazují, že se objevila v těsné blízkosti s týmž textem jako ve svatojirské úpravě. Začátek antifony *Tulerunt dominum meum* svědčí, že bylo přijato do svatojirského textu to znění, které je právě v breviáři. K úvaze, komu je tento nářek Marie Magdaleny adresován a koho tedy rozumět pod oním „ad clerum", poskytuje srovnání s textem breviáře další podrobnosti. Především stojí za povšimnutí, že není ve svatojirské památce zmínka o setkání Marie Magdaleny s anděly a o její rozmluvě s nimi, ačkoli podněty přinášela jak lekce Janova evangelia, tak i zvláštní antifony *Maria stabat ad monumentum foris plorans, vidit angelum...* a *Inclinavit se Maria, prospexit in monumentum, vidit duos angelos...* Snad právě uvedení antifony *Tulerunt dominum meum,* shodné se slovy, jimiž podle

Janova evangelia odpověděla andělům na otázku: *Mulier, quid ploras?*, byla sklenuta spojnice, která obsáhla širší plochu událostí, a tím nabyla i mnohoznačnosti ukazujíc „ad clerum", tj. k apoštolům nebo k andělům — a také ke Kristu, který se ihned nato objeví. Doklad pro tuto vazbu se nám v textu breviáře určeném pro tento den dokonce objeví velmi výrazně. Citovali jsme už výše antifonu „ad vesperas", kde jsou liturgické texty upraveny v dialog, který se neshoduje s evangeliem. Právě slova *Tulerunt dominum meum...* jsou tam odpovědí na přímou otázku Kristovu (srov. Dixit Iesus: *Mulier, quid ploras? Quem queris?* Illa autem dixit: *Tulerunt dominum meum...*). — Technika volného spojování a úprav byla blízká postupům upravovatele svatojirské verze.

Odkazy na přímé a pevné svazky s breviářovým textem mají však ještě jeden význam. Mohou se stát oporou pro řešení otázky týkající se podnětů, které vedly k zařazení výstupu Krista a Marie Magdaleny do starších dramatizovaných obřadů — a zároveň pro výklad o genezi svatojirské verze. Na začátku této kapitoly se ozval názor W. Meyera, že podnět pro ojedinělé a samostatné zpracování v českých zemích vzešel z Francie, kde se prý zrodila myšlenka zdramatizovat i vrcholný moment ze života Kristova — jeho zmrtvýchvstání. Nedůvěru k němu pociťujeme stejně jako Vilikovský, jehož slova jsou výše uvedena spolu s výrokem Meyerovým. Ale snad právě zřetel k roli breviáře, který jsme tu chtěli zdůraznit, pomůže hledat přijatelné řešení, které chtěl nalézt už Vilikovský.

Polemiku s Meyerovým názorem shrneme do otázky: Je opravdu nutné, aby musel přijít popud k úpravě nové části a k jejímu začlenění do hotové, méně obsáhlé dramatické verze tzv. druhého stupně? Text čtvrtečních hodinek mohl jistě působit stejně a přímo, neboť v jeho lekcích, antifonách, responsořích i versikulech ožívají postupně ony významné události. Je v něm dost dynamiky, ba možno říci přímo dramatičnosti, které podněcovaly k dalšímu kroku v úpravách liturgických textů, započatých už příhrobní scénou a výstupem apoštolů. Z nich přece původce svatojirské úpravy vycházel. Právě zkušenost, jak se tam zacházelo s obřadními texty, mohla být tím nejvýraznějším podnětem k další práci, zvláště když si dramatizované úpravy už získaly velkou oblibu jako složka velikonočních obřadů.

A proč byla vybrána tato velikonoční tematika a v ní hlavně Maria Magdalena? Zčásti už jsme na to odpověděli výše, když jsme uvažovali o významu Kristova zjevení. Motivů však bylo asi daleko více. Především už výchozí text dvojdílného dramatizovaného obřadu přináší hned na začátku závažný impuls. Visitatio sepulchri je tu uvedeno antifonou *Maria Magdalena et alia Maria ferebant diluculo aromata, dominum querentes in monumento.* — Už tady je vysunuta do popředí postava Marie Magdaleny a může tedy podnítit k dalšímu rozvedení, podobně jako epizoda emauzská nebo zjevení Krista apoštolům, připomínané v obřadech velikonočního týdne.

Nadto je výstup Marie Magdaleny blízký předcházející scéně příhrobní, vlastně ji dál rozvíjí. Srovnání s francouzskou liturgickou verzí (srov. výše str. 16n.) jen ještě více podtrhne, jak v koncepci české úpravy vystoupila právě tato postava do popředí.

Shledáváme-li možné podněty, pak vedle přímé liturgické a vůbec biblické tradice hlásí se jako závažná motivace i středověký kult Marie Magdaleny spjatý nadto zvlášť s prostředím ženského kláštera u sv. Jiří. Vždyť nejstarší doklad i všechny pozdější ohlasy této úpravy ukazují opět a opět sem. Kult Marie Magdaleny byl ve středověku opravdu velký a pro některé rysy — především vztah ženy kající a pak zcela oddané Kristu — měl jistě zvláštní místo v ženských klášterech. Autor jedné z posledních prací věnovaných kultu Marie Magdaleny ve středověku, Victor Saxer říká: „...la vénération des fidèles comença par s'adresser à la femme, convertie à la foi au Christ, éprise de contemplation, témoin privilégié du mystère pascal"[34]) — a o něco dále: „Tel qu'il résulte de l'Evangile, le rôle pascal de la Madelaine a été commenté à trois points de vue différents, suivant qu'elle a été considérée comme myrophore, comme premier témoin de la résurection ou comme apôtre chargée d'anoncer le mystère aux autres apôtres."[35]) V souladu s touto tradicí byly tedy podmínky pro rozvoj výstupu Marie Magdaleny a Krista v ženském klášteře vskutku zvlášť příznivé. Přitom nabízela se tady možnost, aby tuto postavu zpívala přímo žena, což se také stalo. I to byl závažný rys v dramatizaci velikonočních textů. Šel ruku v ruce s růstem úlohy zpěváků, kteří interpetovali přímé řeči jednotlivých biblických postav.

Pro krok od dvojdílného obřadu k rozšíření o další významnou epizodu nebylo tedy třeba zvláštního impulzu z ciziny. Stačilo jen dál rozvíjet potenci, kterou přinášely velikonoční liturgické texty, když byla cesta otevřena a postupy dramatizace nalezeny. Nic nestojí v cestě tomu, aby byla svatojirská úprava pokládána za výsledek domácího tvůrce. Ona podivná a především nejistá teorie ohlasů, které sem snad pronikly z Francie ve formě zprávy, a nikoli přímo textu (neboť ten nemá ve francouzských úpravách obdobu), je vskutku zbytečnou oklikou. V době, kdy dramatizace obřadních textů už zapustila kořeny, mohli takový krok učinit zároveň různí autoři, nevyjímajíc třeba původce svatojirské úpravy a ani toho, který na španělské půdě v ripollském klášteře tvořil verzi osobitě spojující výjev zjevení, dialog apoštolů s Marií Magdalenou a cestu apoštolů do Emauz.[36])

[34]) Victor SAXER, *Le culte de Marie Magdaleine en Occident des origines à la fin du moyen âge*, Paris 1959, str. 328. — V poslední době podal souhrn nejnovější literatury k otázkám kultu a k ohlasu magdalénské tematiky Wilfried WERNER, v knize *Studien zu den Passions- und Osterspielen*. Philologische Studien und Quellen, Heft 18, Berlin 1963.
[35]) Victor SAXER, cit. d., str. 341.
[36]) Srov. výše, str. 21.

Vedle toho potvrdily předcházející úvahy, že jde v české verzi vskutku o text přísně liturgický, neboť těsné vztahy k liturgii vystoupily v ostrém světle. Na druhé straně však se znovu ohlašovala přítomnost mimoliturgického aspektu v tvorbě — osobitá umělecká tendence k dramatizaci, která v této verzi už není zdaleka prvkem podřadným.

2.

DALŠÍ STOPY VELIKONOČNÍCH DRAMATICKÝCH ÚPRAV V RUKOPISECH

Úpravy tzv. druhého vývojového stadia:
Universitní knihovna Praha, VI E 13.
Universitní knihovna Praha, IV D 9.

Je až překvapivé, že vedle cenného dokladu pro vztah našich zemí k rozvíjející se tradici dramatizovaných obřadních textů, vedle onoho osobitého záblesku tvořivosti uchovaného ve svatojirském brevíři — je v našich pramenech tma. Jakoby se jinde nezvlnily velikonoční obřady procesím jdoucím ke hrobu a neoživily se novým prvkem, který měl ještě víc stupňovat význam i slavnost svátků. Je pravda, že i z jiných zemí jsou dochovány pouze ojedinělé doklady z 12. nebo 13. století. Ale snad právě toto srovnání s ostatní Evropou uvede naše dohady na pravou míru, stejně jako běžně známé poznatky o osudech breviářů, antifonářů nebo jiných knih, které sloužily obřadní praxi v chrámech nebo v klášterech a které nejčastěji obsahovaly i záznamy dramatizovaných textů. Dochovaly se jen zřídka, takže nelze zcela jednoznačně soudit z nedostatku pramenů na skutečný stav. Vždyť rozvoj kulturního života i jeho podmínky byly u nás ve 12. století příznivé. Sotva tedy bylo jen jediné místo — svatojirský klášter, kde by se tyto nové zvyklosti zakořenily a dál rozvíjely. Stačí vzít v úvahu situaci kapituly svatovítské nebo vyšehradské a podobně uvažovat i o klášterech, které se zapisovaly jako významná místa nejen do církevních, ale i politických a kulturních dějin v českých zemích.

Přes tyto potíže může zamyšlení nad dochovanými rukopisy přinést některé další poznatky o vývoji nebo alespoň otevřít několik problémů. — A tu ještě jednou poutá naši pozornost svatojirský breviář se zápisem nejstarší velikonoční slavnosti.

Vilikovský už ukázal,[37]) že Ordo ad visitandum sepulchrum uchovává vlastně typ dvojdílné slavnosti, do které byl teprve začleněn nový element, scéna Marie Magdaleny u hrobu a poté Kristovo zjevení. Rekonstruovaný původní text tedy zní:

[37]) Jan VILIKOVSKÝ, *K dějinám*, str. 111n. — Znovu v článku *Latinské kořeny*, str. 97n.

Maria Magdalena et alia Maria ferebant diluculo aromata, dominum querentes in monumento.

Sorores: *Quis revolvet nobis ab ostio lapidem, quem tegere sanctum cernimus sepulchrum?*
Econtra angeli: *Quem queritis, o tremule mulieres, in hoc tumulo plorantes?*
Sorores: *Ihesum Nazarenum crucifixum querimus.*
Sedentes ad sepulchrum: *Non est hic, quem queritis, sed cito euntes nunciate discipulis eius et Petro, quia surrexit Ihesus.*
Item sedentes: *Venite et videte locum, ubi positus erat dominus, aevia, aevia.*
Deinde sorores venientes ad chorum cantent: *Ad monumentum venimus gementes, angelum domini sedentem vidimus et dicentem, quia surrexit Ihesus.*
Post hec chorus: *Currebant duo simul.*
Deinde duo fratres accipientes lintheamina vadunt ad gradum et cantent: *Cernitis, o socii, ecce lintheamina et sudarium et corpus non est in sepulchro inventum.*
Chorus: *Surrexit enim.*
Qua ab ipsis percantata imponitur ymnus: *Te Deum laudamus.*

Úvahy v předcházející kapitole to znovu potvrdily, že nová část textu vznikala výběrem a úpravou z liturgických textů určených pro jeden z dnů velikonočního týdne, zatímco text výstupu Marií a v závěru apoštolů už se jevil jako konstantní jednotka. Širší srovnání se starými zápisy z Francie, Švýcarska a Německa přináší ještě další rysy, které připojujeme k pozorováním Vilikovského.

Text, který vznikne po vypuštění samostatného vystoupení Marie Magdaleny a jejího dialogu s Kristem, není nějakým neúplným nebo neorganickým celkem. Naopak, plně se začleňuje do řady památek tohoto typu. Nese všechny charakteristické rysy skladeb s dvěma výstupy. Příznačná je především vstupní antifona *Maria Magdalena et alia Maria*, neboť tá se začíná objevovat v dramatizovaných chrámových textech právě ve zpracováních tohoto typu, ale většina dokladů je až ze 14. století.[38]) Už tento začátek napovídá, že text rekonstruovaný ze svatojirského zápisu je i v dějinách druhého vývojového stupně dokladem opravdu cenným a starobylým.

Další část, *Quis revolvet*, má v závěru charakteristické rozšířené znění, které je podle dnešního stavu bádání příznačné pro středoevropskou

[38]) Srov. YOUNG I., str. 314, 319.

oblast.[39]) Proti *Quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumenti?* čteme tu *Quis revolvet nobis ab ostio lapidem quem tegere sanctum cernimus sepulchrum?* Z 12. století je doklad pro tuto verzi z Zwiefalten,[40]) a to už v jednoduchém výstupu tří Marií.

Také otázka *Quem queritis* a odpověď *Ihesum Nazarenum* jsou v rozšířenější formě, která je doložena ve stejné oblasti jako předcházející, tj. vedle české památky na území německém a „v oblastech jeho vlivu až do Akvileje", říká Meyer.[41]) Rukopis z Udine pochází dokonce už z 11. století. Tedy i na tomto místě podává naše památka jeden z nejstarších dokladů. Širší znění ve všech těchto antifonách bude i nadále charakteristické pro úpravy české provenience. Jiné verze nejsou zatím v rukopisech domácího původu známy.

Ve svatojirské verzi je i antifona *Venite et videte locum, ubi positus erat dominus*, která se sice objevila i v textech nejjednoduššího vývojového stupně, ale ani v pozdějších stadiích se nevyskytuje příliš často. Např. právě zápis z kláštera Seckau (asi ze 12. století),[42]) který je jinak rekonstruované verzi velmi blízký, tuto antifonu nemá.

Nechybí ani antifona *Ad monumentum venimus*. V textu se uchovává znění *angelum domini sedentem vidimus*, třebaže v příhrobní scéně mluví poznámka o „angeli". Tady se asi projevuje původní verze, která zůstala, třebaže se situace v další úpravě změnila. Teprve v pozdější tradici svatojirského textu došlo ke změně takže se u hrobu objevuje jeden anděl (srov. např. u Máchala, č. VIII). Ovšem právě v počtu andělů je časté kolísání, které má zdroj přímo v evangelních textech.

Závěrečnou část u typů prvního a druhého vývojového stupně tvořily zpěvy oslavující Kristovo vzkříšení. Začínaly zvoláním *Surrexit*, nejčastěji ve dvou variantách: *Surrexit dominus* nebo *Surrexit enim*. Ojediněle jsou doloženy v dramatizovaných obřadních textech obě zároveň a mezi ně je ještě vsunuta další část — *Surrexit Christus* (srov. Remiremont z 12. stol. a též v tisku vydaném v Kolíně r. 1570[43]). V našem dokladu se objeví pouze začátek *Surrexit enim*, další slova uvedena nejsou.

Je zajímavé, že verze, doložená ve svatojirském zápisu, je nejčastěji známa z rukopisů rakouského původu, které se nadto i v jiných rysech s naší památkou shodují (Vídeň, St. Lambrecht-Seckau, Klosterneuburg)[44]) — ovšem s jediným rozdílem: ani jeden z nich nemá *Venite et videte*. Další shoda je s rukopisem nějakého benediktinského kláštera, které si všiml už

[39]) Srov. YOUNG I., str. 267.
[40]) Vydal YOUNG I., str. 266.
[41]) Wilhelm MEYER, cit. d., str. 84, pozn. 1. Též YOUNG I., str. 286.
[42]) K vzniku YOUNG I., str. 246n.
[43]) YOUNG I., str. 248, 256.
[44]) YOUNG I., str. 325, 634, 329. Srov. BENNO ROTH, *Die Seckauer und Vorauer Osterliturgie im Mittelalter*, Seckau 1935.

Vilikovský.[45]) V tomto rukopise je *Venite et videte*, ale zase chybí počáteční *Maria Magdalena et alia Maria*. Druhý z blíže neurčených rukopisů, kterému věnoval Vilikovský rovněž pozornost,[46]) je totožný s předcházejícím, takže opět postrádáme toliko úvodní text *Maria Magdalena et alia Maria*.

Hledáme-li však mezi evropskými texty typ shodný s naší památkou, pak se nám vynořuje řada dokladů z doby od 14. do 16. století. Ve dvou případech — o kterých už byla výše zmínka — je shoda úplná, se zápisem z Klosterneuburku (z roku 1325) a z Vídně (15. stol.). Tedy opět dvě památky z Rakouska. Několik dalších se shoduje až na závěrečnou antifonu *Surrexit*, která je tam ve znění *Surrexit dominus;* srov. Helmstadt (14. stol.) Krakov (1471), Halberstadt (1515).[47])

V této chvíli se ještě jednou připomene antifona *Aevia, noli flere, Maria*, která stojí na rozhraní mezi přihrobní scénou s nářkem tří Marií a začátkem scény Kristova zjevení (tedy mezi *Ad monumentum venimus a Maria stabat ad monumentum*). Nebylo možné označit ji za počátek této další části, jak jsme viděli. V liturgických zpěvech se váže k okruhu božíhodovému, což by ukazovalo k výstupu tří Marií, resp. k přechodu ve výstup apoštolů. Zdůvodňoval by to i vztah k situaci vyjádřené v úvodním zpěvu *Maria Magdalena et alia Maria*. Obdobu pro to ovšem v památkách nenalezneme, ale tato možnost vyloučena není. Pozoruhodná je v souvislosti s tím poznámka Vilikovského, že text ze Seckau, blízký této naší rekonstruované úpravě, „na konci připojuje také antifonu *Noli flere, Maria, resurrexit dominus, alleluia...*"[48]) Je tedy koneckonců možný obojí případ. Antifona *Noli flere, Maria*, mohla být stejně součástí dvojdílné verze, jako mohla být přibrána z liturgických zpěvů až při konečném začleňování nového výstupu Kristova zjevení do staršího kontextu.

Ukázalo se, že Vilikovský a jeho předchůdci právem počítali s hotovým už základem dvojdílné úpravy. Rekonstruovaný text má obdobu v dochovaných památkách a upravovatel svatojirské slavnosti ho tedy sám nevytvořil zároveň s další částí textu, nýbrž přejal. Tím, že je u nás doložen už v úpravě z rozhraní 12. a 13. století, patří k raným evropským dokladům typu, který představuje. Je rozsahem bohatý, neboť zahrnuje všechny části známé z přísně liturgických úprav. Přitom na druhé straně neobsahuje text sekvence *Victimae paschali*, který tehdy už hojně pronikal do dramatických verzí. Další varianty v *Quis revolvet, Quem queritis* a *Ihesum Nazarenum* jej uvádějí ve vztah se středoevropskou tradicí, což ještě dotvrzují obdoby nebo plné shody hlavně s rukopisy rakouské provenience.

Mezi dochovanými českými památkami z dalších staletí je tato verze osamocena. Nenalezla, jak se zdá, ohlasu, alespoň ne přímého. Nadto se

[45]) Jan VILIKOVSKÝ, *K dějinám*, str. 112; Young I, 312.
[46]) Tamtéž, str. 112; Young I, 628.
[47]) YOUNG I., str. 635, 316, 315.
[48]) Jan VILIKOVSKÝ, *K dějinám*, str. 112.

v mladších úpravách skladeb druhého vývojového stadia objevila jako nový prvek také sekvence *Victimae paschali*.

Jinak už stav dochovaných rukopisů nenabízí až k rozhraní 13. a 14. století žádný další text. Pouze jeden ze zápisů poutá naši úvahu na tomto místě. Je v rukopisu Ordo horarum canonicarum per circulum anni, kladeném do 13. až 14. století a uloženém v pražské Universitní knihovně pod signaturou IV D 9. Stojí tedy na hranici mezi starším a novějším obdobím, které jsme v úvodu rozlišili, a přitom není vyloučeno, že reflektuje dřívější tradici. Tomu nasvědčuje koneckonců zkratkovitý zápis textu. Písař se spokojil s pouhými incipity, což naznačuje, že předpokládal znalost jednotlivých textů. Jsou vskutku všechny běžné, ať už v liturgických knihách nebo přímo v tradici dramatizovaných „visitatio sepucri".

Je to už typ odlišný od starší dvojdílné verze, která byla základem svatojirské úpravy:[49])

Resp. *Dum trans*. Quod cantans chorus descendit ad visitationem sepulcri.
Finito responsorio incipit prelatus ant. *Maria Magd.*
Mulieres procedentes ad sepulcrum cum cereis et thuribulis cantant: *Quis revolvet.*
Angelus in sepulcro: *Quem queritis.*
Mulieres: *Ihesum Nazare.*
Angelus: *Non est hic quem.*
Mulieres ad chorum versis vultibus: *Ad monumentum.*
Prelatus: *Dic nobis, Maria.*
Una mulierum: *Sepulchrum Christi.*
Chorus: *Credendum est. Scimus Christum.*
Prelatus: *Currebant duo.*
Tunc duo discipuli cum cereis intrantes sepulchrum accipiunt inde lintheamina et portantes in medium chori cantant: *Cernitis, o socii.*
Prelatus: *Surrexit do. De.*
Inde progrediens in medium chori cum cereo et verso vultu ad orientem cantat solus: *Christus dominus resur.*
Chorus respondet ter cum genuflexione: *Deo gracias, gaude.*
Inde pax datur a prelato et salutant se invicem omnes. Sequitur *Te Deum laud.* et sic reditur ad chorum infra. *Te Deum laud.* Discipuli reponant lintheamina in altari et ibi salutantur a choro et ab aliis.

V tomto textu se hlásí vcelku jednoduchý typ druhého stupně, který, jak lze soudit z nejstarších zápisů, byl u nás užíván už na počátku 14. století. Tvoří významnou větev v českém vývoji, neboť jen do poloviny 14.

[49]) Otiskujeme text v původním zápisu, tedy i se zkratkovitými formulacemi, neboť nelze všude jednoznačně určit, které části skutečně zpěv zahrnoval nebo v jaké formulaci; je zapsán na f. 110a.

století je doloženo dvanáct zápisů. Přitom se ukazuje, že se mu dostávalo ohlasu na různých místech (jeden zápis patřil svatovítské kapitule, jiné klášterům v Roudnici a ve Zlaté Koruně, další byl v Třeboni). Při srovnání s evropskými texty se objeví řada styčných bodů, i když vedle toho vyniknou i některé osobité rysy, o kterých bude dále řeč. Právě takové srovnání a zároveň stáří dokladů vnucují myšlenku, zda kořeny této verze nejdou hlouběji za hranici 14. století. Jak ukazuje ohlas, byl to právě typ, který nebyl vázán vznikem ani tradicí na určité místo. Naopak, dostávalo se mu velkého rozšíření. Jistě přitom hrála úlohu i poměrná jednoduchost, která nekladla velké nároky na provedení a zároveň neznamenala radikálnější odklon od obřadních zvyklostí, což dosvědčují zase poznámky k provedení. Pro tyto vlastnosti stojí za úvahu zamyslet se nad touto verzí, která se i stářím rukopisu hlásí na rozhraní 13. a 14. století, a zvážit, zda by tu nemohlo jít o památku starší. V tom se však střetám s dosavadními názory českých odborníků, a proto je nutné vyrovnat se při rozvedení nové hypotézy i se staršími závěry.

V dosavadních úvahách se tento dvojdílný text srovnával především s latinskými slavnostmi ze 14. století, tedy z doby, kdy se mu dostalo už velikého rozšíření. Vilikovský dokonce napsal, že jej můžeme „považovati jistou měrou za oficielní obřad doby Arnoštovy".[50]) Pozornost se tedy stáčela hlavně směrem od doby nejstaršího dokladu dál do 14. století a charakteristika se opírala o konfrontaci jednak s další úpravou svatojirské slavnosti, která vznikla právě v časové blízkosti k zápisu z Ordo horarum canonicarum (je to velikonoční slavnost z doby abatyše Kunhuty), jednak s latinskočeskými hrami.[51]) I když Vilikovský jako poslední z badatelů, který této otázce věnoval pozornost, kritizoval Nejedlého závěry o závislosti na latinskočeských hrách, zůstal sám na podobné bázi, neboť za východisko pro výklad textu dvojdílné slavnosti bral slavnost svatojirskou o třech výjevech. A prioři tedy už počítal s nutným vztahem a vylučoval nepřímo možnost jiného původu této verze než z textu svatojirského. Shledával, v čem se jí náš text blíží a co v něm chybí. Ve starším znění svých úvah na toto téma uzavíral, že „původ textu nelze stanovit přesněji." Znovu a znovu se vynořoval typ svatojirské slavnosti, takže hned nato zaznamenává „významné jest, že v něm chybějí obě specielně české antifony Maria stabat a Venit Maria"[52]) (tj. texty, které jsou právě v rukopisu od sv. Jiří). Ve druhé studii po polemice se závěry Nejedlého o vztahu k latinskočeským hrám praví: „Můžeme tedy, dokud nebude tvrzení Nejedlého

[50]) Jan VILIKOVSKÝ, K dějinám, str. 118.
[51]) Jan VILIKOVSKÝ v obou statích uvedených výše v poznámce 37. — Zdeněk NEJEDLÝ, *Dějiny předhusitského zpěvu*, Praha 1904, str. 200n. (2. vyd. Dějiny husitského zpěvu I., 1954, str. 269n.).
[52]) Jan VILIKOVSKÝ, *K dějinám*, str. 118.

dokázáno přesvědčivěji, zůstati při jednodušším a povahou věci lépe odůvodněném mínění, že liturgický obřad svatovítský souvisí právě tak s liturgickým obřadem svatojirským přímo, bez prostřednictví her českolatinských."[53]) Třebaže ani tentokrát nemluví jednoznačně o závislosti na svatojirském znění (užívá slova „souvisí"!), tím, že podtrhuje shody, nebo na jiných místech ukazuje, co mohlo být přejato ze svatojirské slavnosti, — uvádí tyto texty nadále v těsné souvislosti.

Takovýto přístup, který vychází z konfrontace se známými texty určité doby a vysvětluje památku především shodami nebo rozdíly, odsouvá stranou jiný možný — a stejně oprávněný — pohled na ni, pohled nikoli z hlediska rozvinutých úprav tzv. třetího vývojového stadia, nýbrž toho typu, ke kterému se památka přímo hlásí, tedy verze o dvou částech, tj. návštěvy u hrobu a výstupu apoštolů. Starší výklady vtiskují naší dvoudílné úpravě ráz jakési „redukce" ze širšího základu. Nejedlý o takové pojetí redukce přímo opíral své vysvětlení vzniku této úpravy. Viděl v ní projev dobového úsilí oprostit chrámové slavnosti a hry od prvků, které potlačují jejich původní liturgický smysl.[54]) (Je třeba ovšem vzít v úvahu, že Nejedlý vycházel z dokladů, které spadaly do doby Arnošta z Pardubic a tehdejšího reformního úsilí.)

Ale vraťme se znovu k otázce, kterou si vynutila kritika dosavadních názorů: Je vskutku nutné vidět v tomto zpracování dílo, které vzniklo nějakým zjednodušením výchozího textu? A dále, je třeba vycházet při výkladu o něm z předpokladu jakési jednotné vývojové linie, reprezentované nadto tvorbou jediného kulturního centra, jakým byl svatojirský klášter a jeho velikonoční slavnosti? Což není možné připustit v době tak živých výměn na poli kulturních hodnot i jinou orientaci, jinou větev, která ožívala souběžně?

Stačí ukázat k starším i k pozdějším evropským památkám, abychom se přesvědčili, že úprava dochovaná v rukopise Ordo horarum canonicarum je tradiční a odpovídá celkovému vývoji:[55]) Jádrem je výstup Marií u hrobu uzavřený antifonou *Ad monumentum venimus* a ten je pak spojen druhou částí sekvence Victimae paschali s výstupem apoštolů u hrobu. S běžnou tradicí se nerozchází tato úprava ani proto, že nemá *Venite et videte*, neboť tato antifona není ve slavnostech druhého stupně běžná. V závěru se objevuje po *Surrexit dominus de sepulchro* jediný méně častý prvek *Christus dominus resurrexit* spojený s odpovědí *Deo gracias, gaudeamus*. Ale i ten máme doložen přímo v typech druhého stupně z 13. a 14. století.[56]) Ukazuje se tedy, že se náš text vskutku nevymyká ani ze starší tradice, což může

[53]) Týž, *Latinské kořeny*, str. 105.
[54]) Zdeněk NEJEDLÝ, cit. d., str. 199n. (2. vyd. I, str. 268n.)
[55]) YOUNG I., str. 363n.
[56]) YOUNG I., str. 320, 334.

potvrdit i doklad ze St. Lambrechtu, pocházející dokonce z 12. století;[57]) právě k němu má česká památka blízko. Shoduje se s ním v základním výběru textů i v osobitém — a méně častém — zařazení druhé části sekvence *Victimae paschali* před výstup apoštolský. Je tam rovněž antifona *Surrexit dominus de sepulchro.* V rakouském rukopisu jsou navíc ještě další prvky: *Venite et videte* a dvě německé vložky. Není tam ovšem zpěv *Christus dominus resurrexit* a následující odpověď.

Toto srovnání nemá vyústit v novou variantu názorů o závislosti české verze na textu, s kterým má určité styčné body, nýbrž jen ukázat, že je vskutku v souladu s vývojem slavností o dvou výjevech. Pak je nasnadě i závěr, že kořeny textu z Ordo horarum canonicarum mohou sahat jinam než do linie svatojirských slavností — ba že mohou sahat i před dobu vzniku svatojirské slavnosti z doby Kunhutiny, o kterou se starší výklady opíraly a která tedy dosud určovala terminus a quo i hypotézu o vzniku textu.

Vrátíme-li se teď znovu ke srovnání se svatojirskou památkou, objeví se zdůvodňované shody v novém světle, když se zároveň stočí pozornost i k závažným rozdílům. K společným specifickým prvkům obou úprav patří především text sekvence *Victimae paschali* (od *Dic nobis, Maria*) a závěrečné zpěvy *Surrexit dominus, Christus dominus resurrexit* s odpovědí *Deo gratias, gaudeamus.* Ale nestačí konstatovat tuto shodu a nezdůraznit zároveň, že se objevují rozdíly v jejich zařazení na různá místa textu. Kdyby se upravovatel dvojdílné verze opíral o svatojirský text, musel by nejen vybírat, ale zčásti i přeskupovat. Z předpokladu o souvislostech se svatojirskou slavností, popř. s latinskočeskými hrami (podle výkladů Nejedlého) by dále vyplývalo, že tato úprava vypustila lyrická a dramaticky vypjatá místa, jaké přinášela právě scéna Kristova zjevení Marii Magdaleně. Tedy postup k typu druhého vývojového stupně prostřednictvím výběru z textu stupně třetího. — A zatím ve srovnání s vývojem typů druhého stadia by upravovatel, popř. ten, kdo k nám tento typ uváděl, pouze navázal na tradici, jak naznačuje volba jednotlivých částí i jejich začlenění do celku. Tím se odstraní řada zákrutů ve výkladech. Pak už není třeba ani uvažovat o tom, že se v textu neobjevuje např. „specielně česká antifona Maria stabat a Venit Maria“,[58]) jak učinil Vilikovský, — neboť pro tento typ je prvkem cizím a naopak je zvláštností svatojirské verze.

Jestliže jsme takto došli rozborem textů a jejich srovnáním k určitému novému — zatím ovšem hypotetickému — závěru, pak se odvažme ještě jednoho kroku. Interpretace textu dvojdílné slavnosti nevyžadovala zvlášť složitých postupů, aby se ukázalo, že souvisí s obecnými znaky typu druhého stupně a že je to tedy jednolitý, organický celek, který ke svému vzniku nepotřeboval žádné zprostředkující úlohy nových, složitějších úprav — ani svatojirské slavnosti z počátku 14. století, ani latinskočeských her. Totéž naopak nelze říci právě o této nové svatojirské úpravě z doby Kunhutiny. Jejím základem je starší verze z konce 12. století; do jejího textu byly na počátku 14. století přejaty další prvky, pravděpodobně z jiných pramenů. Na rozdíl od předcházejícího případu nedá se tentokrát při charakteristice autorových postupů hovořit o jednorázové úpravě, nýbrž o přibírání a spojování cizích částí, a to na více místech díla. Hned na začátku se do starší verze dostává výstup mastičkářský a další rozšiřování nastává s přibráním druhé části sekvence *Victimae paschali (Dic nobis, Maria);* bezprostředně na ni pak navazuje trojnásobné zvolání *Christus dominus resurrexit* s odpovědí *Deo gratias, gaudeamus.* Jde o dvě vsuvky do původního textu. (Srov. dále na str. 59n,)

Vcelku lze tedy říci, že ruka upravovatele zasahovala spíše tady než u textu z Ordo horarum canonicarum. A shody, které jsou mezi oběma památkami? Ty lze vyložit buď stejným typem v pramenu nebo — mohla tu sehrát úlohu zprostředkovatele právě dvojdílná verze z Ordo, když mohla být, jak se zdá, starší než nová slavnost svatojirská.

Zbývá už jen shrnout: Hlavní důvod vzniku i ohlasu dvojdílné verze z Ordo horarum canonicarum se hledal ve snaze vytvořit jednoduchý, přísně liturgický dramatizovaný text. K tomu ovšem nebylo třeba vycházet z podnětů a úprav rozvinutějších forem, které jsou pro české země doloženy, když zajisté i tady byly známy přímé tradice dvojdílných úprav. Rozbor také ukázal, že k ní má naše památka blízko a lze ji z tohoto kontextu vyložit spíše než z uvedených textů typu třetího vývojového stadia. I za této situace mohl o volbě rozhodovat reformní zřetel, zdůrazňovaný často ve studiích, který potlačoval přílišnou rozbujelost dramatizace. Zajisté byla takováto tendence jednou z hlavních příčin širokého ohlasu. Ale asi ne jedinou. Není patrně náhodou, že tato verze nacházela ohlas v mužských klášterech nebo v kapitulních chrámech, jak máme doloženo; také ve většině dalších, blíže neurčených rukopisů se mluví v provozovacích návodech o „fratres“, „canonici“ apod. Tomuto prostředí byla úprava patrně bližší, ať už rozhodovaly menší nároky kladené na provedení nebo zvláštní rysy dramatizovaného textu, které vnášel do slavností a her výstup zjevení Krista Maří Magdaleně. Růst lyrického prvku a vysunutí role ženy, které měly ohlas v atmosféře ženského kláštera u sv. Jiří, mohly být naopak jinému prostředí vzdáleny.

Jedním ze závažných důvodů pro souvislost textu z rukopisu IV D 9 se svatojirskou slavností zdály se být Nejedlému i Vilikovskému shody v hudební složce. Nejedlý se pokusil doložit, že nápěvy jsou v této úpravě závislé na latinskočeských hrách a že zároveň zčásti ukazují k svatojirské

[57]) YOUNG I., str. 363n.
[58]) Srov. výše na str. 44 a poznámku 52.

slavnosti z počátku 14. století. Při srovnávání se ovšem mohl opírat o pozdější rukopis, o Vesperarium Arnošta z Pardubic,[59]) protože nejstarší zápis v Ordo horarum canonicarum notován není. Vilikovský však vytěžil z rozborů Nejedlého a z jejich kritiky jiné závěry: „Nejedlý sám ovšem tvrdí, že slavnosti tohoto typu, jímž se nyní zabýváme,[60]) ‚osvojily si pokrok získaný umělými hrami — totiž českolatinskými — a nápěvy své berou si častěji z těchto her než ze starých her svatojirských.' Ale doklady, jež uvádí, toto tvrzení nijak neopodstatňují, neboť Nejedlý sám doznává, že nápěvy jednotlivých zpěvů se při nejmenším stejně často shodují se svatojirskými jako s českolatinskými. Můžeme tedy, dokud nebude tvrzení Nejedlého dokázáno přesvědčivěji, zůstati při jednodušším a povahou věci lépe odůvodněném mínění, že liturgický obřad svatovítský souvisí právě tak s liturgickým obřadem svatojirským přímo, bez prostřednictví her českolatinských, při nichž není nikterak jisto, zda měly stejnou liturgickou funkci jako obřady výlučně latinské."

K tomu jen několik poznámek. Nelze zcela opomenout Nejedlým pozorované vztahy mezi nápěvy v Arnoštově Vesperariu a v latinskočeských hrách. Ale při snaze osvětlit je blíže narážíme na nezodpovědněné otázky, které stojí před hudebněvědným bádáním. Dosud nebyly tyto nápěvy osvětleny z hlediska širších evropských souvislostí, což je v případě liturgických nebo na liturgické tradici závislých textů nezbytné. Pak teprve bude možno rozhodnout, zda je nutné vycházet při úvahách o vztahu slavnosti s dvěma výstupy k jiným verzím, které jsou u nás doloženy, toliko ze zřetele k těmto památkám české provenience a nebo počítat s jinou vývojovou linií, jak napověděl rozbor textové složky, která navazuje na obecně evropskou tradici. Přitom je třeba přistupovat k nápěvu v rukopisu Vesperaria přece jen s určitým omezením. Mezi tímto zápisem textu a starším v Ordo horarum canonicarum je časový odstup, který se mohl obrazit i v částečných změnách nápěvů označovaných Nejedlým jako výsledek odklonu od starších liturgických verzí. Takové dílčí rozdíly byly by vysvětlitelné, neboť text zůstával nezměněn, takže v textové složce by ani nebyl vývoj zachytitelný. Šlo by vlastně o případ kontrapositа. I na náš text můžeme jistě vztahovat to, co obecně říká o kontrapositu Fr. Mužík: „Oblast kontraposit je široká zejména na poli liturgického zpěvu. Vždyť vlastně široký repertoár nápěvů komponovaných na ustálené liturgické texty není ničím jiným než souborem kontraposit, jejichž hudební forma je funkčně podmíněna významem toho či onoho svátku."[61]) — Proto závěry

[59]) Rukopis Mus. knihovny Praha, sign. XV A 10, f. 192a–n.
[60]) T.j. dvojdílné slavnosti, které VILIKOVSKÝ v tomto citátu nazývá také „liturgickým obřadem svatojirským". Srov. J. VILIKOVSKÝ, *Latinské kořeny*, str. 105; zabývá se tu závěry NEJEDLÉHO z citovaného díla, str. 201 2. vyd. I, str. 270).
[61]) František MUŽÍK, *Úvod do kritiky hudebního zápisu.* Acta Universitatis Carolinae 1961, Philosophica et Historica 3. Praha 1961, str. 20.

budované na rozboru hudební složky a textu z Vesperaria nejsou ještě zcela jednoznačně přijatelné pro starší zápis v Ordo horarum canonicarum. Už rozdíly v nápěvech z Arnoštova Vesperaria a velikonoční slavnosti z doby Kunhutiny naznačují, že existovaly vedle sebe různé jejich varianty nad týmiž texty. Na druhé straně však se nabízí možnost vyložit změny nápěvů v úpravě o dvou výstupech na základě širší evropské hudební tradice velikonočních zpěvů, z které mohly nakonec vyrůst i shodné rysy latinskočeských her a ostatních domácích úprav.

Ukazuje se tedy, že závažné slovo vnese do těchto závěrů musikologické studium, které přihlédne stejně k domácímu vývoji, jako k evropským souvislostem. To patrně umožní i rozhodnout, zda některé tady nově předložené hypotézy o samostatnosti dvojdílné slavnosti a o jejím stáří mají své oprávnění.

DOBA ROZVOJE

(14. — 15. století)

Jakmile čas dějin dospěl k hranici 14. století, dosavadní situace se podstatně mění. Začíná přibývat dokladů pro rozvoj latinských dramatizovaných obřadů, převážně zase velikonočních, a to různého typu. Ovšem vedle nich se už objevují také texty latinskočeské a konečně jen české, projev to závažné proměny v kulturním životě našich zemí — rozvoje světské kultury. Pod jeho vlivem začal se s rozmachem umění podstatně měnit i dosavadní ráz prvních forem chrámového divadla.

Laicizace se neohlašuje toliko rostoucí úlohou češtiny, ale i proměnou funkce a koncepce církevního umění. Zčásti to působí přímo na vývoj této větve středověké tvorby, zčásti ovšem dochází k přejetí některých podnětů církevního umění v okruhu laickém a k dalšímu jejich osobitému přetvoření. V dramatické tvorbě se objevují brzy výsledky tohoto procesu. Především dochází k osamostatňování dramatických slavností ve hru a zároveň k jejich počeštování. Pak už se začíná uplatňovat i další krok, který přináší vývoj velikonočních námětů na půdě světského divadla — vznikají světské hry s náboženskou tematikou. K takovéto diferenciaci a zároveň k vzniku samostatné složky světského divadla došlo právě během 14. století. Přitom se v jednotlivých případech projevuje rozmanitým způsobem vztah k původním kořenům této tradice.

Ale neustrnul ani vývoj latinské větve. Především v chrámových slavnostech se s jejich rozvojem nadále uplatňovaly i umělecké tendence, které intensivně působily na proměnu původně jednoduchého tropu v stále rozsáhlejší útvar. Rostla dramatizace, a tak i liturgický obřad se blížil stále více hře. Stačilo k tomu vlastně málo. V církevním umění se vždycky neklidně chvějí jazýčky vah udržující vzájemný vztah funkce náboženské a estetické. A tak jako u jiných projevů, i v tomto případě se stávalo, že převážil umělecký aspekt — aniž by ovšem dílo přestávalo být závažnou hodnotou náboženskou. Cestu tomu otvíralo volné sepětí slavností s vlast-

ním obřadem. Dramatické úpravy „návštěvy u hrobu" a dalších výstupů nebyly ovládány přísnou liturgickou závazností, takže se stávaly polem, kde se mohla více rozvinout a uplatnit umělecká tvořivost autorů — a ti ji také využívali. Rozšiřovali text ve snaze obsáhnout co největší plochu velikonočních dějů a zároveň oživit je dramatickou úpravou. V tom je i zárodek postupného vydělování těchto složek v samostatný dramatický útvar. Ve starší fázi převažoval vztah k literárním východiskům, k liturgickým textům a k principům obřadu. Především liturgické texty a jejich způsob přednesu byly základem jednotlivých úprav a také způsob provádění byl určován těmito souvislostmi, jak ukazuje např. užití obřadních rouch a nádob při provedení, stejně tak lze předpokládat i v pohybu a gestech ohlas obřadních prvků. Novější vývoj je veden snahou rozvíjet především děj a přímo zobrazovat. Pozornost se už přenáší více na širší pole divadelní realizace. Napětí mezi těmito tendencemi — mezi vztahem k liturgii na jedné a úsilím předvádět události na druhé straně — bylo určující silou vývoje. Jestliže proto během 14. století vzrostla dramatizace a vývoj tedy někde vyústil v druhou z krajností — ve hru, nepřekvapuje, že právě v chrámovém prostředí se zároveň ohlašují i snahy uplatnit tu znovu původní liturgickou funkci a vztah k obřadu. I tento aspekt je třeba brát v úvahu, když se citují doklady o vztahu církevních institucí k divadlu.[62]) Reakci v církevních kruzích vyvolávalo nikoli jen zesvětštění, ale též „zdivadelnění", které znamená celkový odklon od původních souvislostí s obřady. — A tak se v českém vývoji během 14. století objeví dva základní okruhy. Jeden z nich je charakterizován přísnou liturgičností a druhý rozvojem nového typu — her.

Tato situace vyvolává ovšem závažnou otázku, jak vymezit hranici mezi dramatickými slavnostmi a hrami, což je zvlášť obtížné u latinských, popř. latinskočeských památek, které stojí právě na pomezí obou těchto okruhů. Dobrat se jednoznačné diferenciace není možno. Taková hranice v přísném smyslu toho slova neexistovala, jak ukazuje evropský vývoj. Rozvinutá velikonoční slavnost má už někdy opravdu blízko k vlastní hře a to nejen obsahem a rozdělením jednotlivých částí textu mezi různé zpěváky a okruhy zpěváků, nýbrž i mírou záměrné stylizace celého představení jako divadla. Divadelní prvky se při zpracování těchto slavností, a hlavně při jejich realizaci, počínají silněji prosazovat. Tak mnohdy vlast-

[62]) V českých pramenech se objevují přímé doklady k božítělovým průvodům. Srov. Constantin HÖFLER *Consilia Pragensia 1353—1413. Prager Synodalbeschlüsse.* Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften, V. Folge, Bd. 12 vom J. 1861—1862, Praha 1863, 13 a 15. K tomu je možno připojit i stanovy Arnošta z Pardubic, vydal Beda DUDÍK, *Statuten des ersten Prager Provincialconcils von 11. und 12. November 1349*, C. 28, AÖG 37, 1867. Znovu Antonín PODLAHA, *Statuta metropolitanae ecclesiae Pragensis anno 1350 conscripta*, Praha 1905, str. 39.

ně rozhoduje o konečné podobě konkrétní pojetí při jednotlivých provedeních.

V odborné literatuře se objevuje řada kritérií, která mají diferencovat velikonoční slavnosti od her. A právě hledání těchto kritérií odhaluje specifičnost oné problematiky z pomezí obřadů a her. Nejčastější uváděné prvky je možno zahrnout do několika okruhů:

1. Rozhodující je míra vztahů k obřadům, podíl obřadních prvků na celkové úpravě.
2. S tím souvisí i způsob provedení a pojetí jednotlivých částí textu rozdělovaných mezi zpěváky. Při osamostatňování slavnosti v rámci ostatních obřadů a při její proměně ve skutečnou hru začíná se text určovaný pro jednotlivé zpěváky nebo skupiny zpěváků chápat už jako *role*.
3. Velmi často se připomínají vcelku formální kritéria W. Meyera, který se domníval na základě studia francouzských a německých textů, že užití strofy s desetislabičnými verši může už být pokládáno za znak her, nikoli slavností. Doklady tohoto typu verše nacházel totiž obvykle v rozvinutých zpracováních, která už i jinými rysy svědčila pro samostatnou hru.
4. Za další symptom sledované proměny se pokládá pronikání neliturgického jazyka do latinských textů, neboť i tím se začíná narušovat původní liturgický ráz a smysl slavností.
5. I ve spleti různých označení těchto děl se hledají opory pro rozlišení obřadů, slavností a her.

Uvedená kritéria vzešla z bohatého studia, takže se dotýkají jistě stěžejních aspektů, pokud zůstáváme v okruhu latinských a latinskočeských chrámových textů. (Jiná je už otázka charakteristických znaků *světského* dramatu a divadla, a to i děl s náboženskou tematikou, která vyrostla z tradice chrámových slavností nebo her. Tato složka středověkého dramatu má některé specifické, od církevního umění odlišné rysy.) Přece však s nimi nelze pracovat zcela jednoznačně a přímočaře, jak se někdy stávalo. Zkušenost s konkrétními díly ukazuje, že každé z uvedených kritérií musí být prověřeno podle situace individuálních případů, ba mnohdy přímo i realizací — pokud je to možné, a vyžaduje, aby se přihlíželo k celkové koncepci díla, jak dále ukáže např. úvaha nad textem svatojirské velikonoční slavnosti z doby Kunhutiny. Rozhodující je pojetí tradičního obřadního textu a s ním spojená interpretace.

V liturgických obřadech nebo slavnostech měly i ony prostředky a postupy, charakteristické právě pro dramatizaci, původně funkci určovanou vztahem k obřadu. Byly jedním článkem v soustavě obřadních znaků, symbolů. Odkazovaly k světu „vyšších" a obecných náboženských myšlenek nebo hodnot. Za zmínkami o událostech a za jejich přímým

oživením v dialogické formě je třeba hledat takzvaný „sensus spiritualis vel allegoricus“, neboť ten určoval smysl obřadu — a koneckonců i volbu způsobů, jak text interpretovat. To se týká i uplatnění dramatických a divadelních prvků v úpravě těch volných složek obřadu, jakými byly velikonoční nebo vánoční slavnosti. I tyto stály původně na rovině ostatních obřadních textů a úkonů, z kterých se vlastně vyvinuly. Není náhodou, že pozdější dramatické úpravy z nich přejaly nejen texty a zásady přednesu, ale i „kostýmy“ a „rekvizity“, jak o tom byla řeč výše.

Přece však hned v zárodku se objevují rysy, které se stávají základem pro odlišení těchto částí od ostatního obřadu. Prostředků, které se v nich dostaly do popředí, se začíná užívat stále důrazněji k zobrazení děje. Ba brzy jsou odrazným můstkem k dalším krokům na cestě za novým způsobem, jak připomínat biblické události v rámci chrámových obřadů. Hlásí se snaha spíše zobrazovat než naznačovat, postihovat vzpomínané děje nikoli nepřímo, např. zmínkou, narážkou, citací z evangelia, nýbrž bezprostředním uvedením před očima přítomných. Výběr užitých zpěvů je určován hlavně zřetelem k dějové osnově a úprava se pokouší postihnout smysl obřadů především prostřednictvím zobrazovaných událostí. Zpočátku zůstávají autoři u dvou základních pramenů — u bible a liturgických knih, ale využívají jich osobitě právě se zřetelem k rostoucí snaze o dramatizovanou úpravu. Stejný postoj se objeví ve vztahu k postavám. Původně měli zpěváci reprodukovat liturgické texty, a tím připomínat události i jejich vlastní náboženský smysl, ale v nových složkách obřadu je začínají představovat, předvádějí určité postavy nebo skupiny. Roste snaha o individualizaci těchto postav, především Marie Magdaleny a apoštolů. Další vývoj vedl k tomu, že se přistoupilo i k uvedení postavy Krista. A ruku v ruce s tím jde i zřetel k rozvedení jednotlivých výstupů. I pro ně je rozhodující tendence k přímému zobrazení připomínaných událostí jako skutečnosti blízké středověkému člověku. V poznámkách přibývají detaily, které jsou ohlasem tohoto přístupu k biblickým událostem jako k obrazům života. Tomuto pojetí vychází vstříc i středověká koncepce přednesu, jehož teorie byla vypracována s opřením o starověké autority, např. Cicerona. Už v rétorikách, v příručkách kazatelů nebo v poetikách se kladl velký důraz nejen na mluvu, nýbrž i na mimku a gesta, která mají být v souladu s obsahem přednášeného textu.[63]) Tak vlastně zásady přednesu zahrnovaly

[63]) Srov. např. zmínky o přednesu ve známé středověké poetice GALFREDA DE VINOSALVO (Geoffroi de Vinsauf, okolo roku 1210):

In recitante sonent tres linguae: prima sit oris, altera rhetorici vultus, et tercia gestus. (v. 2031—2032)

...et interiorem exterior sequitur motus, pariterque moventur unus et alter homo.

v sobě i nejeden prvek divadelního projevu a sbližovaly mnohdy recitaci a divadlo. (Ostatně i toto je jeden z fenoménů, které se podílejí na stírání ostrých hranic mezi pouhým přednesem děl a mezi divadlem.)

Tak se ukazuje, že těžiště těchto stále se rozvíjejících oficií přestávalo už být pouze v textu a v jeho liturgické funkci. Tyto stránky chrámového umění se teď začleňují do nové, složitější struktury, která se nakonec osamostatňuje, když se ostřeji diferencovala od vlastního obřadu. Předcházející úvaha napovídá, že takovýto přechod byl mnohdy vskutku plynulý a napětí mezi obřadem a novou dramatickou složkou působilo stále jako závažná síla, pokud bylo provedení spjato s půdou chrámovou. — Na tomto pozadí je možno dále rozvinout úvahu o rázu jednotlivých památek českého původu.

V naší situaci se nové vývojové tendence projeví v pozoruhodném rozvrstvení dochovaných děl, které je specifikem naší tvorby ve srovnání s celkovou evropskou situací. Výrazně se tu totiž odlišil okruh latinských děl od latinskočeských, respektive od pozdějších českých. Latinské úpravy si převážně podržely původní svazky s chrámovými obřady, kdežto proces proměny ve hru se uskutečnil teprve v tvorbě latinskočeské. To znamená, že v českém vývoji není doložen rozvinutý typ latinské hry, jaký známe odjinud. I nejrozsáhlejší úprava velikonoční slavnosti, představovaná opět textem pocházejícím z pražského svatojirského kláštera, akcentuje stále liturgický základ a v hlavní části díla — s výjimkou úvodního výstupu mastičkáře — zůstává jednoznačně spojena s tradicí liturgické prózy. Tím spíše platí toto pozorování pro ostatní úpravy. Ostatně v tomto období vůbec převažují v latinském okruhu právě formy bližší liturgickým východiskům, oficia o jednom nebo dvou základních výstupech. Třebaže tedy český vývoj citlivě reagoval na evropskou situaci, nebyl v latinských verzích „visitatio sepulcri“ zasažen podněty vedoucími k vzniku latinských her, které proměnily původní koncepci slavností a zároveň s tím i způsoby jejich zpracování. Jediný u nás dochovaný doklad rozšířené úpravy s veršovanými částmi, shodující se s texty z jiných zemí, je v pražském breviáři ze 14. století (dále na str. 74n.). Zdá se, že jeho osamocenost není náhodná a spíš vrhá ještě ostřejší světlo na celkovou situaci, o níž byla právě řeč. Svědčí o převažujícím záměru nenarušovat strukturu liturgických próz uplatněním veršovaných partií, jejichž role zatím jinde v Evropě značně vzrostla, a zároveň ostře diferencovat zpraco-

(v. 2045—2047)

Vis venit a lingua, quia mors et vita cohaerent in manibus linguae, dum forte juvetur utroque vultus et gestus moderamine.

(v. 2059—2061)

Cituji z díla Edmonda FARALA, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris 1924, str. 259n.

váním i funkcí chrámové slavnosti od těch tendencí, které uvolňovaly vazbu s obřadem a vyvolávaly zrod hry. Tento krok nastává tedy u nás až na jiné půdě, v latinskočeských hrách, — jde ruku v ruce s počeštováním.

1.

LATINSKÉ TEXTY

Při celkovém pohledu na latinské texty tohoto období objeví se široká škála všech typů od jednoduchých výstupů Marií s andělem až po rozvinutou formu velikonoční slavnosti, kde se vedle tří základních částí vynoří i výstup s mastičkářem. Nejvýraznější jsou především dvě verze. Jednak další úprava svatojirské slavnosti, která vychází ze starobylého textu dochovaného ze začátku 13. nebo snad už z konce 12. století, — a dále text dvojdílné úpravy, které jsme už věnovali pozornost v prvém oddílu a která stála na počátku nejkošatější větve velikonočních textů tohoto typu.

SVATOJIRSKÁ SLAVNOST Z DOBY ABATYŠE KUNHUTY

a) Se strofou *Aromata precio querimus.*
Universitní knihovna Praha, sign. VI G 10b (poč. 14. stol.)
VI G 5 (poč. 14. stol.)
VI G 3b (poč. 14. stol.)
XII E 15a (14. stol.)
XIII H 3c (14.—15. stol.)

b) Se strofou *Aromata precio querimus* a mastičkářovou odpovědí *Dabo vobis unguenta optima.*
Universitní knihovna Praha, sign. VI G 10a (poč. 14. stol.)
VII G 16 (poč. 14. stol.)
XIII E 14d (14. stol.)

Tento rozsáhlý soubor dochovaných zápisů ukazuje nejen provenienci, ale též textem, že tradice staré a osobité úpravy dochované ve svatojirském breviáři z rozhraní 12. a 13. století byla v klášteře nadále živá. Dokonce se objevuje i přímý doklad v rukopise z počátku 14. století (XII A 22), že znalost této verze trvala po staletí. Nadto se ještě stala základem k dalšímu vývojovému kroku, k nové úpravě. Došlo k ní asi hned na počátku 14.

století. Vilikovský přesvědčivě zpřesnil tuto dataci na první dvě desetiletí 14. století, kdy působila v klášteře abatyše Kunhuta. Oporou mu přitom byly závěry B. Rynešové o písaři některých svatojirských rukopisů.[64])

Již výše (na str. 47) jsme charakterizovali tuto novou úpravu jako výsledek začlenění dalších prvků, které vnesl rozvoj velikonočních dramatických textů do staré, odedávna u sv. Jiří tradované slavnosti (její znění je přetištěno na str. 22). Zásahy se objevují vlastně na dvou místech. Hned na začátku po responsoři *Dum transisset* (s dalšími částmi až ke *Gloria patri et filio et spiritui sancto, alleluia.)* a pak po antifoně *Venit Maria annuncians discipulis, quia vidi dominum.* Přitom původní text zůstal téměř nedotčen. Jen malé změny si vynutilo zařazení druhého textu, kde právě citovaná antifona *Venit Maria,* zpívaná sborem, spojila původně rozdělené zpěvy sboru *(Venit Maria annuncians discipulis.)* a Marie Magdaleny *(Quia vidi dominum et hec dixit michi.);* za tím odpadl dále zpěv určený sboru *Aevia, resurrexit dominus.* K menší změně došlo ještě v závěru. Místo antifony *Surrexit enim sicut dixit dominus...* je jiná *Surrexit dominus de sepulchro, qui pro nobis pependit in ligno, aevia, aevia.* Pro úplnost je třeba vyloučit Vilikovského závěr, že teprve v této úpravě došlo k spojení textu v antifoně *Aevia, noli flere, Maria. Aevia, resurrexit dominus, aevia, aevia.,* neboť toto znění už bylo v původním textu, jak jsem dokázal v prvé části této práce (str. 24).

Obě vložky do původní svatojirské verze jsou s největší pravděpodobností prvky přejatými odjinud. Vznikly zřejmě pod vlivem dalšího vývoje, který byl upravovateli znám a zdál se mu být bohatší o výjevy rozvíjející a zároveň ještě více konkretizující události kolem vzkříšení. Tedy i rostoucí úsilí předvést všechno nejzávažnější, co se sběhlo kolem Kristova vzkříšení, vedlo ho k úpravě. Pozoruhodné je, že v obou případech zároveň dochází k narušení jednotného přísně liturgického rázu slavnosti. Nejenže se objeví texty, které nepatří k původní liturgické vrstvě, ale také jejich zpracování je odlišné od antifonálního zpěvu. Jsou to zpěvy sylabické, s rýmovaným a strofickým textem. Zatímco ovšem sekvence Victimae paschali už dříve splynula s velikonočními obřady, je text z episody Marií a mastičkáře nový.

Výstup s mastičkářem se u nás objevuje ve dvou variantách, jak naznačuje výše uvedené roztřídění rukopisů. V prvním případě obsahuje úprava jen zpěv Marií a mastičkář neodpovídá, nýbrž toliko odevzdá masti, v druhém však už zazpívá svou odpověď. První varianta má tuto úpravu:[65])

[64]) Jan VILIKOVSKÝ, K dějinám, str. 113n. — Blažena RYNEŠOVÁ, *Beneš, kanovník svatojirský, a Passionál abatyše Kunhuty,* Časopis archivní školy 3, 1926, str. 30, pozn. 2.

[65]) Cituji podle rukopisu Univ. knihovny Praha, sign. VI G 3b. k znění *memoriam* srov. ve hře z Klosternenburku: *ad memoriam;* v jiných textech je *memoria.*

Finito responsorio tres Marie cantantes „Aromata" procedant ad ungentarium pro accipiendis ungentis:

Arromata precio querimus,
Christi corpus ungere volumus.
Holocausta sunt odorifera,
sepulture Christi memoriam.

Druhá varianta:[65])

Finito responsorio, tres Marie cantantes antiphonam:

Arromata precio querimus,
Christi corpus ungere volumus.
Holocausta sunt odorifera,
sepulture Christi memoria —

procedant ad ungentarium pro accipiendis aromaticis ungentis. Qua finita, ungentarius cantans antiphonam:

Dabo vobis ungenta optima,
salvatoris ungere vulnera,
sepulture ejus ad memoriam,
et nomini ejus ad gloriam —

deinde dat eis pixides. Quibus acceptis ipse accedant ad sepulchrum...

Text vznikl až během 13. století a není v evropských pramenech ani příliš často doložen. Youngův soubor textů umožnil zjistit — a tím zároveň prověřit závěry Máchalovy —, že obě strofy *Aromata precio querimus* a *Dabo vobis unguenta optima* jsou ve velikonočních hrách z Klosterneuburku a z Benediktbeuern (známý rukopis Carmina Burana). Oba rukopisy pocházejí ze 13. století. Pouze strofa Marií je ještě v rukopisu z Donaueschingen.[67]) Na tomto základě mohl Vilikovský určit, že znění ze svatojirských úprav je bližší verzi klosterneuburské, což napovídá, že z větve představované tímto zápisem čerpal asi český upravovatel. Týž badatel postoupil pak ještě k dalším závěrům, které nelze při dnešním stavu znalostí o textech podstatně doplnit.[68]) K době, kdy se v našich textech uplatnily nové prvky výstupu s mastičkářem poznamenává: „Jest však nepochybné, že nová úprava velikonoční slavnosti byla za Kunhuty, tedy v prvních dvou desetiletích 14. století, u sv. Jiří pevně udomácněna. Pro domněnku, že dochované texty jsou opsány ze značně starší předlohy a že tedy tato úprava pochází již ze starších dob, není dostatečné opory."[69]) Nadto dokazuje, že právě v době živého kulturního dění za abatyše Kunhuty byla situace

[66]) Cituji podle rukopisu Univ. knihovny Praha, sign. XIII E 14/d.
[67]) Young I., str. 421, 432. E. Hartl, Das Drama des Mitteialters, Bd. 4, v. 4110n.
[68]) Jan VILIKOVSKÝ, K dějinám, str. 114n.
[69]) Tamtéž, str. 115.

nejpříhodnější k tomu, aby došlo k nové úpravě velikonoční slavnosti. Není také důvodů proč předpokládat, že by verše byly původu domácího. Naopak starší doklady odjinud i celkový postup při úpravě nového textu svědčí, že autor přijímal už hotové části. Zvlášť příznačné pro takovéto začleňování a zároveň pro charakter liturgického textu je, že se tu vedle sebe objevují části opravdu přiřazované, mezi kterými nemusí být úplná jednota logických souvislostí, jaká se už objevuje v propracovaných hrách. Nákup mastí totiž provádějí tři Marie, kdežto po výstupu s mastičkářem antifona říká *Maria Magdalena et alia Maria ferebant diluculo aromata dominum querentes in monumento.* I v tom můžeme tedy spatřovat doklad trvajících souvislostí s obřadní tradicí a jeden z důvodů, proč vidět ještě v tomto textu typ velikonoční slavnosti chápané na pozadí obřadů, neboť cílem slavností bylo nikoli předvádět, nýbrž připomínat biblické děje, a tak vést k zamyšlení nad jejich obecným smyslem. K tomu nebylo nutně třeba plynulé linie dějové, a pevných souvislostí ve sledu vzpomínaných situací.

Ani začlenění výstupu s mastičkářem není prvkem liturgické tradici ve slavnostech zcela cizím, jak by se zdálo na první pohled. Young shromáždil materiál, z kterého vyplývá, že postava mastičkáře se počala rýsovat už dříve v obřadech.[70]) Zvláště některé texty s podrobnějšími návody to dosvědčují. Jeden z případů je doložen v pařížském rukopisu (13. století): „*Tres vero cantores, qui et Marie dicuntur, vadant ad altare Sancti Apri et accipiant vascula ibi posita.*“[71]) Jinou formu naznačuje trevírský rukopis z téhož století: „ ... *tres domini egrediantur cum candelis suis et assumptis cappis purpureis; dentur eis tria thuribula cum incensu; et vadant visitare sepulcrum.*“[72]) Nebyl tedy akt přebírání mastí ani v obřadech čistě náhodný. Jestliže osoba, která „předává kadidelnice“ (jako symboly nádob) nebo přímo „nádoby“ nabývá s postupem rozvoje slavností konkrétní podobu, je to jen důsledek onoho procesu proměny od náznaku ke konkretizaci připomínaných událostí. Jak napovídá text ve svatojirských rukopisech, ungentarius nedělá nic jiného než dá masti nebo nádoby: „...*tres Marie... procedant ad ungentarium pro accipiendis ungentis... Quibus acceptis accedant ad sepulcrum...*“ nebo „...*procedant ad ungentarium pro accipiendis aromaticis ungentis... ungentarius... dat eis pixides. Quibus acceptis ipse accedant ad sepulchrum...*“ Tento přístup k výjevu s mastičkářem asi rozhodl, proč upravovatel svatojirského textu sáhl po pramenu, který mu umožnil dál prohloubit slavnost v souladu s novou její koncepcí. Nevadilo mu, že pramen patřil už vyššímu vývojovému typu. Ostatně celek textu tím ani nebyl podstatně narušen, neboť mastičkářův výstup se dostal zcela na začátek mezi *Dum transisset* a *Maria Magdalena et alia Maria*, takže funguje jako

[70]) Young I., str. 402.
[71]) Young I., str. 265.
[72]) Young I., str. 280.

nějaký prolog. Do struktury svatojirské slavnosti jinak vlivy hry, z které byl text mastičkářského výstupu přejímán, nezasahoval.

Vilikovský si položil otázku, která z úprav je starší, zda s jednou novou strofou nebo se dvěma, tedy bez přímé promluvy mastičkáře nebo s několika verši, které pronáší. Přiklonil se k druhé, širší verzi, „neboť je pravděpodobnější předpoklad, že scéna byla přejata jako celek, než domněnka, že z téhož pramene byla vzata nejprve jedna a teprve později i druhá strofa.“[73]) Za tuto hypotézu není možné pokročit. Objevuje se spíš otázka, zda je nutné ptát se tak, jak se ptal Vilikovský, neboť obě úpravy navzájem těsně souvisí (jinak jsou zcela shodné), vznikly na stejném místě a také nové verše jsou nepochybně z téhož pramene. Šlo patrně o varianty, které vznikaly vedle sebe, neboť ani časově není mezi nimi velký odstup. Tento paralelismus je spíše zajímavý tím, že se tu při zpracování ještě rozlišovalo mezi situací, která ukazuje více ke starší obřadní tradici, kdy při začátku cesty tří Marií ke hrobu někdo podal zpěvákům nádoby, jak jsme viděli výše, — a mezi tendencí vřadit už tuto malou epizodu přímo do textu.

Druhá vložka do původní svatojirské úpravy je umístěna mezi závěr scény Kristova zjevení Marii Magdaleně a běh apoštolů ke hrobu *(Currebant duo)*. Na konci prvotní verze zjevení se obrátila Marie k apoštolům, oznámila jim *Quia vidi dominum et hec dixit michi.* Pak sbor zazpíval *Aevia, resurrexit dominus* a následovala ona cesta apoštolů k hrobu. Nová úprava chtěla položit větší důraz na rozhovor apoštolů a Marie, a tak jej rozvedla s využitím tehdy už tradičně v dramatických úpravách užívané části ze sekvence *Victimae paschali.* Je to přímo do dialogu rozvedený rozhovor, který začíná slovy *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via.* Další text *Surrexit Cristus, spes mea, precedet suos in Galileam* vysvětluje, proč v této úpravě odpadlo původní *Aevia, resurrexit Dominus;* došlo by tady k opakování — asi nežádoucímu z hlediska upravovatelovy koncepce díla jako celku. A stejně tak, proč vzhledem k začátku nové části byla upravena antifona *Venit Maria,* aby obsáhla i část zpívanou původně Marií Magdalenou. I tady rozhodoval asi zřetel k obsahu nové části a k jejímu přičlenění. Pozoruhodné je, že epický tok rozvinutý dialogem Marie a apoštolů je náhle přerušen obřadním aktem, který tím vysouvá výrazně do popředí opět liturgický plán hry.

Mox unus sacerdos cum trina flexione inponit: *Christus dominus resurrexit.*
Conventus respondeat: *Deo gracias, gaudeamus.*

Teprve pak se vrátí původní osnova i text. Antifona *Currebant duo* otevře

[73]) Jan VILIKOVSKÝ, K dějinám staročeského dramatu, str. 115.

výstup apoštolů u hrobu a slavnost pokračuje shodně s tradiční verzí k závěrečnému *Te Deum laudamus*.

Přece však se i v této závěrečné části objevila jedna odchylka, záměna antifony *Surrexit enim* za *Surrexit dominus*, což jsme už konstatovali. Jistě by bylo možno tuto změnu vysvětlit působením tradice, neboť antifona *Surrexit dominus* se objevuje vlastně častěji než druhá. Stejně tak by mluvil pro tento zásah zřetel k obsahu, neboť zmínka o Galilei, která je v *Surrexit enim*, ozvala se už v nové části přejaté ze sekvence *Victimae paschali*. Ale nabízí se výklad ještě přesvědčivější, který zároveň vrhne světlo na způsob, jak zasahoval nový upravovatel do starší verze.

Obraťme pozornost už nikoli k této jediné antifoně, ale k nové části jako celku. Má totiž protějšek mezi jinými dochovanými památkami, domácími i cizími, jak jsme pozorovali při rozboru dvojdílné slavnosti z rukopisu IV D 9 (srov. str. 45); tam nalézáme rovněž antifonu *Surrexit dominus*. Tedy i podnět pro uvedení dalších prvků do starší svatojirské slavnosti mohl přijít zvenčí. Stačí ocitovat incipity z té části, která přibyla do původního textu (svatojirský text je v prvním sloupci) a srovnat s týmž místem v dvojdílné úpravě z rukopisu IV D 9 (druhý sloupec):

Cantrix: *Dic nobis, Maria.*	Prelatus: *Dic nobis, Maria.*
Maria: *Sepulchrum Christi.*	Una mulierum: *Sepulchrum Christi*
Chorus: *Credendum est.*	Chorus: *Credendum est.*
(Scimus Christum.)[74]	*Scimus Christum.*
	Prelatus: *Currebant duo.*
	Duo discipuli: *Cernitis, o socii.*
	Prelatus: *Surrexit dominus.*
Mox unus sacerdos: *Christus dominus resurrexit.*	(Prelatus): *Christus dominus resurrexit.*
Conventus: *Deo gracias, gaudeamus.*	Chorus: *Deo gracias, gaudeamus.*
Sequitur antifona: *Currebant duo.*	
Duo presbiteri: *Cernitis, o socii.*	
Conventus: *Surrexit dominus.*	
Sequitur: *Te Deum laudamus.*	Sequitur: *Te Deum laudamus.*

Ukazuje se, že jde o texty, které si jsou velmi blízké. Už ve výkladech o dvoudílné úpravě byla příležitost uvažovat o možnosti společného pramene — nebo snad dokonce o ohlasu dvojdílné verze v nové svatojirské úpravě. Toliko zvolání *Christus dominus resurrexit* s odpovědí se dostalo v textu od

[74]) V rukopisu Univ. knihovny Praha VI G 10a text od *Credendum est* až po *Deo gracias, gaudeamus* včetně není. V rukopisu téže knihovny, VI G 3b; navazuje *Currebant duo* (bez *Cernitis, o socii*) hned za zvoláním Marie Magdaleny *Raboni!*

Tři Marie u Kristova hrobu v Passionálu abatyše Kunhuty. (Universitní knihovna Praha, sign. XIV A 17, f. 14ª; okolo r. 1320.); zvětšeno.

sv. Jiří před výjev apoštolský. Autor tu snad nechtěl narušovat závěr, který byl už ustálen dřívější úpravou této slavnosti, a spojil tedy nové prvky v jeden celek, to znamená stěžejní část antifon *Victimae paschali* a *Christus dominus resurrexit*. Přesto se ovšem zdá, že zvolání oznamující Kristovo zmrtvýchvstání je vhodněji umístěno na konci, jak nacházíme v úpravě z rukopisu IV D 9. Jinak je blízkost obou míst potvrzována i tím, že shodně podržují pořadí: nejprve text *Victimae paschali* a teprve pak výjev apoštolský. Tento společný rys je velmi důležitý, neboť daleko častější bývá opačné pořadí. Máchal v tom dokonce hledal jeden z osobitých znaků pro české úpravy, ale Vilikovský už ukázal na textech vydaných Youngem, že tato domněnka není oprávněná; zároveň však potvrdil, že se toto pořadí objevuje jen zřídka.[75])

Ještě jeden shodný rys mají srovnávané texty. V otázkách kladených Marii Magdaleně a v následující části až k závěrečnému *Te Deum Laudamus* vystupují do popředí nikoli představitelé biblických postav, anděl, Marie nebo apoštolové, nýbrž „prelatus" nebo „cantrix" a „chorus" v úloze vypravěče nebo ještě přesněji — účastníka obřadu. Pozoruhodné je, že nebyla využita příležitost vyjít z textu sekvence *Victimae paschali* k obohacení dramatizace do té míry, jak bývá zvykem v evropských úpravách, kde otázka *Dic nobis, Maria* i další verše jsou obvykle rozděleny mezi apoštoly a Marii Magdalenu. Dialog probíhá mezi zpěvačkou (cantrix), sborem a Marií Magdalenou. Upravovatel svatojirské slavnosti tedy tuto cestu nezvolil. Zůstává u způsobu, který je bližší obřadu, což je ještě posilováno zařazením zpěvu *Christus dominus resurrexit* s odpovědí a pokleknutím. Zdá se, že tady zůstal věren verzi a úpravě, kterou nalezl ve svém pramenu pro toto místo.

Způsob, jak byla začleněna tato druhá složka do starší svatojirské slavnosti, je shodný s postupy, které se objevily při rozboru výstupu s mastičkářem. Upravovatel přejímal patrně celou hotovou část a vřadil ji do původního textu, aniž ten podstatně změnil. Není důvodu proč se domnívat, že by nové části byly jeho dílem. Jsou doloženy už v jiných evropských, popř. v domácích památkách, s kterými asi přicházel do styku. Vcelku rozšířily tyto přídavky ještě více dějovou osnovu. Vstupní výjev s mastičkářem nadto posílil tendenci k přímému zobrazení. Podobný záměr se objeví i v jiných složkách nové úpravy staršího textu; poznámky si všímají některých detailů v provedení, např. pohybů a gest. Přibráním veršů z *Victimae paschali* ještě více sílí význam Marie Magdaleny jako postavy dramatu.

Snaha o maximální dramatizaci je nadále vyvažována trvajícím intenzivním vztahem k původním východiskům těchto slavností, k obřadům a k místu dramatických složek v jejich celku. V něm je asi hlavní příčina,

[75]) Jan VILIKOVSKÝ, K dějinám, str. 114.

proč si udržovaly všechny latinské texty liturgický základ a neotevřely se přílivu dalších podnětů. Z těchto souvislostí je vysvětlitelná i úloha sboru nebo jednotlivých zpěváků, kterým připadla závažná funkce vypravěče či komentátora. Tento zvláštní rys v úpravách české provenience upoutal nejednou pozornost domácích i cizích badatelů.[76]) Vnáší do dramatizace jednotlivých výjevů určité rysy epického zpracování, zvláště komentářem k vypráveným událostem, oslovováním postav nebo prolínáním děje s obřadními zpěvy a úkony.

VELIKONOČNÍ SLAVNOST TZV. DRUHÉHO VÝVOJOVÉHO STADIA

Národní museum Praha, XV A 10 (14. stol.).
XIII F 14 (14. stol.).
XV F 12 (14. stol.).
XIII C 1 (14. stol.).
XV G 7 (14. stol.).
Universitní knihovna Praha, IV D 9 (13.—14. stol.); viz výše str. 43.
VII A 12 (14. stol.).
VI F 12a (14. stol.).
VI G 4b (konec 14. stol.).
VI G 6 (datován 1493).
VI B 19 (15. stol.).
IV F 4 (15. stol.).
Národní knihovna Vídeň, tisk 19 L 21 (z r. 1517).
tisk 22 A 13 (z r. 1572).

S rozšířením o antifonu *Venite et videte:*

Universitní knihovna Praha, VI E 4a (poč. 14. stol.).
Národní knihovna Vídeň, cod. lat. 1977 (14. stol.).[77])

Už výčet dochovaných zápisů napovídá, že tento typ měl v našich zemích největší ohlas. Udržuje se s podivuhodnou jednotností v úpravě, ba dokonce i ve znění rubrik.[78]) Pouze dva z rukopisů (VI E 4a z pražské Universitní knihovny a 1977 z vídeňské Národní knihovny) odlišují se od ostatních přibráním antifony *Venite et videte.*

K charakteristice textu podané při rozboru nejstaršího z rukopisů IV D 9 není pro shody s ostatními už co dodat. V pozdějších zápisech je příznačné, že obsahují podrobné návody k provedení „návštěvy u hrobu". Z nich vyplývá zřetelná převaha obřadního pojetí. Dosvědčují to právě rubriky. Představitelé biblických osob jsou důsledně nazýváni *vice* mulieres, *vice* angelus. Hlavní úloha připadá prelátovi — zpěvákovi. Sbor se uplatní zvláště po výstupu tří Marií, tedy od chvíle, kdy zazní *Dic nobis, Maria.* Mezi prelátem a sborem se pak rozvíjí střídavě zpěv obvyklý při obřadech a naznačený i v poznámkách slovy „*prelatus incipit antiphonam..., quam chorus finit.*"

Ve svatojirských textech se objevovaly záznamy, které výslovně připomínaly podíl zpěvaček *(cantrix, domina abbatissa, sorores).* Dokonce texty české provenience přinášejí tu nejstarší zprávy o účasti žen v roli Marií.[79]) V rukopisech našich úprav druhého stadia jsou naopak převážně doklady pro mužské kláštery nebo pro kapitulní chrám, kdežto výslovnou zmínku, která by ukazovala k ženskému klášteru tam naopak nenalezneme. Obvykle se mluví o bratřích („fratres"), a to i na místech, kde nejde jen o zpěváky, ale o všechny účastníky obřadů. V závěrečné části se objevuje formulace, kde se připomínají výslovně jako účastníci nejen „bratři", ale také lid: *Post hec accedat prelatus et deosculatur lintheamina et dat pacem ad fratres et ad populum.* Tyto rysy většiny zápisů dokazují, že dochovaný typ patřil vskutku k nejrozšířenějším, a to jistě i pro vhodnost k provedení, neboť na realizaci nekladl velké nároky a přitom se celkovým rázem plynule začleňoval do ostatních částí obřadu.

Princip dramatizace není ovšem vztahem k obřadní funkci utlumen úplně. Hlavně v první části, v tradiční návštěvě tří Marií u hrobu se objeví rozvinutý výstup Marií a anděla. Určující pro pojetí této části byla antifona *Maria Magdalena et alia Maria,* neboť návody mluví obvykle o dvou představitelích: „*Precedentibus duobus ad sepulchrum more muliebri ornatis et habentibus duo thuribula et II cereos...*". Někde je číslovka vynechána. Snad náhodou, snad vědomě, neboť není vyloučeno, že tlak tradice, opřené o responsoř Dum transisset, vedl k tomu, aby se u hrobu objevily tři postavy. Nebyl by to případ ojedinělý. Právě na tomto místě docházelo často k rozporům mezi textem antifony *Maria Magdalena et alia Maria* a provedením „návštěvy u hrobu" se třemi postavami. Ve druhé části — od *Dic nobis, Maria* — je jednolitost dramatizace vystřídána jakousi „epickou" úpravou. Dva zpěvy biblických postav, Marie Magdaleny a apoštola Petra s Janem, jsou propojeny s větší účastí zpěváka a sboru. Zato tím více vystoupil prvek jakési pantomimy, když apoštolové kráčeli k hrobu a naznačovali pohybem, o čem zpěvák a sbor zpívali. Vztah k obřadu zřetelně zdůraznila též volba oděvů, které byly předpisovány pro ty, kdo představují anděla, Marie a dva apoštoly: jsou užity různé části obřadních rouch. Nadto

[76]) Např. W. MEYER (cit. d., str. 81n.) a K. YOUNG (I., str. 665) zdůraznili tento rys už u nejstaršího svatojirského textu.

[77]) Tento počet bude nepochybně s dalším studiem rukopisů dál rozšiřován. Laskavosti prof. Juliana LEWAŃSKÉHO z Varšavy děkuji za upozornění na dva rukopisy z vratislavské Universitní knihovny. Jeden z nich, breviář, je zřetelně pražské provenience (sign. I F 443, ze 14.—15. stol.); kryje se s texty první skupiny, tj. bez *Venite et videte.* Druhý rukopis (sign. I O 72, ze 14.—15. stol.) naopak má antifonu *Venite et videte*; je rovněž označován za památku českého původu.

[78]) Srov. poznámky v MÁCHALOVĚ edici *Slavnosti,* str. 6 a 18n.

[79]) K tomu VILIKOVSKÝ, *Latinské kořeny,* str. 98, a *K dějinám,* str. 117.

Marie mají mít v ruce jako náznak nádob s mastmi kadidelnice (popř. nějaké nádoby) a apoštolové svíce — tedy zase jako při obřadech.

JEDNODUCHÉ DRAMATICKÉ OBŘADY

Universitní knihovna Praha, XIII C 7 (14. stol.).
XIV F 6 (14.—15. století).
XIV D 21 (15. století).

Teprve ze 14. století jsou u nás známy doklady jednoduchých úprav, jejichž jádro tvoří „návštěva u hrobu". Třebaže jde o texty nerozsáhlé a vytvořené především z vět ustálených v těchto textech od počátku rozvoje chrámových dramatických úprav, mají některé rysy, které brání vidět v nich přímé ohlasy nejstarší praxe.

Z hlediska celkového vývoje jednotlivých prvků představuje nejjednodušší typ text v rukopisu XIV F 6. Tvoří jej části doložené v evropské tvorbě dokonce už pro 12. a hlavně 13. století. Po responsoři *Dum transisset* následují po sobě (f. 112ª):

(Chorus): *Quis revolvet nobis ab hostio lapidem, quem tegere sanctum cernimus sepulchrum.*
Angeli cantant: *Quem queritis, o tremule mulieres, in hoc tumulo plorantes.*
Chorus cantant: *Ihesum Nazarenum crucifixum querimus.*
Angeli cantant: *Non est hic, quem queritis, sed cito euntes nunciate discipulis eius et Petro, quia surrexit Ihesus.*
Angeli: *Venite et videte locum, ubi positus erat dominus. Alleluia, alleluia.*
Chorus: *Ad monumentum venimus gementes, angelum domini sedentem vidimus et dicentem, quia surrexit Ihesus.*
Sequitur sequencia *Victime paschali.*
Qua finita dicitur: *Te Deum laudamus.*

Nejvíce nás zaujme začátek, neboť ten připomene nejstarší tvary velikonočních „visitatio sepulcri". Po responsoři *Dum transisset* se hned objevuje *Quis revolvet nobis*, zatímco v pozdějším vývoji už přibývaly na počátku další antifony, které uváděly dialog Marií s andělem zmínkou o cestě tří Marií nebo Marie Magdaleny a další Marie ke hrobu. Ovšem ohlasy nejstarších úprav pronikaly i do dalších staletí, takže naše památka není zdaleka jediná mezi rukopisy 14. století. Např. velmi blízký je jejímu znění text z Eichstätten, který byl zapsán v tomtéž století.[80])

Vedle počátečních zpěvů zasluhují v této úpravě zvláštní pozornosti antifony *Venite et videte* a *Ad monumentum venimus*, které jsou za sebou. Nebývá časté v nejstarších památkách, aby se objevovaly obě zároveň. Ale stačí

[80]) YOUNG I., str. 283.

odkázat k nejstarší svatojirské slavnosti, a máme přece doklad, dokonce z naší tvorby. Celý text až po sekvenci *Victimae paschali* se vlastně kryje se svatojirským. Antifony *Quis revolvet* a *Quem queritis* mají širší znění, příznačné právě pro naše prostředí. Ba i rozpor mezi vystupováním andělů a místem *...angelum domini sedentem vidimus* z antifony *Ad monumentum venimus* objeví se v obou památkách.[81]) Teorve další část, která je v rukopisu XIV F 6 závěrem, přináší ještě nový prvek — sekvenci *Victimae paschali.*

Sekvence *Victimae passchali*, složená v 11. století, začala být velmi brzy spojována s obřady a slavnostmi u hrobu.[82]) Někteří ji přičlenili celou na závěr, jiní začali vybírat hlavně dialogizované části, počínající slovy *Dic nobis, Maria.* V nejstarší svatojirské slavnosti se s ohlasem takové praxe ještě nesejdeme. Zato pozdější její úprava z počátku 14. století už využila těchto podnětů a také v dalších památkách se ohlas sekvence objevuje. Úprava v rukopisu XIV F 6 je ovšem ojedinělá tím, že přejímá celou sekvenci a že ji prostě přiřazuje jako zpěv sboru za antifonu *Ad monumentum venimus* před *Te Deum laudamus.* To odpovídá vcelku koncepci této úpravy i jejímu zpracování. Není využita jako složka dramatizace, nýbrž jako závěrečný slavnostní zpěv.

Ze stručných poznámek k textu vysvítá, že provedení bylo vskutku jednoduché. Pouze zpěv andělů je oddělen, zatímco party Marií zpívá sbor. Jde tedy o typ, který neklade na realizaci scény „visitatio sepulcri" velké nároky. Také návod se nedotýká zvláštních prostředků a postupů, které by zdůrazňovaly dramatizaci. Tím spíše měla asi ohlas tam, kde nebylo možné uvádět rozsáhlé slavnosti. Překvapuje ovšem, že doklady pro to nejsou, neboť je dochován jen jediný zápis. Vnucuje se srovnání s nejrozšířenější — a bohatě doloženou — dvoudílnou slavností. Ta vskutku byla jakousi oficiální verzí, která byla nepochybně nejvíce vyhledávána, přestože se nabízely i jiné typy úprav.

Zůstává tedy nezodpovědněna otázka: Ožívá v této památec nějaká starší tradice z doby rozvoje velikonočních slavností v našich zemích, čemuž by nasvědčovaly souvislosti s nejstaršími úpravami, ba i s textem nejranější svatojirské slavnosti, — a také pouhé přiřazení sekvence *Victimae paschali?* Anebo je produktem pozdějšího vývoje, kdy se už více přejímaly a podle potřeby dále upravovaly tradiční verze?

Další dva rukopisy ukazují svou proveniencí opět ke klášteru svatojirskému. Staršího, sign. XIII C 7, si už všiml Vilikovský a vycházeje z pozorování B. Rynešové zařadil jej mezi několik rukopisů, které vznikly v prvních desetiletích 14. století prací jediného písaře.[83]) Zároveň označil tento

[81]) Také v tom se shoduje se zněním z Eichstättu (v textu antifony je jiný rozdíl: česká památka má *venimus plorantes*, cizí *venimus gementes*).
[82]) K tomu YOUNG I., str. 273n. aj.

zápis za nespolehlivý, neboť i v ostatních písařových dílech jsou zapsány texty velikonočních slavností chybně a s vynecháním některých závažných zpěvů. Proto uzavírá: „Po tom, co jsme poznali o opisovačských vlastnostech písaře tohoto textu, musíme se tázati, nejde-li tu prostě o fragmentární zápis úplnější verze. Že text není úplný, dokazuje již skutečnost, že není zapsán aspoň zpěv Te Deum (ovšem text je vůbec bez rubrik). I kdyby však skutečně tento text byl věrným přepisem starší verze hry, je jisto, že v době, kdy byl psán, pro klášter svatojirský neměl významu vedle nové úpravy, tak bohatě doložené. Byl-li obřad v této formě kdy provozován, není známo, a lze o tom důvodně pochybovati."[84])

Citátem z Vilikovského byl už zápis zčásti charakterizován. Především v upozornění, že podává jen text bez jakékoliv poznámky k provádění. A dále, že není uzavřen obvyklým *Te Deum laudamus*, popř. ještě předtím některou z antifon, např. *Surrexit dominus*, jímž končí třeba text z Cividale (14. stol.),[85]) který je naší památce velmi blízký. Cividalský zápis se od naší památky odlišuje pouze na začátku, neboť nemá antifonu *Maria Magdalena et alia Maria*. Odvolání k němu nám pomůže ještě na jednom místě. Na konci krátkého svatojirského textu se objeví antifona *Cernitis, o socii* — a stejně tak je upraveno znění v rukopisu z Cividale. Jsou to případy vskutku ojedinělé, neboť tato antifona je jinak známa až z úprav, kde vystupují apoštolové. Vysvětlení bych hledal v tom, že antifona sem pronikla z dvojdílných slavností, aby připravovala cestu k obřadu líbání roušek i v jednoduché verzi, kde vystupují toliko tři Marie. Proto se objevuje hned po sdělení tří Marií, že Kristus vstal z mrtvých. Upravovateli patrně záleželo na takovém závěru. V tom mohl být povzbuzován praxí známou hlavně ze slavností druhého a třetího vývojového stadia. Proto zařadil zpěv *Cernitis, o socii* do úst jediných účastnic v tomto provedení — Marií. Návod v rukopisu z Cividale přímo ukazuje, jak Marie přejaly obvyklou roli apoštolů: „*Finito isto versu* (tj. antifony Ad monumentum venimus), *vertunt se Marie versus chorum, et extendunt lintheamina et cantant alta voce hoc carmen: Cernitis, o socii,...*" — Základní osnova úpravy je tedy vysvětlitelná i v památce českého původu.

Nedůvěra k zápisu, jak ji projevil Vilikovský, je sice v jistém směru zdůvodnitelná, ale stojí zato přece jen se textem zabývat, neboť otázka fragmentárnosti a malého významu tohoto dokladu není tak jednoduchá, jak se zdá z názorů vyjádřených ve výše uvedeném citátu. Především srovnání s rukopisem v Cividale už vyvrátilo možnost vykládat snad i zařazení Cer-

[83]) Jan VILIKOVSKÝ, *K dějinám*, str. 116—117.
[84]) Tamtéž, str. 117.
[85]) Už MÁCHAL se zastavil podrobněji u tohoto textu a srovnával jej — vedle pozdějšího dokladu z berlínského brevíře (16. stol.) právě s textem cividalským. Text z Cividale otiskl YOUNG I., str. 268.

nitis, o socii za *Ad monumentum venimus* jako doklad nespolehlivosti.[86]) A proč by tedy písař takovou úpravu zaznamenával, kdyby neměla mít význam vedle velké svatojirské slavnosti? Patrně bylo někdy třeba mít k disposici i jednodušší verzi. Její jádro je vlastně shodné s úpravou, kterou jsme nalezli i v rukopisu XIV F 6, tj. od *Quis revolvet* nobis až po *Ad monumentum venimus*, — a stejně tak i s hlavní svatojirskou slavností. S ní ji spojuje už i úvodní *Maria Magdalena et alia Maria*, což je zpěv, s kterým se ovšem v původních textech tzv. prvního vývojového stadia nesetkáváme. (Tím se také liší od zápisu z Cividale.)[87]) Ukazuje se, že východiskem pro volbu textů v úpravě z rukopisu XIII C 7 byla asi nějaká rozvinutější verze. Jde-li o prostředí svatojirského kláštera a jsou-li plné shody s textem svatojirské slavnosti, nabízí se možnost odkázat právě k němu. Upravovatel zřejmě vybral ústřední výjev a uzavřel jej částí, která vyúsťuje, jak jsme viděli, v obřad uctívání roušek. Souhlasit musíme s Vilikovským, že doklad překvapuje neuzavřeností a je pouhým zápisem textu bez rubrik. Jediným vysvětlením však nemusí být nedostatek přesnosti písařovy. Mohl třeba spoléhat na zkušenosti, na dlouhou tradici v provádění her, takže zaznamenal jen to, co je pro zvláštní úpravu potřebné. Jednoznačná odpověď ovšem zatím není. Fragmentární zápis to vskutku je, ale zdá se, že z textu chybí nejspíše jen obvyklý závěr, neboť antifona *Cernitis, o socii*, patří k posledním před závěrečným *Surrexit* a *Te Deum laudamus*. Stačí odvolat se jak na svatojirskou slavnost, tak na zápis z Cividale. I v této podobě mohla být určena k provádění, neboť bylo potřeba uvádět i jednodušší úpravy u příležitosti slavnosti „visitatio sepulchri".

Rukopis XIV D 21 dovádí možnost sledovat tradici velikonočních slavností ve svatojirském klášteře až do 15. století. A právě tento nejmladší doklad přináší neobvyklou úpravu. Tak se o ní mluví v domácích i cizích studiích. Nejprve přepis textu (f. 35[b]—38[a]):

In sancta nocte resurrectionis domini aguntur officia etc. Ebdomarius imponat antiphonam: *Maria Magdalena et Maria Iacobi et Salome sabbato quidem siluerunt secundum mandatum, alleluia; cum autem transisset sabbatum, ferentes aromata venerunt ungere Ihesum, alleluia.*

Ebdomarius incipiat antifonam: *Exquirebat Maria, quem non invenerat, flebat inquirendo, et amoris sui igne succensa eius, quem ablatum credidit, ardebat desiderio, unde contigit, ut Ihesum sola tunc videret, que remansit, ut quereret.*

Cum predicta persona steterit ante sepulchrum, ebdomarius imponat antiphonam: *Maria stabat ad monumentum foris plorans, dum ergo fleret, inclina-*

[86]) Ostatně i VILIKOVSKÝ si uvědomoval, že jsou doklady shod s některými postupy upravovatele ve svatojirském rukopisu.
[87]) Toho si všiml už MÁCHAL ve výkladech citovaných v poznámce 85.

vit se et prospexit in monumentum et vidit duos angelos in albis sedentes, unum ad caput et unum ad pedes, ubi positum fuerat corpus domini Ihesu.
Ebdomarius imponat versum: *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?*
Predicta persona: *Sepulchrum Christi viventis et gloriam vidi resurgentis.*
Conventus: *Credendum est magis soli Marie veraci, quam Iudeorum turbe fallaci. Scimus Christum surrexisse a mortuis vere, tu nobis, victor, rex miserere.*
Duo sacerdotes tenentes crucem intra stantes s. g., dum ter dicant: *Christus dominus resurrexit.*
Conventus: *Deo gracias, alleluia.*
Sacerdos imponat antiphonam: *Surrexit dominus de sepulchro, qui pro nobis pependit in ligno, alleluia.*
Conventus cantet cum populo circumstante: *Buoh všemohúcí.* Quibus finitis abbatissa imponit: *Te Deum laudamus.*

Pohled na předcházející tradici velikonočních slavností ve svatojirském klášteře ukazuje, že tento pozdní doklad je vlastně přímým popřením té nejvýraznější tendence, která se právě tady v úpravách projevila. Proti rozsáhle klenuté dějové linii zhuštěný souhrn všeho dění do několika vět. Proti dramatizaci a promluvám několika postav velký part vypravěče — ebdomaria s jediným zpěvem Marie Magdaleny, dvou kněží a sboru; v závěru se k nim přidají věřící a paní abatyše návštěvu u hrobu uzavře. Proti řadě divadelních prvků v provedení slavností jen slabý náznak situace u hrobu a jinak pouze obřadní gesta dvou kněží přinášejících kříž. A přece to není jednoduchá slavnost o jediném výstupu, neboť nevznikala navazováním na verze toho druhu, ani redukcí složitějších útvarů, nýbrž pod vlivem rozvinuté slavnosti. Její autor se snažil obsáhnout všechno, co tvoří dějovou osnovu těchto slavností, ovšem jinými prostředky, epickými. Způsob zpracování svědčí, že tu jde o vědomý protějšek oněch úprav, založený na zcela jiných principech, které potlačují právě dramatický text i divadelní způsoby jeho realizace.

První antifona napoví návštěvu tří Marií u hrobu. Druhá a třetí obsáhnou samostatný výstup Marie Magdaleny tamtéž. Přejatá část z Victimae paschali naznačí v pozadí scénu zjevení, popř. i setkání Marie Magdaleny s apoštoly. A pozoruhodně je pak připomenut i výstup apoštolský, když vystoupí „dva kněží", aby zároveň už otevřeli cestu pro závěr celého obřadu. Texty i provedení nasvědčují, že důraz je položen na obřadní smysl celku. Proto je hlavní část děje interpretována prostřednictvím tří antifon přejatých z breviáře. Tak jako u nejstarší svatojirské slavnosti, znovu teď obracíme pozornost k této knize jako k prameni. Meyer nenalezl ve svých zdrojích doklady pro všechny vstupní antifony.[88]) Máchal připomněl k tomu text

[88]) Wilhelm MEYER, cit. d., str. 88.

břevnovského breviáře ze 12. století.[89]) Ovšem nalezneme je i přímo v breviářích od sv. Jiří, neboť jde o texty, které byly trvalou součástí hodinek. První je z textu pro „Dominica resurrectionis" a další dvě jsou o něco dále, ve čtvrtečních čteních, v textu evangelního úryvku a ve druhé lekci. Navázal tedy upravovatel na postup svých předchůdců, neboť už v nejstarší slavnosti se ukázalo, že antifonu *Maria stabat ad monumentum* převzal nejspíše z těchto míst breviáře. V poslední verzi z rukopisu XIV D 21 ji tedy rovněž uplatnil a připojil další, která mu umožnila posunout sled událostí dál. Druhou část památky už známe z novější úpravy svatojirské slavnosti. Nebylo ani třeba spojovat text ze sekvence *Victimae paschali* s trojnásobným *Christus dominus resurrexit* a s odpovědí, neboť jako celek byla tato část už v dřívějších domácích úpravách. Je pouze charakteristické pro znění v rukopisu XIV D 21, že autor nechtěl zvlášť rozvést výstup apoštolský, a proto se spokojil pouze s náznakem přítomnosti dvou osob. Jde o jakousi kontaminaci, o prolnutí oslavy Kristova vzkříšení a tradičního výstupu apoštolů u hrobu. Sledujme jeho postup přímo v textu. Svatojirská slavnost předpisovala k zpěvu *Christus dominus resurrexit:* „*Mox unus sacerdos cum trina flexione inponit...*" nebo v další variantě *Mox unus sacerdos indutus dalmatica, tenens crucifixum tribus vicibus flectat genua in medio ecclesie cantans:* ...." (rukopis VII G 16). Teprve po *Currebant duo* se objevily v dřívější slavnosti dvě postavy znázorňující apoštoly: *Duo presbiteri accipientes linteum vadunt ad gradum cantantes antiphonam: Cernitis, o socii,* ...". Tento výjev tedy v poslední úpravě není, není tu ani zmínka o rouškách, nýbrž jen o kříži: „*Duo sacerdotes tenentes crucem...*". Když pak odpadl původní výstup apoštolů (tj. *Currebant duo, Cernitis, o socii*), objevila se hned závěrečná antifona *Surrexit dominus,* která byla též ve verzi z doby Kunhutiny — a zbývalo už jen závěrečné *Te Deum laudamus.* Ale předtím zazní ještě nový prvek — česká píseň. Tím se přihlásil větší zřetel k účasti věřících na velikonočních obřadech.

Ukazuje se tedy znovu, že autor úpravy usiloval o záměrnou proměnu starší tradice v dosavadních úpravách velikonočních slavností do podoby, která má ráz vyprávění, pouhého náznaku děje, a která především potlačuje způsob přímého předvádění. V době, kdy asi došlo k této nové úpravě, pronikala náboženským děním v souladu s reformními snahami nejedna tendence namířená proti některým zvyklostem v chrámových obřadech. Dotýkaly se i takových projevů, jako byly rozsáhlé velikonoční slavnosti. Z těchto souvislostí by bylo možno vysvětlit i snahy upravovatele naší památky. Historie ukazuje, že svatojirský klášter se přikláněl k reformnímu hnutí a později i k husitství.[90]) V této souvislosti stojí za

[89]) Jan MÁCHAL, *Slavnosti*, str. 4.
[90]) Doklady u NEJEDLÉHO, hlavně v *Počátcích husitského zpěvu* (srov. 2. vyd. Dějiny husitského zpěvu, díl III a IV).

upozornění, že určitou obdobu s naší latinskou úpravou nalezneme i ve velikonočních písních husitských. V těchto husitských textech se projeví ohlas starších chrámových dramatických slavností. Ukazují to zvláště shody textové, ale někdy i celkové úpravy ve formě dialogické. Ovšem jsou zpracovány tak, aby v nich byly negovány právě rysy divadelnosti. Mezi husitskými písněmi nalézáme např. tradiční úpravu sekvence *Victimae paschali* jako rozhovoru Marie Magdaleny s apoštoly.[91]) Jindy se zase objeví doklad písňové skladby, která se látkově váže k obřadům a dramatizovaným slavnostem „visitatio sepulcri", avšak potlačuje jejich příznačnou dialogizovanou formu, — je to „*Vstalť jest nynie Ježíš z mrtvých.*"[92]) Ještě v pozdějších utrakvistických kancionálech se znovu a znovu hlásí právě u písní tohoto tematického okruhu úprava ve formě přímé řeči několika postav.

Přes všechny rozdíly mezi tímto okruhem písní a svatojirskou památkou spojuje tuto tvorbu, navzájem si blízkou dobou vzniku, jeden stěžejní rys: hledat takový způsob zpracování, v kterém by nezanikla silná, a v povědomí hluboce zakořeněná, tradice velikonočního dramatu, ale které by zároveň odpovídalo požadavkům a uměleckým ideálům nové doby, k nimž patřilo i potlačení divadelnosti. Tak na jedné straně vykrystalizovala nová jednoduchá forma liturgického obřadu, vzniklá nikoli návratem k původním typům, nýbrž přetvořením podnětů z rozvinutých slavností, — a na druhé ve spojení s laickým prostředím píseň. Není náhodou, že právě v této době se ohlásil v latinském obřadu přímý ohlas účasti věřících, jak naznačuje píseň Bóh všemohúcí.

OJEDINĚLÝ DOKLAD LATINSKÉ VERZE S VERŠI NA ČESKÉM ÚZEMÍ

Národní knihovna Vídeň, cod. lat. 13427 (14. století).

Stav dochovaných pramenů ukazuje, že na českém území měla v latinském znění jednoznačnou převahu úprava přísně liturgická. Upravovatelé vycházeli toliko z obřadních próz a nesáhli do evropské zásobnice, kde se vlastně už od 12. století počaly vedle obřadních textů objevovat různé doplňky odlišující se od vlastního obřadního jádra. Byly to veršované skladby. Nepřinášely ani tolik rozšíření děje, jako spíše stupňovaly na jednotlivých místech atmosféru citů a nálad, vyjadřovaly náboženský prožitek bolesti nad smrtí Kristovou a radost z jeho zmrtvýchvstání. Především na těchto místech se počal středověký člověk ztotožňovat s biblickými postavami, a tím i usilovat o jejich přímé uvedení. Největšího ohlasu se dostalo

[91]) Rukopis Universitní knihovny v Praze XI E 2, f. 9a; otiskl NEJEDLÝ, cit. d., str. (2. vyd. VI, str. 23n.; srov. k tomu V, str. 230).
[92]) *Dějiny husitského zpěvu*, str. 644 (2. vyd. V, str. 478; VI, str. 169 a 324).

ve výstupu tří Marií několika skupinám veršů a strof, které shrnul W. Meyer do šesti okruhů:[93])

Ve výstupu tří Marií:

A. Heu, nobis, Iam percusso, Sed eamus.
B. Omnipotens pater, Amisimus enim, Sed eamus unguentum.
C. Huc propius, Dic tu nobis, Hoc unguentum, Aromata pretio, Dabo vobis (ze setkání s mastičkářem).
D. Cum venissem, En lapis, Dolor crescit.
E. Prima quidem, Haec priori, Ergo noli.
F. Vere vidi, Gallilaeam omnes.

V našich latinských úpravách se dostalo ohlasu toliko několika veršům ze skupiny C, kterými se rozšířil děj svatojirské slavnosti z doby Kunhutiny o výjev s mastičkářem (buď pouze Aromata pretio nebo ve spojení s Dabo vobis). Tradice ostatních veršů nezasáhla podstatně do vývoje dramatizovaných liturgických slavností, nýbrž uplatnila se až s uvedením samostatnějšího, a tedy ze souvislostí s liturgií více uvolněného typu her latinsko-českých.

Pouze jediný, vcelku strohý zápis z pražského breviáře (Národní knihovna Vídeň, cod. lat. 13427) naznačuje, že během 14. století se přece objevily nějaké ohlasy těchto úprav, i když podstatně celkový vývoj latinské tvorby u nás nezasáhly. Uplatňují se strofy B a D. Zkratkovitost zápisu dovoluje poznat, že první veršovaná část *(Omnipotens pater* atd.*)* předchází jádru příhrobní scény *(Quis revolvet* atd.*)*, jak bylo obvyklé. Stejně tak strofy z nářku Marie Magdaleny *(Cum venissem)* jsou na ustáleném místě po *Venite et videte* a *Ad monumentum*. Zato nelze přesně určit, jak byl pojat výstup Kristova zjevení Marii Magdaleně, popř. výstup dvou apoštolů, neboť tuto část postihuje písař jednou větou. Na poznámku *Tunc tercia eundo cantet* navazuje: *Cum venissem cum aliis usque ad illud Dic nobis, Maria. Et duo presbyteri cantent: Dic nobis, Maria.* Nato následuje — už opět rozvedený — zpěv Marie, dvou apoštolů a sboru. Závěr tvoří *Christus dominus resurrexit, Deo gracias* a *Te Deum laudamus*, tedy text shodný s nejrozšířenějším typem dvojdílných verzí na našem území.

Úprava zápisu svědčí, že písař počítal se znalostí veršovaných částí stejně jako próz. Spokojil se proto se zkratkovitými citacemi textu. Pro zařazení do typologie evropských úprav s verši je příznačné, že nejprve se ozve skupina strof *Omnipotens pater* (srov. k tomu dále na str. 79) a že patrně nebyly zpívány strofy ze skupiny *Heu, nobis*. Citovaná poznámka po *Cum venissem* ztěžuje ovšem přesnější orientaci v celkovém znění textu.

[93]) Wilhelm MEYER, cit. d., str. 106n; uvádějí se začátky strof.

Stručné jsou také rubriky. Přestože neumožňují dělat velké závěry, upozorňuje jejich celkový ráz na některé rysy vztahující se k způsobům provádění. Nic nenasvědčuje tomu, že by úprava byla pojata jako hra. Právě tento zápis ukazuje, jak přejetí veršů nemuselo ještě podstatně proměnit ráz dramatických složek v celku velikonočních obřadů, a tedy i způsoby jejich provádění. Pozorujeme, že text se obohatil o další prvky, ale ty byly asi přijaty jen jako další část rozvíjejících se tradičních textů, nikoli jako prostředek k zvýšení divadelnosti, což by se příčilo celkové koncepci díla. Funkce i pojetí úpravy zůstávaly spíše spjaty s linií starších velikonočních slavností nebo obřadů, než aby byly začátkem nového typu — her.

Jaký byl ohlas této úpravy, nelze určit. Zůstává jen jediný zápis. Pouze konfrontace s jinými dochovanými verzemi umožňuje dohady, které jsme uvedli. Zato s jistotou se dá říci, že nemohl být základem těch zpracování, kde se u nás nejčastěji setkáváme s ohlasy veršovaných partií, her latinskočeských. Ty vyšly z jiné větve.

2.

LATINSKOČESKÉ HRY TŘÍ MARIÍ

Universitní knihovna Praha, I B 12; tzv. první hra tří Marií (Máchal ji označuje C).
VIII G 29b; tzv. druhá hra tří Marií (u Máchala D).
XVII E 1; tzv. třetí hra tří Marií (u Máchala E) a její rozšíření (F).
Národní museum Praha, I F 43; tzv. musejní zlomek hry tří Marií (u Máchala není zvlášť označen).
1 Ac 55; Mastičkář (u Máchala A).

Latinskočeské hry představují první závažné setkání chrámového dramatu se světským proudem literární tvorby a divadla. K jejich vzniku nedochází, jak už víme, nějakou plynulou proměnou domácích latinských velikonočních slavností. Už dřívější bádání (především Truhlářovo, Máchalovo a Vilikovského) ukázalo, že není možno nalézt mezi dochovanými domácími památkami takový text, který by se dal označit za přímý základ pro latinskočeské verze. (Ostatně totéž konstatoval nedávno H. de Boohr např. pro latinskoněmecké hry.)[94]) To je příznačné pro povahu i začleňování nového typu do dramatické tvorby a nasvědčuje tomu, že byl z evropské tradice přejat typ nějaké dvojjazyčné hry, která pak už byla dál přetvářena v domácím kontextu způsobem, jaký byl ve středověku obvyklý.

Přihlížíme-li k dochovaným latinskočeským zápisům, ukazuje se, že jejich vývoj podléhal pak daleko více zákonům příznačným pro světské umění než pro tvorbu církevní. Svědčí o tom nejedna proměna textu, nejeden postup zpracování, s jakými se nesetkáme v latinských, liturgicky přísnějších hrách. Tato proměnlivost se týká především českých partií, neboť latinské části tvoří základní a většinou už ustálenou osnovu celku hry.

Druhý okruh výtěžků, ke kterým už došlo dosavadní studium latinskočeských her, je uložen v podrobných srovnáních jednotlivých památek a v charakteristikách variant. Nejšíře je shrnul Máchal v úvodu ke svým Staročes-

[94]) Helmut DE BOOR, *Die lateinische Grundlage der deutschen Osterspiele.* Hessische Blätter für Volkskunde 41, 1950, str. 45n.

kým skladbám dramatickým původu liturgického.[95]) Máchalovy rozbory především ukázaly, že jsou určité vztahy mezi jednotlivými dochovanými zápisy, ale přitom se mu někdy poněkud ztrácely závažné rozdíly. Proto mohl jen konstatovat, že některé rukopisy se na určitých místech sblížily, ale jinde zase rozešly. Před různými stupni částečné proměnlivosti textů a před složitějšími otázkami možných vrstev v dochovaných zápisech se však tato pozorování zastavila. Tady končily možnosti filologické kritiky. Máchal uzavřel své úvahy slovy: „Shrneme-li výsledky, jichž jsme se dobrali rozborem českých textů, nabýváme přesvědčení o vzájemné jejich souvislosti. Především zdá se být jisto, že upravovatel E české texty, jak jsou obsaženy v C a D, znal, ale velmi nedbale je přepisoval. Také texty v C a D jsou na sobě závislé, přitom nelze však tvrditi, že by jedna hra z druhé bezprostředně vyplynula, spíše třeba pro ně předpokládati nějakou předlohu starší, která se v D věrněji obráží než v C. Předlohy takové užíval již také skladatel A, jak shodné texty její s C a D potvrzují." Podobně se mu jeví situace u latinských částí: „Ze srovnání... jest zřejmo, že latinské texty českých her zněním svým až na skrovné varianty vzájemně se shodují, přece však nelze z toho usuzovati, že by byly z jedné hry do druhé přepisovány, nýbrž některé varianty jasně ukazují, že třeba kromě textů, které se nám zachovaly, předpokládati ještě nějaký text latinský, avšak se zněním v našich památkách co nejvíce shodný."[96]) — Již z těchto závěrů vyplývá, jak důležité bude přihlédnout ještě k dalším stránkám tradice a stykům s ostatní Evropou, než jsou ty, které hledal Máchal v textech, — především k širšímu pohledu na domácí i evropské souvislosti a dále k významu divadelního provádění pro podobu a vývoj textu. Právě konkrétní provedení se stává důležitým zdrojem pro úpravu a změnu některého místa nebo zase pro přejímání toho či onoho nového prvku, té či oné jednotlivosti, které nejsou postižitelné tradičními stemmaty.

Jiným okruhem otázek, ke kterým se soustřeďovalo starší bádání, byl poměr latinskočeských her k cizím hrám dvojjazyčným. Máchalovy výsledky odhalily blízké vztahy zvláště k velikonočním hrám z Insbrucku (zapsána je koncem 14. století, ale text vznikl už v druhé třetině tohoto století), z Vídně (rukopis z roku 1472, ale hra je starší, původem ze Slezska), z Jageru (tzv. Erlauer Spiel III; rukopis pochází z první poloviny 15. stol.), k dalším dochovaným textům původem z Tyrol a k chebské hře o Božím těle (zápis je z druhé poloviny 15. stol, vznikla asi už v první polovině téhož století).[97]) Některé shody se týkají přímo zvláštností v úpravách textu, hlav-

[95]) Jan MÁCHAL, *Staročeské skladby dramatické původu liturgického.* Rozpravy České akademie, Třída III, č. 23, Praha 1908, str. 18n. (dále *Skladby dramatické*).
[96]) Tamtéž, str. 36, 29. — Pro označení rukopisů srov. úvodní přehled k této kapitole (str. 76).
[97]) Tamtéž, str. 22n.

ně latinského, jiné osnovy her nebo jednotlivých situací a promluv. Výsledky těchto starších pozorování jsou velmi cenné, neboť už naznačují cestu k některým charakteristikám děl. Ty ovšem vyniknou plně, až pokročíme od dosavadních výsledků ještě o něco dále.

ZÁKLADNÍ RYSY ČESKÉHO TYPU DVOJJAZYČNÝCH HER

Především je třeba charakterizovat typ nebo typy her, které jsou u nás doloženy. Jestliže abstrahujeme načas od detailních rozdílů, ukáže se, že se v podstatě objevuje v těchto památkách jednotná osnova ve dvou variantách. Ta zároveň odhalí souvislosti s určitými tendencemi ve vývoji evropského chrámového dramatu a dvojjazyčných her. Jádro českých památek tvoří tyto celky:

I. Tři strofy z cesty tří Marií ke hrobu: *Omnipotens pater, Amisimus enim, Sed eamus unguentum* (tj. skupina B podle Meyerova členění).[98])

II. Nářky tří Marií: *Heu, nobis, Iam percusso, Sed eamus* (tj. u Meyera skupina A).

III. Příhrobní scéna s andělem (nebo s anděly): *Quis revolvet, Quem queritis, Ihesum Nazarenum, Non est hic, Venite et videte.*

IV. Nářek Marie Magdaleny: *Cum venissem, En lapis, Dolor crescit* (u Meyera skupina D).

V. *Heu, redemptio Israhel.*

VI. Dialog Marie s Kristem: *Mulier, quid ploras, Domine, si tu sustulisti, Maria!, Rabboni!.*

VII. Pokračování předcházející scény: *Prima quidem, Haec priori, Ergo noli* s větami u každé strofy *Sancte Deus!, Sancte fortis!, Sancte misericors Salvator, miserere nobis!* nebo *Sancte et immortalis, miserere nobis!*

VIII. *Ascendo ad patrem.*

IX. *Vere vidi Dominum.*

X. *Victimae paschali.*

Tento základ se objevuje v tzv. první a druhé hře tří Marií, u druhé s malou změnou: strofy *En lapis* a *Dolor crescit* jsou přehozeny a do závěrečné *Victimae paschali* je včleněn text *Currebant duo* z apoštolského výstupu. V téže hře je na neobvyklém (a vcelku nevhodném) místě zapsán text *Ad monumentum venimus.* Už poznámka jinou rukou naznačila místo pro tuto antifonu. Sem je třeba přiřadit i latinský a český text z musejního zlomku Mastičkáře, kde je ovšem uchována pouze část I a ohlas

[98]) Srov. výše na str. 75.

další české úpravy k strofě *Iam percusso* (část II).[99]) Zato novým prvkem jsou v něm verše *Huc propius* a *Dic tu nobis* z výstupu mastičkářského (u Meyera skupina C). Právě tyto verše mohou znovu ukázat, jak latinsko-české hry nenavazovaly přímo na rozšířené úpravy domácích latinských textů, nýbrž vznikly z jiné větve evropských úprav s veršovanými partiemi. Neobjeví se tady totiž text výstupu s mastičkářem, který je znám např. z nejrozšířenější latinské slavnosti svatojirské, ani verze s veršovanými částmi, dochovaná v pražském breviáři (srov. str. 74), nýbrž jiná úprava. — K celkové charakteristice latinské složky toho typu je třeba ještě připojit zvláštní upozornění na část, která je označena jako osmá: latinský text *Ascendo ad patrem* není běžný v evropských hrách tří Marií.

Tzv. Musejní zlomek latinské hry tří Marií a třetí hra z Klementinského sborníku XVII E 1 svědčí o stejné základní osnově jako byla v předcházejících hrách, ovšem jsou v ní určité příznačné změny. Patří k nim zvláštní smíšení zpěvů z částí, které jsme označili číslem IV, V a VI, v takovémto sledu:

Cum venissem.
Mulier, quid ploras?
Domine, si tu sustulisti.
Dolor crescit.
En lapis.
Heu, redempcio Israhel.
Maria! Rabbi! ... atd.

Jiným znakem této varianty je v třetím zvolání Marie Magdaleny (naše č. VII) formulace *Sancte et immortalis, miserere nobis!* proti prvním dvěma textům, kde je *Sancte misericors Salvator, miserere nobis!*

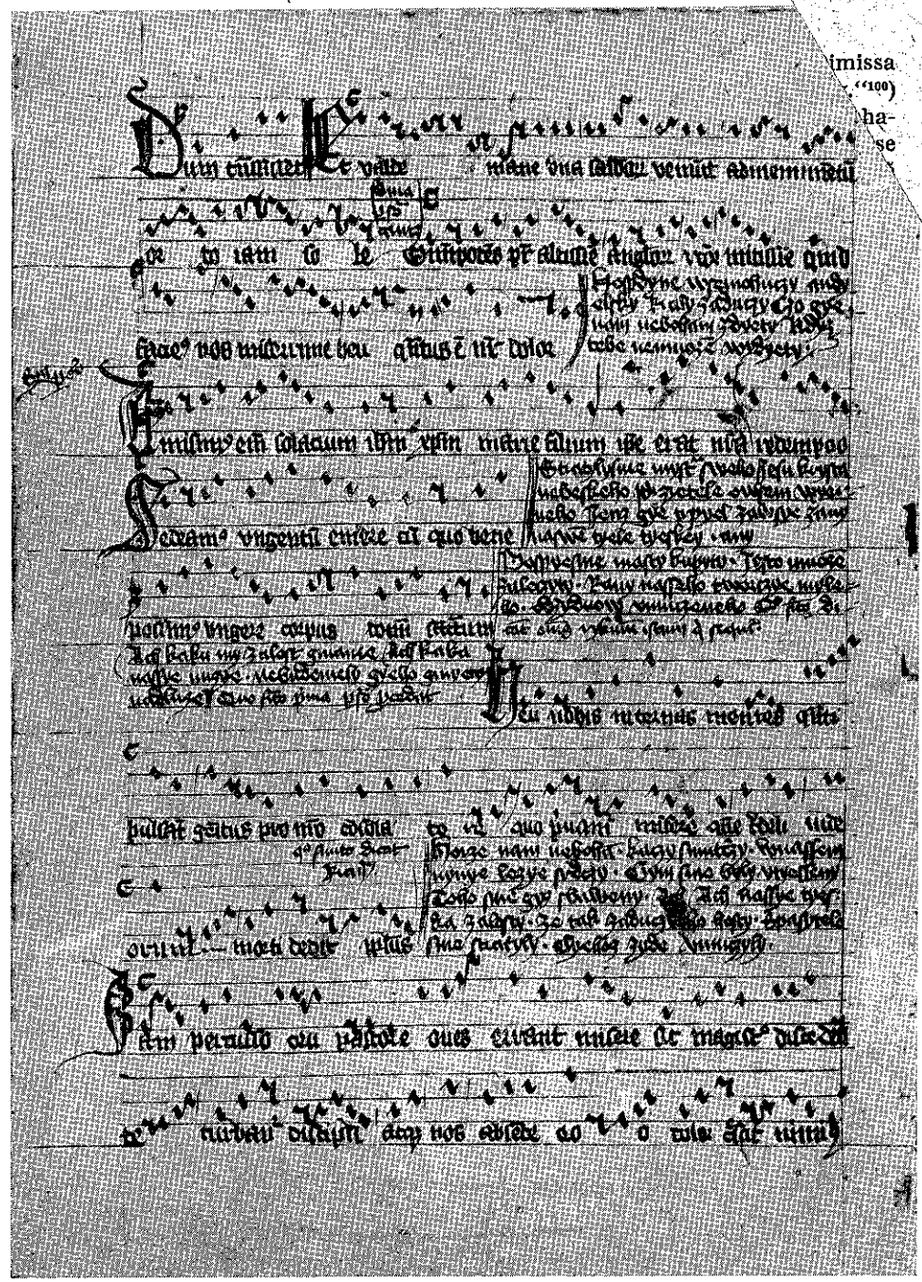
V dialogu mezi Marií Magdalenou s Kristem objevil se Ježíšův zpěv *Dimissa sunt ei peccata multa, quoniam dilexit multum,* a to za částí VII., tj. za *Prima quidem suffragia*... atd. I když právě v latinských zpěvech této části mají evropské texty rozmanitá zpracování dialogu Marie Magdaleny s Kristem a spolu s tím i různé zmínky o věčném životě nebo odpuštění hříchů, kterého se jí dostalo, latinský zpěv Dimissa sunt (Luk.

[99]) Jsou to verše:
Jako sě ovčičky rozběhujiú,
kdyžto pastušky nejmajú,
takéž my bez mistra svého,
Jesu Krista nebeského,
ješto nás často utěšoval
a mnoho nemocných usdravoval.
(V. 257—262)

Následují za latinskou strofou *Sed eamus unguentum emere,* která je bez českého protějšku, takže ho vlastně tvoří tyto verše.

Nalezneme

imissa
"100)
ha-
se



Začátek tzv. první latinskočeské hry tří Marií (Universitní knihovna Praha, sign. I B 12, f. 135b, okolo r. 1384.) — Ke str. 78n.

7, 47), který se objevil v textu české provenience, je neobvyklý. Nalezneme ho v Musejním zlomku i v tzv. třetí hře tří Marií.

Máchal konstatoval: „Méně vhodně vložil později v scénu zjevení zpěv Dimissa sunt ei peccata multa z her pašijových, jímž Kristus Magdaleně odpouští hříchy."[100] Pro středověkého člověka patrně toto místo nepůsobilo tak rušivě, jak se zdá Máchalovi. Marie Magdalena stále představovala kající hříšnici a obrat v jejím životě se nepřipomínal jen v den svátku, který jí byl zasvěcen (21. července), ale stejně i o velikonocích, když se čte z Janova evangelia o setkání Krista s Marií Magdalenou. V breviáři na tento den (čtvrtek) je určena lekce z homilie papeže Řehoře[101], která se objevuje i v den svátku Marie Magdaleny. První lekce (čtvrtá o svátku) začíná tam slovy: „*Maria Magdalena, quae fuerat in civitate peccatrix, amando veritatem, lavit lacrimis maculas criminis: et vox veritatis impletur, qua dicitur: Dimissa sunt ei peccata multa, quia dilexit multum.*" To je zdroj, z kterého proudí podněty pro vzpomínku na Magdalenin život o velikonocích, a tedy i pro využití v pašijových hrách, o nichž se zmínil Máchal, a konečně i pro vznik her o Maří Magdaleně ve spojení s hrami velikonočními. Takové spojení se objevuje např. v známém souboru tzv. Erlauer Spiele a určité stopy nalezneme i v drkolenském sborníku středověkých her. Právě v poznámkách k vydání Erlauer Spiele připomíná K. F. Kummer[102] jiné místo z breviářové lekce o svátku Maří Magdaleny: „*Accessit ergo non ad caput domini, sed ad pedes.*"[103] S tím pak můžeme konfrontovat místo z tzv. Frankfurter Dirigierrolle, kde k textu zpěvů skupiny Prima quidem sufragia čteme poznámky:[104]

„Et querat tangere pedes Domini, qui parum retrocedens cantet: *Ergo noli me tangere* — Item Maria: *Sancte et immortalis!* Et sic prostrata ante pedes Domini moram faciet iacendo, usque dominica persona dixerit rigmum, qui sequitur: *Stant uf, Maria, selig wib!*

Hoc audiens Maria surgat et recedens a Domino cantabit: *Laus tibi, Christe* — usque illuc: *Mariam visitasti Magdalenam*, et tunc incipiat antiphonam: *Vere vidi Dominum* —"

Tento text vrhá tedy světlo na ono místo v české úpravě (a snad i na jeho provedení). Maria u nohou Kristových — to odpovídá nejen situaci, ale má i symbolický význam právě ve vztahu k výjevu obrácení Marie Magdaleny, kdy rovněž ležela u nohou Mistra. Není tedy uvedení této epizody do velikonoční hry nelogické, nýbrž je spíše konkretizací toho, co se středověkému člověku vybavilo při setkání Marie Magdaleny s Kristem. Oba výjevy se do určité míry kontaminovaly a nabyly zároveň bohatší význam.

Zvlášť velkého rozšíření v textu doznala tato verze v tzv. třetí hře tří Marií. Její autor podržel, jak se zdá, základ, který jsme poznali v poněkud změněné a obohacené variantě Musejního zlomku, ale na několika místech přidával. Především rozšířil závěr o další tradiční epizodu — setkání

[100]) Jan MÁCHAL, *Skladby dramatické*, st. 20.
[101]) Srov. výše ve výkladech o nejstarší svatojirské slavnosti (str. 34n.).
[102]) Vydal je Karl Ferdinand KUMMER, *Erlauer Spiele, sechs altdeutsche Mysterien*, Wien 1882.
[103]) Tamtéž, str. 118; KUMMER odkazuje i k Chebské hře, srov. str. 198 doplňkem k jeho poznámce na str. 118.
[104]) Vydal Richard FRONING, *Das Drama des Mittelalters*, Stuttgart 1891, sv. 2, str. 368, ř. 305—309.

s nevěřícím Tomášem a přitom ožila i jedna z antifon apoštolského výjevu, *Cernitis, o socii*. Pro celkovou charakteristiku způsobu, jak začlenil tuto část, je důležité zdůraznit její místo po začátku *Victimae paschali*, což nebývá zcela obvyklé. Řada evropských památek má pořádek opačný: výstup Tomáše začíná setkáním s Maří Magdalenou a sekvence *Victimae paschali* následuje teprve potom. Z textů nejbližších naší skladbě je v uspořádání výstupu jagerská hra (Erlauer Spiel III), kde však chybí závěr s Kristem, — a pak Chebská. Rovněž frankfurtská „Dirigierrolle" má shodné pořadí. Vcelku jde o běžný typ tohoto výjevu, jaký se objevuje i v jiných evropských památkách. Samozřejmě v jednotlivostech jsou drobné odchylky, které už patří k licenci autorů, respektive každého provedení.

Jiným výrazným doplňkem jsou brzy na začátku tři nové zpěvy, které prolnuly střídavě do nářků Marií (naše část II). Již Máchal ukázal, jak dovedně tu skladatel kombinoval vlastní příběh tří Marií, které po sobě zpívají a recitují strofy *Heu, nobis, Iam percusso* a *Sed eamus*, zatímco po každé strofě zazní jako připomínka jiných událostí zpěvy anděla. První z těchto nových složek připomíná Kristovo zmrtvýchvstání *(Laeta Syon)* a další dvě jeho vstup do pekel *(Veni desiderate* a *Quis est iste)*. Tedy opět zpěvy přejaté z velikonočních obřadů, které ještě rozšiřují připomínané tématické okruhy.

O něco dále zařadil autor hymnus *Iesu, nostra redempcio*. V jiných evropských zpracováních jej nalezneme až za antifonami *Venite et videte* a *Ad monumentum venimus* nebo dokonce až v závěrečném výstupu apoštolů. Český upravovatel vložil tento zpěv mezi *Venite* a *Ad monumentum*. Zároveň je třeba poznamenat, že zápis je na tomto místě velmi nepřehledný. Latinský text (prvních osm veršů *Iesu, nostra redempcio... ut nos a morte tolleres*) je včleněn mezi několik strof českých, kde se dokonce opakují překlady téhož místa. Tato část dělá dojem, jako by před námi ležel teprve pokus o převod latinského hymnu.[105])

Z drobnějších doplňků objevíme ještě latinský text *Gracias agimus tibi propter magnam gloriam tuam* a odpovídající český veršovaný text. Tento celek navazuje na *Dimissa sunt ei peccata*. Stojí tedy na přechodu k *Ascendo ad patrem* (část VIII). Má asi protějšek v české verzi Musejního zlomku (v. 142—155), ovšem v jiném, rozšířenějším znění; tomuto místu odpovídají ve druhé hře tří Marií verše 119—133. — Konečně zbývá mezi novými prvky uvést i zvláštní přídavek *Vere vidi dominum meum* jako další část za *Vere vidi dominum viventem*. Pozoruhodný je tím, že v jeho závěru se ozve *da salutem Bohemis* a české *utvrď v pravdě všecky věrné Čechy*. Ostřejší světlo vrhne na tuto aktualizaci zřetel ke Klementinskému sborníku jako celku. Tento rukopis svědčí, že jeho původce měl vztah k husitství (srov. mezi

[105]) Srov. verše 158—165 a 174—181.

latinskočeskými antifonami i Responsorium Johannis Hus „Gaude felix Bohemia" nebo Nejedlého závěry o husitském rázu nápěvů, o nichž bude ještě dále řeč).

Přes všechny uvedené rozdíly v jednotlivostech je však možno potvrdit existenci modelu hry tří Marií, který se hlásí v pozadí celého komplexu dochovaných památek. Proměny, které prodělával, jsou běžné ve chvíli, kdy se tento text stal hrou spjatou sice s chrámovou tradicí a s velikonočními církevními slavnostmi, ale nebyl těsně svázán s obřady. Mohl proto podléhat různým zásahům — od změn v textu až po úpravy, které se už podstatně dotýkají celkové koncepce, jak ukazuje např. staročeský Mastičkář nebo úpravy v Klementinském sborníku XVII E 1. Nelze opomíjet podrobnosti v rozdílech jednotlivých textů zjištěné hlavně Máchalem, ale není třeba ve všech hned vidět doklady pro úvahy o přímé souvislosti mezi texty, které dnes známe, — a hlavně předpoklady pro rekonstrukci nějakých nedochovaných textů, doplňujících článků, které jsou potřebné pro určení stemmat. Není nutné uvádět všechny shody i rozdíly do jednotné linie závislostí. U latinskočeských her se už daleko více než u děl latinských uplatňovaly podmínky, které vyplývaly z realizace hry — tedy ze situace divadla. To se týká i proměnlivosti textů pod vlivem ústního tradování, což se hlásí převážně v českých částech, neboť ty nebyly kanonizovány tak jako latinské.

Jestliže jsme se tedy dobrali určité obecné osnovy pro latinskočeskou hru, pak můžeme postoupit dále a konfrontovat ji s některými pozorováními Meyera, která zahrnul do výkladů v práci Fragmenta burana. Jeho tabulky věnované především mastičkářské scéně ve francouzských a německých pramenech a magdalenské v pramenech německých, postihly některé obecnější rysy celých her.[106]) První pozorování ukazuje, že je rozdíl v začátcích her mezi většinou památek vzniklých na území rakouském nebo slezském a na ostatním území německém nebo francouzském. Např. francouzské a německé texty mimo oblast rakouskou a slezskou začínají častěji verši *Heu, nobis, Iam percusso, Sed eamus*, kdežto druhá skupina má většinou nejprve *Omnipotens pater, Amisimus enim, Sed eamus ungentum*. Stejně tak je ve všech památkách z našeho jižního sousedství a ze Slezska doložen hymnus *Iesu, nostra redempcio*, jinde v dokladech německé provenience ojedinělý. Dialog mezi Kristem a Marií Magdalenou je v týchž památkách mezi *En lapis* a *Dolor crescit*. Těchto několik výrazných rysů v úpravách vytvořilo předpoklady pro možnost zařadit texty českého původu. Ukazuje se, že typ, který jsme určili srovnáním našich památek, je blízký úpravám dochovaným v Rakousku nebo jeho okolí. Tím se z jiného

[106]) Wilhelm MEYER, cit. d., str. 112n. První tabulka „Die Krämerszene des Zehnsilberspiels" je na str. 112—113. Druhá „Die Magdalenenszene des Zehnsilberspiels in Deutschland" na str. 114—115.

úhlu potvrzuje pozorování Máchalovo o vztahu latinskočeských her k některým hrám německým, ale zároveň se od souvislostí s jednotlivými památkami rozšiřuje pohled na celkovou evropskou situaci. Ukazuje se, že základní rysy našich her tří Marií se nevymykají z vývoje v ostatní Evropě.

Po tom, co vyplynulo z těchto posledních pozorování, je zajímavé vrátit se ještě k úseku IV—VI. V Musejním zlomku a v tzv. třetí hře tří Marií jsou určité rozdíly proti první a druhé hře (srov. výše str. 79n.). Zatímco v první a druhé hře tří Marií tvoří tři strofy *Cum venissem, En lapis, Dolor crescit* celek,[107]) ve spojení s *Heu, redempcio Israel* a Kristovým oslovením Marie Magdaleny *(Mulier, quid ploras?* a *Domine, si tu sustulisti)*, jsou tyto věty z dialogu Krista a Marie Magdaleny v druhých dvou textech zařazeny hned za *Cum venissem.* Obdobné jsou i úpravy v textech rakouské, resp. slezské provenience a v Chebské hře, nikoli v ostatních, které jsou naopak zase shodné s úpravou ve hře první a druhé.

Hry tří Marií měly tedy ustálenou osnovu, která byla určována hlavně latinskou složkou, navazující na starší hry latinské. Do ní se pak mohly začleňovat ještě některé další výstupy, které nabízela tradice chrámového dramatu. Tak sem pronikaly hlavně ty prvky, které vzešly z dalších liturgických textů velikonočního týdne, tedy v těsné blízkosti námětu „visitatio sepulcri" a Kristova zjevení Marii Magdaleně. Byly to hlavně výstupy apoštolů, cesta do Emauz nebo setkání Krista s apoštoly a nevěřícím Tomášem. Z těchto zdrojů středověcí skladatelé čerpali, a tak rozmanitě dotvářeli původní jádro. Ukázal to i případ naší třetí hry tří Marií. Trvající vztah k liturgii se projevoval i tím, že do těchto her různě pronikaly i některé hymny nebo antifony, jako např. *Ascendo ad patrem* ve všech našich hrách nebo několik míst z třetí hry, jejichž upravovatel zvlášť často sahal k této zvyklosti (srov. Laeta Syon, Veni desiderate, Quis est iste). V jiné podobě se projevily tyto souvislosti s liturgickými částmi v zápisu druhé hry. Někdo tam dodatečně v poznámkách doplňoval antifony obvyklé ve slavnostech, které v původní úpravě postrádal. Tento případ znovu dokazuje, jak byly tyto hry ještě vnímány v těsném vztahu k liturgické rovině.

OTÁZKA POČÁTKŮ LATINSKOČESKÝCH HER

Po tom, co víme o latinském jádru našich her, je nutno zamyslet se nad otázkou, kdy u nás začíná jejich vývoj.

Několik základních závěrů o dataci přinášejí starší práce. Máchal se přímo k těmto otázkám nevyjádřil, spokojil se toliko s datováním dochovaných rukopisů, ale v souvislosti s výkladem vzniku staročeského Mastičkáře uvažoval o existenci nějaké latinskofrancouzské hry na našem území v době lucemburské; v Mastičkáři, kterého klade do poloviny 14. století, vidí totiž její ohlas.[108]) Totéž stanovisko nalezneme i v jeho Dějinách českého dramatu.[109]) Nejedlý v Dějinách předhusitského zpěvu začíná nový oddíl výkladů o těchto hrách: „V druhé čtvrti 14. století objevuje se u nás nová, druhá generace liturgických her velikonočních, totiž hry umělé, díla umělých hudebních skladatelů."[110]) Přitom ovšem myslel především zase na Mastičkáře, neboť o hrách tří Marií z rukopisů Universitní knihovny, sign. I B 12 a VIII G 29, říká po rozboru hudební složky: „To vše nás přirozeně vede k tomu, položit vznik těchto her v dobu, z které jsou rukopisy, do konce 14. století."[111]) Se zřetelem k melodii odmítá zařadit do 14. století i hry z rukopisu XVII E 1. Jeho polemika už mířila proti jiným názorům na stáří her. Vyslovil je Truhlář. Filologický rozbor jej přivedl v průkopnické práci „O staročeských dramatech velikonočních" k závěrům, že text dochovaný v první a druhé hře tří Marií vznikl už počátkem 14. století.[112]) — Z těchto — často rozdílných názorů vycházeli většinou další badatelé a obvykle je ve svých výkladech o vývoji staročeského dramatu a divadla různě kombinovali nebo se přikláněli k tomu či onomu staršímu závěru. Nové myšlenky přinesl až Vilikovský. Zjistil, že „nedochované předloze české hry se nejvíce blíží text z rukopisu v Zwickau, který však pochází až z počátku XVI. století. V něm chybí jen skupina veršů, začínající se *Heu, nobis internas mentes,* aby se celkově shodoval s našimi hrami. Jeho existence jest důležitá proto, že nás opravňuje předpokládati, že latinské (nikoli dvojjazyčné) texty tohoto typu skutečně existovaly již v starší době. K nám musely přijít nejpozději v polovině století XIV., protože z doby jen o málo pozdější pochází nejstarší text hry českolatinské."[113]) Zčásti se těchto otázek dotýkají i závěry V. Černého o vzniku staročeského Mastičkáře.[114]) Vyplývá ovšem z našeho stanoviska, že tato památka je spjata s jinou linií velikonočních her, než jak soudí V. Černý, když odkazuje k svatojirské úpravě z doby abatyše Kunhuty. Proto závěry o možnosti vzniku Mastičkáře na konci 13. století nemohou nám tady být oporou.

Mastičkář ovšem zůstane pro nás zdrojem nejzazšího dokladu pro datování počátků v linii dvojjazyčných her tří Marií.[115]) Třebaže nám jeho musejní

[107]) Ve druhé hře tří Marií je opačné pořadí strof *En lapis, Dolor crescit.*

[108]) Jan MÁCHAL, *Skladby dramatické*, str. 44n.
[109]) Jan MÁCHAL, *Dějiny českého dramatu*, 2. změněné vydání, Praha 1929, str. 9n.
[110]) Zdeněk NEJEDLÝ, cit. d., str. 178 (2. vyd. I, str. 242).
[111]) Tamtéž, str. 179n.
[112]) ČČM 65, 1891, str. 3n. a 165n.
[113]) Jan VILIKOVSKÝ, *K dějinám*, str. 119.
[114]) Václav ČERNÝ, *Staročeský Mastičkář.* Rozpravy Čsl. akademie věd, ročník 65, řada SV, seš. 7, Praha 1955, str. 73n.

zlomek dovoluje poznat pouze malou část latinskočeské úpravy, přece je možno odvodit několik závěrů. 1. Přes určitou variabilitu v jednotlivých rukopisech je zřejmé, že český text k *Omnipotens pater* a *Amisimus enim* souvisí se zněními v ostatních zápisech, takže je jedním z článků ve vývoji nějakého jednotného textu, a nikoli ojedinělým zpracováním, které by bylo bez vztahu k další tradici. 2. Vzájemné začlenění světské a náboženské složky naznačuje, že nešlo jen o náhodné proniknutí nábožných zpěvů do světské frašky, ale o obvyklý začátek hry tří Marií, takže patrně existovaly i protějšky k dalším latinským textům. Tomu zčásti nasvědčují verše *Jako sě ovčičky rozběhujiú* (v. 257—262), které jsou ohlasem strofy *Iam percusso seu pastore*. Také shoda osnovy s německými mastičkářskými hrami nebo výstupy ukazuje, že tento předpoklad je oprávněný. — Není tedy důvodů, proč nepokládat text v této památce za doklad pro existenci hry latinskočeské, nikoli pouze latinské. Ta asi zahrnovala alespoň hlavní obvyklé části her tří Marií, které byly předpokladem k tomu, aby se na jejich začátku mohla rozvinout typická světská scéna. Ale stejně tak bylo možné ještě se ptát, zda k první úpravě v latinskočeský typ došlo přímo ve hře s rozvinutou scénou mastičkářskou. Tato otázka zůstává bez jednoznačné odpovědi pro nedostatek materiálu. — Do okruhu našich úvah patří některé hypotézy Truhlářovy, který z jazykových důvodů uvažuje o počátku 14. století jako o době vzniku nějaké starší verze.[116]) Gebauerovo datování Mastičkáře do prvních dvou tří desetiletí je tu oporou pro terminus a quo v tradici latinskočeských her,[117]) neboť část jeho textu s výstupem tří Marií můžeme pokládat za jeden z článků této řady, nikoli za dílo vznikající izolovaně od tradice latinských, respektive latinskočeských her.

Nejedlý vnesl do těchto úvah upozornění na rozdíly mezi „hudebními motivy" latinskočeských her a her svatojirských z počátku 14. století. Zároveň konstatoval „silný vliv hudby francouzské, což na začátku 14. věku bylo těžko možno."[118]) Tím se otevřel rozpor mezi Truhlářovými závěry o jazykových rysech v českých textech odkazujících k začátku století a mezi Nejedlého závěry o hudební složce. Nejedlý dokonce přenesl své poznatky i na latinské texty: „Nepochybuji o filologické správnosti jeho (tj. Truhlářova) určení, avšak hudba v tuto dobu nenáleží a též asi ne latinské texty."[119]) (Přitom nezapomínejme, že latinské texty byly přece základem pro české verše!) Nejedlý srovnával především se svatojirskými úpravami, a pak tedy musel vidět výrazné rozdíly. Přitom pro teorii „silného vlivu hudby francouzské" se mu zdála být tato doba příliš raná. Ale ony „francouzské vlivy" se dají - myslím - vyložit ještě jinak.

[115]) K tomu ještě v další kapitole (str. 108n.).
[116]) Josef TRUHLÁŘ, cit. d., str. 168n.
[117]) Jan GEBAUER, *Staročeský Mastičkář a páně A. Šemberovy námitky proti jeho přesnosti*, LF 7, 1880, str. 90n.
[118]) Zdeněk NEJEDLÝ, cit. d., str. 179 (2. vyd. I, str. 243).
[119]) Tamtéž.

Už od dob Meyerových je zřejmé, že právě ty veršované texty, které zkoumá Nejedlý a zjišťuje v nich shody „s francouzským vzorem",[120]) — vznikly s největší pravděpodobností ve Francii, neboť tam jsou nejdříve a nejvíce rozšířeny. Odtud pak pronikaly dál, tedy i na území německého jazyka,[121]) které zase stojí na cestě ohlasů z Francie k nám. Spolu s textem se přirozeně šířily obvykle i melodie, takže není třeba předpokládat, že se v českých zemích přejímal samostatně text, ke kterému by domácí autoři teprve upravovali melodii, a to pod vlivem francouzských skladeb. Závěr, že melodie byla přejímána zároveň s textem, by vysvětloval i původ oněch „francouzských vlivů", o kterých hovořil Nejedlý. — Pak ovšem nic nebrání tomu, aby zároveň zmizel i rozpor mezi stářím latinských textů a s nimi spjatých melodií na jedné straně a českých veršů, které z nich vycházely a vykazují některé doklady pro starší dataci, jak uvažoval už Truhlář, na straně druhé.

Další závažné otázky se dotkl ve výše citovaném výroku Vilikovský zároveň s pokusem o dataci: máme předpokládat na našem území postup od původní latinské hry, která už obsahovala veršované zpěvy, k latinskočeským hrám nebo se zrodila přímo latinskočeská verze? Blízkost latinské úpravy z Zwickau (je ovšem pozdní — z počátku 16. století)[122]) k latinskému základu našich her tří Marií ho přivedla k hypotéze, že „latinské (nikoli dvojjazyčné) texty tohoto typu skutečně existovaly již v starší době" a „k nám musely přejít nejpozději v polovině století 14., protože z doby jen o málo pozdější pochází nejstarší text hry českolatinské". Struktura mastičkářské hry napovídá, že nejstarší doklady pro latinskočeské hry spadají už do první poloviny století. Zato pro „latinskou slavnost, která se stala základem českolatinských her tří Marií" nenalezneme oporu v rukopisech u nás ani jinde. Ostatně na jiném místě své studie také Vilikovský si uvědomoval tuto situaci.[123]) Ani text z Zwickau není s naším zcela shodný, neboť chybí skupina veršů *Heu, nobis internas mentes*. Tedy tato opora, která by mohla ukazovat k latinskému textu, není dost pevná.

Stejně tak nejsou možnosti odvodit latinskočeské znění ani z domácí tradice latinské tvorby. Pro odlišnost tohoto typu od latinských děl tradovaných u nás je příznačné i to, že se plně vytratila úloha sboru a v různé míře i vztah k liturgii. Ten se připomene nejčastěji na začátku nebo na konci, kdy je naznačeno, jak se z obřadu přechází ke hře nebo naopak. Zato styčné body

[120]) Tamtéž, str. 183n. (2. vyd. I, str. 247n.).
[121]) Srov. u L. WIRTHA, *Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jh.*, Halle a. S. 1889.
[122]) YOUNG I., str. 669.
[123]) Jan VILIKOVSKÝ, *K dějinám*, str. 119.

s úpravami latinskoněmeckými naznačují možnost, že byl u nás zpracován přímo dvojjazyčný typ, jak jsme konstatovali už v úvodu. Znalost jinojazyčných her tohoto druhu podnítila patrně vznik i úpravu latinskočeských děl, která se pak začala samostatně rozvíjet. Opírala se především o latinský základ, v české složce se začlenila do ostatní české slovesné tvorby a sblížila se se světským divadlem.

Zatímco se latinské partie vyznačovaly ustáleností textu a jednotlivé úpravy se proměňovaly jen přeskupováním, přidáváním nebo zase ubíráním zpěvů, popř. celých epizod, přináší si český živel do hry podstatně jiné rysy. S velkou intenzitou se uplatňují souvislosti se světským prostředím i s jeho uměním a zároveň se neulpívá tolik na tradici textů. Právě v této složce se mohou projevovat charakteristické rysy světské literatury a světského divadla. Tak uvnitř her vzniká napětí mezi latinskou a českou vrstvou. Na jedné straně jsou české verše určovány latinskou předlohou, na druhé straně se od nich autoři různými způsoby odpoutávají a směřují v souladu s rostoucí laicizací těchto projevů k osamostatnění českého textu.

Několik rukopisů, které uchovaly různé verze her tří Marií, umožňuje poznat v okruhu tohoto typu her pestrost úprav. Ovšem časové rozpětí od poloviny 14. století, kdy byl zapsán první text Mastičkáře, až k létům 1517—1526, kam spadá vznik Klementinského sborníku, je příliš rozsáhlé, než abychom mohli postihnout vývoj typu na nějakém přesnějším chronologickém pozadí.[124]) Nic sice nebrání tomu, abychom po probrání námitek Nejedlého nemohli prohlásiti verze první nebo druhé hry, dochované v zápisech z konce 14. století, za ohlasy starší úpravy, jak se snažil doložit Truhlář, — a podobně i datovat do druhé poloviny tohoto století třetí hru z Klementinského sborníku—, ovšem právě zřetel k proměnlivosti české složky ve hrách varuje před zjednodušováním. V konkrétním textu může být uchováno znění starší, doložitelné třeba právě jazykovými znaky, ale jak od něho odlišit změny, které v textu nastaly pod vlivem dalšího provádění i vývoje? Tentokrát jsme v jiné situaci, než když bylo třeba řešit otázku počátků latinskočeského typu u nás. Doba vzniku zápisů nemůže být přehlédnuta, jakmile uvažujeme o vývoji latinskočeských her.

Nestačí tedy několik jazykových dokladů pro to, abychom se už domnívali, že celé znění tzv. první a druhé hry tří Marií můžeme posunout do první poloviny 14. století, není-li ještě jiná opora pro dataci. V textu musíme vidět odraz především konkrétních úprav z konce století, kdy vznikly zápisy. A podobně i u dokladů z počátku 16. století. Třebaže jsou i tady záchytné body pro starší datování, zůstává otázka, kudy vést hranici mezi tím, co patřilo ještě do vrstvy z doby předhusitské, a mezi tím, co vnesl do úpravy pozdější vývoj. Se zřetelem k těmto premisám se pokusíme v dalších pozorováních charakterizovat příznačné vývojové rysy latinskočeských her tří Marií.

[124]) Hra Šimona Lomnického z Budče *Marie o navštívení hrobu Krista Pána* (z r. 1582), kterou uvádí MÁCHAL, spadá už do jiného kontextu. (Ostatně MÁCHAL k ní také soustavně nepřihlížel. Ovšem zřetel k starší tradici her tří Marií hraje při jejím vzniku závažnou úlohu, a proto si zasluhuje podrobnějšího rozboru na tomto srovnávacím základě.)

VÝVOJOVÉ PROMĚNY LATINSKOČESKÝCH HER

Ukazuje se, že nebyly hned přeloženy všechny části latinského textu. Svědčí o tom především ty úpravy, kde připadá ještě závažná role latinským textům a s nimi i důrazu na vztah k velikonočním obřadům. Nepřeloženy zůstávají hlavně části, ve kterých vystupuje Kristus; srov. výjev Kristova zjevení Marii Magdaleně v první a ve druhé hře tří Marií. Celá pasáž od *Maria!, Rabbi!* až po třetí strofu *Ergo noli me tangere* je latinská. Teprve na konci ji uzavře český „ricmus" Kristův, který volně naváže na smysl místa (první hra v. 77—83: *Maria, neroď plakati;* druhá 95—118: *Nerodiž viece plakati*). Působil tu patrně důraz na obřadní jazyk, kterým se vyjadřoval vztah k této postavě. (Jinak se projevil tento vztah i tím, že Krista nemohl zpívat nikdo jiný než kněz.) V textech, které jsme označili na začátku kapitoly jako druhou variantu, tedy v Musejním zlomku a v tzv. třetí hře tří Marií, má už i toto místo paralelní české znění. Přitom však zůstal zatím český ricmus Kristův ve shodné formulaci s druhou hrou: *Nerodiž viece plakati* (zlomek v. 117—141; třetí hra 361—384).

Bez překladu je v první hře dále antifona *Ad monumentum venimus*. Také tradiční závěr od *Victimae paschali* po *Te Deum laudamus* je zapsán jen latinsky. Není důvodu, proč se nedomnívat, že byl prováděn právě v této obřadní podobě. Naproti tomu druhá hra už prokládá latinské zpěvy na tomto místě obsáhlými veršovanými parafrázemi. Po antifoně *Currebant duo* se ozvou české verše:

Ova, v hrobě nic jiného,
jedno to rúcho jeho
vám smy na znamenie vzeli,
aby všickni to viděli.
Jakž Maria pověděla,
nenie v hrobě jeho těla.
Protož jmějte to za celo,
věrně živo božie tělo.

(V. 178—185)

— tedy jakýsi protějšek k *Cernitis, o socii*; toto v latinském návodu uvedeno není. Další část veršů se volně váže k antifoně *Credendum est;* tou je také zápis druhé hry uzavřen. Daleko více než ve druhé hře dominuje opět latinský text sekvence v Musejním zlomku, kde je česky uvedena pouze odpověď Marie Magdaleny *Viděla sem boha živého* (v. 156 a 157) a hned nato *Když sem přišla k hrobu tvórce mého* (v. 158—173; tyto verše se do značné míry shodují s textem druhé hry, v. 161—177). Pozoruhodné je, že v tomto zápisu není český protějšek k *Vere vidi dominum*, ačkoli v ostatních rukopisech je české znění uváděno, dokonce v úpravě pro zpěv. Ve třetí hře je už naopak bohatě rozvinut český zpěv spolu s recitovanými částmi po přezpívání latinské sekvence. Objevuje se opakované *Pověz Maria, cos viděla* s odpovědmi tázané — a to většinou zase v úpravě pro zpěv. Tento způsob několikrát se vracející otázky apoštolů *Dic nobis, Maria* je znám i z latinských textů.

Určitý liturgický akcent v závěrečných částech hry je vyvoláván zčásti i tím, že se tu vynoří ještě sbor, který se jinak v latinskočeských hrách už neobjevuje, neboť všechno je přeneseno do promluv a jednání postav. Zmínka o sboru je v první i ve druhé hře a také v Musejním zlomku.

Míra českých textů závisí i na tom, jak rozdílný je v jednotlivých dochovaných textech poměr mezi zpívanými a recitovanými částmi v české složce hry. V nejjednodušším a rozsahem českých částí nejkratším textu, v první hře, jsou veršované latinské zpěvy provázeny buď úpravami pro recitaci nebo zase pro zpěv. Výslovně pro zpěv jsou určeny překlady všech tří strof *Cum venissem*, dále *Heu, redempcio Israhel* a *Vere vidi*. Zveršovány pro recitaci jsou ostatní části s výjimkou těch, o kterých byla řeč výše. Podobná je i situace ve druhé hře. Tytéž části jsou tam zpívány, ovšem text *Heu, redempcio Israhel* není vůbec uveden, zato se tam objevuje veršovaný nářek Marie Magdaleny, který v Musejním zlomku a v třetí hře stojí mezi *Heu, redempcio Israhel* a setkáním Krista s Marií Magdalenou. Začíná veršem *Ach, nastojte hoře mého* (v. 74—88; srov. Musejní zlomek v. 79—93, třetí hra v. 314—328). Zato se v úpravě druhé hry objeví ještě jiný způsob kombinace latinské a české části: u latinského místa je zpívaný i recitovaný text český. Setkáme se s tím toliko u jedné strofy ze skupiny *Omnipotens pater* a *Heu, nobis:* strofy *Sed eamus unguentum* a *Sed eamus et ad eius*, které se v úpravě druhé verze dostávají vedle sebe, jsou na rozdíl od dalších dvou strof téže skupiny upraveny už paralelně pro zpěv a pro recitaci. Tytéž strofy a opět vedle sebe jsou s malou obměnou v textu kapitulního rukopisu M 8 (fol. 72[b]),[125]) což je zajímavým svědectvím jak pro spojování těchto dvou částí z různých celků, tak pro poznatek, že tyto byly snad nejdříve upraveny pro zpěv i recitaci. — Podobný způsob trojího paralelního

[125]) Bez notace citoval text J. VILIKOVSKÝ ve studii *K dějinám*, str. 120.

znění — latinský zpěv, český zpěv, česká recitace — objeví se u *Vere vidi dominum* a také po střídavém zpěvu tří strof *Cum venissem*, kde recitovanou složku tvoří *Ach, nastojte hoře mého.*

Důsledněji se uplatňoval tento způsob paralelismů v Musejním zlomku a zvláště pak ve třetí hře. Zlomek dovoluje poznat, že skupinu *Omnipotens pater* provázely toliko recitované verše. Pak je však rukopis porušen a dochována je až část od *Cum venissem.* Tři strofy této skupiny jsou už zpracovány tak, že vedle latinského znění je dvojí verze česká. Přitom se mezi českým zpívaným a recitovaným textem hlásí příznačný rozdíl, který se objeví i v třetí hře: text určený pro recitaci se svým obsahem už neváže tak těsně na latinský originál. Je volnou parafrází, ba mnohdy přináší i nové, na předloze nezávislé motivy.

V třetí hře jsou takto zpracovány nejen další veršované části, které v ostatních textech byly upraveny jen pro recitaci, nýbrž také antifony patřící k původní vrstvě latinských liturgických slavností. Rozrůstání českého živlu je tam vystupňováno ještě přibráním dvou zpívaných nářků, které doprovází opět „ricmus", začínají slovy *Pro buoh, račte postúpati* (v. 191n.) a *Když sem přes celú noc chodila* (v. 276n.).

Takovýto vztah mezi zpěvem a recitací, mezi latinskou a českou složkou ustaluje a dalším obohacováním rozšiřuje podíl mluveného slova v chrámové hře. Zároveň pak otvírá cestu dalšímu uvolňování a samostatnému rozvíjení textu v částech nevázaných na melodii. Ruku v ruce s tím roste též váha českého slova a přibývá předpokladů k celkovému zesvětštění her. Tak přináší vznik dvojjazyčného typu v české situaci možnost dovršit v tradici chrámového dramatu vývoj ke hře, k divadlu, a zároveň otvírá cestu pro splývání se světským divadlem.

Proces zesvětštění se projevil v české tvorbě v podstatě dvěma tendencemi. Jednak prolnutím světského prvku do chrámového dramatu — to je způsob, z kterého se zrodil staročeský Mastičkář, jednak postupnou proměnou celé hry tří Marií, jak ukazují dochované varianty od jednoduchého typu tzv. první hry tří Marií, kde se ještě silně uplatňují výchozí svazky s obřadem, až k úpravám třetí hry, popř. další verze z Klementinského sborníku, nazvané „ludus pasce". V prvním případě, ve staročeském Mastičkáři, zůstává vlastně hra tří Marií uchována a zesvětštění se projeví rozbujením epizody nezávislé na vlastním náboženském jádře hry. Také růst „divadelnosti" se uplatní především v ní (srov. k tomu v další kapitole, str. 108n.). Zato ve druhém případě dochází k proměně celého liturgického jádra v divadlo. Rozvíjí se plné úsilí o takovou formu projevu, která by umožnila ději nikoli jen naznačit prostřednictvím typických prvků obřadu, nýbrž přímým zobrazením dějů, oživením postav, jejich stavů. A tu se z biblických událostí stávají výjevy ze současného života. Tradiční výstupy se proměňují především rozšiřováním dějových prvků, prohlubováním diferen-

ciace a charakteristiky jednotlivých postav, rozvíjením dialogů — a důrazem na způsob provedení. Tuto situaci pozorujeme ovšem nejen v okruhu her tří Marií, ale v celkovém rozvoji náboženských her u nás během 14. století, ba někdy ještě intenzivněji tam, kde nebyla tvorba tolik vázána na tradici chrámového dramatu (např. v samostatné hře o Maří Magdaleně).

Individuální podíl dramatiků i herců na hře vzrůstá, neboť se objevily možnosti, aby se více uplatnila jejich tvořivost. Ohlašuje se postupně vědomá snaha potlačit starší způsob zpracování, kdy byly spojovány v celek jednotlivé zpěvy, a změnit i původní formu jakéhosi vyprávění oživovaného výstupy, kdy text byl rozdělen mezi zpěváka a sbor. Srovnejme např. zřetel k změnám v místě děje, k odchodu a příchodu osob. Odstraňují se prvky, které by rušily iluzi diváka, jako bývaly právě „epické" vložky přednášené sborem nebo zpěvákem na místech změn (třeba, když šla Maria Magdalena se zprávou o Kristově zmrtvýchvstání k apoštolům). Namísto toho se rozvíjejí vložky, které pomáhají prohloubit „logický" vývoj událostí. Tak přechod mezi návštěvou tří Marií u hrobu a výstupem osamělé Marie Magdaleny vznikne tím, že tato pošle své družky pryč:

Nuž vy, sestřičě pryč děta,
a jáť budu bdieti až do světa.

(První hra, v. 51—52)

Podobně ve druhé hře. Naproti tomu upravovatel třetí hry užil na tomto místě dalšího planktu Marie Magdaleny *Pro buoh, račte postúpati*, při kterém dvě Marie odešly.[126])

Právě v inscenačních problémech bude asi třeba hledat podněty pro zvláštní úpravu výstupu, kdy se Kristus setkává s Marií Magdalenou nejprve v podobě zahradníka a nato jako vítězný Kristus v majestátu. Z poznámky v první hře se hlásí ještě ohlas zvyklostí při slavnostech. Poznámka předpisuje: „...*Iesus exeat indutus sacerdotali apparatu portans vexillum et cantet antiphonam: Mulier, quid ploras? Quem queris?*" V druhé hře nejsou návody, takže čteme pouhé „*Iesus appareat ei cantans: Mulier...*". Také v Musejním zlomku jsou jen nejstručnější označení osob. Ale přitom se rozlišuje mezi „ortulanus" a „Iesus" od chvíle, kdy se Kristus dává poznat při oslovení „*Maria!*" V obou těchto úpravách je výjev rozdělen. Mezi rozhovorem Krista zahradníka s Marií a mezi chvílí, kdy se dává poznat, je přeryv, který vyplňuje druhá a třetí strofa ze skupiny *Cum venissem* spolu s dalším zpěvem *Heu, redempcio Israhel* (srov. k tomu výše na str. 79n.). To, že byl narušen sled promluv mezi Marií Magdalenou a Kristem, a přitom také jednota celku strof *Cum venissem, Dolor crescit, En lapis*, dá se vysvětlit pauzou, která musela nastat, aby se zahradník proměnil v postavu „Cristus triumphans", a tedy i jinak upravil.

[126]) Na podobný postup v německých hrách upozornil MÁCHAL, *Skladby dramatické*, str. 24n.

Zároveň s tím, jak začínají v některých úpravách příběhy i postavy ožívat, nic už nebrání, aby se i z posvátných osob stali lidé s různými vlastnostmi a náladami. Lidských rysů nabyli apoštolové, ba někdy dokonce sám Kristus, když vystoupil v podobě zahradníka. Srovnejme jeho slova k Maří Magdaleně a zároveň sledujme na srovnání tohoto místa z Musejního zlomku hry tří Marií a z Klementinského sborníku rozdílné stupně těchto zpracování.

Musejní zlomek má pouze čtyřverší:

Maria, raziť při milosti,
zapomeň už své všie žalosti
chválic svého Hospodina,
Jesu Krista, svaté Maři syna.

(V. 45—48)

Varianta tohoto čtyřverší se objeví i ve verzi klementinské, a to s charakteristickým rozšířením:

Ženo, radímť při milosti,
zapomeň vší žalosti,
chovaj svého Hospodina,
Jesu Krista, svaté Maři syna.
A protož náhle beř mi se s očí pryč,
neb zlámu o hlavu tento rýč,
a netlač mi po cibuli,
ať nedám rýčem po rebuli,
a nechaj se mnú toho mluvení,
neb mi do toho nic není,
ať já své dílo předce dělám,
a svým dítkám chleba dobývám.

(V. 240—251)

Nejde tu o Krista, ale o zahradníka! Vždyť bible o tom říká: „*Illa existimans quia hortulanus esset.*" (Jan 20, 15). Proto může skladatel uhodit na jiný, světský tón. Kristus se nemá jevit Marii Magdaleně jinak než právě jako zahradník. Je to tedy člověk z jiného světa, než jsou posvátné postavy. V náboženské hře se objevila skulina, kterou může alespoň na chvíli proniknout na jeviště novozákonních dějů kus skutečnosti blízké středověké-

mu člověku a akcentovat i v biblických událostech ty stránky, které dávají jejich postavám rysy skutečného, každodenního života.

Rychá — a krátká — proměna celé atmosféry ve hře tří Marií ukazuje, jakou silou byla ve vývoji středověkého divadla od dramatizovaných obřadů ke hře snaha zobrazit, postihnout uměním divadla něco z toho, co odpovídá zájmům i zkušenostem tehdejší společnosti. A tak se v zahradníkovi objeví typ člověka, který má právo rozčilovat se i připomínat své světské starosti. Způsob, jakým rozvinul upravovatel třetí hry text doložený v Musejním zlomku, výmluvně dokládá na proměně vcelku neutrálního textu, který jen pomáhal dotvářet výstup, záměrný postup laicizace. Stačí všimnout si, jak záměna jediného slova *Maria* za *ženo* na začátku dokáže už vtisknout promluvě zahradníka jiný ráz, který pak ještě zesílí přidáním nových veršů. — Po této promluvě se ovšem ihned situace změní, atmosféra jeviště se promění: Maria Magdalena zpívá *Dolor crescit, tremunt precordia.* Ale světský ráz výstupů se ještě jednou vrátí — když vstoupí do děje apoštol Tomáš.

Postava apoštola Tomáše je novým prvkem v hrách tří Marií, který v ostatních verzích nenalezneme. Je vlastně hlavní komickou postavou a projevem nejzazšího stupně zesvětštění, kterého dochované latinskočeské hry dosáhly. Není to samozřejmě specifikum naší úpravy, podobně využívali rozšířeného výstupu apoštolů i autoři a herci v jiných zemích. Český skladatel vytěžil z těchto možností vše, co mu postava a její výstup nabízely. Atribut „nevěřícího" zbavoval Tomáše — stejně jako předtím zahradníka — na chvíli biblické vážnosti apoštola a dovolil vysunout do popředí rysy člověka, který vyjadřuje především svou nedůvěru k „ženským řečem" a v tom duchu i mluví s Marií Magdalenou. Na chvíli se tu ocitneme v rovině světských výstupů, třeba právě z Mastičkáře. Uvede nás na ni především stylizace promluvy jako živého hovoru z ulice, ve kterém vyčte Tomáš Marii Magdaleně i její minulost:

Ale co tu, Maria, baješ,
tak-li se svých hřichuov kaješ?
Mezi lidmi tuto chodíš,
nic jiného než smích plodíš.
Pravíš, že Ježíš z mrtvých vstal
a tobě se viděti dal.

(V. 488—943)

O něco dále ji odmítá slovy:

Protož beř se někam domu (v) klidu
a nečiň svú řeči rozbroje v lidu!

(V. 513, 514)

Na apoštoly Petra a Jana se oboří:

I co vy tu ryčíte,
svú mysli nadarmo točíte.

(V. 531, 532)

— a krátce nato proti nim příkře zaútočí:

Dosti jest věc nepodobná,
že má vás svésti žena hubená,
aneb chodcové tito dva,
ješto sú hovada pravá,
chodí po světě, kde by co měli,
a lidí o statek připravovali,
neb, když jim dáš krajíc chleba,
chceš-li, dí, že buoha na nebi není třeba.

(V. 553—560)[127])

Takovéto laděnĭ Tomášova výstupu vynucuje si i přizpůsobení promluv druhých účastníků, Marie Magdaleny i apoštolů Petra a Jana. Třebaže se Marie Magdalena a apoštolové změnili zároveň s Tomášem v lidi z tohoto světa, neboť na tuto rovinu teď přešel děj, jsou nadále vážnými postavami, které neoplácejí hrubost Tomášovu, nýbrž klidně mu sdělují a vysvětlují, co se stalo. Jejich text se přiblížil stylu všedních rozhovorů vyplněných obsahem, pro který neměl autor oporu v bibli. Aby nešel daleko, parafrázoval nebo kombinoval výroky, které tyto postavy ponášely v předcházející části hry. Tak např. odpověď Marie Magdaleny Tomášovi shrnuje hlavní motivy dialogu Krista s ní. A podobně promluvy Petra a Jana čerpají z výstupu apoštolů a dialogu *Dic nobis, Maria.* Nadto právě do této části je začleněna antifona *Cernitis, o socii* s českou úpravou do veršů.

Stejně jako u výstupu zahradníka náhle zase převáží vážná náboženská rovina, kterou připomene příchod Krista „in apparatu nobiliori" a latinský zpěv *Pax vobis, ego sum, alleluia.* I Tomáš v této části hry vystoupí. Je osloven Kristem a odpovídá — latinským *Dominus meus et Deus meus, alleluia.* Uplatnil se tady tentýž princip zařazování světské epizody, s jakým jsme se setkali v koncepci dialogu Marie Magdaleny a Krista—zahradníka.

Ještě na jednom místě se objeví závan světského divadla a světské poezie do této hry — zcela na počátku, kdy před průvodem Marií jdoucích ke hrobu běží „praecursor" a ohlašuje příchod účastníků hry:

Panny, paní, postúpajte
a dále se rozstúpajte,

[127]) Zvláštní pozornosti zasluhují verše 555n. S narážkou na tuláky — nebo snad ve vztahu k apoštolům — na toulavé mnichy?

neb se tudy mají tři krásné paní bráti
a Ježíše ukřižovaného hledati.
Panny, paní se rozstúpají
a babky vždy meškají.
Proč vy, babky, meškáte,
zdali mnoho mazancuov máte?
Pomohuť já jich odnésti vám,
nebude-liť kde blíže, ale do školy k nám.

(V. 1—10)

Tedy místo prologu, který obvykle seznamoval s dějem hry a vyzýval k pozornosti, komický monolog. Tento text nesouvisí bezprostředně s pojetím komiky a světského živlu v dalších částech. Má své oprávnění právě v úvodu, který je zároveň dokladem toho, že se „žáci" podíleli na provádění tohoto druhu hry. Proto se tu může objevit jak typický motiv žádosti o odměnů, tak alespoň jeden z oblíbených prostředků komiky — výsměšný útok proti „babám".

Od počátků, kdy vznikají latinskočeské hry, byla pro českou složku základem veršovaná forma.[128]) Není to jev ojedinělý, podobně tomu bylo i v jiných zemích, kde vznikaly dvojjazyčné hry. Ovšem působil tu i postup zakotvený už v latinských hrách, kde počaly veršované části stále více zastiňovat původní prozaický text. Ale uplatnily se též souvislosti s ostatní literaturou v českém jazyce. Také tam převažoval verš v tvorbě určené k hlasitému přednesu. Tyto souvislosti vystupují v latinskočeských hrách tím výrazněji, že v českých recitovaných partiích se překladatelé latinských zpěvů neopírali o verš předlohy, nýbrž vycházeli z charakteristického typu staročeské mluvní poezie — z verše osmislabičného. Pravidlem je také sdružené rýmování dvou a dvou veršů. Odchylky ve členění na dvojverší jsou ojedinělé. Dodržování těchto principů v recitovaných partiích je velmi důsledné zvláště v první a druhé hře, takže se zdá, jako by šlo přímo o záměr výrazně odlišit českou recitovanou složku od celé zpívané roviny latinské a od zpívaných partií českých. Dokonce i v převodech liturgických próz, od *Quis revolvet* až po *Venite et videte*, uplatnil se stejný způsob, jak ukazuje např. toto místo z druhé hry:

Non est hic, quem queritis, sed cito euntes nunciate discipulis eius et Petro, quia surrexit Ihesus.

[128]) K verši v dramatě srov. v přehledné stati Romana JAKOBSONA, *Verš staročeský*, Československá vlastivěda 3, 1934, str. 414n. — K otázkám rýmu srov. Josef HRABÁK, *K metodologii studia rýmu, zvláště staročeského*, Studie o českém verši, Praha 1959, zvl. str. 34.

Jehož vy zde hledáte,
zavěrně ho zde nejmáte.
Ale mějte to zacelo,
že to božie svaté tělo
opět jest svú duši vzalo
a věrně jest z mrtvých vstalo.
Jděte skóro a povězte
jeho mlazším, ješto viete,
že buo(h) naplnil svá slova,
jižť jest vstal z mrtvých znova.

(V. 46—55)

S touto tendencí k rytmickému vyhranění mluvních partií kontrastují úpravy v Musejním zlomku a v třetí hře tří Marií. Pokud se objevují části, které jsou doloženy už v první a druhé hře, jsou obvykle s nimi shodné, a tedy patrně přejaty z tradice. Naproti tomu však na těch místech, kde překlady v první a druhé hře nejsou, objevují se v dalších památkách verše, kterým už chybí ona rytmická pravidelnost. Např. zpracování tří strof *Prima quidem suffragia* v Musejním zlomku:

Maria, věz to zavěrně,
žeť mé tělo jest již tak slavné,
ješto před smrti bylo trpělivé
i také křehkosti plné.

Maria, věz to začělo,
žeť mé blahoslavené tělo
nebude viec nedostatkuov trpěti
a toť mají všeckni za věrné jmieti.

Protož, Maria neroď sě mě dotýkati,
ani sobě viece stýskati,
ale apoštolóm daj věděti,
žeť chci do Galilee jíti
a jim sě tam ukázati.

(V. 96—99; 102—105; 108—112)

Podobně postupoval upravovatel i tam, kde v prvních dvou hrách byly české verše určovány přímo pro zpěv, jako jsou strofy skupiny *Cum venissem*. V tomto případě přibásňoval verše pro recitaci. Pravidelný osmislabičný rozměr je v nich zase rozkolísán; ve strofě *Ach mně přehřišné ženě* (v. 21—28) dokonce převáží tendence k devítislabičnému verši.

Také recitovaný dialog mezi Kristem-zahradníkem a Marií Magdalenou, který je v Musejním zlomku rozveden, nemá onu výraznou rytmickou osnovu starších mluvních částí, jak ukazuje tabulka, která udává slabičné rozměry ve dvaceti verších tohoto dialogu (v. 29—48).

Počet slabik ve verši:	7	8	9	10	12	13
Počet veršů, v kterých je doložen:	2	6	6	3	2	1

Přitom i rozdělení mezislovních předělů stírá tendenci k pravidelnému členění. — Takováto proměna zasahovala tak daleko, že dokonce i text, který byl zpracován v pravidelném osmislabičném verši, objevil se teď v nové variantě.

První hra tří Marií:

Ctný muži, rač pověděti,
ač muožeš právě věděti.
Tvá-li ctnost jeho skovala,
pověz, abych jeho optala.

Musejní zlomek

Ctný muži, rač mi pověděti,
ač móžeš právě věděti,
aneb zdali tvá milost jeho schovala,
pověz mi, kde bych jeho optala.

Obdobná situace je i ve třetí hře. V dialozích působí úprava tohoto druhu jako prozaizace, která vtiskuje jednotlivým promluvám hovorový ráz.

V rytmickém plánu přednášených částí se tak setkaly dvě odlišné tendence a s nimi vlastně dvě vrstvy úprav. Starší se vyznačuje důrazem na uplatnění pravidelného osmislabičného verše, kdežto pozdější rytmickou pravidelnost uvolňuje. Tak se i po této stránce přibližují latinskočeské hry světskému divadlu, kde se obvykle užívalo typu verše o nepravidelném rozměru. Diference v rytmickém plánu zároveň odlišují ony dvě základní skupiny, které se objevily hned na počátku této kapitoly při rozboru celkové osnovy latinskočeských her tří Marií: Na jedné straně stojí první a druhá hra, na druhé Musejní zlomek s třetí hrou.

Snaha upravit verše tak, aby je bylo možno zpívat na melodie latinských textů, vedla české autory k uplatnění dalších charakteristických typů verše a strof, především desetislabičných a patnáctislabičných. Ojedinělý typ strofy se objeví v třetí hře tří Marií, v planktu Marie Magdaleny rozčleněném na tříveršové celky (8 + 10 + 10 slabik, ovšem s častými odchylkami). V úpravě všech těchto českých textů určených ke zpěvu překvapí, jak často jejich skladatelé narušovali pravidelný rozměr latinské předlohy a vyvolávali tím nepochybně i určité úpravy melodie. Tento jev zasluhuje zvláštní pozornosti musikologa, neboť není v našich hrách ojedinělý.

V třetí hře jsou ještě dvě nové zpívané partie zpracované toliko v českém znění, a to další nářek Marie Magdaleny *Když sem přes celú noc chodila* a rozšířený text sekvence *Victimae paschali*, v němž se několikrát opakuje otázka *Pověz, Maria, co jsi viděla* s odpovědmi. Tato místa jsou zpracována v bezrozměrných verších, obvykle sdruženě rýmovaných. Jde o verše značně prozaizované, které jsou členěny rytmicky hlavně rýmem. Někdy odpadá i tato pravidelnost rýmů, takže přiblížení k próze ještě roste. Celkovým rázem je tento text jakousi novou obdobou liturgických próz.

Vcelku se ukazuje, že s rozvojem české složky se začínal v latinskočeských hrách uplatňovat vedle verše pravidelného a s ním úzce spjatého typu, kde je osmislabičný základ zčásti rozkolísán, výrazný verš o různém počtu slabik, verš bezrozměrný. I v tom se setkává vývoj verše v těchto hrách s tendencemi, které se ohlašovaly v jiných okruzích dramatu. Dominuje zvláště ve světských scénách, jak ukazuje např. staročeský Mastičkář, kde se vedle pasáží s pravidelnou osmislabičnou osnovou objeví verš, který se jí toliko přibližuje. Na jiných místech se v této skladbě uplatní dokonce delší rozměrný verš, zvláště v části, kde vystupují tři Marie. Tu jakoby v pozadí byl desetislabičný verš jejich latinských zpěvů, který zapůsobil i na zpracování světských pasáží. V promluvě mastičkáře, jeho ženy nebo Rubína může ho být využito ve smyslu parodickém.[129]) Stejně tak ovšem působí na jiném místě této frašky, nabité komikou a parodií, i užití osmislabičného verše třeba v konfrontaci s poezií „vysokého stylu". Tyto postupy jsou vedle Mastičkáře rozvinuty více v jiných typech her, než jsou hry tří Marií, např. ve hře o Maří Magdaleně, o Kristově zmrtvýchvstání. Tam má ovšem mluvené slovo jednoznačnou převahu nad zpěvem, který se objevuje pouze v písňových vložkách nebo ve zbytcích latinských textů. Společná je přesto všem typům tendence k uvolnění pravidelnosti rozměru. Osmislabičný typ však většinou zůstává dominantou, a tedy i pozadím, na němž se rozvíjí proměnlivý verš staročeského dramatu v době předhusitské.

Teprve po těchto pozorováních je možné obrátit se k dalšímu textu z Klementinského sborníku, označovanému obvykle jako „rozšířená hra tří Marií". Je zapsán hned za tzv. třetí hrou tří Marií. Její partie přejímá a pouze k nim odkazuje (např. slovy. *Demum progrediuntur suas canentes antiphonas usque ad locum monumenti. Et in redeundo due persone canunt Ad*

[129]) Na desetislabičný verš v Mastičkáři upozornil znovu Roman JAKOBSON ve studii *Medieval Mock Mystery*. Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer, Bern 1958, str. 250.

monumentum.). Podrobně jsou v něm rozpracovány toliko nové prvky této hry. Protože text velké části výstupů se tedy kryje s třetí hrou, nebylo zatím nutné zvlášť k této další památce přihlížet. Její specifičnost začíná teprve tam, kde do hry tří Marií pronikají nové složky.

Zvláštní způsob zápisu hry byl hlavním důvodem, proč se mluvilo o „rozšíření" textu. Ale užívané označení nevystihuje plně ráz památky. Vedle mariánských výstupů je v ní rozvinuta řada epizod, v jejichž středu jsou apoštolové. Úprava vlastně zpracovává všechny základní motivy, které se objevují ve čteních velikonočního týdne od Božího hodu:[130])

1. Počíná shromážděním apoštolů, kteří se obávají svého osudu po Kristově ukřižování (v. 1—110).
2. Pak následuje výstup tří Marií s mastičkářem (v. 111—146).
3. Obvyklé zpěvy Marií a andělů ze scény u hrobu až k *Ad monumentum* (pouze odkaz k textu třetí hry tří Marií; *až k v. 190*).[131])
4. Mezi tuto část hry tří Marií je vložen krátký rozhovor apoštolů Šimona, Tomáše a Ondřeje, kteří reagují na zprávu žen o zmrtvýchvstání Krista (v. 147—162).
5. Další podstatná část hry tří Marií; počíná pláčem Marie Magdaleny *„Pro buoh, račte postúpati"* a pokračuje až k *Dic nobis, Maria* (opět odkaz k předcházejícímu textu až *k v. 414* a od textu Victimae paschali na to navazujícímu až k *dux vite mortuus regnat vivus*).
6. Krátký výstup apoštolů Petra a Jana, kteří se rozhodují jít k hrobu (v. 163—176).
7. Opět text hry tří Marií od *Dic nobis, Maria* až k *Cernitis, o socii* s českým textem *(až k v. 530)*.
8. Cesta apoštolů do Emauz; bývá jako samostatný celek označována „Peregrinus", „Ordo ad peregrinum" apod.[132]) (v. 179—260 se závěrečným *Surrexit enim*).
9. Výstup poutníků přechází hned v další část, která byla obvykle s předcházejícím spojována, v rozhovor apoštolů s Tomášem a zjevení Krista Tomášovi i apoštolům (od v. 261 do konce). Tento text je nově upraven. Částečně užil skladatel závěrečné výstupy z třetí hry tří Marií, zvláště rozhovoru Tomáše s Petrem, který v nové úpravě přičlenil k dialogu Tomáše a Kleofáše (v. 285—313).

Bylo by tedy vhodnější a výstižnější užívat pro tuto hru označení, které je zapsáno přímo v rukopisu — „ludus pasce". Písař tím zároveň vystihl

[130]) Také v případech těchto nových částí o nevěřícím Tomáši, o Kristově zjevení učedníkům jdoucím do Emauz většinou se odkazovalo k bibli (srov. např. MÁCHAL, *Skladby dramatické* str. 14), a přece je třeba zdůraznit roli obřadních textů, neboť ty především určovaly výběr jednotlivých zpěvů v tomto dramatě.
[131]) Kurziva označuje verše přejaté z třetí hry tří Marií.
[132]) Srov. YOUNG I., str. 451n.

rozdíl mezi předcházející hrou tří Marií, kterou nadepsal „ordo trium personarum".

Různost v označení vyjadřuje ovšem víc než jen rozdíly v rozsahu látky — týká se i nové koncepce. Teprve v této úpravě je možné pozorovat výrazné vyhranění dramatického celku v samostatnou, od obřadů a jejich funkce oddělenou velikonoční chrámovou hru. Podíl obřadních textů, ba latinských zpěvů vůbec, ustoupil ve srovnání s českými partiemi značně do pozadí. Nejvíce jich podržují právě ty části, které jsou přejaty ze hry tří Marií. Zato nová složka, výstupy apoštolů, přináší pouze čtyři texty. Jeden při vstupní scéně apoštolů *(responsoř Querunt sine querela)*, dva ve výjevu z cesty do Emauz (jsou to obvyklé části her o poutnících: *Qui sunt hii sermones* a *O stulti et tardi corde*) a konečně v závěrečném setkání Krista s apoštoly (opět tradiční *Pax vobis*). Na konci zazní *Te Deum*, k jehož zpěvu tu přímo vyzve poslední verš hry:

Apoštol Jakub Menší: *...Protož vstaňte a nemluvte více,*
ale pojdme Te Deum laudamus zpívajíce.
(V. 344, 345)

I toto je osobitý způsob závěru. Obvyklý obřadní zpěv je začleňován těsněji do kontextu hry, takže přestává být jednoznačnou součástí obřadů.

Ve srovnání s ostatními hrami tří Marií vyniká v této úpravě především mnohokrát už vzpomínaný rys, který se stále inenzivněji podílel na proměně slavností ve hru, — snaha zobrazit a předvést přímo děje připomínané velikonočními obřady. Konkrétní podoby nabývá tím, že celý sled událostí je promítnut do všedního života. Tento přístup se hlásí hlavně z nových částí, z výstupů, kdy se na scéně objevují apoštolové. Biblické příběhy jsou zobrazeny tak, jak si je představoval středověký člověk podle svých životních zkušeností a ve světě, který je mu blízký. Postavy jsou živé typy. Řeči apoštolů naplňuje strach a nedůvěra ve chvíli, kdy očekávají, co se s nimi stane po ukřižování Krista. Sem se řadí i výstup nedůvěřivého Tomáše, o kterém byla řeč už v rozboru třetí hry tří Marií. A objeví se ještě jiné doklady. Cestu do Emauz si krátí apoštolové vyprávěním, jak bývá obecným zvykem:

Alter peregrinus:

Nepospíchej, milý, tak velmi,
ale rozmlúvajma řeči svými,
a zda se nám cesta ukráti
a dobrá mysl se nám navrátí.
Neb se divná věc přihodila...

(V. 185—189.)

Petr a Jan se během rozhovoru rozhodují jít ke Kristovu hrobu tak, jak by se šli přesvědčit o jakékoliv události, o které se doslechli a která je zajímá:

Johannes:

Nadarmoť tamto lidé nehlučí,
však sem já z vás najmladší,
mohuť já tam dojíti
a upřímú pravdu zvěděti.
Bude-liť pak co jistého,
nezameškámť já toho,
bych i vám nepověděl,
co bych o mistru našem zvěděl.

Petrus ad Johannem etc.:

Milý Jene, nechť já půjdu s tebú,
vezma svuoj klíč s sebú.[133])
Zvíme, proč ta žena tak vesele zpívá
a jakú ona toho radosť má.
Zdali jest koho na cestě viděla,
budem ji prositi, aby nám pověděla.

(V. 163—176.)

Text ukazuje, jak nová koncepce otevřela možnosti pro iniciativu dramatika, neboť většina nových textů je jeho dílem. Samozřejmě opíral se o tradici těchto her a výstupů společnou celému evropskému vývoji, jak ukazují např. některé shody s německými hrami, připomenuté už v knize Máchalově. Ale konečná úprava a onen rozhodný krok k živé náboženské hře je výsledkem jeho úsilí. Obrážejí jej především výstupy a dialogy nebo monology odpozorované a odposlouchané ze života.

Tento způsob úpravy je vskutku závažným posunem od starších typů her tří Marií, nejen v rozšíření děje, ale především ve vývoji středověkého dramatu a divadla. Jestliže rozvinutím těchto tendencí pokročil skladatel ještě dál za zpracování třetí hry tří Marií, setrvával jinak na postupech, které jsme tam poznali. Zobrazované události měnil v příběhy ze života své doby, ale jinak zůstával na půdě náboženské hry. Laicizace nezasáhla jeho látku tak, jako tomu bylo v Mastičkáři. Ukazuje to především omezená míra komického prvku a koncepce světských výstupů vedle těch, které jsou podloženy biblí a tradicí chrámových slavností. Ve srovnání

[133]) Narážka na Petrův „klíč" je jedním z dokladů, jak někde oscilují tato místa mezi vážným a komickým, přičemž je využito typického prostředku — náboženské symboliky.

s třetí hrou tří Marií tu přibyl toliko výstup s mastičkářem. Ale ani jeho zpracování se nevymyká postupu a pojetí, které jsme pozorovali v epizodách Krista-zahradníka nebo apoštola Tomáše. Vystoupí obchodník, s nímž Marie vyjednávají, ale jeho „světské" řeči nepřekročí míru, která by se vymykala celkovému rázu náboženské hry. Jejím měřítkem je především snaha uvést na scénu postavu soudobého mastičkáře a nikoli uplatňovat jednostranně prostředky komiky, které se v souvislosti s tím nabízely a které dominovaly např. ve známé staročeské mastičkářské scéně. Nechť to doloží několik citátů z promluv mastičkáře, zvaného v této hře „barbatus":

Setkání s Mariemi.

Co vy tu, paní, děláte
a lidem spáti nedáte?
Povězte mi svú potřebu,
jáť vás chci opatřiti v tu dobu.

(V. 111—114.)

Chvála mastičkářova umění.

...a sem mistr onaký,
ješto rovně nemám pod oblaky.
Mámť masti takové,
zdravým lidem přihodné,
komužť nic neškodí,
každéhoť já chci uzdraviti.

(V. 125—130.)

Doporučování mastí.

Vezmětež tyto masti za sto hřiven,
ažť jich dobudu z mošny ven.
Dobroty jejich nechci chváliti,
neb penězi by jich nemohl vyvážiti.
A súť takové moci:
Kdyby kdo najtvrději spal v noci,
dříve než ho třikrát pušků v hlavu udeříš,
z najtvrdšího sna každého probudíš.

(V. 135—142.)

Jsou tu všechny typické motivy matičkářských scén (zvl. chvála mistra i mastí), a přece prvek komický tu není rozvinut. V tom je jeden z koncepčních principů této úpravy. Stejně se projevil i v dalších světských vložkách,

které byly zpracovány už ve třetí hře tří Marií. Jako ve světských výstupech zahradníka nebo nevěřícího Tomáše, jde i tady jen o krátkou epizodu. Brzy zanikla v dalším sledu biblických událostí, nerozvinula se v samostatnou složku, která by hlouběji ovlivnila ráz náboženské hry; je toliko prostředkem, který dotváří autorovo úsilí nalézt způsob, jak konkretizovat biblický děj v souladu s pojetím hry a divadla.

Pro místo a funkci komického prvku v tomto zpracování velikonoční hry je příznačným dokladem i začátek. Protějšek veselého žákovského úvodu, jaký se ozval ve třetí hře tří Marií, tvoří vážný prolog přednášený patrně představitelem mastičkáře, neboť je uveden poznámkou „Ante omnes barbatus vadit et dicit rykmum sequentem". Seznamuje stručně s dějem a nakonec uvolňuje „barbatus" po způsobu „praecursorů" cestu hercům, kteří jdou na místo připravené pro hru („ad locum paratum"):

Protož dělajte jim místa prostranna,
a jest jim cesta prostranna [k] zpívaní.
Nechajíce všech šeptuov na straně,
poslúchajte slova každého pilně.

(V. 15—18.)

Z dalších postupů, které spojují tzv. třetí hru tří Marií s touto velikonoční hrou, je vývoj k převaze recitace a zároveň s tím k převaze bezrozměrného verše nad písňovými celky nebo partiemi s pravidelným rozměrem, které se tak mění spíš ve vložky blízké zpívaným částem.

Nad závěry, které vystupovaly z rozborů a konfrontací jednotlivých her tří Marií, připomínala se znovu a znovu otázka datace, která zatím zůstávala otevřena. Celkem se ukázalo, že stáří dochovaných rukopisů se v podstatě shoduje s různými vývojovými stupni odhalenými rozborem. Doba, kdy vznikl určitý zápis, není přirozeně ještě spolehlivým ukazatelem pro dataci vzniku díla nebo pro určení vztahů mezi jednotlivými jeho variantami. V případě her tří Marií potvrdila určitou posloupnost textů i jiná kriteria, např. vztah mezi latinskou a českou složkou, rostoucí váha českých překladů určených pro zpěv a pro recitaci, diferenciace mezi zpívanými a recitovanými partiemi, růst dramatizace a odpoutání od ustálených obřadních textů i od způsobů, jak byly předváděny atd. Protože se zároveň objevovaly doklady určité kontinuity od jednodušších typů k rozvinutějším je možno určovat jednotlivé vývojové stupně a vzájemné souvislosti. Nic nebrání tomu, abychom ve verzích, které uchovává hlavně první hra — a také druhá, hledali ohlasy nejstarších úprav hry tří Marií, které spadají na počátek 14. století. Nezdá se, že by mohly existovat ještě jednodušší typy, než je úprava první hry. Také druhá je jí vcelku blízká. Ani otázka

hudební stránky nebrání této dataci, jak se ukázalo dříve. Pozdní doklady obou těchto her v zápisech z konce 14. století je možno vysvětlit především zájmem o „přísnější" verzi velikonoční hry, která by vyhovovala snaze navázat opět na chrámovou tradici.

Obtížnější už je úkol určit, kdy asi došlo k pokusům o paralelní dvojí české překlady latinských zpěvů a jak důsledně byl tento paralelismus uplatněn v celé hře, neboť úvahy o tom opíráme o text Musejního zlomku z 15. a Klementinského sborníku z počátku 16. století. U skladeb Klementinského sborníku byl učiněn pokus dokázat, že zápis, resp. úprava vycházely z předlohy spadající až do druhé poloviny 14. století.[134]) Odpověď tu úzce souvisí s celkovým řešením problému, které vyplývá z jazykovědných závěrů. Na váhu ovšem padá i Nejedlého polemika s Truhlářem: „... nemohu do 14. století položit hry rukopisu XVII E 1, pocházejícího z doby krále Ludvíka (1516—1526), jež J. Truhlář položil v léta 1360—1380. Několik starých tvarů jazykových sice poukazuje k tomu, že skladatel měl před sebou hry starší, avšak hry ty jakožto hry jsou zjevně dílem konce 15. nebo začátku 16. století. O hudbě jich to platí určitě (máme tu zcela husitský ráz úpravy nápěvů ap.), s největší pravděpodobností však i o dramatické jich formě (stačí upozornit na zacházení se sekvencí „Victimae paschali"). Proto jsem tyto hry z líčení velikonočních her v 14. věku vypustil."[135])

Opět postrádáme podrobnější rozbory musikologické. Nejedlý své závěry blíže nezdůvodňoval, ani nerozvedl. Zůstalo pouze u této poznámky. Nevíme přesně, kde všude se projevil „husitský ráz úpravy nápěvů", neboť zpívaných partií je mnoho a nejedna část textů má nesporně starší tradici. Dokazuje to srovnání s prvními dvěma hrami a koneckonců i s Musejním zlomkem, který představuje jakýsi mezistupeň mezi nejstaršími dochovanými zápisy a mezi texty z Klementinského sborníku. Z hlediska textologického zasluhují v tomto mladším rukopise zvláštní pozornosti především nové vložky latinských zpěvů; české protějšky k nim jsou určeny jen zčásti ke zpěvu. Dále se objevilo několik pouze českých zpívaných partií, plankty *Pro buoh, račte postúpati, Když sem přes celú noc chodila* — a hlavně rozvedený text *Dic nobis, Maria*. Poslední dva případy jsou pozoruhodné hlavně pro způsob zpracování, neboť se tu objevuje zvláštní typ bezrozměrného verše, který se blíží až k hranici prózy (srov. výše). Bylo by možno hledat souvislosti s tradicí husitských obřadních textů, např. hodinek.[136]) Z tohoto hlediska tedy zasluhuje pozornost zpracování sekvence Victimae paschali, o které se zmiňoval Nejedlý. Ovšem míní-li Nejedlý „zacházením se sekven-

[134]) Josef TRUHLÁŘ, cit. d., str. 3n.
[135]) Zdeněk NEJEDLÝ, *Dějiny předhusitského zpěvu*, str. 180, pozn. 1. (2. vyd. I, str. 244).
[136]) Pro tento typ staročeského verše nalezneme paralelu — blízkou, jak se zdá i časově — v literatuře doby husitské. Srov. k tomu můj článek *Z básnické činnosti Jana Čapka*, LF 85, 1962, str. 282n.

cí Victimae paschali" princip rozvádění dialogu apoštolů a Marie Magdaleny, není to zvláštnost této úpravy; starší doklady nalezneme i v jiných evropských textech. Bude tedy třeba pokusit se s pomocí hudebního rozboru odlišit různé vrstvy, které tu spojil vývoj sahající až k hranici 15. a 16. století. Pak se ukáže, zda k těm nejmladším prvkům nepatří úpravy nově přidaných zpívaných částí, o kterých byla právě řeč, zatímco jiné složky by mohly být původem starší. Máme tu na mysli hlavně proměnu hry vyvolanou promítáním biblického děje do životní skutečnosti středověkého člověka a spolu s tím i růst zesvětštění. V této souvislosti připomínám závěr, ke kterému dospěl Máchal po svých srovnáních s německými texty. Ukazuje se, že i jemu vystoupilo jako zvláštní okruh oněch několik zpěvních vložek, zatímco ostatní úpravy zapadají do obvyklých vývojových kolejí středověkého dramatu: „Česká hra E (tj. třetí hra tří Marií), vyjmou-li se nově přidané zpěvy, nejvíce se podobá Inšprucké a Vídeňské hře velikonoční."

Nejedním rysem by se tedy úprava nevymykala situaci staročeského dramatu a divadla ve 14. století, především v jeho druhé polovině. Rovněž souvislosti s německými texty, prokázané staršími badateli, nevylučují možnost, že se tato hra mohla zrodit už ve 14. století. Zvláště Insbrucká hra tu může být oporou, neboť je zapsána ještě v tomto století (její vznik se ovšem klade do první poloviny). Není proto třeba vysouvat texty Klementinského sborníku z vývoje staročeských her tří Marií, který probíhal během 14. století. Základní způsob práce tehdejších upravovatelů dovoluje předpokládat, že se autoři (nebo autor) třetí hry tří Marií a hry velikonoční opírali o starší díla, takže se v jejích úpravách může obrážet verze, která vznikla za největšího rozvoje staročeského dramatu, v době předhusitské. To nevylučuje možnost, aby později třeba až na rozhraní 15. a 16. století nedal jiný skladatel proniknout do ní prvkům blízkým jeho pojetí, neboť právě dramatický text byl takovýmto změnám a zásahům stále otevřen. Ostatně patnácté století je dobou, kdy se např. také v sousedních oblastech Rakouska, popř. Německa udržovala velká obliba her, které se v podstatných rysech formovaly už ve 14. nebo na začátku 15. století.

Pokročit dál za tyto úvahy o dataci není zatím možno, nechceme-li přejít na pole dalších hypotéz. Ukazuje se, že hlavní vývoj latinskočeských her tří Marií spadá tedy do 14. století. Tím je dána i přibližná odpověď na úvahy o vzniku těch nových postupů, které jsou doloženy ve druhé hře a v Musejním zlomku.

Zrod a velký ohlas latinskočeských her tří Marií je dovršením vývoje chrámového dramatu. Napětí mezi liturgickou funkcí a úsilím připomenout divadelními prostředky biblické události tu vyvrcholil. Vznikl svébytný dramatický tvar, který se už nevyvíjel v jednostranné závislosti na obřadu, nýbrž byl ovládán novým přístupem k námětu. Proti zkratkovitosti obřadního náznaku nebo symbolu razí si cestu snaha předvést biblické události jako děje odehrávající se před očima diváka a vtisknout jim rysy života, jak jej zná a chápe středověký člověk. Tak se dostala do koncepce tohoto divadla nová kritéria pro zobrazení a funkci chrámových her, která se realizují především prostřednictvím české složky. Latinské texty spíš nadále udržovaly souvislosti s původními liturgickými kořeny a vyznačovaly se stabilizací, ke které dospěl v podstatě už dosavadní vývoj latinského dramatu. Tato hranice nebyla obvykle překračována. Zato funkci českého živlu ve hře nic neomezovalo. S ní se otvíralo pole, kde se mohla volně rozvíjet tvořivost středověkých autorů, — kde se tedy také mohla dovršit a plně rozvinout ona proměna v náboženskou hru.

Stalo se tak prakticky dvěma způsoby. Jednak posvětšťováním náboženského děje, jednak rozvinutím světského prvku vedle náboženského. V obou případech je rozhodující vztah k původnímu náboženskému textu. Každý z těchto postupů jej respektuje po svém. Buď je základem, který se proměňuje s narůstáním snahy podat biblické příběhy jako události ze života — tak se rozvíjela většina her tří Marií, nebo dává možnosti otevřít se novým prvkům, novým postupům, jaké nabízí světské divadlo a tou cestou uskutečňuje zesvětštění i vývoj ve hru — tak zase postupoval autor Mastičkáře. V prvém případě bylo možno sledovat, jak výchozí text byl stálým regulátorem pro míru světskosti a s ní i pro komický prvek, který se tam prodíral jako součást zesvětšťování náboženské hry, ale nikdy se plně nerozvinul. Nestál v centru funkce, jakou měl tento typ hry. Autor Mastičkáře rovněž vyšel ze základu latinskočeské náboženské hry. Vždyť právě v ní našel podnět a možnost, jak uplatnit světské prvky. Stala se mu impulzem, východiskem — ale těžiště posvětštění přenesl mimo ni. To dávalo daleko více možností, než v prvém případě, neboť tyto postupy nebyly přímo vázány na náboženský základ. Tvůrce staročeského Mastičkáře těchto možností bohatě využil, jak ukazují dva dochované zlomky, kterým je věnována další kapitola.

3.

MASTIČKÁŘ

Zlomek musejní, Národní museum Praha, sign. 1 Ac 55, z pol. 14. stol. (opis starší předlohy).
Zlomek drkolenský, knihovna hornorakouského kláštera v Drkolné (Schlägel, z let 1365—1385).

Problematika výkladu staročeského Mastičkáře byla už mnohokrát předmětem studia. Většina prací, ať vznikly u nás nebo v cizině, přinášela stále něco nového, a dokazovala tím zároveň, že ty dva malé zlomky, které nám dnes dochovávají text památky, nevydaly dosud celé tajemství jejího zrodu, smyslu i její funkce. Sdostatek pozornosti se už dostalo filologické interpretaci textů i rozboru písně. Bohatě jsou osvětleny vztahy k německým a francouzským textům. Začleněno je toto dílo i do vývoje české literatury. Obzvláštní zájem se soustředil k ojedinělému místu v tradici mastičkářských her, k výstupu Židů Abrahama a Izáka, aby byl osvětlen nejen jako komický protějšek vzkříšení, ale i ve vztahu k předkřesťanským zvykům.[137])

Po přehlédnutí bohatých a cenných pozorování, která se často nutně musela soustřeďovat k detailům, k výkladům jednotlivých výstupů nebo dokonce míst, aby byl text vysvětlen, ukazuje se, že dnes je třeba prohloubit především charakteristiku díla jako celku, jeho základní koncepce, která určovala podobu a smysl oněch jednotlivostí. To je cesta, na kterou chceme vkročit v dalších úvahách. Jako východisko zdůrazníme především, že v dochovaných textech Mastičkáře vidíme zápisy, které reflektují dvě z řady konkrétních divadelních realizací této hry, a že nad každou z nich je třeba zamýšlet se zvlášť, neboť rozdíly mezi nimi nemusí být jen náhodnými, ojedinělými změnami nebo nedostatky v opisu, jak se soudívá. Mohou mít určitý pevný zdroj, mohou být výsledkem vyhraněného tvůr-

[137]) Hlavní literatura o staročeském mastičkáři je shrnuta v posledních studiích: Václav ČERNÝ, *Staročeský Mastičkář* (viz výše pozn. 114) a *Od bonifantů k mastičkářům*, Sborník historický IX, 1962, str. 95n. — Pavel TROST, *K staročeskému Mastičkáři*, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura 3, 1956, str. 103n. — Roman JAKOBSON, *Medieval Mock Mystery (The Old Czech Unguentarius)*, Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer, Bern 1958, str. 245n. — František SVEJKOVSKÝ, *Dvě verze Mastičkáře — dva typy středověké frašky*, Česká literatura 11, 1963, str. 473n.

čího záměru, který ovládal jak základní pojetí každé z verzí, tak i detailní výběr prostředků nesoucích účinnost hry. Ve světle této koncepce vystoupí jednotlivé části textu, které už nejednou byly i předmětem starších pozorování, nikoli jako rozmanité prostředky a postupy, po nichž sahali tvůrci obou verzí do bohaté zásobnice slovesné tradice, nýbrž jako organické složky ovládané uceleným tvůrčím záměrem. A tento záměr závisel na podmínkách konkretní divadelní realisace mastičkářské scény. Při ní mohlo docházet k rozmanitým proměnám, které jsou tak charakteristické pro život textů na středověkém jevišti.

Zpracování staročeského Mastičkáře nese nepochybně znaky světské tvorby, jejích námětů i postupů, ke kterým ukázalo už dřívější bádání. S nimi proniká do koncepce díla i prvek satiry, společenské kritiky — ale i burlesky určené k pobavení publika. Neboť přitažlivost tohoto díla nespočívá jen v ostrém pohledu do současného života, ve výsměchu velkým i malým špatnostem tehdejší společnosti. Hra působí zároveň tím, že dovede vyjádřit nezakrytě přilnutí středověkého člověka k pozemskému životu a jeho hledání radosti v tomto životě. Takto pojatá skladba nepotřebovala zajisté ke svému vzniku a šíření kontext náboženské hry. Žila i samostatně jako jeden z oblíbených výstupů na středověkých trzích, v krčmách i jinde. Tak je doložena i v žákéřském repertoáru, jak svědčí francouzské „dits de l'herberie".[138]) Ale tím staročeskou verzi Mastičkáře, její genezi i osobité zpracování, nevysvětlíme. Nejde totiž o pouhé připojení světské skladby ke hře tří Marií, které popř. otvíralo cestu ještě dalším prvkům vytěženým ze světské tradice a upraveným ve vztahu k novým souvislostem. Ze hry tří Marií nevzešel pouze podnět k tomu, aby byl navázán styk se světskou tvorbou a aby před výstupem z latinské hry tří Marií s mastičkářem rozbujel bohatý trs světských výstupů. Jde o setkání dvou proudů ve středověkém dramatu, které má daleko hlubší dosah pro dílo jako celek. Jestliže po prvním podnětu, který vyšel z latinské velikonoční hry a otevřel nové pole světské produkci, začíná během vývoje světský prvek různým způsobem absorbovat a omezovat náboženskou látku, je to jen jedna stránka procesu. Zrod tohoto typu hry a některé její rysy svědčí na druhé straně, že právě výchozí náboženská hra byla určujícím principem pro začlenění světské složky do kontextu velikonočních her, a tedy i pro koncepci díla jako celku. Teprve z tohoto setkání se rodí některé rysy celé skladby, které by z podnětů světské tradice vzniknout nemohly. Obdobná je též interpretace světské složky ve vztahu k některým kultickým přežitkům středověku. Také tady se vychází z jejího začlenění do velikonočních obřadů.[139])

[138]) Srov. Václav ČERNÝ, Staročeský Mastičkář, str. 58n.
[139]) Kritické poznámky k této interpretaci vyslovil Václav ČERNÝ ve studii *Od bonifantů k mastičkářům*, str. 110n.

Ze dvou dnes známých zlomků obráží tuto situaci především zápis dochovaný v pražském Národním museu. V jeho textu se zřetelně projevuje zrod mastičkářské frašky z podnětů hry tří Marií i způsoby, jak docházelo k spojení světského a náboženského prvku. Může tedy sloužit právě tento text za typ verze, která zakládala u nás tradici mastičkářské hry. Naproti tomu Drkolenský zlomek je už jednou z variant, které vyšly ze základu representovaného změním musejním, ale vyvíjely se už vlastní cestou, jak dále ukážeme. Hlavní oporou pro tuto charakteristiku vzájemných vztahů mezi texty z obou zlomků je poznatek, že některé rysy drkolenské verze se nedají vysvětlit bez vztahu k původní koncepci Mastičkáře, jakou uchovává právě zlomek musejní.

Zlomek musejní pochází asi z poloviny 14. století, ale přitom zřetelně obráží text starší, takže doba vzniku svědčí pro stáří této verze i pro předpoklad, že má blízko k archetypu. Dochováno je 431 veršů včetně notovaného zápisu písně. — Druhý zlomek, tzv. Drkolenský, je uložen v knihovně hornorakouského kláštera Drkolná (Schlägel). Je zapsán v souboru staročeských her náboženských, latinskočeských a českých; opis vznikl asi v letech 1365—1385. Z textu Mastičkáře je tu toliko 196 veršů.[140]

Zpracováním řadí se tyto staročeské texty — podobně jako některé další projevy středověké dramatické tvorby — do okruhu středoevropského. S latinskými a německými hrami mají některé styčné body, jak už nejednou ukázaly výsledky staršího bádání.[141]) Právě mastičkářským scénám ve velikonočních hrách dostalo se živého ohlasu hlavně na území rakouském, českém, popř. slezském, což znovu jen podtrhuje závěry o některých osobitých vývojových tendencích v těchto částech Evropy. Po srovnání s německými hrami se ukazuje, že začátky jsou v obou zlomcích v podstatě dochovány téměř v úplnosti. Zato konce textů jsou v obou případech ztraceny. Podle tradice lze soudit, že v musejním zlomku chybí už jen závěr příhod s mastičkářovou ženou. V drkolenském zlomku jde asi o větší část, ovšem za předpokladu, že se základní dějová osnova kryla plně s musejní verzí. Ukazuje se totiž, že oba staročeské texty mají k sobě zněním nejednou velmi blízko; dokonce lze nalézt i řadu shodných veršů nebo jen nepatrných odchylek, které padají spíš na úkor ústní tradice. Proto také mohla být východiskem pro drkolenskou verze musejní. Oba zápisy jsou tedy dochovány zlomkovi-

[140]) Podrobný popis obou památek s odkazy na starší literaturu je u ČERNÉHO, *Staročeský Mastičkář*, str. 23n. Srov. též *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*, Praha 1957, str. 247n (tam je vydán pouze zlomek Musejní).

[141]) Srov. zvláště materiál ve studii Antona POLAKA *Die altböhmischen Quacksalberbruchstücke*, Jahresbericht der mährischen Landes-Oberrealschule in Neutitschein, Nový Jičín 1911, str. 18n. — Srov. též Alfred BÄSCHLIN, *Die altdeutschen Salbenkrämerspiele*. Mülhausen 1929. A dále výklad o dalším zlomku německého Mastičkáře na str. 116n.

vě, ale přesto v takovém rozsahu, že stačí prokázat vedle shod i závažné rozdíly vyplývající z celkové koncepce jednotlivých zpracování. Osvětlit právě tyto závažné rysy bude cílem našich výkladů, neboť se mohou stát zdrojem dalších závěrů.

ZLOMEK MUSEJNÍ

Z předcházejících poznámek vyplývá, že východiskem k úvahám o našem Mastičkáři bude Zlomek musejní. V jeho verších se dochoval zčásti i latinský a český text ze hry tří Marií, takže se otvírá možnost poznávat organickou souvislost s dosavadním vývojem velikonočních her a zároveň sledovat, jak se z tohoto základu zrodila úprava mastičkářské frašky, která nakonec různou měrou absorbovala výchozí tradici náboženských her.

Snaha rozvinout světskou — a k tomu komickou složku ve vztahu k tradičnímu náboženskému kontextu oživila důrazně zvláštní atmosféru stálého napětí mezi oběma rovinami. Není to ve středověku jev ojedinělý, z tohoto vztahu se těžilo často a mnohostranně.[142]) Také pro autora staročeského Mastičkáře nebyl překážkou, nýbrž naopak podnětným základem, který umožňoval zmnožit prostředky frašky a znásobit účinky hry. Rozevřel svůj rejstřík od náboženských hodnot až po komiku a společenskou kritiku. Prvky náboženské i světské, biblické i soudobé, vážné i humorné se dostávaly do rozmanitých relací. Působivě dokázal těžit z oscilace mezi těmito protiklady pro pojetí událostí i postav, pro volbu postupů i prostředků — především s pohledem k jednomu z hlavních úběžníků skladby, ke komickému — a tak evokovat zvláštní významové napětí mezi obrazem a zobrazovaným, těžit z mnohoznačnosti situací, motivů i jazyka, tolik příznačné

[142]) Připomeňme např. Paul LEHMANN, *Die Parodie im Mittelalter*, München 1922. — Hermann FLUCK, *Der Risus Paschalis*, Archiv für Religionswissenschaft 31, 1934. — U nás Jan VILIKOVSKÝ, *Latinská poesie žákovská v Čechách*, Sborník filosofické fakulty university Komenského v Bratislavě, roč. 8, č. 61(2), Bratislava 1932. — Václav ČERNÝ ve studiích uvedených v poznámce 114 a 137. — Uvažujeme-li o středověké parodii, je třeba míti na mysli, že jde o pojem daleko širší než dnes. Parodie nemusela vždy obsahovat prvek zesměšňující v negativním smyslu. Rozhodující je, že se dostávaly, jak bylo výše řečeno, určité „vysoké" hodnoty, názory nebo jevy do neobvyklých vztahů nebo souvislostí, které byly v rozporu s jejich původním smyslem a měly tak zajisté rozmanitý dosah u tehdejšího publika. Že lze v mnoha projevech hledat i prvky komické, tomu nasvědčuje nejen tradice světského divadla ve středověku, ale slovesná tvorba vůbec. Srovnejme, kolik dokladů máme v žákovských skladbách tohoto období, např. parodie mše, pašijí, obřadních úkonů a zpěvů, třeba ve výstupu studentů s „biskupem", jehož podrobný popis je dochován u Husa (ve vyd. K. J. ERBENA, *M. Jana Husi Sebrané spisy I*, Praha 1865, str. 299n.) Všude se tu užívalo v základě týchž postupů, k nimž směřovala i naše mastičkářská scéna. K tomu ještě P. BOGATYREV, *Zur Frage der gemeinsamen Kunstgriffe im altschechischen und im volkstümlichen Theater*, Slav. Rundschau 10, 1938, Arbeiten zur älteren Geistesgeschichte der Westslaven Franz Spina zum Gedächtnis, str. 154n. — Doklady z evropské literatury a hlavně z dramatu srov. u E. HARTLA, *Das Drama des Mittelalters 3*, Leipzig 1937, zvl. str. 96n.

pro středověké umění a myšlení. Tato zvláštní sémantická výstavba díla má podobu vlny, jejíž kulminační bod se blíží, když se začne výrazně prostupovat světská a náboženská složka, tj. ve chvíli, kdy přicházejí na scénu tři Marie, — a klesá, jakmile dojde ke koupi mastí. Potenciálně je ovšem přítomno toto významové napětí stále, neboť je dáno právě vztahem světského mastičkářského výjevu ke hře tří Marií.

V jednoduché formě se tento vztah projeví vznikem nových epizod, které na jedné straně těží z tradice světských her, na druhé modifikují tyto podněty ve vztahu k situaci vyplývající z dějů a situací velikonoční hry. Tak jsou koncipovány hlavně výstupy mezi Mariemi a sluhy nebo mastičkářovou ženou. (Jiná bude situace v českém dialogu mezi Mariemi a mastičkářem.) Výsledkem je, že všechny postavy, tedy i Marie v těchto částech hry — odlišených výrazně od přísně náboženské části i stylizací promluvy — překročily na chvíli hranici biblických dějů a změnily se v ženy nakupující na středověkém trhu. Proto je možno i ve vztahu k nim rozvinout typické prostředky světské frašky. Sluhové mohou uplatnit své „dvorné" řeči:

Rubín (k Mariím):

Dobrojtro vám, krásné panie!
Vy tepirv jdete zej spánie
a nesúce hlavy jako lanie?
Slyšal jsem, že drahých masti ptáte;
hin jich u mého mistra plin krám jmáte. — Silete!

(V. 229—233)

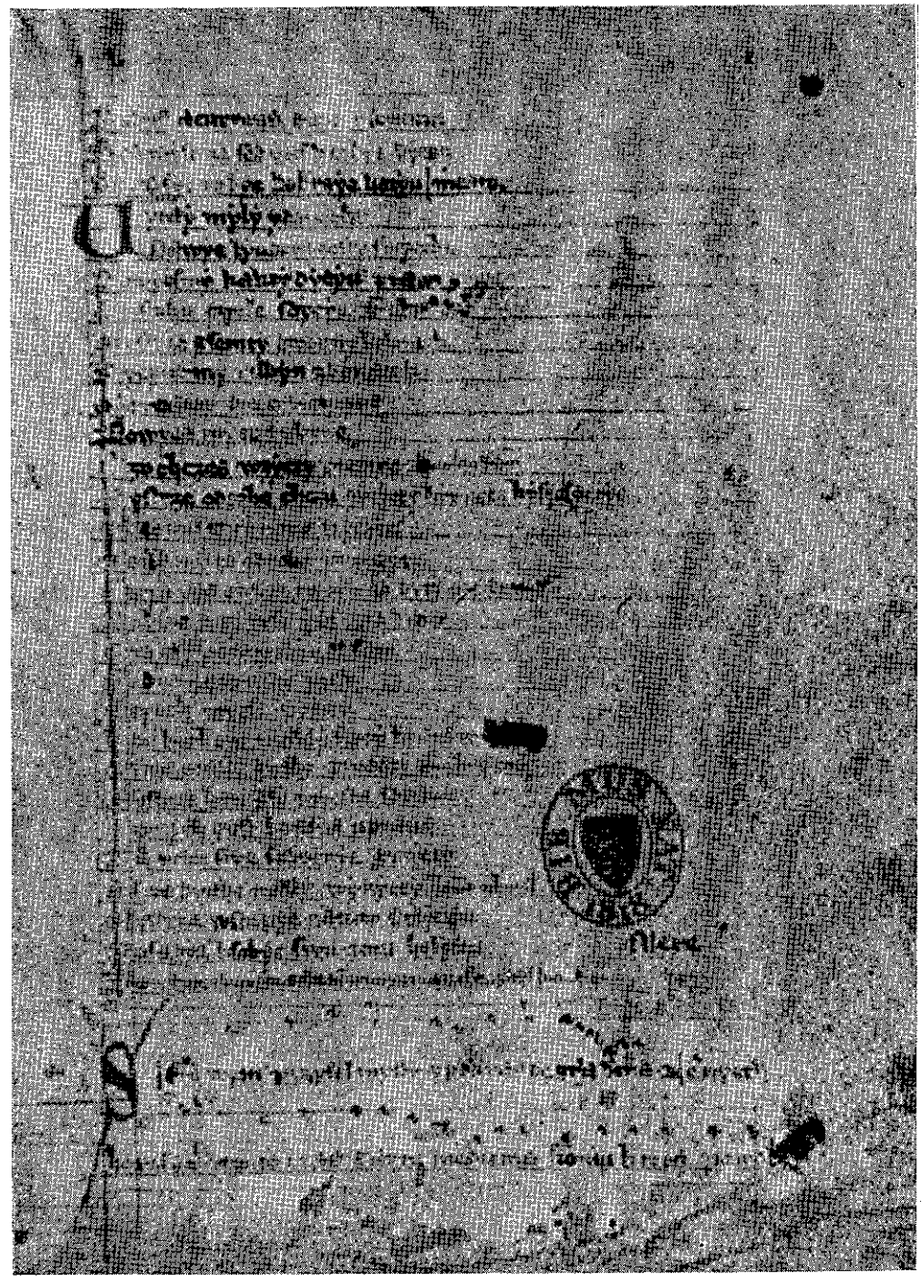
Pustrpalk:

Vitajte, vy panie drahné!
Vy jste mladým žáčkóm viděti hodné.

(V. 394—395)

Podobné je zpracování výstupu tří Marií s mastičkářovou ženou. Hlučná a hubatá trhovkyně odpírá tu prodat lacino masti a stíhá Marie dokonce označením „mladé nevěstky" (v. 362).

Místem, kde se nejvýrazněji projeví setkání světské a náboženské linie, jsou dvě epizody, navzájem souvisící, které navazují na latinskočeský text hry tří Marií. Je to jednak světská varianta mastičkářova dialogu s Mariemi při nákupu mastí, ta je v přímém vztahu k latinskočeskému textu; za druhé výstup židů Abrahama a Izáka, který je začleněn mezi první a druhou rozmluvu mastičkáře s Mariemi. Jestliže předcházející nové prvky v mastičkářské hře velikonoční (tj. výstupy sluhů a mastičkářovy ženy s Mariemi)



Musijní zlomek staročeského Mastičkáře. (Knihovna Národního musea Praha, sign. I A c 55; polovina 14. století.) — Ke str. 110n.

byly pouhým rozšířením řetězu epizod, které inspirovala přítomnost biblických postav — Marií, tentokrát se projeví výrazně napětí mezi oběma póly — především široce pojatou parodií.

Schematicky by bylo možno naznačit sled promluv a zpěvů v této nejvypjatější části hry takto:

I. Verš 234—271. Tři Marie přicházejí k mastičkáři a nakupují masti.
1. Marie: *Omnipotens pater altissime* s českým protějškem.
2. Marie: *Amisimus enim solacium* rovněž s českým protějškem.
3. Marie: *Sed eamus unguentum emere;* za tím česká sloka *Jako sě ovčičky rozběhujú,* která vlastně neodpovídá latinské sloce, nýbrž jiné, známé rovněž z her tří Marií, *Iam percusso ceu pastore.*

Mastičkář: *Huc propius flentes accedite.*
Marie: *Dic tu nobis, mercator iuvenis.*
Mastičkář: *Sěmo bliže přistúpite,*
a u mne masti kúpite! — dvojveršový protějšek k *Huc propius flentes accedite.*

II. Verš 272—318. Výstup Abraháma a Izáka.
III. Verš 318—360. Pokračování mastičkářova dialogu s Mariemi.
Mastičkář: *Milé panie, sěm vitajte,*
co vem třěba, toho ptajte!
Slyšal sem, ež dobrých masti ptáte.
Teď jich u mne pln krám jmáte.
— V dalších verších nabízí masti a Marie mu odpovídají.

Ze schématu vyplývá, že dialog tří Marií s mastičkářem je rozdělen. Zatímco první část je textem z latinskočeské hry tří Marií (srov. I), její pokračování (III) se už přeneslo do roviny světské frašky; ovšem je v těsném vztahu k části I. Naznačuje to i přechod mezi částí II a III, kde se vlastně ozve nová varianta k dvojverší *Sěmo bliže přistúpite.* Celý další dialog mezi Mariemi a Mastičkářem (III) je vlastně zesvětštělou parodií latinského výstupu, který předcházel (I). Způsob autorova zpracování vystoupí z konfrontace. Nejde o důslednou parodii, nýbrž o několik formulací a myšlenek, které jsou začleněny do nového kontextu, ale přitom výrazně vystupují, takže udržují nutnou vazbu s pozadím, tj. s náboženskou hrou.

Tři Marie:

Milý mistře, my sě mladým liudem slúbiti nežádámy.
proto také masti nehledámy,
kromě náš smutek veliký zjěvujem tobě,
že náš Jesus Kristus pohřeben v hrobě.

Proto bychom chtěly umazati jeho tělo,
aby sě tiem šlechetnějie jmělo.
Máš-li mast s myrrú a s tymiánem,
s kadidlem a s balšánem, dobrý druže, tu prodaj nem!

(V. 337—344)

Srovnejme s tím motivy ze zpěvů v latinskočeském textu:

Heu, quantus est noster dolor!...
Amisimus enim solacium,
Ihesum Christum...
Sed eamus unguentum emere.
cum quo bene possumus ungere
corpus Domini sacratum.

Mastičkář:

Zajisté, panie, když u mne té masti ptáte,
teď jie u mne velikú pušku jmáte.
Letos, den svatého Jana,
činil sem tuto mast z myrry a z tymiána.
Přičinil sem k tomu rozličného kořenie,
v němž jest silné božie stvořenie.
Jest-li které mirtvé tělo,
že je dlúho v hrobě hřbělo,
bude-li tú mastiú mazáno,
tiem bude šlechetnějie zachováno.

(V. 345—354)

Srov.: *Huc propius flentes accedite,*
hoc unguentum si vultis emere,
cum quo bene potestis ungere
corpus domini sacratum.

Marie:

Milý mistře, rač nem to zjěviti,
zač nem jest tu mast jmieti neb přijieti.

(V. 355—356)

Srov: *Dic tu nobis, mercator, iuvenis,*
hoc unguentum si tu vendideris,
dic precium, quod tibi dabimus.

Těmito principy má celá epizoda blízko i k části, která ji rozděluje, k výstupu Abrahama a Izáka. Její rozbor jako parodie vzkříšení byl už proveden R. Jakobsonem a bohatě dokumentován. Jádrem je především

základní motivace určovaná středověkou interpretací starozákonního obětování Izáka jako předobrazu novozákonní oběti Kristovy.[143]) Volba námětu této epizody není náhodná — souvisí přímo s velikonoční tematikou. V dokladech, které shromáždil Jakobson, aby dokumentoval vztah této epizody k náboženské rovině, objevují se jednak ohlasy vztahu k bibli vůbec (např. k vzkříšení mladíka, Luk. 7; k obrácení hříšné ženy, Luk. 7; k zázraku v Káni Galilejské Jan 2), jednak k některým dalším staročeským náboženským textům — a konečně i k planktům.

Tato dosavadní pozorování se pokusíme v dalším specifikovat a prohloubit, neboť se zdá, že je možno pro stěžejní výstupy nalézt jedno *společné východisko, společnou bazi*, na které se realizoval vztah mezi světskou a náboženskou rovinou této hry. Už odkaz k planktům je připomene. Vždyť Abrahamova vstupní promluva je přímou obdobou planktu:[144])

Vítaj, mistře cný i slovútný!
Jáz sem přišel k tobě smutný,
hořem sám nečujiu sebe!
Protož snažně prošiu tebe,
by ráčil mému synu z mirtvých kázati vstáti.
Chtěl' bych mnoho zlata dáti.
Pohynulo nebožátko!
Přědivné bieše děťátko!

(V. 279—286)

Právě tento okruh můžeme zvýraznit ještě dalšími paralelami. V latinských hrách, které mají tematicky už přímou souvislost s epizodou Izákova oživení — ve hrách o vzkříšení Krista, objevují se zpěvy, blízké situací i slovními shodami mastičkářově promluvě před oživením Izáka a pak k Izákovým slovům, která pronesl, když vstával. Ve hrách o vzkříšení pronáší anděl slova:

Exurge, quare obdormis, domine?
exurge et ne repellas in finem.[145])

[143]) Souhrnně podal Roman JAKOBSON svůj výklad ve studii *Medieval Mock Mystery (The Old Czech Unguentarius)*; srov. pozn. 137. — Středověkou tradici o Abrahámu a Izákovi shrnul v poslední době Fritz RECKLING, *Immolatio Isaac (Die theologische und exemplarische Interpretation in den Abraham — Isaak — Dramen der deutschen Literatur, insbesondere des 16. und 17. Jahrhunderts)*, Diss., Münster 1962.

[144]) Literaturu o staročeských planktech shrnul Antonín ŠKARKA ve výkladu o *Roudnickém planktu*, LF 79, 1956, str. 187n.

[145]) Žalm 43, 24.

A Kristus odpovídá andělovi slovy antifony:

Ego dormivi et somnum cepi et exurrexi, quem dominus suscepit me, alleluia, alleluia.

Konfrontujme s tím promluvu mastičkářovu a Izákovu.
Mastičkář:

I co ty ležíš, Izáku,
čině otcu žalost taků?
Vstaň, daj chválu Hospodinu,
svaté Mařie jejie synu!

(V. 305—308)

Izák (vstávaje):

Avech, auvech, avech, ach!
Kak to, mistře, dosti spách,
avšak jako z mirtvých vstach,
k tomu sě bezmál neosrach.
Děkujiu tobě, mistře, z toho,
ež mi učinil cti přieliš mnoho.

(V. 309—314)

Ve všech třech stěžejních promluvách této epizody — Abrahámově, mastičkářově a Izákově — se objevily jako klíčové motivy a formulace citace z jediného okruhu, z velikonočních obřadů, resp. dramatických zpracování spjatých s těmito obřady. Tedy stejný okruh jako v případě mastičkářova setkání s třemi Mariemi. Totožný je i princip konfrontace světské a náboženské roviny; autor užije pouhého náznaku, krátké citace, která stačí navodit vztah k náboženskému textu nebo k biblické události. Ovšem jako celek se příběh rozvíjí nezávisle, světsky.

Ve světle odkazů k některým náboženským textům má tedy náboženská rovina, která tvoří pozadí celého komického výstupu, svou výraznou dominantu: zpěvy z velikonočních slavností nebo her, takže nejen tematicky, ale i přímými souvislostmi s textem reflektuje mastičkářský výstup vztah k velikonoční době. Zatímco většina ostatních shod, které shrnul Jakobson, týká se paralel k jednotlivým veršům nebo formulacím, mají — myslím — tyto případy zdůvodnění přímo ve velikonočním kontextu. Jestliže se tedy hledá určité jednotné pozadí pro světskou složku v jarních zvycích, pak pro náboženskou jsou jejich protějškem velikonoční slavnosti. To se projevilo jak ve „světském" dialogu mastičkáře s třemi Mariemi, tak ve výstupu Abraháma a Izáka.

Závěry o těchto souvislostech s náboženskými texty i o specifických po-

stupech, jakými jsou vyjádřeny, vystoupí patrně ještě ostřeji, když ukážeme, že nejsou ojedinělé. Doklad bude tím závažnější, že pochází ze stejného okruhu her, které jsou i jinak blízké tradici českého Mastičkáře, — z německých mastičkářských her. V textu nedávno objeveného Mastičkáře, — rukopis pochází opět z oblasti rakouské,[146]) z města Melku — objevuje se výstup stařeny („antiqua vetula"), o kterém se říká totéž, co o výstupu Abraháma a Izáka — je ojedinělý v tradici mastičkářských her. Příznačné je, že se vynoří na tomtéž místě jako jeho česká obdoba, v blízkosti výstupu tří Marií. Tedy zase ve chvíli, kdy se nejsilněji projeví prolnutí světské a náboženské roviny.

Dosavadní pozorování o této epizodě formulovali vydavatelé slovy: „occours in no other German Salbenkrämerspiel"[147]) a nevysvětlili toto místo blíže, ani nezdůvodnili zařazení do mastičkářské hry. Ale stačí ocitovat počáteční verše této části a zdůraznit v nich několik míst, abychom mohli učinit některé závěry:

Tunc veniet antiqua vetula et dicit:

Herre, lieber herre,
Mocht ir mich ich gheleren
Meyn vater haid eynen knecht
Der was ghehei∫∫en Ruprecht
Do ∫ulde mir heu rechen
Do begunde mich der pirczil zu ∫techen
Do warff her mich in daz heū
Her tet mich da in got ∫r∫raw∫en]
Macht ir mir des gebu∫∫en
Ich wulde vch fallen zu fu∫zen
Lieber mei∫ter, dut i∫z durch got
Ich bit vch fli∫zig ane ∫pot

(V. 368—379)

Připomeňme jen základní situaci: hříšnice přichází k mastičkáři, kterého oslovuje „*lieber herre*", přiznává se ke svému hříchu a žádá odpuštění. Charakteristické jsou formulace „*Macht ir mir des gebu∫∫en*" a dále „*Ich wulde vch fallen zu fu∫zen*"; za tím se ozve ještě oslovení „*Lieber mei∫ter*". Situace i několik formulací ukazují na souvislosti světského výjevu s biblickým příběhem kající Marie Magdaleny u nohou Kristových (Luk. 7,

[146]) Komentované kritické vydání připravili Curt BÜHLER a Carl SELMER, *The Melk Salbenkrämerspiel: An Unpublished Middle High German Mercator Play*, PMLA 63, 1948, str. 21n.
[147]) Tamtéž, str. 52.

36—50). Po tom, co víme o úloze této postavy ve velikonočním dramatě, není zajisté třeba rozvíjet odpověď na otázku, proč padla volba právě na Marii Magdalenu. V tradici středověkého velikonočního dramatu už předtím zakotvily i výjevy ze života této ženy před jejím pokáním. K motivům, které se vázaly k obrazu světského života Marie Magdaleny, patří i její setkání s mastičkářem, u něhož nakupuje tato rozmařilá žena masti, aby se zkrášlila — a zanedlouho se sem vrací znovu, aby nakoupila olej, který vylije na nohy Kristovy, když prosí za odpuštění svých hříchů. Pro náš výklad už není nutné dál probírat interpretaci německé památky, především dalších částí epizody. Dosavadní pozorování už stačí pro závěry, které jsou důležité k srovnání s některými postupy ve staročeském Mastičkáři a přímo v epizodě Abraháma s Izákem. Opět biblická tematika spjatá s velikonočními slavnostmi a hrami.[148]) Opět je promítnuta do světské roviny a parodována, zatímco její vztah k rovině náboženské je signalizován jen ústředním motivem vstupní části a několika citacemi. A k tomu je na stejném místě jako její český protějšek, na průsečíku mezi světskou a náboženskou složkou, v těsné blízkosti výstupu tří Marií (mezi nimiž tušíme podle středověké tradice právě Marii Magdalenu).

Tato obdoba mezi staročeským a německým Mastičkářem ukazuje nejen na citlivost jakéhosi švu v mastičkářských hrách, nýbrž zároveň konkretizuje zase z jiné strany otázku vztahů mezi českou a německou tradicí na tomto poli. Ukazuje, že především existoval určitý model hry, který byl východiskem pro obecné shody, ale zároveň otvíral sdostatek možností pro rozvíjení variant. Jedním z jeho charakteristických rysů byl asi právě onen „šev", který byl pociťován dost silně a stal se podnětem ke vzniku osobitě koncipovaných výstupů, jak ukázal český a německý doklad.[149])

Setkání se zápisem dalšího německého Mastičkáře vybízí opět k srovnávací práci, neboť uvedená pozoruhodná shoda není jediným dokladem styčných bodů mezi oběma památkami. Pro naše vývody je ovšem právě tato po nejedné stránce zvlášť cenná. Jinak tady není třeba dál rozvíjet dlouhé úvahy, neboť shodné rysy na dalších místech těchto textů jsou v podstatě téhož druhu, jako nalezli starší badatelé při rozboru vztahu naší památky zvláště k textům z Vídně, Innsbrucku nebo Jageru.[150]) Ostatně je to pochopitelné, neboť rukopis z Melku uchovává — až na epizodu se stařenou — text, který má právě k těmto verzím blízko, jak ukázali vydavatelé nedávno nalezeného textu v poznámkách ke své edici. Zároveň otvírá

[148]) Srov. výše výklady o místě Marie Magdaleny ve velikonočních obřadech a slavnostech, str. 81.
[149]) Podrobný rozbor epizody v textu z melkského rukopisu podávám ve studii *Vetula-Episode im Melker Salbenkrämerspiel*, Zeitschrift für deutsche Philologie 1967.
[150]) Zvláště v úvodu k MÁCHALOVÝM *Skladbám dramatickým* a ve studiích A. POLAKA a A. BÄSCHLINA (pozn. 141). O problematice souvislostí s textem v rukopisu z Melku připravuji zvláštní článek.

ojedinělá epizoda možnost uvažovat o jejích vztazích k tradici předkřesťanských zvyků a zábav. Napovídají to např. zmínky o Ruprechtovi, postava stařeny nebo erotické motivy — ale to už je úkol pro další germanistická studia.

Pro interpretaci staročeské památky jsou důležité nejen shody v určitých rysech metody zpracování a volby prostředků, ale též v konkretizaci náboženského pozadí, s kterým se světská složka setkává ve zvlátních souvislostech: do popředí tu totiž opět vystoupila velikonoční dramatika, zastoupená hrou o Maří Magdaleně. Podrobnější rozbor by ukázal, že nejde jen o ohlas výjevu obrácení, ale v další části textu i o protějšky k jiným místům dramatických zpracování o životě Marie Magdaleny.

V musejním zlomku Mastičkáře se projeví vztah k velikonočním slavnostem i ve složce hudební. Z. Nejedlý konstatoval v Dějinách předhusitského zpěvu: „...píseň Rubínova v Mastičkáři ustrojena jest z původního nápěvu slok ‚Maria-Rabboni' z velikonočních her."[151]) Tentokrát je tedy spojena melodie známá z velikonoční chrámové tradice se světskou písní žákovského rázu. Jakobson upozornil ještě na další souvislosti staročeského Mastičkáře s velikonočními zpěvy: na shodu v rytmické osnově — a na zvukovou blízkost mezi často opakovaným *Rubine*! a zvoláním Marie Magdaleny *Rabboni*![152])

Vztah mezi oběma rovinami, které představuje na jedné straně mastičkářská fraška a na druhé hra tří Marií, zasáhl ovšem i do dalších plánů celkové struktury staročeského Mastičkáře. Především do pojetí a promluv jednotlivých postav. Konfrontace osob ze dvou různých světů a jejich setkávání otevřely další možnosti, jak realizovat hlavní tendence tvůrčího záměru. Všimněme si hierarchizace postav. Ze hry tří Marií se tu objevují biblické postavy žen, jejichž charakteristika je už předem dána. Stejně tak je jednoznačné i pojetí sluhů, židů a chvástavé mastičkářovy ženy na opačném pólu.

Kam zařadit mastičkáře? — Právě tady se opět vyostří ono napětí, které jsme pozorovali výše v plánu dějovém. Je to postava, která má vztah k oběma rovinám. Jeho rysy se vyhranily ve světské frašce už dříve, než se dostal do tohoto velikonočního kontextu. Ale i z latinských, resp. latinskočeských her toho typu, kde se už začal různě uplatňovat, přináší si určité znaky, třebaže tam ještě nebyla příležitost dát jim výrazněji vystoupit. To základní ovšem vyplynulo už z původní atmosféry hry tří Marií — vážnost, která jej podstatně neodlišuje od Marií. A právě tohoto protikladu využil autor staročeského Mastičkáře a vytěžil z něho osobitým způsobem, který je v souladu s celkovou koncepcí hry. Vědomě dává oběma typům mastičkáře

[151]) Zdeněk NEJEDLÝ, *Dějiny předhusitského zpěvu*, str. 181 (2. vyd. I, str. 245n.).
[152]) Roman JAKOBSON, *Medieval Mock Mystery*, str. 250 a 255.

setkat se v jediné osobě, aby tím více se mohly obohatit rejstříky komického. V celé hře zůstává vlastně postavou vážnou. Tyto rysy podtrhuje snaha postihnout v něm typ mistra-lékaře, jak jej zná autor ze svého okolí: je to muž vzdělaný, moudrý, snažící si zachovat určitou důstojnost. Nic nevadí, že i proti němu budou mířit posměšky (těm se ostatně nevyhnuly ani Marie); strhávat z něho tyto rysy důstojnosti a postavit jej do světla humorného, satirického je záležitostí jiných, jeho sluhů, nebo zase situací, do kterých se dostává. Dokonce právě na pozadí takto pojaté postavy mistra je možno daleko kontrastněji, a tedy i působivěji rozvinout komický a někde i satirický podtext nebo ironii, které vyplývají ze záměrného využívání oscilace mezi vážným a směšným. V souladu s tím je i ladění jeho promluv. Jsou stylizovány jako projevy vážného tónu, a to třeba i v takových situacích, kdy je např. nucen kárat sluhu. Jeden příklad, jak reaguje na jednání neposlušného Rubína, kde právě kontrast s promluvou sluhy ještě zvyšuje příznačný ráz mluvy mastičkářovy:

Rubín:

Milý mistře, ty vždy na mě křikáš
i svým hněvem na mě kdýkáš!
U velikém sě mistrovstvě znáš,
však proto i hovna již nejmáš.

Mastičkář:

Toť je ot starých slýcháno
i u Písmě také jest to psáno:
Ač co s bláznem kdy ulovíš,
ale nerovně s ním rozděliš.

(V. 92—99)

Zdá se, jako by tu promlouval mudrc, vzdělanec povznesený nad všechnu každodennost a její strasti. Moudrost opřená o bibli a některého mravokárce, o filosofy nebo autory je mu hlavní oporou, jak dosvědčuje i uvedený citát.[153]) Mastičkářova důstojnost a dokonalost je ozřejmována i jinak, třeba způsobem, jak užívá zdvořilostních formulí při oslovování Marií: „milé panie", „cné panie" — tady si nezadá zase s dvorností středověkých kavalírů.[154])

[153]) Jiného významového zabarvení nabývají tyto verše, ozvou-li se rovněž v kontextu znění drkolenského (srov. v. 88—91); přitom nelze přehlédnout, že v drkolenské verzi není moralizující a úvahový ráz promluvy rozvíjen v replice Rubínově se zřejmým cílem parodickým, který je charakteristický právě pro Mastičkáře musejního, nýbrž je přerušen jiným výstupem Rubína a Pustrpalkem. (Srov. k tomu rozbor základních rysů Mastičkáře drkolenského dále na str. 125n.)

[154]) Ale i takováto oslovení nebo dvornosti mají svůj parodický protějšek, když se ozvou v ústech sluhů, postav to vyhraněně světských a komických. Jestliže v promluvě Rubínově zní tato slova ještě bez ostré příměsi výslovného zesměšnění, když oslovuje Marie:

Konečně projeví se i tím, že si jeho přítomnost (stejně jako přítomnost Marií) vynucuje takový způsob jednání. Sluha užívá uctivých oslovení a zdvořilostních formulí *mistře, milý mistře, mistře Severine, žádný mistře* atd.; a stejně naopak mastičkář jej oslovuje *Rubíne, mój věrný slúho, milý Rubíne* a pod. A tento prvek přechází přes další prostředky, jako je odpověď Rubínova na pokárání, stylizovaná ve vážném tónu obecné moudrosti:

Tak sě musí vešdy státi,
žeť sě zlob zlobí obráti
a dobré dobrým sě oplatí,
ktož zle mysli, ten vždy ztratí.

(V. 100—103)

— ve chválu mistrových mastí a oslavu jeho umění v písni Sed, vem přišel mistr Ipokras de gratia divina!

A pod vší touto vážností a zdvořilostí hned úsměv, výsměch, ironie, které obracejí všechno na ruby. Na zdvořilosti sluhů však naváží vulgarismy a nadávky, projevy s náznakem uhlazeného stylu se obracejí v opak — třeba hned několikrát, jak ukazuje právě citovaná moudrost z úst Rubínových (v. 100—103). Nejen že kontrastuje s jeho způsoby nazírání i vyjadřování, ale nadto je i parodií gnómických veršů známých ze staročeské dvorské skladby, která v té době patřila jistě k hojně recitovaným, z Alexandreidy.

Přece se jednou výrazně promění i mastičkář do své „světské podoby". Není to náhodné, neboť takováto proměna nastává ve chvíli, kdy se děj náboženské hry dostává na světskou půdu, aby byl parodován, — tj. při světské parafrázi dialogu tří Marií s mastičkářem (srov. výše 112n.). Tehdy se z Marií staly středověké měštky na trhu — a jejich protějškem i světský mastičkář, který má právo nabízet teď masti jiným způsobem:

Milé panie, sěm vítajte,
co vem třeba, toho ptajte!

Dobrojtro vám, krásné panie!
Vy tepiev jdete zej spánie
a nesúce hlavy jako lanie?
Slyšal jsem, že drahých mastí ptáte,
hin jich u mého mistra plin krám jmáte!

(V. 229—233),

— pak u Pustrpalka je tento způsob řeči už v přímém kontrastu k smyslu dvorného oslovení:

Vítajte, vy panie drahné,
vy jste mladým žáčkóm viděti hodné!

(V. 394—395)

Slyšal sem, ež dobrých masti ptáte —
teď jich u mne pln krám jináte!
— Letos, den svaté Mařie,
přinesl sem tuto mast z zámořie.
Nynie, u Veliký pátek,
přinesl sem tuto mast z Benátek,
Tať má mast velikú moc,
žeť usdravuje všelikú nemoc.
Jest-li v uonomno kútě která stará baba
a jest na jejie břišě kóže slába,
jakž sě túto masti pomaže,
tak sobě třetí den zvoniti káže.
Líčíte-li sě, panie, rády,
túto mastiú pomažete líčka i brady,
tať sě mast k tomu dobřě hodí,
ale dušiť velmi škodí.

(V. 319—336)

Pobavil se tedy i na účet „bab" a Mariím nabídl líčidla, aby se líbily. Ale přece nepřekročil tento humor určitou míru „krotkosti" ve srovnání s jinými místy toho druhu. Nepřehlédněme přitom, že v závěru se dokonce objeví moralizující varování! Hned v dalších verších, které jsou dozníváním tohoto výstupu, zvlní se hladina někdejšího důstojného tónu mastičkářových promluv ještě jednou. Mistr se rozhněvá na svou ženu, která se vmísila do jeho jednání s Mariemi při prodeji mastí. Opět se však nezbavil zcela určitých rysů onoho učeného mistra. Počíná charakteristickým způsobem — obecnou úvahou o špatnosti opilých žen; teprve potom nabývá jeho řeč osobního tónu a vyústí v projev opravdového hněvu vyjádřeného slovy:

Pakli toho nepřěstaneš,
snad ote mne s pláčem vstaneš!
Náhle oprávěj svú přěslicu,
nebť dám pěstiú po tvém líci!

(V. 382—385)

Ostatní osoby vyniknou jako výrazný světský a komický protiklad, jako protějšek Marií a mastičkáře v jednání i v promluvách. S uvedením těchto dalších postav do hry se může rozvinout druhá stránka produkce středověkých žáků, totiž ta, která se už vcelku přestává ohlížet na vztahy k důstojnému a přísnými řády ovládanému prostředí církve, dvora nebo školy a která se otvírá všednímu životu, jeho zábavám i problémům. Tudy proudí do hry zároveň s ohlasy životní reality i kritické výsměchy a veselé výstupy,

ve kterých se uplatňují bohaté a stále se osvědčující prvky žákovské a žakéřské tvorby. Setkáváme se s prostředky mnohokrát opakovanými ve středověkých slovesných projevech různého druhu, ale to proto, že byly znovu a znovu očekávány středověkým publikem. Tak jsou pojaty postavy sluhů ztělesňujících bezstarostnost, požívačnost, ale i vychytralost, a vyslovujících se posměšně i o strázních skutečného života. Dále je tu mastičkářova žena s vlastnostmi téměř konstantními pro středověkého humoristu a satirika. Je chamtivá, její velkou starostí je mít se dobře a pěkně se oblékat; nadto ji charakterizují ještě další rysy — hrubost a opilství. (Kolik z těchto vlastností ponesou si sluhové a ženy druhu mastičkářovy manželky jako divadelní typy i později, od renesanční komedie až po měšťanské hry nebo interludia z období baroka — a někdy ještě dále!)

A stejně jako v pojetí postav jsou s tradicí spjaty humorné výstupy i v jednotlivých motivech a prostředcích. Stačí uvést stále vděčné hádky, spory sluhů o přednost rodu nebo zase nadnesené chvály moudrosti a dovednosti mistrovy. Nelze přehlédnout ani to, jak často se baví publikum mastičkářské frašky, když se vysmívá nejen lidským typům vystiženým v ústřední postavě, ale i „babám", jejichž jednání, pověrčivost, stáří, ošklivost atd. byly zase oblíbeným tématem zábavné tvorby, poesie stejně jako dramatu nebo prózy (dokonce i prózy mravokárné). Neméně oblíbené a nejednou i aktuálně podbarvené byly v tehdejším ovzduší zmínky o životě v klášterech s narážkami na mravní čistotu mnichů a jeptišek, na židy. Konečně je tu bohatá škála jazykové komiky. Žákovská tvorba obohatila tradici některými typickými prostředky, jako byla třeba skládání zvaná makaronská, kde se spojují střídavě latinské a české verše. Toho druhu je v musejním zlomku vzpomenutá už písňová vložka:

Seď, vem přišel mistr Ipokras
de gracia divina!
Nenieť horšieho v tento čas
in arte medicina...

(V. 27n.)

Sem se hlásí — rovněž už uváděná — stylizace řeči podle projevu vzdělaných a společensky výše postavených lidí — ovšem s nutným přídechem parodie. Neobjevuje se pouze při styku těchto postav s osobami biblickými a s mastičkářem, ale v jiné variantě i v dialozích mezi sluhy navzájem, jak lze poznat ze zlomkovitého jejich dialogu. Vztah sluhy a pána v rovině mastičkář — Rubín se přenáší do vztahu Rubín — Pustrpalk. Zvlášť výrazně to vynikne až v textu z drkolenského zlomku, kde vystupuje postava Pustrpalka více do popředí. Nahlédnutí do paralelních německých textů ukazuje, že dokonce i tady se uplatnil princip parodie „vážného výs-

tupu" s veselým: najímání Rubína mastičkářem ze začátku hry je nato parodováno ve výstupu, kdy Rubín najímá Pustrpalka. Paralelismus mezi oběma situacemi je přitom silně zdůrazněn slovními shodami.

Patří už k rázu komických her tohoto typu, že je bohatě využito jazykových prostředků. Neobjevují se toliko v běžné a nezbytné funkci každé takové frašky jako východisko jazykové komiky ve sporech, nedorozuměních (setkáme se tu i s nezbytnými nadávkami, konfrontací významu slov v rýmech, např. ve spojení s vlastními jmény), — nýbrž je jich využito v souladu s celkovou koncepcí i pro diferenciaci postav a dějů vztahujících se k náboženské či světské rovině hry, jak jsme už pozorovali.

Závěry, které vyplývají z předcházejících rozborů, ukázaly, že u zrodu té verze staročeského Mastičkáře, jak ji představuje musejní text, stojí umně promyšlená a realizovaná koncepce. Autor samozřejmě sahá k tradičním prvkům, ale dovede je mnohde osobitě uplatnit i přetvořit, je-li třeba, aby zapadaly do kontextu jeho úpravy. Základní princip konfrontace a střetání dvou rovin, náboženské a světské, které si zároveň udržovaly určitou samostatnost, vyžadoval citlivý výběr prostředků. Jen tak bylo možné vytvořit zvláštní významové napětí, které bylo základem komického účinu ústícího tu v satiru, tam v parodii. Nejen tento záměr, ale i cesta, kterou byl uskutečněn, svědčí o vzdělaném autoru. Je mu blízká kultura světská stejně jako ovzduší vzdělanosti a církevního života. Dobře znal literární tradici a pro účely své práce dovedl těžit nejeden podnět z chrámových slavností a náboženských her. Dokonce i některé principy komična v této památce bychom mohli cum grano salis hodnotit jako projev intelektuálního vtipu. Bližší pokus o určení, ke komu nejspíš odkazuje tato památka, vybavil by především možnost pomýšlet na nějakého klerika nebo žáka.

Určitá složitost skladby klade zároveň otázku publika. Těch několik zvlášť dovedně propracovaných míst v textu a příznačných postupů vyžadovalo ovšem nejen tvůrce schopného všechno realizovat, nýbrž i vnímatele, který by stačil pochopit tyto, mnohdy rafinované postupy. Nelze ovšem předpokládat, že by mohl být tento záměr postihován ve všech případech a všemi přihlížejícími stejně (a to např. i přes všechno zakořenění náboženských znalostí a zvyklostí v myslích středověkých lidí). Pravda, byl-li plně pochopen, stal se zážitek diváka bohatší. Ale ani prostý člověk, jemuž mohla unikat složitost vazeb a narážek nebo mnohoznačnost ve významové výstavbě výstupů či jednotlivých promluv, nebyl tím nijak zbavován silného dojmu a nepociťoval třeba ani rozchod se záměrem tvůrců her. Bezprostřední smysl textu a pojetí výstupu poskytovaly zajisté dostatek podnětů k pobavení. Proto mu byla asi zvlášť blízká především složka světská, třeba i s odkazy na starou tradici zvyků a zábav. Naproti tomu náboženská stránka vystoupila nejspíše a nejsilněji tam, kde je velikonoční

motiv přímo odhalován. — Tak tomu mohlo být i s oním výstupem židovským, který nejvíce závisí svým smyslem na pochopení vztahů mezi náboženskou a světskou rovinou ve hře. I bez tohoto složitého parodického smyslu působil zajisté humorně jako výsměch židům, což tehdy stačilo vyvolávat živý ohlas v ovzduší protižidovských nálad.

Zbývá dodat, že text přinášel nejeden podnět i pro realizaci autorova záměru, takže právě touto cestou mohl být plán hry ještě více zvýrazněn. I když způsob provedení hry můžeme ze zápisu poznávat nejméně, dá se předpokládat, že představení vycházelo z uvedených protikladů v pojetí hry. Tady jistě působilo nejen samo zpracování, ale i tradice světského a chrámového divadla. Biblické osoby — a s nimi i mastičkář — stály nepochybně realizací blíže k způsobům ustáleným v chrámových hrách, aby tak právě zdůraznili sepětí s touto linií. Jde o pojetí, na které odedávna působily vlivy stylizace známé z obřadů (v gestu, způsobu mluvy, resp. zpěvu, ale snad i oděvu apod.), neboť náboženské hry připomínaly tuto souvislost i později, kdy se už staly cele záležitostí světského divadla (srov. i ohlasy v lidové tradici, kde např. kostýmy vznešených postav nesou stopy souvislostí s obřadními rouchy). Ostatně i v našem zlomku jsou např. promluvy Marií převážně zpívány, neboť je užito nejen tradičních textů z chrámových her, ale i běžného způsobu jejich přednesu. Poněkud složitější se jeví tato otázka u mastičkáře, jak ukázal rozbor textu a funkce této postavy ve hře. Jeho dvojí tvář patrně ovlivňovala i herecké pojetí postavy. Stejně tak lze uvažovat i nad jedním výstupem Marií, kdy text nasvědčuje tomu, že se tyto osoby ve výjevu z trhu přiblížily více životní skutečnosti.

Komické postavy uváděly zajisté do hry jiné způsoby herecké kreace. Především tam vnášely příznačný pohyb a ruch kontrastující se statickým rázem náboženských scén, což nám napovídá neustálá změna situací při hádkách, hledání sluhy apod.; to všechno zároveň umožňovalo stupňovat ještě komičnost výstupů dalšími divadelními prostředky. Zároveň ovšem ani herci vytvářející tyto postavy nezůstávali asi netečni k dalším podnětům, které přinášela celková koncepce hry budovaná na zmíněném kontrastu. Nemuseli toho využívat jen pro vyostření protikladu vážných a komických postav nebo situací. I v hereckém pojetí se mohly bohatě uplatňovat parodující prvky, tak jako se objevily v různých plánech textu.

ZLOMEK DRKOLENSKÝ

Přistoupíme-li nyní z podobných hledisek k druhé verzi, k znění ve Zlomku drkolenském, objeví se při srovnání s musejním některé pozoruhodné rozdíly koncepční i stylové, které je možno zřetelně postihnout i přes krátkost dochované části.

Jako nápadný rys celkového zpracování vystupuje především jednoli-

tost světské složky. Vytváří ji sled výjevů nepřerušovaný některou z částí náboženské hry, jako tomu bylo v předcházejícím případě. Pouze ke konci, když se mastičkářská scénka uzavírá, aby udělala opět místo vážné části velikonoční hry, objeví se dvě nepatrné narážky připravující na příchod Marií, které přímo dokládají, že i tato verze byla součástí náboženské velikonoční hry: Ve v. 134 říká Rubín: „... *Jednak budú hosté z daleké vlasti*", a mastičkář krátce nato podobně opakuje: „... *jednak přídú kupci z daleké vlasti*" (v. 144). Tentokrát se tady nepřetržitě odvíjejí všechny základní výstupy mastičkářské frašky, jak jsou nám známy odjinud, ale hlavně z osnovy verze musejní: přijímání Rubína za mastičkářova sluhu a poté Pustrpalka za pomocníka Rubínova (v musejním tento výjev není); pak následuje stručný výstup žida, hádka mastičkáře s Rubínem, hledání Pustrpalka v davu, spor sluhů o přednost rodu, jejich veselá píseň a dlouhý Rubínův monolog při přípravě mastí, který je naplněn chválou mastičkářových léků. Zlomek končí, takže není možno jednoznačně uzavírat dohady, jak by text pokračoval.

Zůstává nevyjasněno, jak a kdy došlo k začlenění výstupu tří Marií. Ten byl patrně posunut až na konec řady veselých příhod. (S takovou osnovou se setkáme např. i mezi německými památkami, třeba v rukopisu z Melku.) Objevil se asi brzy za tou částí, kde text zlomku končí, neboť příchod „hostí z daleké vlasti" je už ohlášen a vedle toho většina světských výstupů, které mastičkářskou scénu charakterizují, byla už bez přerušení vyčerpána a je i ve zlomku doložena. Chybí vlastně jen mastičkářova žena, ovšem její vystoupení je i v musejní verzi vázáno teprve na příchod tří Marií.

V celkové osnově došlo zároveň k určité změně, ne nevýznamné, jak ukáže další rozbor. Výstup žida se objeví bez vztahu k příchodu tří Marií. V musejní verzi přezpívaly Marie své latinské a české verše, i mastičkář jim latinsky a česky odpověděl a navázal na to poznámkou k Rubínovi, která otevřela výstup Abrahama s Izákem a zároveň jej zdůvodnila:

Vstaň, Rubíne, volaj na ně!
Viz umirlcě bez pomeškánie,
těmto paniem na pokušenie
a mým mastem na pochválenie.

(V. 272—275)

Naproti tomu v drkolenském zlomku je tento výstup prostě přiřazen k ostatním světským výstupům a není ani zvlášť připraven, ani rozvinut, nebo lépe doveden k nutnému vrcholu — oživení židova syna, což bylo nutné v musejním Mastičkáři, měla-li vyvrcholit parodie (vždyť teprve tím nabývá zařazení tohoto výstupu vůbec smyslu!). Tentokrát zůstává jen

u počátečního nářku židova nad smrtí syna a u stručného příslibu mastičkáře, že jej vzkřísí. Za tímto místem je dochována ještě rozsáhlá část, přes sto dvacet veršů, ale pokračování židovské epizody s Izákem se neobjevuje. Následují další výstupy sluhů, ale ty už jsou bez souvislosti s předcházejícím. Nabízí se zajisté možnost předpokládat, že akt křísení se mohl objevit až v souvislosti s výstupem tří Marií. Tu však vzniká otázka, proč by byl začátek zařazen tak brzy mezi řetěz světských výstupů. Pak by jej umístil upravovatel této verze patrně celý až k výstupu tří žen, neboť jeho náhlé objevení v drkolenském textu není zvlášť motivováno a těsněji svázáno se situací a s dialogy, které předcházejí nebo následují. Zdá se tedy, že epizodu je třeba pokládat za ukončenou. Všechno naznačuje, že se objevila bez náznaku souvislostí s náboženským textem. To potvrdí i jiné doklady.

Především není bez významu, že hlavní postavy tu nemají jména. Nesetkáme se tu s jmény Abraháma nebo Izáka. Tentokrát se užívá obecného označení „žid". Tím ovšem zmizel jeden ze závažných signálů, který upozorňoval v musejní verzi na vlastní smysl místa i na souvislosti s biblickým příběhem. Jiným byly formulace, které se objevily dokonce dvakrát, jednou z úst Abraháma, podruhé oživlého Izáka: „...by ráčil mému synu *z mirtvých kázati vstáti*" (v. 283) a „dosti spách, avšak jako *z mirtvých vstach*" (v. 310). Tedy výslovná narážka na zmrtvýchvstání. A jak zní toto místo v drkolenském textu? Žid říká k mastičkářovi: „Mohl-li by to učiniti, mé děťátko *oživiti*". Tedy ta slova, která byla jedním z klíčů ke smyslu celé epizody, zmizela. Ztratily se i další prvky příznačné pro parodii. Na místě jakéhosi planktu Abrahamova je v drkolenském zlomku stroze věcná promluva:

Musejní zlomek.

Vítaj, mistře cný a slovútný!
Jáz sem přišel k tobě smutný,
hořem sám nečujiu sebe!
Protož snažně prošiu tebe,
by ráčil mému synu z mirtvých kázati vstáti.
Chtělť bych mnoho zlata dáti.
Pohynulo nebožátko!
Přědivné bieše děťátko!
... bielý chléb jědieše,
a o rťěném nerodieše.
A když na kampna vsedieše,
tehdy vidieše,
co sě prostřěd jistby dějieše.

Také dobrú vášniu jměješe:
když pivo uzřieše,
na vodu oka neprodřieše.

(V. 279—294)

Drkolenský zlomek.

Chiri, chiri, achamari!
Vitaj, mistře veliký,
lékaři velmi daleký!
Mohl-li by to učiniti,
mé děťátko oživiti?
Tři hřivny zlata jmám,
ty od něho tobě dám.
Pohynulo nebožátko,
a bieše dobré děťátko!
Když bielý chléb uzřieše,
ihned režný povržieše.

(V. 62—72)

Konečně tím, že není rozvedeno křížení, zmizela příležitost pro další ohlasy velikonočních zpěvů *Exurge, quare obdormis* a *Ego dormivi*, které se připomněly v musejním textu a byly další spojnicí s velikonočními náboženskými obřady a hrami.

Ztratila tedy celá epizoda ty složky, na kterých byl vybudován komický účin ve vztahu ke Kristovu vzkříšení a zůstává vlastně jen světský výstup naříkajícího žida, který vyhledává pomoc u mastičkáře. Jen motiv oživení by mohl být podnětem ke konfrontaci, ale není ho v tom smyslu zvlášť využito, jak ukázala některá místa z promluvy starého žida (srov. zvláště rozdílnou formulaci *vstáti z mrtvých* a *oživiti*). Proto je motiv oživení spíš součástí celé této vložky a působí jako výsměch zmateně naříkajícímu židu, který odpovídal protižidovským náladám středověku. (Kdybychom chtěli počítat s tím, že ve hře přece došlo k aktu křížení, odpovídala by celému pojetí výstupu jakási komická scéna, která je známa z tradice světských zvyků a zábav. Mohla mít ráz pantomimický, což třeba v zápisu zachyceno nebylo, neboť v drkolenské památce nejsou žádné poznámky k provedení, toliko označení osob.)

Dosavadní úvahy nad drkolenským textem a zvláště nad jedním z charakteristických míst staročeského Mastičkáře ukázaly k určité tendenci ve zpracování této verze: autor tu nebral zvláštní ohled na souvislosti s náboženskou složkou hry. Rozhodující byla v jeho úpravě možnost rozvést mastičkářskou scénu především jako světskou hru.

Pod jejím vlivem se nám ztratil nebo alespoň proměnil nejeden z rysů, které jsme poznali ve znění musejním, a naopak objevily se nové, které jsme v prvém případě nenalézali nebo které tam nebyly uplatněny s takovou vahou.

Pak není náhodou, že se v drkolenské verzi dostávají do popředí v dlouhých výstupech postavy sluhů (vzrotla i úloha Pustrpalka ve srovnání s místem, které měl ve starším zápisu) a že se těžiště přenáší do hádek, do útěků a hledání těchto dvou figurek. Osoba mastičkáře jako by zároveň s touto změnou ustoupila ve svém významu do pozadí, neboť všechny typické prvky světských mastičkářských výstupů známých nám z žakéřské tradice jsou vloženy do promluv sluhů. Příznačné právě pro tuto změnu hierarchie funkcí je ještě to, že některé části sporů, které se v musejním zlomku odehrávaly mezi mastičkářem a Rubínem, jsou dokonce v drkolenském znění přeneseny do úst Rubína obracejícího se k Pustrpalkovi.

Přitom postava mastičkáře prošla vůbec závažnou proměnou ve srovnání s druhou hrou. Tatam je všechna vážnost a moudrost mistra-lékaře, ztratil se vybraný způsob jeho jednání: mastičkář drkolenský je povahou i jednáním stejného rodu jako jeho sluhové. Svým chováním i řečí se od nich neodlišuje. Snad stačí ocitovat, jak oslovuje Rubína:

I kdes tam byl tak dlúho,
kurvy synu, a ne slúho?

(V. 56—57);

nebo jak jej hubuje:

Milý brachu, kde sě tkáš,
o svém pánu i hovna netbáš!
Budeš ty žebrákem vskóře,
ačť sě nestane ješče hóře!

(V. 80—83)

K tomu se sám charakterizuje jako pijan:

Třeba-liť k čritu jíti,
protoť já budu pivo píti.

(V. 51—52)

Konfrontujme si ráz těchto míst s citáty uvedenými výše z jeho promluv ve znění musejním. Jaký je např. rozdíl jeho slov ve shodné situaci, kdy je rozzloben na svého sluhu!

Zároveň je tohoto sblížení všech tří postav využito i způsobem, na který jsme narazili už při výkladu o zlomku musejním. Dochází k opakování určitých situací a dialogů, jsou to tedy jakési paralely ve výstupech.

Zatímco v musejním zlomku sloužily obvykle k parodii (především opakování dialogu mastičkáře s nakupujícími Mariemi), tady je i situace jiná. Paralelní výstavba výstupů slouží možnosti opakovat — a tedy vlastně prodlužovat — určité oblíbené prostředky komična. Názorně to dokládá případ dvou po sobě jdoucích příhod, kdy nejprve hledá mastičkář Rubína a nato se tatáž situace opakuje ve vztahu Rubín—Pustrpalk. Záměrnost opakování je zdůrazněna i slovními shodami.

Mastičkář: *Rubiene, Rubiene!*
Rubiene, panoše mój!
Rubín: *Teď sem, mistře, slúha tvój!*
Mastičkář: *Rubiene, vo pis tu kvest?*
Rubín: *Teď sem, mistře, polib mě v pezd!*
Mastičkář: *Milý brachu, kde sě tkáš,*
o svém pánu i hovna netbáš!
Budeš ty žebrákem vskóře,
ačť sě nestane ješče hóře!
Rubín: *Milý pane, že tak mnoho skřekáš*
a svým na mě žvadlem bekáš!

(V. 75—85)

A o několik veršů dále:

Rubín: *Pustrpalk! Postrpalk!*
Postrpalku, vo pistu?
Pustrpalk: *Teď dru starú babu za pizdu.*
Rubín: *Ach, Pustrpalku, co pro tě ztrací!*
Již tobě tvé služby ukráci!
Pustrpalk: *Ba, milý Rubiene, čím sě sdáš,*
že na mně toliko skřekáš?

(V. 94—100)

Už v tom, co jsme pozorovali, je možno postihnout něco z rozdílných rysů v koncepci obou zpracování a z postupů na něm závislých, třebaže obě verze mají shodný cíl — bavit, nebo — řečeno slovy Rubínovými na začátku výstupu v musejním zlomku: „Dávě liudem dosti smiechu." V pozadí tvůrčího záměru autora drkolenského znění tušíme úsilí o jiný typ hry, o hru jen a jen světskou a přitom lehce srozumitelnou, v plném slova smyslu lidovou. Na souvislosti s náboženskou hrou se váže minimálně, takže vztah mezi oběma složkami je uvolněný. Celek hry je vystavěn na uzavřených výstupech, známých především z populární zábavné produkce žakéřů nebo žáků, kdy celá váha spočívala na promluvách dvojic a na jejich jednání. Teprve příchod tří Marií, který předpokládáme na závěr mastičkářské scénky, znamenal proměnu i ve stylu hry. Do té doby v ní dominovala nespoutaná a prostá zábavnost, o níž víme, že ožívala často v prostředí městských i venkovských slavností nebo zábav. Světskost a zábavnost tu otevřely cestu prostředkům, jejichž zdroje je možno hledat především v lidové linii žakéřské tvorby, ve zkušenostech a prostředcích sloužících snaze zalíbit se vtipem formulovaným jadrně a přímo, humorem nevyhýbajícím se ve výběru prvkům ani rozpustilostem hrubšího zrna.

Komické postavy v drkolenském zlomku si samozřejmě nezadají s veselím postav staršího zápisu, ba dokonce je ještě stupňují, a to s příznačnou jednostranností, kolem které nelze přejít bez povšimnutí. V zásadě tvůrci obou znění sahali často k stejným postupům a prostředkům, k těm nejosvědčenějším. Ovšem v drkolenském zlomku můžeme pozorovat, že je na rozdíl od musejního ještě více uplatňována neomalenost a vulgárnost v řeči sluhů (v tom se koneckonců od nich neliší ani mastičkář). Přemíra nadávek a vulgárních výrazů přerůstá až v tirády provázející dění na scéně. Především těmito prostředky jsou vybaveny postavy, které mají bavit. Z dalších nejčastěji se objevujících prvků jsou erotické motivy, rovněž oblíbený zdroj lidového humoru. Tvorba ožívající v tomto prostředí neměla zábran, aby byl i takto vyjádřen přímý vztah k životu, a to bez stylizace, která byla v skladbách z jiných vrstev literatury vyvolávána rozdíly v ideovém i estetickém hodnocení. Dokladem toho, jak právě rozmanité zmínky a lehce srozumitelné narážky toho druhu byly s oblivou vyhledávány jako vděčný prvek, může být Rubínův výklad o mastích a jejich účincích, neboť tam se erotické motivy znovu a znovu vracejí v několika variantách. V musejním zlomku je podobné místo koncipováno jinak; vyznačuje se daleko větší rozmanitostí komických prvků, i motivy erotické se mezi nimi objeví, ale ani zdaleka nepřevažují. Stejná motivace rozhodovala i při volbě písňové vložky. Zatímco v musejní verzi se ozývala z úst sluhů makaronská píseň o mistru mastičkáři, prozpěvuje si Rubín s Pustrpalkem — ovšem na jiném místě skladby — píseň:

Straka na stracě přěletěla řěku,
maso bez kostí provrtělo dievku atd.

(v. 135n.)

Makaronská píseň samozřejmě v tomto zápise není.[156])

[155]) Srov. Roman JAKOBSON, *Medieval Mock Mystery*, str. 254.
[156]) K tomuto okruhu se váže interpretace místa v Rubínově promluvě, kde se ozve slovo *ščinomata* (staročeské *ščina-moč* zkomoleno podle latinského *aromata*: srov. V. ČERNÝ, *Staročeský Mastičkář*, str. 22, pozn. 98 k textu z Drkolenského zlomku v. 175). Rozdílný výklad tohoto místa podal M. NOHA v článku *České omatem a slova příbuzná*, MNHMA, Sborník na paměť čtyřicitileté učitelské činnosti prof. Jos. Zubatého, Praha 1926, str. 439n.; k tomu Stanislav SOUČEK, *Rakovnická vánoční hra*, Brno 1929, str. 80, pozn. 5. (za upozornění na Součkovu poznámku děkuji prof. A. Škarkovi).

Z tradičních prostředků je možno uvést výslovně ještě zvláštní místní narážky, které se objevují v drkolenském textu; v musejní verzi jsme se s nimi nesetkali. V poslední době si jich všimli podrobněji W. Schmidt a po něm V. Černý, který se snaží ve studii Od bonifantů k mastičkářům osvětlit hlubší historický význam těchto a jiných narážek. Chce tím zpřesnit charakteristiku společenské funkce dochovaného textu. Po právu zdůrazňuje kritické rysy ve vztahu k celkové společenské situaci. Ale tam, kde dochází k závěru, že autor tohoto Mastičkáře stojí „ve službách tábora českého panstva právě sjednoceného k veliké panské ofensivě politické první půle věku" (tj. 14. století) — tam se nám zdá výsledek z hlediska aktuální funkce i celkové koncepce skladby ne dost průkazný; k těmto podnětům, jak řešit aktuální smysl některých míst Mastičkáře, bude třeba se ještě vrátit, neboť ona místní aktualizace patří do topiky středověké ústní poezie a nacházíme ji využitu často k oživení styku přednášeče s posluchači nejen v dramatě (jiný příklad je možno uvést z latinskočeské hry tří Marií: zmínka o litoměřickém pivu), ale i v ostatní tvorbě.

Závěry získané rozborem i srovnáním obou zápisů dávají možnost vyslovit se k otázce vzájemného poměru verze musejní a drkolenské, a tím i geneze celé mastičkářské tradice ve velikonočních hrách. Musejní zlomek ukázal těsné sepětí s náboženskou hrou, která vlastně byla východiskem pro rozvinutí světské frašky. Vliv velikonoční divadelní a obřadní tradice se tu projevil nepochybně výrazněji. Starší bádání dospělo především na základě filologické textové kritiky k závěru o větším stáří verze musejní a o závislosti drkolenské úpravy na ní. Tento závěr potvrzuje tuším hlavně ono tolikrát už připomínané místo — výstup Abrahama a Izáka. V musejním znění má své oprávnění, ale ne tak v drkolenském. Tam je vysvětlitelný jedině pod vlivem tradice, kterou představuje právě druhý dochovaný text. V ní nalezl upravovatel tuto část a zpracoval ji po svém, v souladu se světskou koncepcí této části hry, které podlehly i jiné reflexy vyvolané vztahem k vážné, náboženské rovině, do níž se mastičkářský výjev začleňoval. Je tedy možné předpokládat tu jakýsi proces „posvětštění" původní verze staročeského Mastičkáře a v rozdílech drkolenského textu vidět nikoli případ mezerovitého nebo jinak nedokonalého zápisu, nýbrž vskutku osobitě pojaté frašky.

Tím je dána zčásti odpověď i na otázku, kdy tato hra vznikla. Východisko k řešení nenalezneme v linii latinských her, kde se objevily první náznaky výstupu mastičkáře a ozvaly první verše jeho krátké latinské promluvy. Jejím základem byla už latinskočeská hra, nebo alespoň jiný typ latinských her než jsou ty, které ve svatojirských rukopisech obsahují doklady pro uvedení postavy mastičkáře. Proto zatím nejjistější zůstává datace, k níž

došli starší badatelé na základě filologického rozboru textu — z prvních dvou nebo tří desetiletí 14. století.

Je možné jistě namítnout, že řadu prvků a znaků staročeského Mastičkáře nalezneme i v textech německých, s kterými jsou české verze v těsných vztazích, jak bylo už vícekrát doloženo. Sami jsme tu přiřadili ještě další text a zároveň připomněli existenci jakéhosi modelu, který otvírá cestu nejen pro studium shod v detailech, ale i v celkové komposici a koncepci. V předcházejících úvahách šlo ovšem o to ukázat, že obě verze svědčí o uceleném pojetí úpravy a nikoli o spojování různých podnětů a prvků. A právě tento rys je výsledkem vlastní tvůrčí práce našich starých dramatiků, resp. herců.

Rozbor konkrétních postupů při zrodu dvou verzí staročeského Mastičkáře připomněl nám dva hlavní zdroje, z nichž žilo středověké světské divadlo: tradici žákovskou a žakéřskou. Zčásti bylo možno pozorovat, jak vnášeli její nositelé do vývoje některé osobité podněty. Ale na druhé straně se navzájem také učili a ovlivňovali, jak bavit, jak kritizovat, jak vyjádřit to, co pestré publikum od nich očekává, tedy — jak poutavě hrát. Příležitostí ke styku žáka a žakéře bylo v jejich životě dost. I společenských zábran bylo asi pramálo vzhledem k postavení obou těchto skupin ve středověku. Proto nelze zjednodušovat skutečný stav a hledat v rozebraných památkách jednoznačný, ryzí typ tu žákovské, tam žakéřské hry, i když výrazné odstíny v koncepci dvou verzí Mastičkáře ukázaly k rozdílným okruhům běžných postupů, jichž se tvůrci přidržovali ve svých charakteristických koncepcích. Naším cílem bylo ukázat zároveň s rozbory jak se asi rozvíjelo tvůrčí úsilí, jak se v něm rodily různé typy světského divadla za těsné součinnosti herců i publika, jak zároveň s tím vznikala i tradice stylové rozmanitosti divadelních her — a posléze, jak i tato tvorba měla přes všechen sklon k improvisaci svůj vyhraněný řád, který ovládal práci na textu a vytvářel i předpoklady určující jeho divadelní realizaci.

*

Dvě linie, které se přihlásily ve vývoji latinskočeských her tří Marií, jsou vlastně symptomatické pro celý vývoj náboženského dramatu ve chvíli, kdy přicházelo do těsnějších svazků se světským prostředím a s jeho uměním. Výrazně se projevily i v dalších dílech, která sice nejsou tak jednolitým a dlouhou tradicí poznamenaným celkem, jako hry tří Marií, ale zato růzností témat i způsobů zpracování tvoří pestrou paletu her na českém středověkém jevišti a ucelují teprve obraz našeho dramatu. Jejich studium je proto námětem naší příští práce.

LITERATURA

A. EDICE CITOVANÝCH TEXTŮ:

Václav Černý: Staročeský Mastičkář, Rozpravy Čs. akademie věd, roč. 65, řada SV, seš. 7, Praha 1955.

Karl Young: The Drama of the Medieval Church, Oxford 1933 (2 svazky).

Jan Máchal: Staročeské velikonoční slavnosti dramatické, Věstník Královské české společnosti nauk, třída filosoficko-historicko-jazykozpytná, 1906, Praha 1907, č. I.

Jan Máchal: Staročeské skladby dramatické původu liturgického, Rozpravy České akademie, třída III., číslo 23, Praha 1908.

B. ODBORNÁ LITERATURA:

Antiphonale du B. Hartker, Paléographie musicale: les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publié en Fac-similés phototypiques par les bénédictins de Solesmes, IIe série, I, Solesmes 1900.

Alfréd Bäschlin: Die altdeutschen Salbenkrämerspiele, Mulhouse 1929.

Pavel Bogatyrev: Zur Frage der gemeinsamen Kunstgriffe im alttschechischen und volkstümlichen Theater, Slavische Rundschau 10, 1938, Arbeiten zur älteren Geistesgeschichte der Westslaven Franz Spina zum Gedächtnis, str. 154n.

Helmut de Boor: Die lateinische Grundlage der deutschen Osterspiele. Hessische Blätter für Volkskunde 41, 1950.

Curt Bühler — Carl Selmer: The Melk Salbenkrämerspiel: An Unpublished Middle High German Mercator Play, PMLA 63, 1948, str. 21n.

E. K. Chambers: The Mediaeval Stage, Oxford 1903 (2 svazky).

Gustave Cohen: Histore de la mise en scène dans le théâtre réligieux français du moyen âge, Paris 1926.

Gustave Cohen: Le théâtre en France au moyen âge, I — Le théatre réligieux, Paris 1928.

Václav Černý: Staročeský Mastičkář, Rozpravy Čs. akademie věd, roč. 65, řada SV, seš. 7, Praha 1955.

Václav Černý: Od bonifantů k mastičkářům, Sborník historický 9, Praha 1962.

Václav Černý: Stredoveká dráma, Bratislava 1964 (zvláštní partie o českém dramatě).

Dějiny české literatury I, redaktor svazku Josef Hrabák, Praha 1959.

Beda Dudík: Statuten des ersten Prager Provincialconcils von 11. und 12. November 1349. Archiv für österreichische Geschichte 37, 1867.

Edmond Faral: Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle, Paris 1924.

Hermann Fluck: Der Risus Paschalis, Archiv für Religionwissenschaft 31, 1934.

Richard Froning: Das Drama des Mittelalters, Band 1—3, Stuttgart 1891.

Robert Garapon: La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français (Du moyen âge a la fin du XVIIe siècle), Paris 1957.

Jan Gebauer: Staročeský Mastičkář a páně A. Šemberovy námitky proti jeho přesnosti, Listy filologické 7, 1880, str. 90n.

Eduard Hartl: Das Drama des Mittelalters. Deutsche Literatur, Reihe Drama des Mittelalters, Band 1—4, Leipzig 1937—1942.

Constantin Höfler: Concilia Pragensia 1353—1413. Prager Synodalbeschlüsse. Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften, V. Folge, Band 12. vom Jahre 1861—1862, Praha 1863.

Josef Hrabák: K metodologii studia rýmu, zvláště staročeského, Studie o českém verši, Praha 1959.

Josef Hrabák: Z problémů českého verše, Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, Facultas Philosophica 95, Brno 1964.

Roman Jakobson: Verš staročeský, Československá vlastivěda 3, 1934.

Roman Jakobson: Medieval Mock Mystery (The Old Unguentarius), Studia Philologica et litteraria in honorem L. Spitzer, Bern 1958, str. 245n.

Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas, Band I: Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1957 (zvláštní pozornost je věnována českému dramatu v oddílu Anteil der slawischen Völker, str. 383; zpracováno podle starší, hlavně německé literatury).

Karl Ferdinand Kummer: Erlauer Spiele, sechs altdeutsche Mysterien, Wien 1882.

Carl Lange: Die lateinischen Osterfeiern, München 1887.

Julian Lewański: Dramaty staropolskie. Antologia. Warszawa 1959 (dílo pokračuje v několika svazcích).

Paul Lehman: Die Parodie im Mittelalter, München 1922.

Jan Máchal: Staročeské velikonoční slavnosti dramatické, Věstník Královské české společnosti nauk, třída filosoficko-historicko-jazykozpytná, 1906, Praha 1907, č. I.

Jan Máchal: Staročeské skladby dramatické původu liturgického, Rozpravy České akademie, třída III, číslo 23, Praha 1908.

Jan Máchal: Dějiny českého dramatu, Praha 1929.

Wilhelm Meyer: Fragmenta Burana, Festschrift zur Feier des hundertfünfzigjährigen Bestehens der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Abhandlungen der philosophischhistorischen Klasse, Berlin 1901.

Wolfgang F. Michael: Frühformen der deutschen Bühne, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 62, Berlin 1963.

Gustav Milchsack: Die Oster- und Passionsspiele, Wolfenbüttel 1880.

František Mužík: Úvod do kritiky hudebního zápisu, Acta Universitatis Carolinae 1961, Philosophica et Historica 3, Praha 1961.

Zdeněk Nejedlý: Dějiny husitského zpěvu, Praha 1954—1956² (první vydání: Dějiny předhusitského zpěvu, Praha 1904; Dějiny husitského zpěvu, Praha 1907).

Antonín Podlaha: Statuta metropolitanae ecclesiae Pragensis anno 1350 conscripta, Praha 1905.

Anton Polak: Die altböhmischen Quacksalberbruchstücke, Jahresbericht der mährischen Landes-Oberrealschule in Neutitschein, Nový Jičín 1911, str. 18n.

Jan Port: Tvary divadla v Čechách (rukopis).

Ferdinand Pujman: Zhudebněná mateřština, Praha 1939; srov. k tomu recenzi J. Vilikovský — J. Honzl, Pujmanovo pojetí staročeského dramatu církevního, Slovo a slovesnost 6, 1940, str. 229n.

Fritz Reckling: Immolatio Isaac (Die theologische und exemplarische Interpretation in den Abraham — Isaak — Dramen der deutschen Literatur, insbesondere des 16. und 17. Jahrkunderts), Diss., Münster 1962.

Benno Roth: Die Seckauer und Vorauer Osterliturgie im Mittelalter, Seckau 1935.

Blažena Rynešová: Beneš, kanovník Svatojiřský, a Passionál abatyše Kunhuty, Časopis archivní školy 3, 1926.

Victor Saxer: Le culte de Marie Magdaleine en Occident des origines a la fin du moyen âge, Paris 1959.

František Svejkovský: Z básnické činnosti Jana Čapka, Listy filologické 85, 1962, str. 282n.
František Svejkovský: Dvě verze Mastičkáře — dva typy středověké frašky, Česká literatura, 11, 1963, str. 473n.
Antonín Škarka: Roudnický plankt, Listy filologické 79, 1956, str. 187n.
Pavel Trost: K staročeskému Mastičkáři, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura 3, 1956, str. 103n.
Josef Truhlář: O staročeských dramatech velikonočních, Časopis Českého musea 65, 1891, str. 3n. a 165n.
Jan Vilikovský: Latinská poesie žákovská v Čechách, Sborník filosofické fakulty university Komenského v Bratislavě, roč. 8, č. 61/2, Bratislava 1932.
Jan Vilikovský: K dějinám staročeského dramatu, sborník Hrst studií a vzpomínek (prof. A. Beerovi), Brno 1941.
Jan Vilikovský: Latinské kořeny staročeského dramatu, Písemnictví českého středověku, Praha 1948, str. 96n.
Karl Young: The Drama of the Medieval Church, Oxford 1933 (2 svazky; tam podrobné přehledy o starší literatuře).
Wilfreid Werner: Studien zu den Passions- und Osterspielen des deutschen Mittelalters in ihrem Übergang vom Latein zur Volkssprache. Philologische Studien und Quellen, Heft 18, Berlin 1963.
Ludwig Wirth: Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jh., Halle a. S. 1889.

RÉSUMÉ

AUS DER GESCHICHTE DES TSDECHISDEN DRAMAS

Diese Arbeit hat die Aufgabe, an die bisherigen Resultate und auch an die Probleme im Studium des mittelalterlichen Dramas auf böhmischen Boden anzuknüpfen. Aus dem erhalten gebliebenen Material wurde hier eine Auswahl solcher Werke getroffen, welche die zentrale Thematik der osterlichen „visitatio sepulcri" verbindet. Dieses thematische Gebiet ist in der tschechischen Literatur am häufigsten und auch am zusammenhängedsten belegt, und zwar vom Ende des 12. Jahrhunderts bis zur Scheide zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert. Die Entwicklung des Themas wird von den ältesten Dramatisierungen im Rahmen der Osterfeiern bis zu verschiedenen Formen lateinischer Fassungen und lateinisch-tschechischer Spiele verfolgt.

Bei dem bisherigen Studium der lateinischen und lateinisch-tschechischen Schriftdenkmäler machte sich vor allem der philologische Zutritt zur Sache geltend (eine Ausnahme bildet lediglich das außerordentliche und vielseitige Interesse um den alttschechischen Quacksalber), der vor allem die Analyse und Interpretation einzelner Stellen brachte und zu Vergleichen mit der einheimischen und der fremden Tradition führte. Auf diese Weise gewann man schon früher manche wertvollen Kenntnisse von Eizelheiten, wobei allerdings nicht selten die Beziehung zum Gesamtwerk verloren ging. Im Lichte des Vergleichens mit fremdländischen Schriftdenkmälern entschlüpfte wiederum oft das Spezifische der einheimischen Fassungen, denn in den Vordergrund der Betrachtung traten die Parallelen zwischen einzelnen Stellen, während die Differenzen im Hintergrund blieben.

Das Bedürfnis, über diese Schriftdenkmäler als über charakteristische *künstlerische Strukturen*, die von einer bestimmten einigenden Konzeption beherrscht wurden, tiefer nachzudenken, ist eine der Anregungen dieser Arbeit. Damit hängt auch ihr zweiter Aspekt zusammen, die Rücksichtnahme auf die Bestimmung dieser Strukturen, für die besondere Art ihrer Interpretation — für ihre Vorstellung, bei der mit der Entwicklung *das theatrale Moment* immer mehr in den Vordergrund tritt. Die Realisation spielt bei der Entstehung und Wandlung dramatischer Texte eine besonders wichtige Rolle, die zu erfassen traditionelle philologische Methoden nicht auszureichen vermögen. Man kann nicht alles dadurch lösen, daß man den Text betrachtet und alle Berührungspunkte, resp. Unterschiede, welche beim Vergleichen mit anderen Schriftdenkmälern auftauchen, registriert. Mit wachsenden Theateraspekten verstärkte sich auch der schöpferische Anteil der Autoren — ebenso wie der Schauspieler — bei jeder Bearbeitung, ja sogar bei der Verwirklichung. Der dramatische Text war ein besonders empfindliches Gebiet für ein ständiges Verschmelzen beider, die endgültige Form der mittelalterlichen Schriftdenkmäler bestimmenden, Tendenzen: der Tendenz zu fixieren, eine besondere, eingelebte Form des Werkes beizubehalten,— und der Tendenz des steten Wandels, was sich bei jeder Realisation des Werkes deutlich bemerkbar machte. Diese Kräfte müssen bei der Entwicklung des mittelalterlichen Dramas in Betracht gezogen werden, und zwar

auch bei dem Kirchendrama, denn gerade in diesem Milieu fingen die Anfangsformen des Spieles „der Drei Marien am Grabe" an, sich vom litnrgischen abzusondern. Sobald sich bei seiner Durchführung neben der litnrgischen Funktion künstlerische Absichten immer deutlicher bemerkbar machten, vor allem die Tendenz, das mit Hilfe spezifischer Mittel und Vorgänge „vorzuführen", was in den liturgischen Texten angedeutet wurde, — da entsteht schon das Theater, da wird das Drama ins Leben gerufen.

Die Arbeit ist in zwei Teile geteilt, die chronologisch die Entwicklung des Typus der Osterfeier und der Spiele mit dem zeutralen Thema der „Drei Marien am Grabe" betrifft.

I. Teil — Anfänge (12. und 13. Jahrhundert).

Der Gegenstand unserer Untersuchung ist vor allem das älteste, heutzutage bekannte, auf tschechischen Boden entstandene Schriftdenkmal, die Sankt-Georgifeier, die gegen Ende des 12., oder anfangs des 13. Jahrhunderts in einem Brevier des Sankt-Georginonnenklosters eingetragen worden war; sie gehört zum Typus der Feierlichkeiten der sog. dritten Stufe. Der folgende Teil dieses Kapitels befaßt sich dann mit zwei Typen der Feier der zweiten Stufe.

1. Die lateinische Sank-Georgifeier gehört zu den ältesten europäischen Aufzeichnungen streng liturgischen Charakters der Feiern der dritten Stufe. Bemerkenswert ist, daß sie durch die Art der Bearbeitung gerade im neuen Teil der Fassung des Auftrittes, wo Christus Maria Magdalena erscheint, selbständig ist. Zu diesen Besonderheiten der tschechischen Fassung gab W. Meyer im Jahre 1901 die erste und seither allgemein akzeptierte Deutung ihrer Genesis: Die Wiege des neuen Elements in den Osterspielen ist Frankreich. Von dort drang irgendeine Anregung nach Böhmen ein, wo jedoch die ganze Szene den Bedürfnissen des Sank-Georgiklosters entsprechend, selbständig bearbeitet wurde.

In diesem Buch wird Meyers Ansicht einer Kritik unterzogen: Vor allem zeigt es sich, daß seine Rekonstruktion der französischen Fassung nirgends belegt ist. Die Analyse französischer Schriftdenkmäler zeigt, daß die Situation in Wirklichkeit viel komplizierter ist, als es Meyers Schema darzustellen versuchte. Und ebenso wenig überzeugend wirkt die Deutung der Anregungen zur Entstehung einer selbständigen Fassung in Prag. Der Autor der vorliegenden Arbeit weist auf eine andere Deutungsmöglichkeit hin. Meyer — und nach ihm auch noch andere — nahmen an, daß die Hauptstütze für die Bearbeitung der Szene, wo Christus Maria Magdalena erscheint, vor allem die Bibel war (Johannes 20, 11—18). In dieser Annahme bestärkte ihn noch, daß er für einige Gesänge aus den Sankt-Georgi-Osterfeiern keine Stütze in der Hauptquelle seiner Kenntnisse über Antiphonen, in Hartkers Auswahl der Antiphonen, fand. Ein Blick in das Brevier in dem der Text der Feiern enthalten ist, zeigt dagegen, daß wir in den Texten, die für einen einzigen Tag, Donnerstag der Osterwoche, bestimmt waren, alle wesentlichen Elemente dieser Fassung vorfinden. Nicht also die Bibel, sondern ein Komplex — eigentlich schon eine Auswahl — liturgischer Texte wurden zum direkten Ausgangspunkt bei der Wahl der neuen dramatischen Bearbeitung. Hiervon zeugen einige Formulierungen, die mit dem Brevier übereinstimmen, die wir aber in der Bibel selbst nicht vorfinden. Auch scheint dem Verfasser die Version der Stundengebete für die Art des Vortrages zugänglicher gewesen zu sein, als der Bibeltext, denn er fand darin eine bereits eingebürgerte Wiedergabe, die er bei der Osterfeier anwenden wollte.

Damit ist auch die Antwort auf die Frage gegeben, ob man mit irgendwelchen französischen Einflüssen rechnen müsse. Die Fassung der Feier zweiter Stufe, in welche der neue Teil eingegliedert wurde, liefert dem Bearbeiter reichlich Impulze sowohl zur Wahl gerade dieser weiteren, als auch zur Art der Bearbeitung, d. h. für einen bestimmten Grad der Dramatisierung. Der Text dieses Breviers ist an dieser Stelle schon recht dramatisch, so daß sich eine solche Bearbeitung von selbst anbot. Der Gedanke also, daß den Prager Autor die zunehmende Beliebtheit der Osterspiele angeregt hatte — bis er schließlich zu ihrer Bereicherung selbst beitrug, ist sehr naheliegend. Es ist vielleicht noch erwähnenswert, daß sich die neue Fassung von da an gerade in einem Nonnenkloster steter Beliebtheit erfreute, wo die Mariengesänge von Ordensfrauen vorgetragen wurden. In diesem Milieu waren ja die Bedingungen, ein so ernsthaftes Ostermotiv zur Geltung zu bringen, in dessen Mitte, eine Christus ergebene Frau — Maria Magdalena — steht, besonders günstig.

Erwägungen zu dieser Frage vervollständigt noch die Edition, welche weitere Ergänzungen der bisherigen Auflage bringt (inklusive die von Young). Besondere Aufmerksamkeit wird auch der Deutung einiger Stellen des Textes gewidmet, vor allem am Übergang des ersten Teiles — Grabbesuch der drei Marien — zum zweiten Teil, zur Erscheinungsszene.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit zwei Texten, in welchen man Beweismaterial für eine ältere Tradition der kirchlichen Feiern suchen könnte. Der erste dieser Texte ist jener, von welchem der Autor der neuen Sankt-Georgifeier der dritten Stufe ausging. Zweifelsohne knüpfte er an irgendeinen schon fertigen Text der Feier der zweiten Stufe an. Zu dieser Ansicht gelangten auch die älteren Forscher. In dieser Arbeit wird die rekonstruierte Fassung analysiert und mit der europäischen Tradition der Feierlichkeiten desselben Typus konfrontiert. Unsere Schlußfolgerungen beweisen, daß sich die vorausgesetzte Version (die dadurch entsteht, daß die Offenbarungsszene Christi vor Maria Magdalena beseitigt wird) in die ältere Gesamtentewicklung in Europa völlig eingliedert. Die heutige Forschung findet darin sogar eine der frühzeitigen wertvollen Belege.

Der zweite Text (Universitätsbibliothek Praha IV D 9) ist ebenfalls eine zweiteilige Feier. Die Niederschrift stammt aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Tschechische Forscher brachten ihn vor allem in Verbindung mit den entfalteten Typen der Feiern und Spiele, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf böhmischen Boden auftauchen. Dies führte zur Annahme, daß diese Version von den entwickelteren Formen abhängig ist, ja es fehlte sogar nicht an Mutmaßungen, daß sie durch Verkürzung umfangreicherer Texte entstand, oder zumindest aus diesen schöpfte. In den Beiträgen, welche diese Arbeit zu diesem Problem bringt, wird auch auf die andere Eventualität aufmerksam gemacht: Warum könnte dieser Text nicht als selbständiger Typ angesehen werden, welcher neben den entfalteteren Formen entstand. Man braucht doch nicht alle erhaltenen Fassungen in einer einzigen Linie zu sehen; die Fassungen müssen nicht durch gegenseitige Abhängigkeit verbunden sein. Übrigens sind die Belege über die Zusammenhänge des Textes aus der Handschrift IV D 9 und den übrigen Schriftdenkmälern, mit welchen man ihn in Verbindung bringt, vorläufig nicht ganz überzeugend. Vor allem fehlen hier Resultate eines umfangreicheren musikwissenschaftlichen Studiums. In der vorgelegten Arbeit ist es also nur möglich, die Problematik anzuschneiden und einen Standpunkt einzunehmen, der sich bloß auf die Betrachtung der sprachlichen Momente des Werkes stützt. Und gerade der Vergleich mit den ältesten Dokumenten anderer europäischer Länder deutet an, daß nichts im Wege steht, die erhaltene Fassung vom Anfang des 14. Jahrhunderts als einen tatsächlich selbständigen Typus anzusehen, der vor allem mit der Entfaltung der zweiten Entwicklungsstufe der Festspiele verbunden ist. Dann kann man auch erwägen, ob sich in dieser Niederschrift der Einfluß einer älteren Tradition wiederspiegelt, die nicht tiefer über das 14. Jahrhundert hinaus in die Vergangenheit greift.

Für diese Voraussetzung ist es nicht unbedeutend, daß die Niederschrift mit Verkürzungen verfasst ist, was darauf hinweist, daß der Schreiber mit der Kenntnis der Texte rechnen mußte, wenn er bloße Inzipien anführte.

II. Teil — Die Ära der Entfaltung

In den frühen Anfängen des 14. Jahrhunderts tauchen nebeneinander zwei Typen auf: der lateinische und der lateinisch-tschechische. Aus der Konfrontation beider Gruppen geht hervor, daß die sprachlichen Unterschiede dieser Schriftstücke die ganze Skala der Differenzen, welche aus der Verschiedenheit der Konzeption folgen, bei weiten nicht umfassen. Lateinische Denkwürdigkeiten auf böhmischen Boden in diesem und dem folgenden Jahrhundert behalten das Übergewicht liturgischen Charakters bei, d. h. daß sich darin der charakteristische Zug der Entwicklung lateinischer Feiern und Spiele im übreigen Europa — Einfügung gereimter Gesänge — nicht äußert. Die böhmische Belege zeugen dagegen deutlich vom Übergewicht der traditionellen liturgischen Prosa. Heute ist ein einziges Dokument einer Fassung mit Traditionllen Versen im Prager Brevier aus dem 14. Jahrhundert bekannt (Nationalbibliothek Wien, Cod. lat. 13427). Daneben griff der Neubearbeiter der traditionellen altertümlichen Sank-Georgifeier nach den gereimtene Texten, um sie durch eine neue Episode zu erweitern; so kam es nur an dieser einzigen Stelle zum Durch bruch des streng liturgischen Charakters der Sank-Georgifeier. Der Einfluß der ge-

reimten lateinischen Texte konnte sich bei uns nur bei gemischten Gebilden, den lateinisch-tschechischen Spielen auswirken. Also bildeten sich auf böhmischem Boden zwei unterschiedliche Umkreise heraus. Auf ihre gegenseitige Differentiation fingen wohl bald auch Bedingungen und Funktionen des kirchlichen Theaters neben denen des weltlichen einzuwirken: der lateinische Umkreis neigt auch weiterhin vor allem zu den Zusammenhängen mit der Liturgie und der Kirchenatmosphäre, wogegen der andere unter dem Einfluß der weltlich-kulturellen Entwicklung in anwachsendem Maße der Laisierung unterliegt.

Auf diese Weise kommt es zur Verweltlichung der Drei-Marienspiele, die natürlich das Anwachsen des tschechischen Elements in den doppelsprachigen Spielen zur Folge hatte. Ein besonderer Typus, der aus diesem Prozess geboren wurde, ist der alttschechische Quacksalber. — Deswegen ist dieses ganze Kapitel in drei Teile unterteilt: 1. Lateinische Texte. 2. Lateinisch-tschechische Texte. 3. Quacksalber.

1. Lateinische Texte: Zuerst konzentriert sich die Deutung auf die populärsten Fassungen, welchen eine Neubearbeitung der altertümlichen Sank Georgifeier sind (Anfang des 14. Jahrhunderts) und dann die Feier der zweiten Entwicklungsstufe, deren ältesten Fassungen schon das vorangegangene Kapitel seine Aufmerksamkeit widmete. Diese zweiteilige Bearbeitung gelangte im 14. und 15. Jahrhundert zu einer außergewöhnlichen Verbreitung, wobei sie — bis auf geringe Abweichungen — ständig dieselbe Fassung beibehielt. Darin wurde wohl der Typ gefunden, der der Funktion der Osterfeier am besten entsprach und gleichzeitig auch der Darstellung konvenierte. — Die Sank-Georgifeier wurde schon wiederholt zum Studiumsgegenstand der einheimischen und fremden Fachliteratur. Ihre Basis bildet eine alte Fassung vom Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts, die um weitere Elemente bereichert wurde. Diese erhöhen vor allem den dramatischen Charakter der ganzer Feier. Es ist anzumehmen, daß der Bearbeiter, der den Auftritt mit dem Quacksalber von anderswo übernommen hatte (er nähert sich einem erhalten gebliebenen Spiel aus Klosterneuburg), auf ähnliche Weise auch die zweite Einlage behandelte, die zugleich auch einer Bearbeitung der zweiteiligen Fassung, welche durch das bereits zitierte Manuskript belegt ist (IV D 9), ähnelt. Es fragt sich also, wo der Ursprung dieser Übereinstimmung liegt. In einem dieser beiden Schriftdenkmäler, oder in irgendeiner der gemeinsamen Quellen, aus denen die Bearbeiter unabhängig schöpfen konnten? (Vergl. die verschiedene Einordung des Gesanges Christus dominus resurrexit.) — Der Auftritt mit dem Quacksalber stellt zum Unterschied von diesem zweiten Teil in der neuen Fassung der Sank-Georgifeier eine Störung der bisherigen streng liturgischen Fassung dar, was sich auch in der Anwendungsweise der Reime äußerte. Man muß jedoch in Betracht ziehen, daß die Gestalt des Quacksalbers auch in den älteren liturgischen Feiern eine gewisse Vorstufe hatte. Darüber hinaus ist der Auftritt des Quacksalbers mit Marien in der Sank-Georgifassung gewissermaßen der traditionellen Gesamtheit, sozusagen als Prolog, vorangestellt, wo die Abweichung von der üblichen Form der liturgischen Gesänge, nicht so kraß empfunden wurde. So stärken beide Komponenten die allgemeine Tendenz, bekannte biblische Szenen zu dramatisieren. Auf der anderen Seite allerdings entspringt die Gesamtkonzeption aus der engen Verbindung mit der Liturgie, so daß es zu einer markanten Spannung zwischen der liturgischen Funktion und dem Theater kommt. Diese Fassung befindet sich tatsächlich auf der Grenze zwischen Feier und Spiel, so daß häufig die konkrete Durchführung über den endgültigen Charakter der Fassung entschied; bei der Realisation konnte ebenso gut die eine wie die andere Seite akzentiert werden.

Erst aus diesem Zeitabschnitt sind unter den Schriftdenkmälern von böhmischer Proveniens auch einfache Formen der „visitatio sepulcri" erhalten geblieben. Diesen wurde bisher nur geringe Aufmerksamkeit gewidmet. Obwohl es sich meist um einfache Formen handelt, sind in ihrer Bearbeitung Spuren einer längeren Entwicklung der Osterfeiern nicht zu übersehen. Die Erläuterungen in unserem Buche wenden sich hauptsächlich zwei Denkmälern zu, die im Manuskript aus der Prager Universitätsbibliothek XIV F 6 und XIV D 21 erhalten geblieben sind. Vom ersten nimmt man gewöhnlich an, daß es einen unvollständigen Text enthält. Eingehendere Analysen und Vergleiche mit fremden Schriftstücken überzeugen uns, daß kein Grund vorliegt, warum diese Version keine eigenartige Bearbeitung der Grabszene sein könnte, die durch die Antiphone Cernitis, o socii, welche von den Marien vorgetragen wurde, endet. Die Marien erfüllen hier die Rolle der Apostel der umfangreicheren Fassungen. Die Wahl gerade dieser Antiphone wurde wahrscheinlich deswegen getroffen, um einen passenden Übergang zur Verehrung des Grabtuches zu schaffen. — Das zweite Schriftstück (XIV D 21) aus dem 15. Jahrhundert ist ein außerordentlich interessantes Dokument mit einer gewissen Tendenz die Osterspiele zu „episieren". Die Analyse zeigt, daß dieses Spiel auf dem Hintergrund entwickelter Feiern entstand (die Handschrift gehörte auch dem Sankt-Georgikloster), unterdrückt jedoch bewußt gerade die Tendenzen, welche für die Sankt-Gerogifeier so charakteristisch sind; die Betonung dramatischer Elemente. Durch diese Reaktion auf die Entwicklung der Osterfestspiele stößt der Autor auf Vorgänge, welche z. B. im Laufe des 15. Jahrhunderts in der husitischen Liederschöpfung auftauchen. Manche der husitischen Ostergesänge zeugen davon, daß ihre Autoren mit der älteren Tradition dramatischer Formen vertraugeworden sind. Sie behalten z. B. die Dialoge bei, gleichzeitig jedoch verlassen sie diese Traditon bewußt dadurch, daß sie das Übergewicht der dramatischen Elemente unterdrücken.

2. Lateinisch-tschechische Spiele. Eingehendes Vergleichen aller vorhandenen Texte ermöglichte es, zwei markante Varianten eines und desselben Modelles, das die Grundlage diezer Spiele bildet, von einander zu scheiden. Dieses Modell hängt nicht direkt mit der belegten Tradition der lateinischen Spiele zusammen; deshalb hat es den Anschein, als ob diese Version erst mit dem Typus der zweisprachigen Spiele aufgetaucht wäre, und keinerlei Vorstufen im lateinischen Spiel gehabt hätte. Die zwei Varianten, die durch tschechische Schriftdenkmäler belegt sind, unterscheiden sich vor allem durch die Hinzufügung weiterer lateinischer Gesänge, welche die ursprüngliche Disposition des Spieles der drei Marien überschreiten (hauptsächlich der Gesang Dimissa sunt). Es gibt aber auch Unterschiede in der Reihenfolge einzelner Lieder.

Der Vergleich mit der europäischen Entwicklung ermöglicht es, die lateinisch-tschechischen Spiele dem Typ, der hauptsächlich in Mitteleuropa, insbesondere auf österreichischem Gebiet verbreitet war, anzureihen.

Eingehend wird die Entwicklung des tschechischen Elements geprüft, der Charakter der gesungenen und auch der rezitierten Texte. Es zeigt sich, wie sich im Verhältnis zu den lateinischen Gesängen gerade die rezitierten Teile selbständig machten und zu der Stelle wurden, wo die Tendenz zur Laisierung der Kirchenspiele, gleichzeitig auch die zunehmende Wichtigkeit, die man der dramatischen Auffassung des ganzen Spieles zumaß, am stärksten wirkte. In der Auffassung der biblischen Geschichten bemühte man sich, sie vor allem als menschliche Schicksale und Erlebnisse darzustellen, als Auftritte aus dem Leben, wie es dem mittelalterlichen Menschen nahe war. Diese Methode äußert sich auch auf anderen Gebieten der damaligen Kunst und eben in den Kirchenspielen wird sie zu einer wichtigen Kraft, die ihren Wandel hervorrief. In den lateinisch-tschechischen Spielen gibt es Stellen, wo sich der Autor durch bidieblische Geschichte nicht gebunden fühlt, oder wo er die Möglichkeit hat, einen gewissen Menschentypus vorzuführen, welcher die heiligen Ereignisse dem Alltagsleben annähert (z. B. Kristus als Gärtner, der ungläubige Thomas, der Quacksalber). Diese Gelegenheit nützen die mittelalterlichen Dramatiker aller Länder reichlich aus.

Dieser Entwicklung der lateinisch-tschechischen Spiele entstammten zwei Grundlinien: 1. Der ursprüngliche religiöse Text bildet die Grundlage, die sich mit der anwachsenden Tendenz, Bibelgeschichten als Ereignisse aus dem Leben darzulegen, sie unmittelbar darzustellen, wandelt; auf diese Weise entfalteten sich die meisten Spiele der drei Marien. 2. Der ursprüngliche Text bildet eine Anregung, die Elemente der weltlichen Kunst, — des Theaters oder der Literatur — eindringen zu lassen und so die Atmospfäre der Lebenswirklichkeit zu schaffen; dies ist der Weg, den der Autor des Quacksalbers einschlug, und damit in diesem Zusammenhang Möglichkeiten schuf, um manches Moment aus der weltlichen Kunst zu nützen.

Außerdem beschäftigt sich die Studie lateinisch-tschechischer Spiele mit der Frage der Datierung ihrer Entstehung überhaupt, ebensowie mit der Datierung der einzelnen Bearbeitungen. Dabei berühren die Schlußfolgerungen auch musikhistorische Aspekte. Der Autor versucht die vielfach diskutierte Frage der „französischen Einflüsse" (Nejedlý) auf das Musikelement dieser Spiele zu beleuchten, und folgert, daß es kaum möglich sein wird, von der selbständigen schöpferischen Arbeit tschechischer Komponisten unter französischen Einfluß zu sprechen, sondern von einem Wiederhall auf französische Fassungen, die gleichzeitig mit dem Text kamen; der Text der gereimten Teile in den lateinischen Spielen ist meist gerade französischen Ursprungs. — Bei der zeitlichen Bestimmung der einzelnen Fassungen wird sowohl der Zeitpunkt der Niederschrift, als auch sprachliche Kriterien in Betracht gezogen, weiter wird das Verhältnis des lateinischen und tschechischen Elements, die Differenzierung der gesungenen und rezitierten Texte, die rhythmischen Aspekte der tschechischen Par-

tien beobachtet (in der älteren Phase waren regelmäßige achtsilbige Verse überwiegend, seltener ein anderes Versmaß, das dem regelmäßigen lateinischen in dem gere imten Teil entsprach; später wuchs die Bedeutung der Verse mit unregelmäßiger Silbenzahl); und schließlich ist das Verhältnis zu fremden Texten, in diesem Falle meist deutschen, die wiederum hauptsächlich aus Oesterreich und aus Schlesien stammen, ein schwerwiegendes Kriterium. Alle diese Aspekte erstanden bei der Analyse und bei gegenseitigen Vergleichen der einzelnen, erhaltengebliebenen Versionen. Auf dieser Grundlage kann die Frage ihrer Datierung mit der Feststellung abgeschlossen werden, daß die Hauptentwicklung lateinisch-tschechischer Spiele in das 14., resp. den Anfang des 15. Jahrhunderts fällt. Allerdings hinterließ auch die spätere Entwicklung in den erhaltenen Schriftdenkmälern ihre Spuren, was besonders bei den Spielen aus der Handschrift XVII E 1 vorausgesetzt werden kann, die am Anfang des 16. Jahrhunderts entstand.

3. Quacksalber. Eine der wichtigsten Schlußfolgerungen über den alttschechischen Quacksalber bildet der Beleg, daß die Anregung für sein Entstehen, ebenso wie zur konkreten Bearbeitung, aus dem Spiel der drei Marien stammt und mit diesem untrennbar verbunden ist. Von dieser Beziehung geht die Basis der ganzen Konzeption aus — die Spannung zwischen der weltlichen und der religiösen Ebene des gesamten Spieles, was sich vielfach in verschiedenen Dispositionen des Werkes äußerte, mit Einzelepisoden oder Differenzierung der Gestallten beginnend und mit einzelnen schöpferischen Vorgängen und sprachlichen Mitteln endend. Den Höhepunkt dieser Spannung bildet das Moment, wo die weltliche Szene mit dem Spiel der drei Marien verschmilzt — mit dem Eintreffen der Marien bei dem Quacksalber. Hier kommt das Prinzip der Parodie — welches gerade das gegenseitige Verhältnis der zwei Elemente ausnützt —, besonders markant zur Geltung. Darauf sind vor allem zwei Auftritte gegründet: Die Wiederbelebung Isaaks und das Gespräch des Quacksalbers mit den drei Marien. Zu der Parodie auf das Osterthema der Auferstehung Christi gibt es ein bemerkenswertes Gegenstück in der Magdalene-Parodie, in einer Version des deutschen Quacksalbers — Melker Handschrift: an derselben Stelle, in der Nähe der Ankunft der drei Marien, wurde eine Parodie auf jenes Bibelereignis entfaltet, wo Maria Magdalena Christus zu Füßen um Gnade bittet (Luk. 7.).

Die früheren Ergebnisse erlauben uns, die Beziehung zwischen den zwei erhaltenen Versionen des alttschechischen Quacksalbers zu spezifizieren und sie als zwei verschiedene Realisationen desselben Ursprungs zu identifizieren. Jede von ihnen hat ihre persönliche Note. Die eine (Handschrift aus dem Prager Nationalmuseum) neigt eher zum Typus der Schülertradition, welche beim Zuhörern meist weitere Kenntnisse, insbesondete religiöse, voraussetzte. Die zweite (die Handschrift befindet sich im österreichischen Kloster -Schlägel) ist eine wahrhaft volkstümliche Bearbaitung, wo die Unmittelbarkeit dominiert und die Komik dann überwiegend auf Vulgarismen und Erotik beruht. Gleichzeitig kam es bei dieser Version zur Unterdrückung des Verhältnisses der weltlichen und religiösen Basis; der weltliche Typus der mittelalterlichen Posse gewann die Überhand.

SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

1. Nejstarší velikonoční slavnost z breviáře kláštera sv. Jiří v Praze.
(Universitní knihovna Praha, sign. VI E 13, pag. 3 a 4; konec 12. nebo začátek 13. století.) Původní velikost 20 × 14 cm.
2. Tři Marie u Kristova hrobu v Passionálu abatyše Kunhuty.
(Universitní knihovna Praha, sign. XIV A 17, f. 14a; okolo r. 1320.) Původní velikost celé strany 29,5 × 25 cm výsek je stránkové iluminace je značně zvětšen.
3. Začátek tzv. první latinskočeské hry tří Marií.
(Universitní knihovna Praha, sign. I B 12, f. 135b; okolo r. 1384.) Původní velikost 30 × 21 cm.
4. Musejní zlomek staročeského Mastičkáře.
(Knihovna Národního musea Praha, sign. 1 A c 55; polovina 14. století.)
Původní velikost 16 × 12,5 cm.

REJSTŘÍK RUKOPISŮ

Rejstřík rukopisů citovaných v této práci zahrnuje vedle odkazů k jednotlivým stránkám textu v závorce za signaturou ještě:

a) obvykle užívaná označení některých rukopisů, ustálená většinou podle jména místa, kde byl text užíván, např. Ripolli, Mont-St- Michel;.

b) údaje o posledních a základních vydáních památky. Starší vydání nejsou výslovně uváděna, neboť odkazy k nim nalezneme v poznámkách k edicím, na které tu odkazujeme. Při citaci vydání Youngových je třeba mít na paměti, že tento autor vychází někdy z práce: C. Lange Die lateinischen Osterfeiern (München, 1887).

U nejčastěji citovaných edic je užito — ve shodě s předcházejícími výklady — zkratek, a to C. Young, The Drama of the Medieval Church, Volume I: *Young I;* Máchal J., Staročeské velikonoční slavnosti dramatické: *Máchal, Slavnosti;* J. Máchal, Staročeské skladby dramatické původu liturgického: *Máchal, Skladby dramatické;* J. Vilikovský, K dějinám staročeského dramatu: *Vilikovský, K dějinám.* Úplná bibliografická data o těchto dílech jsou v oddílu Literatura, str. 134n.

Avranches.
Bibliothèque de la Ville:
MS 214 (Mont-St.- Michel; vyd. Young I, 372) *17, 18, 19, 24.*
Cividale.
Katedrální archiv:
MS T. VII (vyd. Young I, 268) *70, 71.*
Donaueschingen.
Hofbibliothek:
MS 137 (vyd. E. Hartl, Das Drama des Mittelalters, Passionsspiele II, Das Donaueschinger Passionsspiel, Leipzig 1942) *61.*
Einsiedeln.
Stiftsbibliothek:
MS 300 (vyd. Young I, 389) *29, 30.*
Engelberg.
Stiftsbibliothek:
MS 314 (vyd. Young I, 375) *30.*
St. Gall.
Stiftsbibliothek:
MS 448 (vyd. Young I, 667) *27, 30.*
Graz.
Universitätsbibliothek:
MS I. 1549 *(St. Lambrecht-Seckau;* vyd. Young I, 634) *41, 42.*
MS II. 798 *(St. Lambrecht;* vyd. Young I, 363) *46.*
Kraków.
Kapitulna biblioteka:
MS 85 (vyd. Young I, 316) *42.*
Klosterneuburg.
Stiftsbibliothek:

MS 574 (vyd. Young 421) *61.*
MS 1213 (vyd. Young I, 329) *41, 42.*
London.
British Museum:
MS Harl. 2958 *(Trevír;* vyd. Young I, 280) *62.*
München.
Staatsbibliothek:
MS lat. 4660a *(Benediktbeuern, Carmina Burana;* vyd. Young I, 432) *61.*
Nürnberg.
Germanisches Nationalmuseum:
MS 22923 (vyd. Young I, 398) *30, 31.*
Orleans.
Bibliothèque de la Ville:
MS 201 *(Fleury;* vyd. Young I, 393) *24, 27.*
Oxford.
Bibliotheca Bodl.:
MS Misc. Liturg. 325 (vyd. Young I, 312) *41.*
MS Misc. Liturg. 346 (vyd. Young I, 628) *42.*
Paris.
Bibliothèque Nationalle:
MS lat. 904 (vyd. Young I, 660) *17, 20.*
MS lat. 975 (vyd. Young I, 265) *62.*
MS lat. 1213 (srov. Young I, 660) *17, 20.*
MS lat. 9486 (*Remiremont,* vyd. Young I, 248) *41.*
Praha.
Kapitulní knihovna:
MS M 8 *90.*
Knihovna Národního musea:
MS I F 43 (vyd. Máchal, Skladby dramatické 117) *77—107.*
MS XIII C 1 (srov. Vilikovský, K dějinám 118) *66.*
MS XIII F 14 (vyd. Máchal, Slavnosti, str. 18, č. VI, text *a*) *66.*
MS XV A 10 (vyd. Máchal, Slavnosti, str. 18, č. VI; Young I, 344) *48, 66.*
MS XV F 12 (vyd. Máchal, Slavnosti, str. 18, č. VI, text *d*) *48, 66.*
MS XV G 7 (srov. Vilikovský, K dějinám, str. 118) *48, 66.*
MS I Ac 55 (vyd. Máchal, Skladby dramatické, 64; V. Černý, Staročeský Mastičkář, Rozpravy Čsl. akademie věd, roč. 65, 1955, seš. 7, str. 3; Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu, Praha 1957, str. 248) *77—107, 108—133.*
Universitní knihovna:
MS I B 12 (vyd. Máchal, Skladby dramatické, 98) *77—107.*
MS IV D 9 (vyd. Máchal, Slavnosti, 16, č. IV) *43—49, 64, 65, 66.*
MS IV F 4 (vyd. Máchal, Slavnosti, 18, č. VI, text *h*) *66.*
MS VI B 19 (vyd. Máchal, Slavnosti, 18, č. VI, text *i*) *66.*
MS VI E 4a (vyd. Máchal Slavnosti, 17, č. V; Young I, 644) *66.*
MS VI E 13 (vyd. Máchal, Slavnosti, 20, č. VII; Young I, 664; překlad Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu, Praha 1957, 87) *15, 22—38 39—43.*
MS VI F 12a (vyd. Máchal, Slavnosti, 18, č. VI, text *b*) *66.*
MS VI G 3b (vyd. Máchal, Slavnosti, 21, č. VIII; srov. Young I, 673) *24, 26, 41, 44—49, 59, 61, 64, 80.*
MS VI G 4b (vyd. Máchal, Slavnosti, 18, č. VI, text *f*) *66.*
MS VI G 5 (vyd. Máchal, Slavnosti, 21, č. VIII, text *a*; Young I, 673) *44—49, 59, 64, 80.*
MS VI G 6 (vyd. Máchal, Slavnosti, 18, č. VI, text *g;* srov. Young I, 643) *66.*
MS VI G 10a (vyd. Máchal, Slavnosti, 8 a 21, č. VIII, text *f;* srov. Young I, 673) *24, 44—49, 59, 64, 80.*
MS VI G 10b (vyd. Máchal, Slavnosti 21, č. VIII, text *a;* srov. Young I, 673) *44—49, 59, 64, 80.*
MS VI G 11 *34, 73.*
MS VII A 12 (vyd. Máchal, Slavnosti, 18, č. VI, text *e*) *66.*
MS VII G 16 (vyd. Máchal, Slavnosti, 8 a 21, č. VIII, text *g;* Young I, 674) *24, 44—49, 59, 64, 73, 80.*
MS VIII G 29b (vyd. Máchal, Skladby dramatické, 106) *77—107.*
MS XI E 2 (vyd. Nejedlý, Dějiny husitského zpěvu[3], d. VI, 23) *74.*

MS XII A 22 (srov. Máchal, Slavnosti, 20, č. VII v poznámkách) *15, 22—38, 39—43, 59.*
MS XII E 15a (vyd. Máchal, Slavnosti, 21, č. VIII, text *d;* srov. Young I, 673) *44—49, 59, 64, 80.*
MS XIII C 7 (vyd. Máchal, Slavnosti, 14, č. I; Young I, 600) *68—71.*
MS XIII E 14d (srov. Young I, 674) *59, 61.*
MS XIII H 3c (vyd. Máchal, Slavnosti, 21, č. VIII, text *e*) *44—49, 59, 64, 80.*
MS XIV D 21 (vyd. Máchal, Slavnosti, 15, č. III; Young I, 625) *48, 49, 68, 71—74.*
MS XIV F 6 (vyd. Máchal, Slavnosti, 15, č. II) *68—69, 71.*
MS XVII E 1 (vyd. Máchal, Skladby dramatické, 149, 175; s překladem latinských částí Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu, Praha 1957, 269) *77—107.*
St. Quentin.
Bibliothèque de la Ville:
MS 86 (*Origny;* vyd. Young I, 412) *19, 20, 24.*
Rouen.
Bibliothèque de la Ville:
MS 382 (srov. Young I, 660) *17, 19, 20, 24, 37.*
MS 384 (vyd. Young I, 370, 661) *17, 19, 20, 24, 37.*
Schlägel.
Stiftsbibliothek:
text Mastičkáře (vyd. Máchal, Skladby dramatické, 86; V. Černý, Staročeský Mastičkář, Rozpravy Čsl. akademie věd, roč. 65, 1955, seš. 7, str. 17) *108—110, 125—132, 133.*
Stuttgart.
Landesbibliothek:
MS 4°. 36 *(Zwiefalten;* vyd. Young I, 266) *41.*
Tours.
Bibliothèque de la Ville:
MS 922 (vyd. Young I, 438) *19, 20.*
Vich.
Museo:
MS 11 (*Ripolli*; vyd. Young I, 678) *21.*
Wien.
Nationalbibliothek:
MS lat. 1768 (vyd. Young I, 325) *41, 42.*
MS lat. 1977 (Young I, 644; srov. Máchal, Slavnosti, 6a č. V) *66.*
MS lat. 13427 (vyd. Máchal, Slavnosti, 23, č. IX; Young I, 618) *57, 74—76, 80.*
19 L 21 (srov. Máchal, Slavnosti, 6 a č. VI, dále Young I, 643) *66.*
22 A 13 (srov. Máchal, Slavnosti, 6 a č. VI, dále Young I, 643) *66.*
Wrócław.
Biblioteka uniwersytecka:
I F 443 *66.*
I O 72 *66.*
Zurich.
Zentralbibliothek:
MS XVIII (*Rheinau;* vyd. Young I, 385) *39.*
Zwickau.
Ratschulbibliothek:
MS XXXVI I 24 (vyd. Young I, 669) *87.*

ZÁVĚREČNÁ POZNÁMKA

V době, kdy jsem shromažďoval materiál ke studiím o našem středověkém dramatě, naskytla se příležitost sledovat tuto problematiku ještě z jiného aspektu — byl jsem přizván ke spolupráci na několikasvazkových *Dějinách českého divadla*, chystaných Čsl. akademií věd za redakce Kabinetu pro studium českého divadla. K této práci (v prvním dílu Dějin českého divadla), která je právě v tisku, odkazuji ve specifických otázkách divadelní interpretace a její středověké tradice u nás.

Během tisku této knihy vyšly ve světové literatuře další studie týkající se našeho tématu, ale k těm jsme už přirozeně nemohli přihlédnout. Zaznamenáváme tu alespoň jednu z nejrozsáhlejších a nejzávažnějších, knihu *O. B. Hardisona Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages* (Baltimore, 1965), která se obírá především otázkami zrodu dramatických prvků v chrámových obřadech. — Konečně z domácích prací pokládáme za nutné připomenout, že právě v této době dokončil *dr Václav Plocek* práce na katalogu středověkých hudebních památek v pražské Universitní knihovně. Vydání tohoto díla bude bezesporu také v okruhu studia středověkého chrámového dramatu příležitostí dál prohloubit, popř. prověřit dosavadní závěry nebo hypotézy. Stačí vzpomenout, jaký význam pro vývoj bádání na tomto poli měly u nás v minulosti edice katalogů Truhlářova, Podlahova a Bartošova; ostatně potvrzují to i dnešní zkušenosti, kdy se nám dostávají do rukou další publikace toho druhu.

*

Uzavíraje tuto knihu, vzpomínám s vděčností spolupráce všech, kdo se na jejím vydání podíleli. Děkuji recenzentům prof. E. Kamínkové a prof. A. Škarkovi za důkladné zamýšlení nad mým rukopisem i za cenné rady. Jsem vděčen rovněž členům ediční rady série Philologica za porozumění, s nímž mi umožnili práci vydat, — a neméně i edičnímu oddělení rektorátu University Karlovy a pracovníkům tiskárny za podíl, který mají na publikaci této studie.

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOLOGICA - MONOGRAPHIA - 1966

FRANTIŠEK SVEJKOVSKÝ

Z DĚJIN ČESKÉHO DRAMATU

LATINSKÉ A LATINSKOČESKÉ HRY TŘÍ MARIÍ

Redakční rada série Phylologica

Zdeněk Urban (předseda), Oldřich Král, Jaroslav Porák, Milan Romportl, Vladimír Skalička, Zdeněk Stříbrný, Jarmila Syrovátková (tajemnice)

Obálka a grafická úprava Jaroslav Příbranský

Vydala Universita Karlova, nositel Řádu republiky, v Praze 1966

K tisku připravila Olga Volková

Z nové sazby písmem Latinka 44 vytiskl Mír, novinářské závody, n. p., Praha 1, Václavské nám. 15
Náklad 700 výtisků. Vydání 1. A-28*61467

Cena Kčs 20,—

V ŘADĚ MONOGRAFIÍ DOSUD VYŠLO:

PHILOLOGICA MONOGRAPHIA I (1961) — J. O. Fischer, Problémy francouzského realismu, str. 212, Kčs 23,50

PHILOLOGICA MONOGRAPHIA II (1962) — J. Šabršula, Nominálně verbální konstrukce a povaha děje ve francouzštině, str. 206, Kčs 19,50

PHILOLOGICA MONOGRAPHIA III (1962) — M. Romportl, Zvukový rozbor ruštiny, str. 247, Kčs 25,50

PHILOLOGICA MONOGRAPHIA IV (1963) — O. Bělič, Španělský pikareskní román, str. 231, Kčs 21,—

PHILOLOGICA MONOGRAPHIA V (1964) — R. Parolek, Vilém Mrštík a ruská literatura, str. 183, Kčs 17,50

PHILOLOGICA MONOGRAPHIA VI (1965) — Zd. Vančura, Otcové poutníci a počátky americké literatury, str. 90, Kčs 10,—

PHILOLOGICA MONOGRAPHIA VII (1965) — Zd. Stříbrný, Shakespearovi předchůdci, str. 141, Kčs 14,50

PHILOLOGICA MONOGRAPHIA VIII (1965) — O. Král, Umění čínského románu, str. 89, Kčs 9,—

PHILOLOGICA MONOGRAPHIA IX (1965) — V. Barnet, Vývoj systému participií aktivních v ruštině, str. 191, Kčs 19,—

PHILOLOGICA MONOGRAPHIA X (1966) — L. Řeháček, Sémantika a syntax infinitivu v současném polském spisovném jazyce, str. 200, Kčs 20,—

PHILOLOGICA MONOGRAPHIA XI (1966) — P. Rákos, Rhythm and Metre in Hungarian Verse, str. 102, Kčs 20,—