

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

Dialogická forma v textech starší české literatury do roku
1400
(se zvláštním zřetelem k dramatu)

DISERTAČNÍ PRÁCE

Autor:	Mgr. Martin Kuba
Studijní program:	Specializace v pedagogice
Studijní obor:	Teorie vzdělávání v bohemistice
Školitel:	prof. PhDr. Viktor Viktora, CSc.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně
s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 1. září 2020

.....
vlastnoruční podpis

CHTĚL BYCH NA TOMTO MÍSTĚ PODĚKOVAT VEDOUCÍMU PRÁCE, PROF. VIKTOROVI, NEJEN ZA JEHO CENNÉ ODBORNÉ RADY A PŘIPOMÍNKY, ALE PŘEDEVŠÍM ZA JEHO TRPĚLIVOST A LASKAVOU SHOVÍAVOST.

Anotace:

Práce je zaměřena na výskyt dialogu a dialogické formy v textech starší české literatury, nejen v historickém kontextu evropské středověké literatury. Pokouší se abstrahovat dialogickou formu užitou v uměleckém díle jako znak a porovnat její funkci s dialogickou formou dialogu bezpříznakového. Na základě analýzy dramatických textů v jejich přibližném chronologickém vývoji se v rámci tohoto sémiotického přístupu jeví patrná tendence k rozvoji prostředků posilujících hodnověrnost dialogu především prostřednictvím líčení emocí i konkretizace nebiblických reálií v rámci her původně liturgického charakteru. Česká literatura je chápána v intencích dobového pojetí jako literatura zemská, tedy bez nutnosti zápisu v českém jazyce. Záměrně je volen mezník roku 1400, po kterém se kulturní (i literární) pozornost upírá k reformě církve a k ideám Jana Husa. Husitským obdobím totiž končí relativní jednota kulturní produkce uplynulých staletí. Ústřední část práce se pokouší o sémiotickou analýzu dialogu, konkrétní literární díla jsou nazírána optikou dialogu ve smyslu obsahu, ale i formálního znaku. Základním pramenem pro středověké památky je edice *Staročeské skladby dramatické původu liturgického*, která publikuje původní texty s komentářem (MÁCHAL, 1908).

Klíčová slova:

dialog, drama, velikonoční hry, staročeská literatura, středověké texty, sémiotika

Annotation:

The thesis is focused on the character of the dialogue in the historical context of the European literature. We will compare the dialogic form in the texts produced with aspiration for some literary qualities and the texts with plain informative intentions, typical for the philosophy and the theology / liturgy of the Middle Ages. We suppose some semiotic structure of the evolution of written dialogues. However, we can not use the whole corpus of the texts of the Middle Ages for our research, the main view is concentrated to the Old Czech literature. We set the Czech literature as a complete of all texts which were produced in the region of Czech lands (not only Bohemian) or by Czech authors abroad. The review of texts should summarize the dialogues in the Czech countries (Middle Europe) in the period which ends in the 1400. There were formulized the basic problems of the Catholic church in Bohemia after the 1400 and the Hus-epoch started to select the literary production in two opposite groups. The thesis is focused on the process of semiotic analyse of the dialogue. The concrete literary work is reduced to the main problem, including not only the idea, but the form and the “impulse” of the form too. We use a semiotic point of view to transfer the “psychological” side of the “text act” to other historical period, in this case to the Middle Ages. Basic knowledge of the time peculiarities could make the way for understanding not only literary texts of the past, but of the present too. Sources for our work have been found in many editions of the medieval literature, not only of Czech provenience. The most important edition *Staročeské skladby dramatické původu liturgického* [The Old Czech Drama of the Liturgical Origin] published the texts of the Czech Middle Ages with a commentary (MÁCHAL, 1908).

Keywords:

Dialogue, Drama, Easter Drama, Old Czech literature, Medieval literature, Semiotics

1	Předmluva.....	6
2	Úvod.....	7
3	Dialog dramatu	22
3.1	Liturgické drama a hry – Velikonoce.....	27
3.1.1	První a Druhá hra tří Marií	30
3.1.2	Třetí hra tří Marií.....	48
3.1.3	Zlomky her tří Marií.....	55
3.1.4	Hra o vzkříšení Páně a o jeho oslavení.....	59
3.1.5	Mastičkář.....	67
3.1.6	Hra veselé Magdaleny	81
3.2	Liturgické drama a hry – Vánoce	83
4	Dialog básnický.....	92
4.1	Poetické texty didaktické intence	94
5	Dialog prozaický	100
5.1	Prozaické texty didaktické intence	101
5.1.1	Tkadleček	102
5.1.2	Der Ackermann aus Böhmen	102
6	Závěr.....	108
7	Prameny.....	111
8	Literatura	117
9	Příloha	125

1 Předmluva

Je obtížné uvažovat o literatuře, protože každý člověk si pod termínem literatura představuje něco jiného. Ačkoli rodinné, školní a celospolečenské prostředí vytváří v lidské mysli určité vymezení a představu pojmu literatura, jíž jedinec disponuje jako „jasnou“, tedy konkrétní, při hlubším zamyšlení se ona jistota ztrácí.

Vzhledem k současnému stavu výuky literatury na českých školách jsme se rozhodli svou práci věnovat odbornému tématu, ale rovněž úvaze o problematice jeho uchopení, zpracování a využití v rámci výchovně vzdělávacího procesu. Razíme teorii, že literatura jako celek představuje korpus nikoli textů, ale myšlenek, k nimž texty představují určitý přístupový kód. Recepce textů, která není samovolná a je nutno se jí učit, pak funguje jako dekodér, přes nějž lze hledět do světa myšlenek, jejichž reprezentanti už nemusí být mezi živými. A to se nám zdá pro udržení kontinuity myšlení elementární. Vyžaduje to však určitou míru úsilí. Problémem české společnosti, nejenom žáků, studentů a mládeže, není to, že by lidé nečetli, jak zjednodušeně tvrdí veřejné mínění reprodukované publicistikou, ale nedostatek komunikace, „rozvíření myšlenek“, jež by motivovalo k hledání odpovědí na elementární otázky lidství, iniciovalo další zájem o souvislosti, podněcovalo dialog, a tím spoludotvářelo kulturní výchovu čtenáře. Zvláště patrné je to u textů tzv. staré literatury, kde kromě časového odstupu provázeného historicky podmíněnou odlišností kontextu jako celku nemalou roli sehrává i archaická podoba sdělení. Klademe si za cíl, o němž víme, že ho nelze plně dosáhnout, alespoň rozrušit krustu vytvořenou tradicí i apatií, která brání současnému člověku proniknout k podstatě myšlenek středověké literatury a využívat je jako zdroje a měřítko kulturní, morální a hodnotové orientace.

V Horní Branné 2. 2. 2020

2 Úvod

Problematiku dialogické formy v textech starší české literatury sledujeme v polootevřeném intervalu s pevným závěrečným mezníkem roku 1400. Chápeme ji skutečně jako problematiku formy. Literární druh (či žánr) jako souhrn určitých normativních znaků, jak je v současnosti obvykle klasifikován,¹ totiž procházel během staletí intenzivním vývojem. Nelze proto s jistotou tvrdit, kdy přesně došlo k „ukotvení“ stavu do té míry, že lze termín „literární druh“ považovat za jednoznačný. Navíc není možné rekonstruovat myšlenky (nezapsané) tehdejších tvůrců/vnímatelů, jejichž představa „literárního druhu“ byla formována předchozím vývojem. Znali z něj pouze úsek a svou představu rozvíjeli konfrontací s aktuálním dobovým kontextem. Dalším zdrojem problémů vymezení druhu je situace časového okamžiku. Dnešní člověk je při snaze popsat stav minulosti svázán kontextem vědomostí o vývoji, jenž k současnosti vedl, ale zná z něj jen některá fakta. Jeho pozice je tedy srovnatelná s člověkem z minulosti, ovšem s již neoddělitelnou linií historického vývoje meta-literatury, jejíž postulování umožnily filosofické proudy racionalismu.

Časový mezník, jež jsme pro ohraničení sledovaného korpusu textů zvolili, je, jak už uvedeno, umělým konceptem, nikoli však náhodným. Charakter literárního vývoje totiž výrazně reflektuje ideová hnutí provázející dobu vzniku textů. Nelze v tom spatřovat vždy jen přímou intencionalitu, neboť informační hodnotu pro historika nese i fakt, že se o některém tématu písemný doklad v podobě uměleckého ohlasu nedochoval či vůbec nevznikl. Prostým mechanickým tříděním tak není možné klasifikovat literární produkci jako obraz daného historického období, ale právě jen jako limitovaný výběr, zúžený, nekoncizní a rozostřený výsek z celkového pole literární skutečnosti. Intence i suprasegmentální ambice textu také deformuje kulturněhistorická variabilita, jejíž relativně konstantní časová jednotka doposud nebyla stanovena. V případě tematických celků konkrétních osob a literárních narážek na jejich činy či situace lze uvažovat v horizontu desetiletí, v případě archetypálních motivů pak dokonce tisíciletí.²

1 VLAŠÍN, s. 85.

2 PAVERA – VŠETIČKA, s. 32.

Námi zvolený rok 1400 představuje mezník v literárním vývoji zemí Koruny české v tom smyslu, že končí období karlovske kulturní renesance českého prostoru, neboť ani Václav IV., ani Zikmund Lucemburský nekoncepují literární ani uměleckou činnost jako integrální součást panovnicko-politického programu. Karel IV.,³ politik a estét, podřizoval téměř až strukturalisticky své mocenské a fundiční aktivity jednotící ideji: mimořádnému postavení Prahy, Českého království a komplexně zemí Koruny české v rámci Svaté říše římské, potažmo Evropy, coby centra a srdce kulturního, rozuměj křesťanského, světa.⁴ Ještě po jeho smrti v listopadu roku 1378 doznívá tato situace, kterou ovšem další politický vývoj, a především sesazení Václava IV. z postu římskoněmeckého krále (20. 8. 1400), neodvratně ukončí.⁵

Následné rozpory na Karlově univerzitě, přesouvající se z teologického problému na rovinu mocensky politickou a koncepční, stejně jako s tím související mezinárodní proces Jana Husa, diplomatická nůta českých stavů a revoluce proti králi Zikmundovi již přinášejí nová témata a původní kulturní rozkvět neumožňují, ba dokonce ničí i kontinuitu jeho dalšího vlivu.⁶

Zatímco konečnou hranici časového úseku dokážeme stanovit a odůvodnit poměrně přesně, určení počátku časového úseku přináší celou řadu problémů. Uvažujeme-li o dialogické formě v textech starší české literatury, nutně musíme vymezit pojem „česká literatura“, jak jsme již uvedli výše. V souladu s historickou tradicí a navzdory nacionálnímu obrozeneckému kritériu jazyka chceme obhajovat tvrzení, že „českost“ je dána také geografickou příslušností, nikoli pouze jazykem. Bohužel však toto pojetí narazí nutně na další problémy, a sice v období nejstarším. Lze písemnictví Velké Moravy považovat za české? Relativně jistou kladnou odpověď na tuto otázku neguje nejistá odpověď na otázku, kde přesně se Velká Morava rozkládala. Je archeologicky doloženo, že intenzivnější materiální (a analogicky i duchovní) rozvoj této kultury probíhal v oblasti Panonské nížiny a na území jižní Moravy, nikoli v oblasti dnešních centrálních Čech.⁷ Dále je zásadní připomínkou fakt církevně politické motivovanosti písemných památek coby státem organizované podpory státotvorné ideologie, o jejich estetické funkci lze uvažovat až druhotně, což ostatně platí pro středověk obecně. Není v intenci této práce vyřešit tak

3 SEIBT 1999, *passim*.

4 ŽŮREK, *passim*.

5 BOBKOVÁ – BARTLOVÁ, *passim*.

6 ČORNEJ, *passim*.

7 BÖHM, *passim*.

závažný problém, jakým je vliv či přímo podíl velkomoravských památek na literaturu českou, pro úplnost však chceme uvést, že zpráva o existenci ryze dialogického textu z toho období a z této kulturní proveniencí se nedochovala a že v dochovaných památkách se dialog vyskytuje bezpříznakově.⁸ Počátek sledovaného období se tak posouvá až zhruba do 10. století, z něhož se dochovaly literární památky klasifikovatelné jako „české“. Vzhledem k faktu, že kódem zapisovaných dat byla latina, objevuje se další problém kompatibility myšlenkového prostředí a konkrétního zápisu, protože příšedší písaři, zpravidla kněží cizí proveniencí, jistě ovládali latinský jazyk, ale jejich obeznámenost s českým prostředím byla patrně slabší a spíše zprostředkovaná než empatická. Kněží domácího původu, vzdělávání v prvních klášterních školách a ve školách kapitulních, byli více informovaní o situaci českého prostoru a života jeho obyvatel, ovšem latina pro ně byla jazykem cizím. Předpokládáme tak obecně lidskou situaci člověka, který se vyjadřuje cizím jazykem, ale své myšlenky a soudy vytváří v systému jazyka národního. Na jedné straně tak kvalita písemností vykazující z dnešního pohledu jisté zvláštnosti mohla být zapříčiněna neschopností cizince pochopit dostatečně smysl a obsah zapisovaného, případně neschopností českého pisatele zcela přesně chápaný smysl a obsahy sdělení korektně zapsat v latině. „České chyby“ v latinských textech však představují významný zdroj historických i lingvistických poznatků,⁹ protože lze tyto bohemismy, případně bohemika, považovat za první doklady užívání staré češtiny v písemném projevu. Nově se ukazuje, že vliv českého prostředí a českého jazyka působil kromě latiny pravděpodobně i na němčinu a jazyk židovských obyvatel.¹⁰ Nelze však uvažovat o dialogickém charakteru těchto jevů, neboť se v nich nevykazuje rozpor vedoucí k další potřebě komunikátu. Vzhledem k dvojjazyčným literárním památkám, uvedeným dále, je pro nás ale takováto úvaha ospravedlněním disproporcí mezi týmiž sděleními v rozdílných jazykových kódech. Sémantický význam je často mírně variován, ale nejví se rozpory v celkovém kontextu a vyznění textu. Pro možnou komparaci se snažíme přidat pracovní překlad všem cizojazyčným pasážím.

Oproti historickým, tedy politickým, hospodářským a částečně i technickým změnám, na něž česká literatura reagovala, zůstává literární forma relativně

⁸ Magnae Moraviae fontes historici I-IV (V).

⁹ FLORIANOVÁ et al., s. IX.

¹⁰ BLÁHA et al.,

konstantní, zdánlivě bez ohledu na obsah i na své recipienty. Proto ji můžeme považovat za znak a pro potřebu naší práce tak na přítomnost dialogické formy budeme právě jako specifický znak nahlížet.

Zdánlivé usnadnění situace popisu tu ovšem narazí na další definiční problém, a to je chápání dialogu. Jednoznačná základní informace uvádí, že dialog je (z řec. dialogos = rozmluva) jazykový projev střídavě pronášený dvěma nebo více mluvčími, kteří si navzájem své promluvy adresují.¹¹ Tato definice bývá okamžitě rozostřována připuštěním možnosti chápání monologu jako dialogu vnitřního, případně intertextové reaktivity jako dialogu textů.¹² V rozporuplnosti definičních pokusů lze spatřit absurdní hranice vymezení dialogu jako jakékoli myšlenky, jež je myšlena a jejímž adresátem je její tvůrce, jenž nad ní přemýšlí, protože se zdá, že lidské myšlení z podstaty sebe sama bez směřování k dialogu nemá smysl. Mentální reprezentace, jak ji pojmenovává Ivana Marková, charakterizuje post-strukturalisticky právě tuto obtíž, neboť „pokud chceme něco poznat, potřebujeme reprezentovat, co je vně myslí, a musíme pochopit způsob, jakým mysl konstruuje reprezentace, a vyjadřovat je jazykem“.¹³

V případě lidské myslí je dialog synonymem napětí a změny. „Má-li být něco živé, musí to zdolávat napětí a konflikt v sobě samém a musí to mít sílu napětí a konflikt snášet, neboť antinomie myslí jsou zdrojem veškerého pohybu a života [...] Kde probíhá dialog, je i lidská aktivita. Slova chtějí být slyšena a podobně myšlenky jsou události života, které chtějí být pochopeny a chtějí, aby na ně bylo reagováno jinými.“¹⁴ Za podstatný považujeme ovšem i pohled z opačného stanoviska, tedy možnost identifikace v dialogu a dialogem, jelikož účastenství v dialogu by mělo umožnit „rekonstruovat určitý obraz, model nebo schéma“ ostatních účastníků dialogu „i obraz celkového prostředí, problémové a hodnotové situace (respektive toho, co J. Habermas nazývá ‚životním světem‘ – ‚Lebenswelt‘) všech partnerů dialogu“.¹⁵

Při analyzování dialogu ve starší české literatuře je tedy nutné hledat odpovědi i na otázky, jež se tématu týkají pouze jakoby zdánlivě, ale jež tvoří ideový základ problému.

11 PAVERA – VŠETIČKA, s. 78.

12 Ibid.

13 MARKOVÁ, s. 30.

14 MARKOVÁ, s. 49.

15 TONDL, s. 48.

Pojem dialog je běžně užívaným termínem, jež v češtině především každodenní praxe přenesla z prostředí literárního, divadelního a filmového do běžného života. Zatímco před II. světovou válkou a krátce po ní (padesátá léta 20. století) byl ještě výraz chápán v češtině jako grécismus a termín příznakový pro uměleckou tvorbu, pravděpodobně díky rozvoji mediálních forem ztratil „dialog“ svou původní, esteticky příznakovou hodnotu a začal se používat jako synonymum výrazu „rozhovor“, třebaže s větším rozsahem významu. Už Příruční slovník jazyka českého však chápe termín dialog jeho hlavním významem jako nepříznakové synonymum výrazů rozhovor, rozmluva.¹⁶ Dalším výskytem ale dokládá specifickou oblast literatury, konkrétně dramatu (s uvedením opozita monolog), a hudby (operní dialog). Není nutné dále uvádět výrazy odvozené, které vypočítává slovník, ale je funkční poukázat na sémantický význam slova dialog.¹⁷ Dialog je rozmluva dvou (či více) osob. Tedy mluvní akt, jehož cílem je předání informace mluvou, též nonverbálními (hypoteticky i pouze nonverbálními) prostředky. Dialog lze vést i bez přímého aktu komunikace, jaksi abstraktně. V případě uměleckého dialogu je to i jedním z jeho konstitutivních rysů.¹⁸ Míra abstraktnosti patří dosud k výraznému znaku sémantického významu, neboť dialog lze realizovat i ryze vnitřní, v němž je počet účastníků omezen na absurdní fakt jednotlivce, který si však dokáže představit a simulovat repliky fiktivního účastníka svého vnitřního dialogu. Hranice mezi dialogem a monologem, v divadelním prostředí poměrně jasná (s čímž pracuje absurdní drama a díky obecné očekávatelnosti znaků dialogu modeluje jeho překvapivé varianty), je v ostatních literárních druzích rozostřena.

Je nutno uvést, že dalším problémem charakteristiky dialogu je obtížnost nalezení kritéria, či přesněji: výběr kritéria, dle kterého lze vymezenou literárně druhovou (dialog/drama) a časovou (do roku 1400/středověk) oblast nahlížet komplexně. Sémiotický pohled na dialog jako na znak, jak uvádíme výše, se nám jeví jako nejvhodnější, neboť umožňuje (alespoň částečně) separovat elementy, jež by nutně zatížily pohled historický či literárně historický včetně základní problematiky historického a geografického vymezení (země Koruny české/střední Evropa). Je však patrné, že nazírání konkrétních problémů jako znaků s sebou přináší řadu obtíží dalších a bez kontextu se neobejde.

16 Příruční slovník jazyka českého... díl I., s. 407.

17 TONDL, *passim*.

18 MUKAŘOVSKÝ, s. 89-115.

Ve snaze zodpovědět základní otázku, co je to dialog, jsme separovali nejen dílčí složky dialogu, ale pokusili jsme se vymezit celou oblast zkoumaného materiálu, a to na základě funkčního užití. Vystaly nám tyto možné náhledy: 1. dialog jako dialog, tedy komunikace, 2. dialog jako záznam komunikace, tedy text, 3. dialog jako umělý a cílený záznam komunikace, tedy umělecké dílo,¹⁹ 4. dialog jako produkt okolností vzniku (chronotop historického momentu vzniku), 5. dialog jako produkt okolností existenčního zachování/dochování (chronotop historického vývoje), 6. dialog jako předmět recepce (chronotop historického momentu přítomnosti).

Zatímco první tři uvedené charakteristiky hledí na předmět zájmu s akcentem synchronním, následující se pokoušejí formulovat diachronii a vliv času na přijetí textu, třebaže mezi bodem 3 a 4 nelze vymezit striktní hranici ani nelze neuvažovat pragmatickou stránku dialogu v kterémkoli z náhledů.

Pokusíme-li se systematicky vymezit dialog v textech starší české literatury, pak nutně předpokládáme, že nenalezneme žádný „neintencionální“, neboť jeho produkce by byla zbytečná. Navíc každý z nich nese minimálně estetickou funkci, třebaže nemusela být primární motivací vzniku. Současný recipient ji však přisuzuje kvalitě už samé existence textu, i když se může jednat o dialog didaktizující (teologický, filozofický), jehož hlavním cílem byl přenos konkrétní informace, eventuálně poskytnutí vzoru, modelu pro dialog reálný či pro postup specifické činnosti (např. soudní pře).

„Dialog je základní, primární podobou jazykové komunikace.“²⁰ Těmito slovy uvádí Ladislav Tondl svou studii o dialogu. Pozornost v ní věnuje též pojmům model a modelování, které se nám jeví pro uvažování o dialogické formě zásadní. Co jiného je zápis dialogu než model s estetickou aspirací? Model konkrétní, jelikož se dovolává reality „reálného dialogu“, zpravidla přímého, coby základního komunikačního prostředku. Zároveň je však tento model nepřímým dialogem s respondentem současným, což potvrzuje jeho zachycení. Lubomír Doležel k tomu poznamenává, že v duševní oblasti neexistuje přímý kontakt, protože výměna duševních aktů je v komunikaci vždy zprostředkována znaky.²¹ Považujeme-li tedy dialog za model či za znak „sám o sobě“, pak je nutno analyzovat jednotlivé znaky,

19 Takto vymezené formě dialogu se chceme věnovat především.

20 TONDL, s. 9.

21 DOLEŽEL, s. 106.

jež ho tvoří, konfrontovat každý z těchto „dílčích“ elementů s dialogem jako s celkem, a především definovat referenční rámec všech těchto znaků.

Předpokládáme, že existence samého systému jazykového dorozumívání vznikala postupným „dialogem“ mezi uživateli prvotních zvuků s ustáleným sémantickým významem a že samo toto „ustalování“ (semióza) probíhalo dialogicky (jak jinak). Třebaže jako záznam lidského myšlení známe petroglyphy z období mladého paleolitu (43.000 let před n. l.), jejich smysl nelze jednoznačně identifikovat, protože nám schází referenční skupina (označená příroda), či přesněji kód, v kterém byly vytvořeny.²² Přímý dialogický charakter u nich nepředpokládáme.

Jedno z prvních zobrazení přímého dialogu nacházíme na dioritové stéle v Louvru, kde starobabylonský král Chammurabi stojí před mezopotamským bohem spravedlnosti Šamašem. Text úvodu tzv. Chammurabiho zákoníku pak vysvětluje, že bohové (nikoli však Šamaš, ale vládce bohů Marduk!) předali králi mandát k vytvoření těchto zákonů.²³ Tato literární památka představuje model, který není realizován přímým dialogem, ale odvolává se na něj. Dopad tohoto artefaktu na soudobou společnost nemůžeme přesně identifikovat (ačkoli lze předpokládat jeho značný význam, neboť zákoník byl již v starověku uloupen z Mardukova chrámu a vítězni kořistníci z Elamu se pokusili inskribovat své „dodatky“ do původního textu),²⁴ avšak jeho vliv na další historický vývoj nelze přeceňovat, neboť jeho existence zůstávala přibližně 2.000 let skryta a objevena byla až archeology novověku. Přesto se nám jeví text včetně reliéfního zobrazení zásadní, neboť představuje situaci známou i z dalších kultur. I jinde lze totiž nalézt zachycení (ať již textové či grafické) dialogu člověka s bytostí nadpřirozenou, avšak antropomorfní (alespoň pokud jde o její schopnost vést dialog). Vysvětlením tohoto geografického rozšíření může být archetypální pojetí C. G. Junga, který formuloval představu kolektivního nevědomí.²⁵

Pokud jde o kontext evropské kultury a jejích pramenů, pak přímý dialog nalézáme jak ve Starém zákoně, tak v knihách novozákonních. Patrně nejproslulejší je „smlouvání“ Abrahama s Hospodinem o počtu spravedlivých v Sodomě, kvůli

22 OCHOA – COREY, s. 9.

23 DORAZIL, s. 74-75.

24 Ibid.

25 JUNG II, III, IV, passim.

nimž má být hříšné město ušetřeno zkázy.²⁶ Modelovou situací, kdy člověk komunikuje s autoritou, lze dle našeho názoru nalézt v typově různorodých variantách v rámci širokého žánrového spektra literatury během celého jejího vývoje. Ať už je reálným impulsem k jejímu ztvárnění nábožensky podložená hierarchická struktura společnosti nebo individuální motivovanost konstrukce obrazu světa (hledisko psychologické),²⁷ dialog mezi člověkem, s nímž se recipient literárního díla může (a v určitých žánrech i má) identifikovat,²⁸ a personifikovaným ne-lidským elementem patří mezi typické syžety. Problém kompetenčního zvýhodnění jednoho z účastníků dialogu (Bůh, Smrt, Neštěstie), představuje nejen společenskou reprezentaci,²⁹ ale též zdroj latentní dynamiky dialogu, jelikož vyvíjí-li se interaktivně, dochází identifikací zvýhodněného partnera dialogu k vlastní sebereflexi člověka.³⁰ Je naší hypotézou, jež čeká na ověření statistickou metodou, že v textech starší české literatury převažují dialogy s účastníky kompetenčně nerovnocennými (a to nejen z hlediska dispozice informací, ale též hierarchického).

Patrně nejdůležitějším impulsem dialogu a následně dramatického účinku byla ve středověké Evropě ostenze, jíž lze vysvětlit vznik „církevní“ zdrojové linie středověkého dramatu. Za významnou analýzu tohoto, byť ne explicitně formulovaného, ostenzivního přístupu považujeme studii Johna Stevense *Words and Music in the Middle Ages*.³¹ Autor zde v kapitolách 9 a 10 na příkladech dokládá pravděpodobný vznik dramatu (třebaže jeho intencí je pohled muzikologický), za jehož počátek považuje rozdělení „rolí“. V Padově byl u příležitosti svátku Zvěstování Panně Marii v chrámu realizován „mirákl“, v němž kněží a skupina chlapců (choralistů) představovala biblické postavy a střídala se v promluvách,³² podobně jako je tomu v případě čtení žalmů několika osobami. Stevens si všímá toho, že starší texty spojují dramatickost s oslavným významem, nikoli s emocemi, jež do provádění dialogů pronikaly jaksi mimovolně a určovaly další námětové okruhy, pomalu se vzdalující liturgii. Jako příklad nedramatizovaných biblických pasáží uvádí scénu Josefova údivu nad Mariiným těhotenstvím, strach pastýřů

26 GEN I 18, 20-33.

27 JUNG II, s. 87.

28 Typickým příkladem jsou exempla. Viz in FLORIANOVÁ – MARTÍNKOVÁ – SILAGIOVÁ – ŠEDINOVÁ, s. XLVI-XLVII.

29 DOLEŽEL, s. 109.

30 LEDERBUCHOVÁ, s. 173.

31 STEVENS, *passim*.

32 STEVENS, s. 308-315.

z anděla, který jim zvěstuje narození Krista, či paniku během vraždění betlémských nevinátek.

V českém prostředí nalézáme několik textů, jejichž dialogická forma spočívá ve formálním rozdělení textu mezi různé reprezentanty. Ačkoli jejich „repliky“ nejsou v rozporu a neutváří se dramatický střet, specifickou funkci rozdělení plní, neboť zdůrazňují všeobecnou platnost proklamovaného textu. Jedná se o Službu o sv. Václavu, především pak závěrečnou část Kánon o svatém Václavu, kde dochází ke střídání recitátorů/zpěváků oslavných veršů,³³ právě tak jako u dvojjazyčných her tří Marií, kterým se věnujeme níže.

Pokusíme se zformulovat typologii textů na základě míry přítomnosti dialogické formy, a to již s aspektem textů starší české literatury. Naše pracovní vymezení tak uvažuje:

A) Dialog dramatu, tedy dialog, který nese dramatický účín a představuje dialog přímý, konkrétní a nejbližší realitě. Jedná se o literární druh, v němž je dialog základním konstituujícím prvkem textu,³⁴ a to jak po stránce formální, tak i obsahové. V českém prostředí se jedná především o staročeská dramata Mastičkář, Hra veselé Magdaleny a O Kristovu zmrtvýchvstání.³⁵

B) Dialog v literárním útvaru sporu,³⁶ který je sice přímý a konkrétní, nenese však dramatický účín. Je tedy výrazněji formálním „dramatem“ bez cílené složky akční, avšak s potencií aktualizací. Příkladem může být Svár vody s vínem, Podkoní a žák, Spor duše s tělem, a především německy sepsaný Der Ackermann aus Böhmen / Oráč z Čech a jeho český pendant Tkadleček. Široké uplatnění zaznamenal v evropské středověké literatuře dialog s didaktickou intencí, jehož počátky lze nalézt u Platóna, využití u církevních i světských autorit, u nás obzvláště u Tomáše Štítného ze Štítného,³⁷ a parodie na něj v žakovských písních.³⁸

C) Dialog postav v jiném literárním útvaru než v dramatu, který vytváří model reality a je běžným prostředkem narativní prózy, ale nacházíme ho i v lyrické poezii. Velké množství literárních děl využívá citace dialogických pasáží k posílení

33 Rukopis cca 1096; KONZAL – BLÁHOVÁ, s. 229-236.

34 VLAŠÍN, s. 74.

35 HRABÁK 1950, s. 15-70.

36 LEDERBUCHOVÁ, s. 66.

37 TOMÁŠ ZE ŠTÍTNÉHO, s. 16. et passim.

38 KRÁTKÝ, s. 37., 39. et passim.

hodnověrnosti sdělení a k navození vjemu zachycení realisticky líčeného děje. Jedná se především o prozaickou epiku.

V našem rámcovém rozdělení jsou pak příkladem textů:

- a) texty kronikářské, jejichž reprezentanty jsou Kosmas³⁹ a okruh jeho pokračovatelů,⁴⁰ tak řečený Dalimil,⁴¹ ale drobné dialogické pasáže nacházíme také v letopisech;⁴²
- b) texty hagiografické, jako Kristiánova legenda,⁴³ a cháпали-li bychom velkomoravské písemnictví jako součást české literatury, pak staroslověnský Život svatého Cyrila,⁴⁴ dále Život a umučení svatého Václava / *Crescente fide*,⁴⁵ ale také Legenda o svaté Kateřině;⁴⁶
- c) texty hrdinské epiky, především *Alexandreida*.⁴⁷

D) Dialog jako citát, dialog nepřímý, který vytváří základ intertextuálního vztahu s dalším textem a který respondentovi bez znalosti původního textu a jeho kontextu nelze dešifrovat. Jde o citaci dialogů autorit, nejčastěji biblických textů, z nichž jsou vybírány pasáže nejen exaktně dialogické, ale i takové, jejichž „dialogičnost“ je dána jen intertextově. Kromě skupin děl již výše zmíněných sem řadíme exempla⁴⁸ a literaturu s nebeletristickou intencí, tedy díla „odborná“, ale také překlady a převody jinojazyčných textů, v nichž dochází k „násobnému efektu“ dialogu, který se realizuje na několika úrovních současně.

Jako zcela extrémní podobu dialogu pak chápeme:

E) monolog, tedy nepřímý dialog bez explicitního projevu adresáta, je-li nějaký stanoven. Určitá míra abstraktního myšlení je nutná ke specifickému konstruktu dialogu vnitřního, resp. monologu postavy,⁴⁹ ke kterému lze řadit i oslovování a vzývání Boha či jiné autority, jež však explicitně na výzvu

39 KOSMAS, *passim*.

40 HRDINA – BLÁHOVÁ, et HEŘMANSKÝ, s. 79., 143. et *passim*.

41 HAVRÁNEK – DAŇHELKA, s. 46-48. et *passim*.

42 ŠIMEK 1959, s. 232-240.

43 KOLÁR, s. 113. et *passim*.

44 CHALOUPECKÝ, s. 20. et *passim*.

45 *Ibid*, s. 83. et *passim*.

46 VILIKOVSKÝ 1946, s. 37. et *passim*.

47 VÁŽNÝ, *passim*.

48 ŠIMEK 1967.

49 VLAŠÍN, s. 234.

nereaguje. Patří sem texty modlitební, homiletické a epistolární, ale také dvorská lyrika.⁵⁰

V rámci tohoto rozdělení jsme se pokusili navrhnout i jeho pedagogické využití, v němž každému stupni (míře dialogičnosti) odpovídá dílčí stupeň výuky a zvoleného materiálu v rámci hodin literární výchovy na českých školách. V ideálním případě platnosti našich úvah bychom pro naši práci mohli rozdělit texty na skupiny dle průniku kategorií na 1A, 1B, 1C, 1D, 1E, 1F, 2A, 2B atd. až 6F, ale existence některých typů je jen hypotetická.

Jedním z nejrozšířenějších útvarů dialogu je spor. Ve středověké literatuře je zachycen především ve formě veršované a představuje často konstrukt založený na primární neslučitelnosti sporných prvků a následné systematické aplikaci určujících kritérií k rozkrytí distinktivních znaků obou fenoménů. Z českého prostředí mezi nejznámější díla tohoto typu patří Spor duše s tělem, v němž kromě dvou uvedených opozičních mluvčích hovoří také subjekty další – Panna Marie, Ježíš, Pravda, Spravedlnost, Pokoj a v neposlední řadě „skladatel“.⁵¹ Pozdějším příkladem jsou veršované skladby Podkoní a žák,⁵² Svár vody s vínem,⁵³ husitské Hádání Prahy s Kutnou Horou,⁵⁴ Václav, Havel a Tábor,⁵⁵ či neuberský Boj Štěstí s Neštěstím.⁵⁶

Specifickou sub-žánrovou charakteristiku pak lze identifikovat u textů didaktické orientace právní. V staročeských dílech Solfernus a Belial je upuštěno od básnického zpracování, třebaže základní spor neopouští tradiční schéma. Motivovaností díla není precizace myšlenek, ale precizace vedení sporu, konstrukce replik a funkční zvládnutí myšlenkových operací vhodných k argumentaci proti oponentovi. Střet d'áblů a nebes, dochovaný v rukopise z období po roce 1437,⁵⁷ je příkladem, modelem, naukovou modelovou situací pro adepty právního vzdělání či názornou pomůckou právní praxe,⁵⁸ převedenou do češtiny patrně z italské předlohy. V okruhu těchto děl spatřujeme i souvislost s textem v Čechách žijícího a německy

50 ČERNÝ 1948, *passim*.

51 JUNGSMANN 1845, s. 358-379.

52 HRABÁK 1962

53 *Ibid.*

54 DAŇHELKA, s. 80-166.

55 SVEJKOVSKÝ, s. 116-150.

56 TICHÁ 1963, s. 36-73.

57 ERBEN, s. 471.

58 ERBEN, s. 499.

píšícího autora dialogického textu *Der Ackermann aus Böhmen*⁵⁹ (Oráč z Čech),⁶⁰ Jana ze Žatce. Je ovšem zásadním problémem, jak nahlížet jeho postavení v rámci české literatury. Oproti staroslověštině či latině totiž středověké variety němčiny nemůžeme chápat jako jazyk použitelný v liturgii, jednak pro jeho komplikovaný vnitřní vývoj daný geografickými podmínkami, především značnou rozlohou areálu mluvčích a z toho plynoucích dialektových odchylek,⁶¹ jednak kvůli tradičnímu historickému výkladu přijetí staroslověšské byzantské misie a jí zprostředkované liturgie jako alternativy k německému církevně politickému vlivu (Kristiánova legenda). Může tak vzniknout dojem, že němčina byla v Českém království, potažmo v zemích Koruny české, stigmatizována jako jazyk nepřátelský (Kronika tak řečeného Dalimila), což do určité míry korespondovalo s problematickými vztahy se Svatou říší římskou a obzvláště s Bavorskem a Saskem, ale je nutno uvést, že se v prostředí kupeckém a později i universitním němčina nemohla neprosadit. Převážně však asi v mluvené podobě. Navíc je nutno zdůraznit, že v době vzniku *Oráče z Čech* bylo chápání kulturní příslušnosti vázáno na teritorium a za české bylo považováno a označováno to, co vzniklo v Čechách. Jazyková odlišnost, která se stala během národního obrození základním distinktivním znakem, a tím i kritériem pro přináležitost k „národní“ kultuře, jistě hrála svou roli i ve 14. století, protože středověk pojem „národ“ znal. Kromě významu „všechno, co se narodilo, urodilo“⁶² a „druh (živočišný), odrůda“⁶³ je doložen v biblických pasážích význam blízký dnešnímu chápání pojmu „společenství lidí téhož jazyka a zpravidla téhož územního celku“.⁶⁴ Není ale intencí naší práce vyřešit tak závažný problém, jakým je postavení němčiny v českém prostředí, a uvedenou literární památku považujeme na základě jejího charakteru a kontextu jejího vzniku za legitimní součást literární produkce staročeského prostředí, třebaže byla ve vyhrocených nacionalistických sporech v 19. století a obzvláště ve 30. až 40. letech 20. století vyzdvihována jako opozitum vůči české kultuře, což dokládá i množství německých studijních edic a čtenářských

59 JOHANNES VON TEPL, *passim*.

60 JAN ZE ŽATCE, *passim*.

61 Pro zjednodušení budeme nadále pro označení množiny germánských dialektů a vývojových fází německého spisovného jazyka používat souhrnný termín „němčina“, třebaže se od současné němčiny výrazně odlišuje. Právě text *Der Ackermann aus Böhmen* představuje doklad tzv. rané nové horní němčiny (*Frühneuhochdeutsch*), předchází vývojové fáze novodobé němčiny (*Neuhochdeutsch*).

62 Malý staročeský slovník.

63 Staročeský slovník.

64 *Ibid.*

vydání.⁶⁵ Mezi lety 1933-1938 vycházel v Karlových Varech dokonce časopis s názvem „Der Ackermann aus Böhmen“ a podtitulem „Monatschrift für das geistige Leben der Sudetendeutschen“⁶⁶ [Měsíčník pro duševní život Sudetských Němců]. Je rovněž vhodné zmínit, že podobný problém zařaditelnosti do českého kontextu se týká i německy psaných literárních děl mladších, ať už barokních, či meziválečných.⁶⁷ Situace je komplikovaná také tím, že při důsledné aplikaci teritoriálního principu pro klasifikaci staré české literatury bychom nutně narazili ještě na problém územních držav českého státu, od druhé poloviny 14. století tzv. vedlejších zemí Koruny české, neboť přítomnost některých území v tomto státním útvaru nebyla dlouhodobá a čeština nebyla všude dorozumívacím jazykem. Jedná se o oblasti na území dnešní Spolkové republiky Německo (Česká Falc, většina Chebska, Dolní Lužice, Horní Lužice, Braniborsko) a dnešního Polska (Dolní Slezsko, Horní Slezsko). Specifickým prostorem jsou integrální státní území původně ryze česká, která však během historického vývoje přešla do držení sousedních států (Žitavsko, Kladsko).⁶⁸ Mechanické třídění na základě územní příslušnosti se tak jeví jako hypotetické, protože proměnlivost státních území nebyla ve středověku limitována mezinárodním právním systémem a vykazovala tudíž značnou četnost, specifickou částí problému by tak bylo i posuzování místa vzniku či datace literárních památek, případně nejasné rozhodování ve sporných otázkách autonomních církevních statků spravovaných ve středověku „nadmárodními“ duchovními řády a kongregacemi.⁶⁹

Texty latinské, jak uvádíme výše, jsou oproti německým chápány jako bezpříznakové, protože latina se do českého prostředí dostala jako nedílná součást církevní agendy a plynule přešla do běžného užití jako prostředek zápisu úředních dokumentů profánních.

Předpokládaným zdrojem formální i ideové složky literatury středověku jsou texty autorů řecké a římské středomořské civilizace – antiky. Problém (ne)zachování části literárních děl spolupůsobil na výraznou diskontinuitu vývoje a za dnešní znalosti o stavu tehdejší produkce vděčíme ve značné míře intertextovým odkazům, podpořeným arabskou redakcí mnohých spisů. Exkluzivní místo zaujímají texty

65 Pozoruhodnou sbírku exemplářů spravuje Krajská vědecká knihovna v Liberci.

66 Der Ackermann aus Böhmen, passim.

67 SEIBT 1996, passim.

68 SEMOTANOVÁ, passim.

69 BUBEN, passim.

filozofů, především Platóna a Aristotela. Dialogická forma je v nich užitá jako didaktizující prostředek distinktivně vymezující otázku (podřízenost) a odpověď (nadřazenost).⁷⁰ Dialog mezi „žákem a učitelem“ pak plynule přechází do následujících historických období, v nichž ho adaptuje křesťanská věrouka jako metodický postup k předávání požadovaného kvanta informací a k upevnění víry v dogmatické postuláty církevního učení, zvláště pak pro adepty teologických studií.⁷¹

Významnou součást fungování křesťanství představuje exegeze, jejíž výsledky slouží za zdroj homiletické tvorby. Kázání sama o sobě lze chápat v širším významu jako dialog mezi kazatelem a posluchači, třebaže jejich základním předpokladem je monologický přednes bez očekávaných verbálních reakcí posluchačů, ale dialog nachází své uplatnění (opět podpořené intertextovou souvislostí s biblickým textem) v rámci souvislostí intertextových (po stránce formální), i sémantických (explicitní citace dialogu). Snadno identifikovatelný dynamický potenciál dialogu se tedy uplatňuje díky své aktivační a aktualizaci funkci jako prostředek posílení působivosti i v exemplech.⁷²

Při zkoumání textů bude cílem našeho zájmu dialog přímý, neboť dialog nepřímý z úhlu našeho pohledu představuje projev intertextuality,⁷³ jíž se budeme věnovat jinde. Vzhledem k povaze materiálu, s nímž pracujeme, je třeba zdůraznit intencionalitu textů, neboť produkce písemného dialogu je cílená a smysl její konstituce lze chápat jako distinktivní rys, vhodné hledisko při diferenciaci (pravděpodobně však ne při časové periodizaci) literárních památek. Obtíž spočívá v časovém odstupu produkce textů od našeho vnímání, jelikož fikční svět, jež dobový autor svou prací stvořil, reagoval na realitu světa soudobého, tedy minulého. Ideálním přístupem k nahlížení takovýchto textů by byla rekonstrukce „reálného světa“ minulosti, v jejímž rámci bychom mohli rekonstruovat „fikční svět“, který je svými prvky s dobovou „realitou“ spjat. Protože však toto není možné, je nutností stanovit dílčí znaky textu a pátrat po jejich smyslu izolovaně v rámci časového určení. Situaci navíc totiž komplikuje fakt, že minulost dokážeme poznat pouze na základě pramenů, jejichž objektivní pravdivostní hodnota je oslabena subjektem

70 PLATÓN I., *passim*.

71 Jako příklad uvádíme dialogický traktát Anselma z Canterbury *De veritate*.

72 *Gesta Romanorum*.

73 TONDL, s. 15.

jejich původce, jejich objektivní, leč subjektivně interpretovanou existencí, právě tak jako i popř. objektivní subjektivně interpretovanou neexistencí.

Za základní znak jsme tedy zvolili přítomnost dialogu a podle tohoto hlediska již výše formulovali typologii textů. Je však nutno též identifikovat účastníky a interpretovat průběh dialogu. Na základě těchto úvah se tak v následující části práce pokusíme identifikovat dialogickou formu, charakterizovat její konstrukci a interpretovat smysl jejího užití. Základní otázkou naší práce je, zda je dialog zachycený ve staročeských literárních památkách srovnatelný s dialogem neliterárním, tedy zda ob stojí při komparaci s definicí dialogu jako základního prostředku komunikace.

3 Dialog dramatu

Vzhledem k zamýšlenému rozsahu práce není možné pojednat zde obšírněji o dějinách evropského dramatu, protože bychom zákonitě museli periodizovat jeho vývoj a typologizovat konkrétní díla konkrétních autorů. Zásadní informací je pro předmět našeho uvažování fakt oddělení dramatických textů produkce starověku, tedy časového období zhruba od počátku písemnictví klasických kultur v egejské oblasti (cca 800 př. n. l.) až po vládu byzantského císaře Justiniána (527-565) či zánik západní části Římské říše (476), neboť mezi nimi a dramatem středověké Evropy neexistuje kontinuita. Třebaže ojedinělé doklady umožňují úvahy nad vlivem antických dramatických textů na rozvoj středověké dramatiky, nelze je kvůli zcela pozměněné duchovní situaci v podobě kulturního monopolu křesťanství (s proměnlivou intenzitou tolerance židovství) důvodně očekávat. Alespoň pokud jde o náměty a motivaci vzniku. Jedinou podobností může být formální znak dialogu, tedy dialogická forma či její konstrukce s využitím metrických schémat. Mezi pozoruhodné středověké literární památky s prokazatelnou formální inspirací antikou patří dramata Hrotsvity z Gandersheimu, dolnosaské jeptišky z 10. století, inspirované Terentiem⁷⁴ nebo dramatické texty Byzance.⁷⁵ Texty však byly vyhrazeny velmi úzkému okruhu čtenářů a o jejich vlivu na literární produkci nemáme dostatečně přesvědčivé pramenné doklady. Třebaže v evropském prostoru probíhalo ustalování křesťansko-politického systému relativně pomalu, a tak lze obzvláště v oblasti Skandinávie a Islandu identifikovat předkřesťanské literární památky, ve státních útvarech jižní, západní a střední Evropy se stalo křesťanství generálním představitelem kultury, a to díky monopolu na gramotnost. Užívání latiny a formálních reliktních antických kultur nebylo motivováno pietou k předchozím kulturním hodnotám, ale praktickým využitím již existujícího tvarosloví k vyjádření nových sémantických významů, tedy křesťanských. Nejstarší vrstvu středověkých dramatických textů představují sice průvodní texty liturgie, ale nemůžeme jednoznačně vyloučit ani existenci dramatických produkcí profánních. Pokud

74 HROTSVITA Z GANDERSHEIMU, *passim*.

75 DIAKONOS – PRODRAMOS – HAPLÚCHEIR, *passim*.

existovaly, pak pro svou realizaci písemně „ukotvené“ texty nevyžadovaly a tradovaly se v orální podobě jako texty hrdinské epiky.

Během dalšího historického vývoje se kromě politické, ekonomické a sociální situace měnil i přístup církve ke společnosti jako celku, mezi nejvýznamnější faktory ovlivňující kulturu pak jistě patří vznik a působení církevních škol a univerzit. Dramatické texty totiž mohly být díky šířící se vzdělnosti obohacovány i o profánní prvky a námětově se odklánět od ryze ilustrační funkce liturgické. O existenci světských produkcí divadelního rázu svědčí obrazová zachycení vrcholného středověku, např. ilustrace znázorňující Karla IV. a Václava IV. jako hosty francouzského krále (*Grandes Chroniques de France*, Paříž, Bibliothèque Nationale [ms. Fr. 2813] z let 1378-1380), kteří stojíce s církevními hodnostáři u slavnostní tabule sledují dramatickou scénu dobývání Jeruzaléma po jejich levici (pravý kraj iluminace).⁷⁶

České středověké drama vzniká jako ostatně další středověká dramata z jednoduchých vsuvek, tropů, které obohacovaly obvyklé liturgické texty mešního ordinária, a zdůrazňovaly tak mimořádnost významných výročních bohoslužeb církevního roku, jak uvádíme dále. Charakter takových tropů byl zpravidla dialogický, sestával z otázky a odpovědi.⁷⁷ Je nutným předpokladem, že takovéto tropy byly zpívány, třebaže se u většiny z nich, dochovaly-li se v písemném záznamu, nedochovala jejich notace.⁷⁸ Postupnou kumulací již existujících tropů a jejich rámováním antifonami a sekvencemi lze vysvětlit vznik oficií, komplexnějších hudebně textových paralel liturgického obřadu a biblického čtení. Takovéto vysvětlení je obecně přijatým konceptem dějin nejen českého divadla,⁷⁹ situace se však při bližším pohledu nezdá být tak přímočará, alespoň ne v přítomnosti onoho dialogu.⁸⁰

Patrně již od 10. století se v rámci křesťanských oslav Velikonoc vyskytuje liturgická slavnost, někdy charakterizovaná jako liturgické drama, německy Osterfeiern, obvykle nazývaná *Visitatio sepulchri* [Navštívení hrobu (vlastní pracovní překlad z latiny uvádíme v lomených závorkách, není-li uvedeno jinak)], jejíž realizace rozvíjela matutinum, jitřní, na neděli velikonoční. Jedná se o relativně

76 STEJSKAL 2003, s. 210.

77 STEVENS, *passim*.

78 NEJEDLÝ, *passim*.

79 ČERNÝ 1964, s. 16.

80 BROCKETT, s. 112.

konstantní vsuvky do ryze liturgického obřadu, které formou latinských veršů dokreslují kontext děje po umučení Krista popsany v kanonických evangeliích svatého Matouše, Marka a Lukáše (Mt 28, 1-10; Mk 16, 1-11; Lk 24, 1-12) a zvláště podrobně svatého Jana (Jan 20, 1-18). V následujícím úryvku Janova evangelia jsou zvláště zřetelně části textu, které přímo dialog zachycují nebo v rámci přímé řeči apelativním charakterem (možný) dialog iniciují:

1 Prvního dne v týdnu přišla Marie Magdalská časně ráno ještě za tmy ke hrobu a viděla, že je kámen od hrobu odstraněn. 2 Běžela proto k Šimonu Petrovi a k tomu druhému učedníkovi, kterého Ježíš miloval, a řekla jim: „Vzali Pána z hrobu a nevíme, kam ho položili.“ 3 Petr a ten druhý učedník tedy vyšli a zamířili ke hrobu. 4 Oba běželi zároveň, ale ten druhý učedník byl rychlejší než Petr a doběhl k hrobu první. 5 Naklonil se dovnitř a viděl, že tam leží pruhy plátna, ale dovnitř nešel. 6 Pak za ním přišel i Šimon Petr, vešel do hrobky a viděl, že tam leží pruhy plátna. 7 Rouška však, která byla na Ježíšově hlavě, neležela u těch pruhů plátna, ale složená zvlášť na jiném místě. 8 Potom vstoupil i ten druhý učedník, který přišel ke hrobu první, viděl a uvěřil. 9 Ještě totiž nerozuměli Písmu, že Ježíš musí vstát z mrtvých. 10 Učedníci se pak zase vrátili domů. 11 Marie stála venku u hrobky a plakala. Když tak plakala, naklonila se do hrobky 12 a viděla tam sedět dva anděly v bílém rouchu, jednoho v hlavách a druhého v nohách toho místa, kde dříve leželo Ježíšovo tělo. 13 Řekli jí: „Ženo, proč pláčeš?“ Odpověděla jim: „Vzali mého Pána a nevím, kam ho položili.“ 14 Po těch slovech se obrátila a viděla za sebou stát Ježíše, ale nevěděla, že je to on. 15 Ježíš jí řekl: „Ženo, proč pláčeš? Koho hledáš?“ Ona myslela, že je to zahradník, a proto mu řekla: „Pane, jestliže tys ho odnesl, pověz mi, kam jsi ho položil, a já ho přenesu.“ 16 Ježíš jí řekl: „Marie!“ Ona se k němu obrátila a zvolala hebrejsky: „Rabbuni!“ – to znamená „Mistře“. 17 Ježíš jí řekl: „Nezadržuj mě! Neboť ještě jsem nevystoupil k Otcí. Ale jdi k mým bratřím a oznam jim: 'Vystupují k svému Otcí a k vašemu Otcí, k svému Bohu a k vašemu Bohu.'“ 18 Marie Magdalská tedy šla a zvěštovala učedníkům: „Viděla jsem Pána!“ – a toto že jí řekl.

(Jan 20, 1-18)

Uvedený text evangelia, čtený o Velikonoční neděli, obsahuje v líčeném ději několik situací, v nichž je dialog nositelem sémantického významu, a to přímo s dramatickým účinkem:

Promluva Marie Magdaleny k apoštolům je konstatováním zjištěného stavu věci a vzhledem k charakteru oznamovací věty je výpověď lexikálně bezpříznaková. Přesto je v sémantické rovině ukotvena nejistota realizovaná slovesným tvarem „nevíme“ v kontextu zachyceného děje. Třebaže jde o oznámení, jeho adresáti, apoštolové Petr a Jan, je zřejmě vyhodnotí jako apel k ověření sdělené informace o ztrátě těla z hrobu a dají se do běhu, aby se sami přesvědčili (Jan 20, 2-4).

Dialog andělů s Marií Magdalenou (Jan 20, 13) představuje základní schéma přímého dialogu v podobě otázky a odpovědi, následující dialog Ježíše s Marií Magdalenou je při hlubším rozboru sémantického významu komplikovanější. Ježíš totiž položením druhé otázky částečně odpovídá na svou otázku první a Maria Magdalena ve své odpovědi negramaticky postuluje další dva nepřímé dotazy: zda tazatel tělo vzal a s pobídkou k odpovědi žádá v případě kladné odpovědi na první dotaz informaci o umístění Ježíšova těla (Jan 20, 15). Sémantický význam

sdělení je opozitní k formálnímu zápisu dialogu, paradoxem je situace účastníků dialogu, ve které tazatel formou otázky poskytuje odpověď, a odpovídá tázaný, jehož odpověď je složena z otázek. Tato inverze má dle našeho soudu význam gradační a ilustruje jisté zmatení a neschopnost obvyklého rozumového úsudku Marie Magdaleny v situaci, která je zcela mimořádná. Konflikt rozložení obsahu a formální překrytí jeho smyslu totiž ústí v rozřešení nejasností, a to Ježíšovými oslovením Marie Magdaleny a jejím následným prozřením, po kterém oslovuje rozpoznaného Ježíše coby učitele (Jan 20, 16). Způsob zápisu tak koresponduje s obsahem děje. Následující Ježíšovy instrukce ohledně zákazu fyzického dotyku a výzva Marii k informování učedníků nejsou adresátkou verbálně komentovány, ale rakce na ně se projeví nonverbálně, tedy realizací apelovaných činností (Jan 20, 17-18). Uvedená pasáž představuje ukázkou relativně čteného sledu mluvních i aktivizačních interaktivních textových složek, jejichž sumarizace vytváří dramatické napětí založené na rozporu očekávání a neočekávaného. Přesto právě tato část bude vytvářet základ k ještě většímu dialogickému rozvoji pojednaného tématu, základu liturgických dramát.

Príslušné pasáže dalších tří evangelií, pojednávající o motivu návštěvy tří Marií u Božího hrobu, uvádíme pro úplnost zde:

Evangelium podle Matouše

1 Po sobotě, na úsvitu prvního dne v týdnu, přišla Marie Magdalská a druhá Marie podívat se na hrob. 2 Vtom nastalo velké zemetřesení, neboť anděl Páně sestoupil z nebe, přistoupil, odvalil kámen a posadil se na něj. 3 Jeho zjev byl jako blesk a jeho roucho bílé jako sníh. 4 Strachem z něho se strážci zděsili a klesli jako mrtví. 5 Anděl promluvil k ženám: „Vy se nebojte. Víím, že hledáte Ježíše, ukřižovaného. 6 Není tady. Byl vzkříšen, jak řekl. Pojdte a podívejte se na to místo, kam byl položen. 7 A rychle jděte a povězte jeho učedníkům, že byl vzkříšen z mrtvých. Jde před vámi do Galileje, tam ho uvidíte. To jsem vám měl povědět.“ 8 Ženy rychle odešly od hrobu a se strachem i s velkou radostí to běžely oznámit jeho učedníkům. 9 Vtom šel Ježíš proti nim a řekl jim: „Buďte zdraví!“ Přistoupily, objaly mu nohy a poklonily se mu. 10 Tu jim Ježíš řekl: „Nebojte se! Jděte a oznamte mým bratřím, ať odejdou do Galileje. Tam mě uvidí.“ (Mat 28, 1-10)

Evangelium podle Marka

1 Když bylo po sobotě, Marie Magdalská, Jakubova matka Marie a Salome nakoupily vonné oleje, aby ho šly pomazat. 2 Záhy zrána první den v týdnu přišly k hrobu, když právě vycházelo slunce. 3 Říkaly si mezi sebou: „Kdo nám odvalí kámen od vchodu do hrobky?“ 4 Když se podívaly, spatřily, že je kámen odvalen. Byl totiž velmi veliký. 5 Vešly do hrobky a uviděly tam na pravé straně sedět mladého muže oděného bílým rouchem – a polekaly se. 6 On však jim řekl: „Nelekejte se! Hledáte Ježíše Nazaretského, ukřižovaného. Byl vzkříšen, není tady. Zde je to místo, kam ho položili. 7 Ale jděte a povězte jeho učedníkům, i Petrovi: Jde před vámi do Galileje, tam ho uvidíte, jak vám řekl.“ 8 Ženy vyšly z hrobky a daly se na útěk, protože na ně padl strach a úžas. A nikomu nic neřekly, protože se bály. 9 Ježíš po svém zmrtvýchvstání ráno

první den v týdnu se zjevil nejdříve Marii Magdalské, z které kdysi vyhnal sedm zlých duchů. 10 Ona šla a oznámila to těm, kdo bývali s ním, ale teď truchlili a plakali. 11 Ti, když slyšeli, že on žije a že ho viděla, tomu nevěřili. (Mk 16, 1-11)

Evangelium podle Lukáše

1 Prvního dne v týdnu časně ráno přišly ženy ke hrobu a nesly vonné oleje, které si připravily. 2 Nalezly kámen od hrobu odvalený, 3 a když vešly, tělo Pána Ježíše nenašly. 4 A jak nad tím byly v rozpacích, najednou u nich stáli dva muži v oslnivě bílém rouchu. 5 Zmocnila se jich bázeň a sklopily oči k zemi. Muži jim řekli: „Proč hledáte živého mezi mrtvými? 6 Není tady, byl vzkříšen. Vzpomeňte si, jak vám řekl, když byl ještě v Galileji: 7 Syn člověka musí být vydán do rukou hříšným lidem, být ukřižován a třetího dne vstát.“ 8 Vzpomněly si na ta jeho slova, 9 vrátily se od hrobu a oznámily to všechno jedenácti učedníkům a všem ostatním. 10 Byly to Marie Magdalská, Jana a Marie, matka Jakubova; a ještě i některé jiné, které byly s nimi, to všechno pověděly apoštolům. 11 Těm ta slova připadala jako plané řeči a nevěřili jim. 12 Petr se však zvedl a běžel k hrobu. Naklonil se dovnitř a viděl jen pruhy plátna. Vrátil se celý udiven nad tím, co se stalo. (Lk 24, 1-12)

Při shrnutí stavu bádání je nutno konstatovat, že ačkoli byla pozornost tématu věnována už od 19. století, studijní literatury není mnoho. Edice pořídili Antonín Patera (*Drkolenské zbytky staročeských her dramatických ze 14. století*; 1889), Jan Máchal (*Staročeské skladby dramatické původu liturgického*; 1908) a Josef Hrabák (*Staročeské drama*; 1950), Kromě komentářů a studií v uvedených vydáních je nutno uvést studii Josefa Truhláře *O staročeských dramatech velikonočních* (v *Časopise českého musea* 1891), Zdeňka Nejedlého, který se látkou zabývá v rámci monumentálního cyklu *Dějiny husitského zpěvu (I. Předchůdci*; 1954; původně jako *Počátky husitského zpěvu*; 1907) a Jana Vilikovského (*Pisemnictví českého středověku*; 1948). Mladší sekundární literatura, uvedena v seznamu literatury, se vesměs opírá o uvedené edice.

3.1 Liturgické drama a hry – Velikonoce

Velikonoční slavnosti představují z hlediska konstituce dialogického textu zásadní tematickou oblast, protože se literárních památek souvisejících s liturgií Velikonoc dochovalo výrazně více než dialogických textů vánočních. Dovolíme si převzít typologii Jana Máchala, který dochované texty rozdělil do několika skupin: slavnosti velikonoční, hry.⁸¹ Zatímco na prvním místě uvádí „slavnosti velikonoční“, chápeme je s ohledem na jejich funkci jako „liturgické slavnosti velikonoční“, tedy nikoli profánní hry, a proto budeme důsledně užívat rozlišovacího adjektiva. Hry či slavnosti velikonoční totiž mohou představovat rovněž laicizovaná zpracování téže ideové látky o různé délce a struktuře poskládané z dílčích výjevů, určených nikoli primárně k liturgii. Máchal přebírá typologii Josefa Truhláře, který vymezuje „velikonoční slavnosti“, „hry o vzkříšení Kristově nebo velikonoční hry v užším smyslu“ a „hry pašijové“ s podotknutím existence planktů, pláče P. Marie. Sám Truhlář se však opírá o typologii zahraniční: officia sepulchri, nocturna officia sabbati sancti; ludii paschales, de nocte paschae; passion⁸² [slavnosti u hrobu, večerní slavnosti svaté soboty; hry velikonoční, o noci Velikonoc; pašije]. Nové klasifikace se zpravidla přidrží tradiční terminologie.⁸³ Pravděpodobně na základě obliby her velikonočních dochází i k dramatizaci evangelních textů popisujících události časově předcházející, tedy výjevy pašijového týdne včetně ukřižování a ukládání do hrobu.

Jak už jsme výše uvedli, počátečním impulsem dramatizace posvátného děje bylo rozšíření či rozšiřování liturgických vět v nové tropy, případně responsoria,⁸⁴ které se však nemohlo dít nahodile. Václav Černý spatřuje počátek tohoto počínání v 9. stol., v době existence ještě nerozdělené Franské říše, a to jako důsledek básnické tvorby tzv. karolinské renesance. Zdůrazňuje rovněž fakt, že existence tropů, tedy obohacených textů či textových vsuvek, byla opodstatněna hudebním založením jejich produkce, a ať už šlo o jejich přítomnost při mši svaté či v oficiích,

81 MÁCHAL, s. 8.0

82 TRUHLÁŘ, s. 3.

83 BAŽIL 2010, s. 4, 7-8.

84 Texty přednášené či zpívané střídavě různými osobami, obvykle knězem a lidmi v chrámu.

aktualizovaly předepsaný a neměnný liturgický text úměrně dni a svátku církevního roku.⁸⁵

Za autora nejstarších dochovaných tropů dialogického charakteru, mj. *Quem quaeritis*, je považován Tutilo ze St. Gallen (†po 912), a třebaže lze dohledat stopy tropů již z raného 7. století, je tento mnich obecně akceptován jako zakladatel jejich prozaické tradice.⁸⁶ Text je tento:

ITEM DE RESVRRECTIONE DOMINI [Dále o vzkříšení Páně]

Interrogatio [Otázka]:

Quem quaeritis /queritis/ in sepulcro /sepulchro/, [o] christicolae /christicole/? [Koho hledáte v hrobě, ó křesťanky?]

Responsio [Odpověď]:

Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae /coelicole/. [Ježíše Nazaretského ukřižovaného, ó nebešťanky.]

Non est hic, surrexit, sicut predixerat; ite, nuntiate, quia surrexit de sepulcro /sepulchro/. [Není zde, vstal, jak bylo předpovězeno; jděte, zvěstujte, že vstal z hrobu.]

Tropus opírající se o Evangelium sv. Marka (Mk 16, 6-7) slouží jako úvod k introitu, který dále pokračuje:

*Resurrexi, et adhuc tecum sum, alleluia; posuisti super me manum tuam, alleluia; mirabilis facta est scientia tua, alleluia, alleluia. Psalmus: Domine, probasti me, et cognovisti me; tu cognovisti sessionem meam, et resurrectionem meam.*⁸⁷ [Vstal jsem a jsem stále s tebou, aleluja; držel jsi nade mnou svou ruku, aleluja; podivuhodná je moudrosť tvá, aleluja, aleluja. Žalm (139): Pane, vyzkoušel jsi mě a poznal jsi mě; poznal jsi, kdy sedám a kdy vstávám.]

Jak je patrné, schéma otázky a odpovědi vychází z evangelního textu a výraznou sémantickou změnu v textové rovině nepřináší. Ovšem je zde podstatný rozdíl: text evangelia je čten (zpíván) monofonně. Uvedený tropus byl rozdělen mezi dvě skupiny přednášejících, tedy část chóru představující promluvu anděla a další, hovořící za ženy jdoucí ke hrobu, a toto responsorium, odlišení dvou mluvčích, je jádrem vzniku a příčinou dalšího rozvoje dramatické středověké formy.

⁸⁵ ČERNÝ 1964, s. 14-18.

⁸⁶ YOUNG, I, s. 189-190.

⁸⁷ YOUNG, I, s. 201.

V českém prostředí jsou velikonoční liturgické slavnosti doloženy sice později, avšak provozovaly se pravděpodobně s velkou oblibou. Mezi nejpozoruhodnější patří produkce ženského kláštera u sv. Jiří na Pražském hradě, v antifonári ze 14. století (sign. VI. G. 3b) je zachycena jedna z nejkompexnějších verzí liturgické slavnosti, obsahující mimořádný zpěv mastičkáře.⁸⁸

Finito responsorio tres Marie cantantes „Aromata“ procedant ad ungentarium pro accipiendis ungentis: [Po skončení responsoria tři Marie zpívající „Koření/Masti“ jdou k mastičkáři koupit mast.]

Aromata precio querimus, [Koření vzácná hledáme,]
christi corpus ungere uolumus, [Kristovo tělo pomazat chceme,]
holocausta sunt odorifera, [spálená jsou vonná,]
sepulture christi memoria. [pohřbenému Kristu na památku.]⁸⁹

Ungentarius: [mastičkář]
Dabo uobis ungenta optima [Dám vám nejlepší mast]
saluatoris ungere vulnera, [k potření spásitelových ran,]
sepulture eis ad memoriam [na památku pohřbeného]
et nomini eis ad gloriam. [a pro slávu jména jeho.]⁹⁰

Dále se sled scén rozvíjí dle obvyklého schématu, a text tak představuje komplexní zachycení velikonočních motivů: scénu tří Marií, nákup masti, jejich setkání s andělem i zjevení Ježíše a jeho rozhovor s Marií Magdalenou. Právě uvedení promluvy mastičkáře představuje ale zcela ojedinělý případ v liturgickém dramatu: v evangeliích postava mastičkáře nevystupuje, a pokud se v dalších dochovaných liturgických hrách objevuje, pak figuruje jako „němá role“.⁹¹ V uvedené ukázce se tak jedná pravděpodobně o první promluvu mastičkáře vůbec, což s sebou přináší zásadní změnu v klasifikaci daného textu: díky neliturgické vložce výrazně světského charakteru tak vlastně můžeme hovořit o první latinské velikonoční hře, v oboru matematické terminologie přesněji o „nultý“ článek

88 MÁCHAL, s. 10.

89 František Oberpfalcer uvádí překlad volnější: „Vonné věci za peníze hledáme, / Kristovo tělo pomazati chceme, / zápalné oběti jsouť vonné, pohřbu Kristova památka.“ OBERPFALCER, s. 10.

90 CHAMBERS, s. 33.

91 Ibid.

následné řady, jejíž pokračování absorbuje další aspekty sekularizace, především vernakulární jazyk.⁹² Dvojjazyčné latinsko-české texty se již začínají odchylovat od liturgické ilustrativnosti, a proto lze hovořit o konstituci skutečných velikonočních her.⁹³ Je-li dialog rozhovorem dvou (a více) postav, pak dvojjazyčné hry představují vhodné prostředí i v rovině lingvistické, protože latinské texty jsou prokládány ekvivalenty v lidovém jazyce a určité napětí, které tak vzniká, podporuje dynamičnost textu. Významem dvojjazyčnosti se zabývala především Jarmila Veltruská (Veltrusky), jež poukázala na stav jisté podvojnosti zvláště středoevropských středověkých dramát, vyplývající nejen z užití dvou (i více) jazkových kódů, ale rovněž z kolísání mezi „rovinou hieratickou, vznešenou a slavnostní na jedné straně a určitou dynamikou a větší svobodou, které pomáhají rozvíjet emotivní a humorné složky výpovědi, na straně druhé.“⁹⁴

V následující části práce se pokusíme představit dialogickou formu v konkrétních literárních památkách, pro přehlednost rámcově přejímáme jejich řazení z edice Jana Máchala Staročeské skladby dramatické původu liturgického.

3.1.1 První a Druhá hra tří Marií

Latinsko-český rukopis *První hry tří Marií* je dochován v Klementinském sborníku sign. I. B. 12 a edici v něm obsažených textů o třech Mariích vydal již roku 1863 Ignác Jan Hanuš.⁹⁵ Kromě výskytu dialogu je zásadním faktem spjatým s významem této literární památky notace 14. století, a to výhradně pasáží zpívaných latinsky. Kromě promlouvajících postav tří Marií, uváděných jako Prima persona, Secunda persona a Tercia persona, promlouvá anděl – Angelus, Ježíš a zcela v závěru Petr a Jan. Obsah latinského zpěvu je dále převeden do staré češtiny ve verších se sdruženým rýmem, nejedná se vždy o doslovný překlad, spíše o ustálená pojmenování a slovní obraty dané pravděpodobně tradicí, obdobně jako u dalších textů, které uvádíme níže.

Představený děj je takový, že po úvodní zpívané pasáži o příchodu ke hrobu po uplynutí soboty (*Dum tranſiffet. Et valde mane una fabbatorum veniunt ad*

92 VELTRUSKÁ, *passim*.

93 BROCKETT, s. 113.

94 BAŽIL 2010, s. 6.

95 HANUŠ, s. 41-56.

monumentum orto iam sole. [Když pomine sobota, brzy ráno přicházejí za východu slunce ke hrobce.] první osoba nejprve latinským zpěvem, poté českým textem oslovuje Hospodina s otázkou:

Prima persona cantet. [První osoba zpívá.]

Omnipotens pater altissime, [Všemocný Otče nejvyšší,] **{B}**
angelorum rector mitissime, [andělů vládce nejmírnější,]
quid faciemus, nos miserime? [co si počneme, my nejbídnější?]
Heu, quantus est nofter dolor! [Ach, jaká je naše bolest!]

Hospodyne wfemohuczy,
Andyelsky kraly zaduczy,
Czo gye nam neboham zdyety,
*Kdyz tebe nemuozem wydyety.*⁹⁶

Druhá osoba vysvětluje ztrátu Ježíše jako přítele.

Secunda persona cantet [Druhá osoba zpívá.]

Amifimus enim solacium, [Ztratili jsme opravdu útěchu,]
Ihesum Christum, Marie filium, [Ježíše Krista, syna Marie,]
ipse erat nostra redemptio. [sám byl naše vykoupení.]

Stratyly fme myftra fweho,
Jefu kryfsta nebeskeho,
Przyetele owfem wyerneho,
Jenz gye trpyel za wfye za ny
Na fwem tyele tyefkey rany.

Třetí postava pak vyzývá k nákupu mastí.

Sed eamus vngentum emere, [Ale pojďme mast koupit,]
cum quo bene possimus vngere [jíž můžeme dobře potřít]
corpus domini sacratum. [tělo Pána posvátné.]

96 MÁCHAL, s. 98.

*Pospješme mašty kupyty,
Jeſto muozem zaleczyty
Rany naſſeho tworczye myleho
Od zyduow vmuczeneho.*⁹⁷

Z hlediska námi navržené typologie dialogů se jedná o dialog nepřímý, protože komunikační role ve smyslu mluvčí – adresát na úrovni textu, tedy mezi hovořícími postavami, není zjevná, a směrem k cílovému recipientovi, „divákovi“, nejsou promluvy sdělením apelačním, spíše proklamačním. Přesto lze dialogičnost spatřit v různých jazykových vrstvách textu, neboť obsahují identifikovatelný rozpor, který vzniká (pravděpodobně nezáměrně) v dubletní jazykové mutaci, jejíž konkrétní realizace se nejenom formálně, ale především sémanticky stoprocentně nepřekrývá. A tak zatímco latinská a česká promluva první postavy vykazuje formální podobnost a odlišnost lze spatřit více v oboru nuancí sémantického významu slov, daném obecně kulturní tradicí uživatelů středověké latiny a staré češtiny (Pater altissime / Hospodine), či ve změně smyslu českého větného celku, který je motivován rytmickou a rýmovou konstrukcí (Heu, quantus est noſter dolor! / Když tebe nemuozem wydyety), v případě promluv postav zbylých je patrná odlišnost i ve struktuře slok: tříveršový latinský zpěv třetí Marie je doplněn českým čtyřverším, rovněž tříveršový zpěv Marie druhé pak doplňuje českých veršů dokonce pět. Není smyslem naší práce detailně vypočítávat odlišnosti, ale v tomto případě spatřujeme příčinu ve vlivu české básnické tradice doby vzniku díla v ustálených formách (rýmové schéma operující se sudým počtem veršů) i v obsazích sdělení (Od zyduow vmuczeneho). Význam těchto jazykových odlišností je však pro chápání dialogické formy textu spíše doprovodný. Dialogičnost je totiž přítomná v kontextu promluvy všech tří postav. Jedná se vlastně o nářek rozdělený mezi tři mluvčí, který začíná apostrofickým vzýváním Boha Hospodina a přes konstatování situace ztráty Ježíše Krista dochází až k apelu pro činnost vedoucí ke „zlepšení stavu“. Replika první osoby, postulující otázku „Co máme dělat?“ je tak smysluplně zodpovězena třetí osobou, která odpovídá: „Pospěšme koupit maſti.“

Výskyt trojice postav se zde opírá přímo o popis události v evangeliích, což vnímatele textu nepřekvapuje, ovšem pouze do té doby, než příslušné pasáže

97 MÁCHAL, s. 99.

evangelních textů porovná (viz též výše). Janovo evangelium totiž explicitně hovoří při navštívení Kristova hrobu pouze o postavě jediné, Marii Magdalské (Jan 20, 1): „Prvního dne v týdnu přišla Marie Magdalská časně ráno ještě za tmy ke hrobu...“ Evangelium podle Matouše uvádí postavy dvě (Mat 28, 1): „Po sobotě, na úsvitu prvního dne v týdnu, přišla Marie Magdalská a druhá Marie podívat se na hrob.“ Lukášovo evangelium naopak popisuje, že navštívení hrobu se účastnilo žen více (Lk 24, 10): „Byly to Marie Magdalská, Jana a Marie, matka Jakubova; a ještě i některé jiné, které byly s nimi...“ Přesně vymezený počet tří postav tak nacházíme pouze v Evangeliu podle Marka (Mk 16, 1): „Když bylo po sobotě, Marie Magdalská, Jakubova matka Marie a Salome nakoupily vonné oleje, aby ho šly pomazat.“

Odpověď na otázku, proč autor dramatického textu zvolil právě tři postavy, když opodstatnění tohoto počtu výskytem v evangeliích činí pouhých 25 % a dramaický text je dále rozvíjen i podle jiných evangelií než pouze Markova, je tedy nutno hledat spíše v kulturním kontextu a symbolickém významu čísla tři. Kulturním kontextem rozumíme obdobné texty cizí provenience, které pojednávají o stejném námětu a mohly být inspiračním zdrojem textů staročeských, narazíme však na problém datace konkrétních památek.

Otázka datace či periodizace, a tedy i jisté míry hierarchizace dochovaných evropských středověkých her o navštívení hrobu, byla od 19. století lákavou příležitostí k doložení původnosti a kulturní nadřazenosti „národa“ s nejstaršími texty a je zásluhou kulturně politického obrození středoevropských národů, že díky novému zájmu došlo nejen k publikaci řady středověkých literárních památek, ale tím i k jejich záchraně. Situaci poněkud komplikuje fakt absence rubrik (scénických poznámek) u nejstarších textů, protože z nich tedy bez ohledu na jejich stáří nelze bezpečně vyčíst, kolik postav, tedy Marií, tvoří „partnera v dialogu“ s anděly zvěstujícími Kristovo zmrtvýchvstání, jelikož každá z obou skupin mluvčích hovoří unisono. Jedním z nejstarších dokladů výslovného uvedení počtu Marií je rubrika v *Quem queritis* z Monte Cassina, datovaná do 11. století, kde však Marie byly dvě: *Finita Tertia uadat unus sacerdos ante altare, alba ueste indutus, et uersus ad chorum dicat alta uoce: „Quem queritis?“ Et duo alii clerici stantes in medio chori respondeant: „Iesum Nazarenum.“*⁹⁸ [Když skončí mše, přijde jeden kněz před oltář, oblečený v bílý šat, a přednáší k chóru hlubokým hlasem: „Koho hledáte?“ A dva jiní klerikové stojící

98 YOUNG I, s. 214.

uprostřed chóru odpovídají: „Ježíše Nazaretského.“] V mladší verzi z Tours již vystupují postavy tři.⁹⁹

S ohledem na nesamozřejmost počtu Marií, tedy na existenci dramatických textů s počtem dvou postav, je vhodné poukázat na to, že jedním z důvodů k odkazu na Evangelium sv. Marka s jeho vyšším počtem žen může být kromě jiných faktů symbolika čísla tři. Trojice jako archetypální magický fenomén je ve středověké kultuře nejen symbolem křesťanského Boha, ale mimořádný význam je jí přisouzen i v nekřesťanských rituálech a systémech, jež křesťanství předcházely (germánské norny – české sudice,¹⁰⁰ slovanský Triglav¹⁰¹) a jejichž projevy jsou s různou mírou zjevnosti patrné v lidové kultuře, a to nejen literární (orální epika, pohádky), ale rovněž hudebněformální (píseň jako typický příklad trojdílné formy). Karel Jaromír Erben ve své studii *Vídy čili sudice* také upozorňuje s odkazem na starověkou indickou kulturu na „existenciální aspekt“ trojice či trojdílného celku jako modelu obecné existence, která zahrnuje počátek, trvání a zánik, potažmo minulost, současnost a budoucnost.¹⁰² Náboženské představy pak disponují prostorovou trojicí „vertikální“, tedy nebesy, světem a podsvětím (někdy reprezentujícími rovněž již uvedenou časovou posloupnost). Při abstrakci promluv všech tří postav také můžeme hledisko časové uplatnit, protože odpovídá Erbenovu postřehu, byť ne přímočaře: první Marie konstatuje přítomnou situaci, druhá její minulou (i když stále trvajících) příčinu, třetí uzavírá apelem k budoucnosti. Nelze ještě nezmínit fakt, že „třetí“ Marie se dle evangelisty jmenuje Salome.¹⁰³ K vysvětlení tohoto nesouladu navrhuje hypotézu, která vychází z historického vývoje načrtnutého výše, tedy z toho, že starší chápání navštívení hrobu Mariemi počítalo se dvěma postavami, jak dokládají četné texty z frankofonních oblastí, v souladu s Evangeliiem sv. Matouše, a až dodatečně se pro koncepci scény začali „inscenátoři“ inspirovat Evangeliiem sv. Marka, ovšem při zachování tradičního označení „návštěva Marií u hrobu“. Tak se mohla Salome stát třetí Marií.

V případě citované úvodní scény jde v První hře tři Marií z hlediska dalšího rozvedení děje o expozici; z hlediska psychologie postav, dá-li se zde takové hledisko aplikovat, pak o pozoruhodný rozpor, který řeší již evangelisté: Marie totiž

99 YOUNG I, s. 241.

100 NAVRÁTILOVÁ, s. 52.

101 VÁŇA, s. 93-94.

102 ERBEN, s. 181.

103 Podle výkladů byly třemi ženami Marie z Magdaly, sestra Ježíšovy matky a matka evangelisty Jana Salome. OBERPFALCER, s. 7.

vědí, že je Ježíš pochovaný v hrobce, jejíž vchod kryje velký kámen, který nejsou schopny samy odvalit. Ale přesto k němu jdou brzy ráno, aby jeho tělo potřely koupěnými mastmi. Evangelium sv. Marka poskytuje svou explicitní otázkou ve třetím verši šestnácté kapitoly, kdo odvalí kámen, nejen adekvátní řešení tohoto myšlenkového rozporu, ale i vděčný zdroj pro další rozvoj komunikace v dramatických zpracováních. Evangelium sv. Lukáše fakt „opomnění“ žen o kamenném zátarasu nezohledňuje, ale oproti Evangeliu sv. Marka nezavdává příčiny k dalším pochybnostem ohledně mastí. Konstatuje, že si je ženy připravily (Lk 24, 1). Odbočujeme k tomuto tématu zcela záměrně, protože v rámci českého kontextu představuje další rozpor zásadní problém časové posloupnosti při inscenaci textů. Podle sv. Marka Marie nakoupily masti k pomazání Ježíše, když pominula sobota, a brzy ráno prvního dne týdne šly svůj záměr realizovat (Mk 16, 1-2). Vzhledem k tomu, že zdůrazněné „brzy ráno“ následuje bezprostředně po sobotě, nemohly ty masti dost dobře nakoupit jindy, než ještě dříve než brzy ráno. Pro staročeskou literaturu je otázka času nákupu důležitá, protože do něj vklíní celou scénu s mastičkářem.

Vrátíme-li se zpět k První hře tří Marií, uzavírá její první triádu promluv české trojverší, přednášené společně:

Ach, kaku zaloft gmame.

Ach, kaka naffye muzye,

*Nebudemely gyeho gmyety na dluze!*¹⁰⁴

Touto reflexivní promluvou končí první pasáž textu, který dále pokračuje variací uvedeného kompozičního schématu. První osoba přednáší:

Heu, nobis internas mentes [Ach, nám nitro] **{A}**

quanti pulfant gemitus [chví se mnohým vzdycháním]

pro nostro consolatore, [pro našeho utěšitele,]

quo priuamur misere, [který je ztracen bídňě,]

quem crudeli iudeorum [kterého krutých židů]¹⁰⁵

104 Ibid.

105 Záměrně používáme v českém překladu malé počáteční písmeno, protože židé zde jsou chápáni jako příslušníci náboženského vyznání, nikoli jako národ.

morti dedit populus. [smrti vydal lid.]

Horze nam neboham, kaczy fmutczy

W naffem nynye lezye frdczy.

Gym fme byly vtyeffeny,

Toho fme gyz sbaweny.

Ach naffye tyefka zalofty,

*Ze tak zaduczyeho hofty,*¹⁰⁶

Spafytele fme stratyly,

Gyehoz zyde vmuczyly.

Druhá osoba pokračuje:

Jam percuffo ceu pastore [Již jako po smrti pastýře]

oues erant mifere, [ovce byly zbědované,]

fic magistro discedente [tak od mistra opuštění]

turbantur discipuli, [neklidni jsou žáci,]

atque nos absente eo [a nám jeho postrádáním]

dolor crefcit nimius. [nesmírná bolest stoupá.]

Apostoly myftra fweho,

A my spafytele cztneho

Zratyly ffme (!) po naffem hrzyechu,

Pro nyz nam neny do fmyechu.

A třetí osoba dodává:

Sed eamus et ad eis [Jdeme a k jeho]

properemus tumulum, [hrobu pospícháme,]

fi dileximus viuntem, [jak jsme milovaly živoucího,]

diligamus mortuum [milujeme mrtvého]

et vngamus corpus eis [a potřeme jeho tělo]

oleo sanctiffio. [požehnaným olejem.]

106 MÁCHAL, s. 99.

*Poydem fkuoro k gyeho hrobu,
Drahe mafty neffucz ffebu,
Ykaz ffme gyey zywa mylowaly,
Myluyme gyei mrtwa fucze.*¹⁰⁷

Tedy obdobně jako u první trojice replik je zde po apostrofní promluvě první postavy „Ach naše těžká žalosti“ v promluvě postavy druhé poskytnuta informace o minulém ději „Ztratily jsme Spasitele“ a třetí postava imperativním tvarem apeluje na možné řešení „Milujme jej i mrtvého.“ Určitá míra dialogické formy je tu tedy přítomna nejen ve formální distribuci promluv, ale při detailním pohledu rovněž v sémantickém smyslu jejich obsahu. Rozšířeněji oproti první trojici replik působí užitá metaforické prostředky, z nichž v promluvě první Marie figuruje motiv smutku uloženého v nitrech pozůstalých, ale zároveň explicitní a značně generalizované označení viníka Ježíšovy smrti: židů („populus iudeorum“ / „zyde“). Zpěv druhé Marie přináší variaci tradiční paralely mezi Ježíšem a pastýřem ovčích stád, česká promluva se omezuje na konstatování ztráty, s gradací z „mistra učedníků“ na „spasitele“. Třetí postava zpěvem vyzývá k návštěvě Ježíšova hrobu, k lásce k němu a k pomazání, česky pak opakuje výzvu k lásce jako by byl naživu.

Stejně jako v předchozím úseku pak zpívají všechny tři postavy společně:

Quis revolluet nobis ab hostio lapidem, quem tegere sanctum cernimus sepulcrum?
[Kdo nám odvalí protějšší kámen, který vidíme zakrývat svatý hrob?]

A česky opakují:

*Ktho nam ten kamen otlozy,
Yenz prykrywa hrob bozy?*

Na tuto řečnickou otázku následuje reakce zcela neobvyklá. Pokud bychom totiž disponovali informacemi o přítomnosti dalších potenciálně hovořících postav, bylo by možné očekávat adresáta otázky, v kontextu představované situace vlastně

107 MÁCHAL, s. 100.

adresáta nepřímé prosby o fyzickou pomoc, který by svým verbálním projevem mohl odpověď na danou otázku poskytnout. Pokud však nemáme žádné vodítko (v případě textu ani vizuální potvrzení přítomnosti dalších postav), musíme nutně chápat otázku po pomoci jako řečnickou. Proto je odpověď na tuto otázku překvapivá, což je samo o sobě důvodem k mimořádné pozornosti, navíc má odpověď formu otázky položené andělem. Je nutné podotknout, že toto zklamané očekávání postav, které zřejmě nepočítaly s odpovědí, tedy střet očekávání a neočekávaného, je zdrojem velmi silného dramatického účinku. Otázka, kterou reaguje anděl, a následná odpověď tří Marií je považována, jak už je uvedeno výše, za počáteční impuls rozvoje dramatického útvaru liturgických her, protože se jedná o přímý dialog.

Hoc finito statim angelus in sepulcro cantet. [Když skončí, hned anděl v hrobě zpívá]

Quem queritis, o tremule mulieres, in hoc tumulo plorantes?

[Koho hledáte v tomto hrobě plakající, ó chvějící se ženy?]

Koho wy, panye, hledate w tom hrobye,

Tak welmy styfycze sfoby?

Persone cantent [Osoby zpívají]

Jesum nazarenum crucifixum querimus. [Hledáme ukřižovaného Ježíše Nazaretského.]

Quo finito ricmum fubiungant. [Když skončí, přednášejí verše]

My hledamy tworczye sfweho,

Ihezu krysta nebeskeho,

Yenz gye w tom hrobie polozen,

Tomu yeft dnes trzety den.

Obdobně jako u počátečních zpěvů lze konstatovat značné rozšíření české varianty promluvy oproti latinskému zpěvu, ačkoli myšlenka vychází z latinského znění pouze v informaci „hledáme Ježíše“, kterou rozvíjí pomocí tropů a dvojverší o chronotopikální situaci. Opět se nabízí otázka očekávatelnosti, protože situace je gradována disproporcí mezi charakterem druhu promluvy a jejím smyslem v kontextu líčeného děje. Osoby jdoucí k hrobu formulují řečnickou otázku po pomoci s odvalením kamene, na kterou ale následuje mládencova/andělova odpověď, ovšem ve formě otázky, koho hledají v hrobě. Na základě

jejich vysvětlení pak anděl odpovídá s výzvou k šíření informace o Ježíšově zmrtvýchvstání a k prohlédnutí hrobu. Můžeme tak konstatovat, že je implicitně uplatněno totéž schematické rozvržení promluv s ohledem na jejich časový aspekt, jako u dvou předchozích triád: nejprve je pojednána přítomnost „koho hledáte“, pak minulost „umučeného Krista“ a následně budoucnost, spojená s apelem „jděte a povězte“.

Angelus cantet

Non est hic, quem queritis; [Není zde (ten), koho hledáte]

sed cito euntes nunciate discipulis eis et petro, quia [rychle zvěstujte jeho žákům a Petrovi, že]

surrexit ihesus. [Ježíš vstal (z mrtvých)]

Quo finito ricmum fubiungat [Když skončí, přednáší verše]

Koho wy, panye, hledate,

Toho wy fde negmate.

Ale wyefto to zaczyelo,

Ze tye to swatey tyelo

Opyet yest fw duffy wzalo

A wyernyet yest f mrtwych wftalo.

Dyete fkuoro a powyezte

Jeho mlassym, gyefto wyete,

Ze buoh naplnyl fwa flowa,

Ynez gest wftal f mrtwych f hroba.

Dovolíme si zde připodobnění, protože pokud bychom se snažili vizualizovat schéma, které spatřujeme v základu textu, pak by vhodným prostředkem byla představa notového zápisu, ve kterém by šlo o rozložený sextakord s prvním znějícím tónem dominanty jako líčené přítomnosti, druhým tónem předcházející minulosti a závěrečným zvukem tóniky, která představuje nejen samotný základ tóniny, ale i jistý vrchol předchozího „retrospektivního“ a „dramatického“ pohybu.

Výzvou andělů k nahlédnutí do hrobu, tedy k přesvědčení se, že tělo tam není, je zdůrazněna podstata zázraku, a to za pomoci skupiny mluvčích. Tři Marie apel uposlechnou.

Quo finito angeli statim cantent: „Venite et videte“ et persone in sc. Mariam magdalenam se inclinando respiciant in sepulcrum et sitam. Tum tertia persona dicat ricum ad primam et secundam personam. [Když skončí, andělé hned zpívají: „Venite et videte (Pojďte a pohleďte)“ a osoby se přiblíží k Marii Magdaléně a pohlédnou do hrobu. Pak třetí postava říká verše k první a druhé postavě.]

*Nuz wy, sstiefftryczye, prycz dyeta,
A yat budu bdyety az do sfwyeta.*

Et hoc finito prima et secunda persona transeant successive retro altare cantantes ant. [A když skončí, první a druhá osoba se navrátí zpět k oltáři zpívajícíe].

*Ad monumentum venimus [K hrobce jsme šli]
gementes, angelum domini sedentem vidimus et dicentem, [viděli jsme anděla Páně
sedícího a říkajícího]
quia surrexit ihesus. [že Ježíš vstal (z mrtvých).]*

Třebaže verbálně nereagují vůči Marii Magdaléně, vyslechnou obě postavy výzvu a skutečně se vzdálí, aby ona mohla zůstat u prázdného hrobu sama. Tato pasáž nepůsobí zcela ústrojně a podle našeho názoru jde o překlenutí švu mezi evangelními zdroji, protože další scéna se opírá především o text Evangelia sv. Jana (Jan 20, 14-20).

Quo finito tertia persona cantet paulatim. [Když skončí, třetí postava zpívá postupně]

*Cum venissem vngere mortuum, [Když jsem přišla pomazat mrtvého,] **¶D**
monumentum inveni vacuum; [hrobku jsem našla prázdnou;]
heu nescio recte discernere, [ach, nevím, (jak) správně zjistit,]
vbi possim magistrum quere(re). [kde bych mohla mistra hledat.]*

*Kdyz byech przyssla leczyty mrtweho,
Nadgydech hrob a w nem nykoheho.
Wech, nemohu prawie fwyedyety,
Kde bych mohla mystra fweho nalefty.*

Quo finito cantet ricum [Když skončí, zpívá verše]

En lapis est vere deponitus, [Kámen je skutečně odvalený,]
qui fuerat in signum positus. [který byl přivalen jako pečeť.]
Munierant [1]ocum militibus, [Obsadili místo vojáky,]
locus vacat eis absentibus. [místo je prázdné, nejsou přítomni.]

Eodem modo [Stejným způsobem]

Owa, kamen, gyenz byeze na hrob polozen,
Awech, kak yeft daleko otlozen,
Gyehoz rytyerzy znafnye strzyezyechu,
awfak wffkrzyeffy yeho newedyechu.

Quo finito cantet [Když skončí, zpívá]

Dolor crescit, tremunt precordia, [Bolest vzrůstá, chvěje se srdce,]
de magistri pii absentia, [(pr)o zmizení zbožného mistra,]
qui saluauit me plenam viciis, [který mě zcela zachránil,]
pulsis a me septem demoniis. [vyhnal ode mě sedm ďáblů.]

Eodem modo cantet [Stejným způsobem zpívá]

Bolest roste memu frdczy wtrobe,
Jaz neboha byewffy v(!) bozym hrobye,
Tut ffem chtyela drahey mafty prynefty(!),
Yeho tyela nemohla ffem nalefty.

Cantet heu redemptio [Ať se zpívá vykupiteli.]
Heu redemptio ifrahel, [Ach vykupiteli Izraele,]
ut qui nasci voluit. [který se narodit chtěl.]
Heu redemptio ifrahel, [Ach vykupiteli Izraele,]
ut qui pati voluit. [který trpět chtěl.]
Heu redemptio ifrahel, [Ach vykupiteli Izraele,]
ut qui mortem sustinuit paciens. [který smrt protrpěl.]

Quo finito eadem nota cantet in vulgari [Když skončí, totéž zpívá lidově]

Awech, mnye hubenyczy,

*Yenz ffye chtyel narodyty.
Awech, mnye hubenyczy,
Yenz trpyety raczyl za ny.
Awech, mnye hubenyczy,
ienz (!) chtyel vmrzyety za ny pokornye.*

V tomto úseku textu je patrná jakási geneze celé památky, neboť lze identifikovat další sémantické švy mezi různými vrstvami textu. Nejstarší je latinský zpěv o třech strofách po čtyřech verších *Cum venissem ungere mortuum*, kterým disponuje množství dramatických textů středověké Evropy.¹⁰⁸ Zde po každé sloce následuje české přebásnění, které se s výjimkou druhé sloky snaží zachovat i charakter rýmu originálního latinského znění. Úvahy o latinském zpěvu a české deklamaci nemohou být brány v potaz, protože rubriky jasně proklamují zpěv i českého textu (Eodem modo).

Po „sólovém výstupu“ Marie Magdalény následuje další dialogická pasáž, ve které jde o dialog přímý mezi Marií a mužem, kterého u hrobu potká. Na explicitní otázku Marie odpovídá otázkou implicitní a pozoruhodné na tom je to, že ani v latinském zpěvu, ani v české verzi nezazní ani Ježíšovo jméno, ani jeho bližší určení. Ježíšova otázka je parafrází otázky anděla, Mariina promluva v sobě obsahuje otázku po „jeho“ těle a výzvu k poskytnutí informace pro „jeho“ nalezení. Překvapivá reakce odpovědi na otázku otázkou tak variuje dialog anděla s Mariemi: „Kdo nám odvalí kámen?“ – „Koho hledáte?“; „Koho hledáš?“ – „Vzal jsi jeho tělo?“

His finitis ihesus exeat indutus sacerdotali apparatu portans vexillum et cantet ant. „Mulier“.
[Když skončí, Ježíš vyjde oblečený kněžským úborem nesa prapor a zpívá antifonu „Mulier“ (Ženo)]

Mulier, quid ploras, quem queris? [Ženo, proč pláčeš, koho hledáš?]

*Powyez, cztna zeno, czo hledas
a procz ffye tak truchle maff?*

Maria cantet (?)

108 YOUNG, passim.

*Domine, si tu fustulisti eum, [Pane, jestli jsi ho ty vzal,]
dicitō michi, aut vbi pofuisti eum, [řekni mi, kde bych ho našla,]
ut ego eum tollam. [a já ho vyzvednu.]*

Postea dicat ricmum [Později říká verš]

*Cztny muzy racz powyedyety,
Acz muozez prawye wyedyety,
Twaly cztnoft yeho scowala,
Powyez, abych yeho optala.*

Uvedené Mariino pomýlení odpovídá znění v Evangelium svatého Jana (Jan 20, 14-15) a je diskutovanou otázkou, proč postavu Krista Marie zprvu nepozná a chápe ho často jako zahradníka (Hortulanus). V českém prostředí patrně nedošla tato záměna rozsáhlého ohlasu, ale ve hrách německé proveniencí jde o rozvinutou epizodu, která má snad poukázat na povrchní podvojnost, a tím motivovat k hledání vnitřní pravdy. Jarmila Veltruská upozorňuje na scény z velikonočních her z Erlau, Sterzing a hru ke svátku Božího těla z Chebu.¹⁰⁹ Z českých zpracování stejného námětu je pozoruhodný dialog zachovaný v textu z Klementinského sborníku *Ordo trium personarum in die refurrectionis domini sepulcrum visitantium*, viz níže.

Situace graduje v dialogu, který následuje:

Hoc finito Ihesus cantet. [Když skončí, Ježíš zazpívá.]

Maria!

Maria cantet. [Marie zazpívá]

Rabbi!

Ačkoli se jedná o pouhá oslovení, věty neslovesné, představuje uvedená část minimalistický přímý dialog s významem přesahujícím i všechny uvedené dialogy celého textu, neboť Mariiným oslovením dochází k jejímu rozpoznání a identifikaci druhého mluvčího jako Ježíše a její odpověď „Rabbi!“ [učiteli!] v sobě implicitně zahrnuje podstatu křesťanského učení. Z literárněvědného hlediska jde o elipsy, přítomné již v textu evangelia,

¹⁰⁹ VELTRUSKÁ, s. 15-17.

protože z hlediska sémantického obsahují obě oslovení velké množství kontextových informací, které jsou recipientovi textu známé a srozumitelné. Není naším záměrem znevažovat biblický text a vulgarizovat jeho výklad, ale kvůli ilustraci smyslu zkoumaného dialogu zde uvádíme jeho hypotetické znění s důrazem na implicitní informace, jež v sobě nese. Možný neeliptický text by tedy mohl vypadat asi takto: „Marie [, copak mě nepoznáváš, to jsem přeci já, Ježíš, kterého zabili a pohřbili, ale já vstal z mrtvých a teď se Ti ukazuji, abys tomu věřila]!“ „Rabbi [, já Tě nepoznala, protože jsem si myslela, že jsi mrtvý a pohřbený, a Ty jsi zatím tady a očividně naživu, takže byla pravda to o Tvém zmrtvýchvstání a já jsem z toho celá nesa, ale mám radost, že Tě vidím]!“

Dále pokračuje latinský zpěv Ježíše přerušovaný apelativními vsuvkami Marie vzývající Boha s prosobou o slitování. Pozoruhodný je fakt absence staročeského ekvivalentu prvních dvou slok Ježíšova zpěvu, domníváme se, že příčinou je značně transcendentní smysl Ježíšovy promluvy, kterou ve stručném shrnutí obsahují až české verše po třetí sloce. Ta v sobě obsahuje zárodek dialogu, protože apeluje na Marii slovy: „Nedotýkej se mne.“ Příslušný verš evangelia (Jan 20, 17) je často zobrazovaným námětem výtvarného umění, obzvláště v období renesance a baroka, a to především pro svou dynamičnost, byť Marie Magdalena na Ježíšovu promluvu reaguje pouze nonverbálně. Jen pro zajímavost uvádíme, že oproti tvůrcům především italské proveniencí je ve franko-germánských oblastech patrný odkaz na záměnu Krista se zahradníkem, např. v dřevorezu Albrechta Dürera (*Malé pašije*, 1509/1510) je Ježíš zpodobněn ve funkčním zahradnickém klobouku a s rýčem přes rameno.¹¹⁰

Ihesus cantet.

Prima quidem suffragia [První skutečné vyvolání/zjevení] **{E}**

folia tulit carnalia, [vzalo základ tělem]

exhibendo communia [ukázat obecnou]

semper nature munia. [vždy povinnost přírody.]

Maria cantet.

Sancte deus! [Svatý Bože!]

Ihesus cantet.

¹¹⁰ Viz frontispis a komentář v příloze.

Hec priori diffimilis, [Toto, od prvního odlišné,]
nec est incorruptibilis, [ani není neporušitelné,]
qui dum fuit passibilis, [a byť by dosud bylo schopné,]
iam non erit solubilis. [už nebude základní.]

Maria cadens ad pedes. [Marie klesá k nohám]

Sancte fortis! [Svatá sílo!]

(*Ihesus*)

Ergo noli me tangere, [Tedy nedotýkej se mě,]
nec vltra velis plangere, [ani kdybys chtěla plakat]
galyleam dicunt eant [do Gagileje řekni, ať jdou]
et me viuentem inveniant. [a mě živého naleznou.]

Quo finito ihesus dicat ricmum. [Když skončí, říká Ježíš verše.]

Maria, nerod plakaty,
Tot sŕyie gye muffylo wŕŕe ŕtaty,
Czo buoh kazal o mnye pŕŕaty.
Ale do galylee sŕyie ptayte,
Petrowy a gynym wyedyety dayte,
Ze chce kuoczy na nebeŕŕa wŕtupyty,
To gym racz powyedyety.

(*Maria*)

Sancte miŕericors ŕaluator, [Svatý milosrdný Spasiteli]
miŕerere nobis! [smiluj se nad námi.]

Kombinace písní vytváří závěrečnou část hry, v níž již přímý dialog figuruje pouze v kontextové rovině pořadí (a opakování) písní apoštolů Petra a Jana *Dic nobis Maria* a Mariina zpěvu/odpovědi *Sepulcrum Chriŕi viventis* a *Surrexit Christus*.

Quo finito ihesus recedit cantando. [Když skončí, odstoupí Ježíš zpívaje]

Aŕcendo ad patrem... [Vystoupím k Otci...]

Hoc finito Maria cantet. [Když skončí, Marie zpívá]

Vere vidi dominum viuere, [Opravdu jsem viděla Pána živého,]
nec dimisit me pedes tangere; [ani mi nedovolil dotknout se nohou;]
discipulos oportet credere, [ten, který učedníky vedl k víře,]
quod ad patrem velit ascendere. [si vystoupit k otci přeje.]

Eadem nota in vulgari. [v lidovém jazyce]

Zagyſſte ſſem wydyela hoſpodyna,
An my ſſye nedal ſſwych noh dotykaty.
Apoſtoley muſſye w to wyerzyty,
Ze chce kuoczy na nebeſſa wſtupyty.

(Hoc finito cantet: Victime paſchali) [Když to skončí, zpívá: „Victime paſchali“
(Velikonoční oběti)]

Quo finito cantet per ordinem „Victime paſchali“ usque „Dic nobis Maria.“ [Když
skončí, zpívají po sobě „Victime paſchali“ (Velikonoční oběti) a „Dic nobis Maria“
(Řekni nám, Marie)]

*Interim Petrus ei Iohannes currant ad eam et dicant: „Dic nobis, Maria, quid vidisti
in via.“* [Mezitím Petr a Jan běží k ní a říkají: „Dic nobis, Maria, quid vidisti in via“
(Řekni nám, Marie, co jsi viděla na cestě)]

Maria cantet „Sepulcrum chriſti viuentis“ usque „Surrexit chriſtus.“ [Marie zpívá
„Sepulcrum Chriſti viventis“ (Hrob Krista živého) a potom „Surrexit Chriſtus“
(Vstal Kristus)]

Quo finito Petru et Iohannes dicant „Dic nobis Maria“ ut s. [Když skončí Petr a Jan
říkají: „Dic nobis Maria“ (Řekni nám, Marie)]

Maria respondeat: „Surrexit Chriſtus.“ [Marie odpovídá: „Vzkříšeného Krista.“]

Závěr pak představuje kolektivní zpěv latinského hymnu *Te Deum laudamus*, jehož
autorství je přičítáno sv. Ambroži (4. stol.).

Chorus cantet: „Credendum est.“ [Sbor zpívá: „Credendum est.“ (Věří se)]

Demum ſequitur: „Te deum laudamus (laudamus te deum, digna laude gaud.)“
[Nakonec pokračují: „Tebe, Bože, chválíme (chválíme Tě, Bože, chvály hodný)]

Uvádíme zde text hry kompletní, protože další texty je možno výčtem shod chápat jako jeho varianty. Z pohledu přítomnosti dialogické formy lze říci, že se mimořádnost pojednávané problematiky projevuje nejen v sémantické, ale též ve formálně výstavbové rovině textu, a to s násobným efektem jazykové podvojnosti. Je ale nutno rovněž zmínit, že rubriky textů, „režijní“ či přesněji „inscenační“ poznámky (funkce režiséra nebyla ve středověku známa), jsou výhradně v latině. Nelze však jednoznačně určit, zda tyto rubriky vznikaly spolu s texty, nebo byly inskribovány až při dodatečném přepisu. Paleografickým pohledem na rukopisy lze doložit obě eventuality provedení, což ovšem přináší cenné informace pro další rozvoj bádání o středověkém divadle.

Budeme-li analyzovat uvedený text, pak nemůžeme pominout obecně přijímaný systém klasifikace latinských rýmovaných strof, jejichž původ je doložen v evropských velikonočních slavnostech. Tvoří jádro, kostru hry. Strofy kumulované do zpěvů o různé délce mohou být rozděleny mezi různé mluvčí, zpěvy jako celek jsou pro přehlednost označovány písmeny A – E. Z velikonočních slavností patrně německé proveniencce jsou převzaty zpěvy A, D, E, u zpěvů B, C se předpokládá francouzský původ, zpěv F je snad implementován do tradiční struktury z mladších velikonočních her. Ve výše uvedeném textu jsme písmena zvýraznili ve složených závorkách a označili jimi vždy první verš první strofy příslušného zpěvu, kterých je šest.¹¹¹ Pro přehlednost zde uvádíme i první verše každé další strofy téhož zpěvu:

{A} Heu nobis internas mentes – Iam percusso ceu pastore – Sed eamus et ad eis

{B} Omnipotens pater altissime – Amisimus enim solacium – Sed eamus unguentum emere

({C} Huc propius flentes accedite – Dic tu nobis, mercator iuvenis – Hoc unguentum si multum cupitis) – tento zpěv zachycující dialog Marií s mastičkářem se v První hře tří Marií nevyskytuje

{D} Cum venissem ungere mortuum – En lapis est vere depositus – Dolor crescit, tremunt praecordia

¹¹¹ BAŽIL 2010, s. 7-8.

{E} Prima quidem suffragia – Haec priori dissimilis – Ergo noli me tangere – Nunc ignaros huius rei

{F} Vere vidi Dominum vivere

Tuto „osnovu“ lze identifikovat i v dalších hrách, ve Druhé hře tří Marií (rukopis VIII. G. 29b) je pořádek jednotlivých pasáží však pozměněn, a to i bez udržení koherence dějové a časové posloupnosti.¹¹²

3.1.2 Třetí hra tří Marií

Text dochovaný v Klementinském sborníku velikonočních her, s incipitem „Ordo trium personarum in die resurrectionis domini sepulcrum visitantium [Řád tří osob v den vzkříšení Páně hrob navštěvujících]“, publikoval Ignác Jan Hanuš roku 1863 v *Malém výboru literatury staročeské*, a to s označením „Třetí hra velikonoční ‚tří Marií‘ či ‚tří osob‘, s episodami směšnými“.¹¹³ Už Josef Jungmann se domníval, že ačkoli rukopis je z 15. století, texty her jsou starší.¹¹⁴

Třetí hra tří Marií disponuje vloženými pasážemi, jimiž se upravovatel snažil harmonizovat souslednost času a posílit motivovanost jednotlivých promluv. Kromě toho je oproti *První hře tří Marií* text bohatší o latinské promluvy andělů během cesty tří Marií ke hrobu, o dialog Marie Magdalény s Ježíšem, který se jí poprvé zjevuje v podobě zahradníka (ortulanus), a o závěrečnou scénu Tomáše nevěřícího v Ježíšovo vzkříšení a jeho setkání s Ježíšem.¹¹⁵

Již sám úvod textu vykazuje odlišnost v podobě výskytu provozovacího návodu a promluvy „jednoho“. „Tunc primo unus dicit rykmum [Pak nejprve jeden říká verš]“:

Panny! Pani, postupayte
A dále se rozstupayte,
Neb se tudy magi trzij krafne pani brati,

112 MÁCHAL, s. 106-115.

113 HANUŠ, s. 48.

114 JUNGSMANN 1849, s. 65.

115 MÁCHAL, s. 172.

A geżiffje ukrżizowaneho hledati.
5 *Panny, pani fe rozstupagi*
A babky wżdy meffkagi,
Procz wy babky meffkate,
Zdali mnoho mazanczuow mate?
Pomohut ya gich odnefti wam,
10 *Nebudelit kde bliże, ale do ffkoly k nam.*¹¹⁶

Zde se prvně objevuje apelativní promluva, jejímž adresátem jsou diváci, kteří jsou přímým oslovením vtahováni do následujícího děje (rozestupte se, půjdou tudy tři paní), a zároveň i narážka na přítomnost „babek“ jako konkrétně definovatelné podmnožiny publika, u které je lhostejno, zda je reálně přítomna, protože vytváří konstantu vtipným narážkám. Mazance jednoznačně situují text do období Velikonoc a nabídka pomoci s jejich odnesením „do školy k nám“ identifikuje provozovatele hry jako žáky. Podobnost s výrazně rozsáhlejší promluvou praecursora ze *Hry o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení* je patrná právě v apelu na publikum, zmínce o mazancích i babách.

Po tomto vstupu vystupují tři ženy zpívající a recitující tak, jak je tomu u výše uvedených her tří Marií, změnou je zpěv anděla. Jak Máchal¹¹⁷, tak *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*¹¹⁸ editují text latinsky i česky zpívané výzvy k nakoupení mastí i následujících českých veršů obdobného obsahu, a to jako promluvu anděla. Smysl to však nedává, protože z analogických textů *První a Druhé hry tří Marií* jde obsahově o promluvu třetí osoby, která tak reaguje na quasi řečnickou otázku osoby první. Proč je v rukopise přípis „Angelus canit ant. [Anděl zpívá ant(ifonu)]“, není jasné, ale v kontextu následujícího zpěvu anděla u hrobu i další logické návaznosti a plynutí děje se to jeví jako omyl písaře. Nelze totiž dost dobře očekávat, že by se anděl přidal k pomazávání Kristova těla, navíc po jeho zpěvu „Leta Syon, laudans plaude, renouata terra gaude, agens deo gracias. [Smrtelný Sione, chvále plesej, obnovená země se raduj, vzdávajíc Bohu dík.]“ následuje poznámka: „Iřtam antiphonam debet cantari Angelus apud sepulcrum poft ‚Sed eamus‘ [Tuto antifonu má zpívat anděl u hrobu po ‚Jděme‘.]“, tedy po předchozí

116 MÁCHAL, s. 149-150.

117 MÁCHAL, s. 151.

118 HAVRÁNEK – HRABÁK, s. 270.

pasáži. Jeho české verše vyzývají k veselosti všech lidí, informují o Kristovu zmrtvýchvstání, o jeho sestupu do pekla a osvobození duší proroků.

První postava pak reaguje z hlediska představované situace přirozeně a věrohodně: „Poflechnietež, feštry milee, / kterake to zpiwani flyšfime...“ Výzvou k naslouchání však nedojde k porušení další struktury skladby, protože první postava poračuje latinskou a českou antifonou, poté českými verši.

Druhý andělův zpěv je anaforický, reaguje na něj druhá postava:

Veni defiderate, [Přijď žádaný,]

Veni criste amate, [přijď Kriste milovaný,]

Veni patris gloria, [přijď Otcova slávo,]

Veni sanctorum corona. [přijď svatých koruno.]

Po dalších (českých) verších anděla totiž následuje poznámka: „Tunc secunda perfona ad terciam [Potom druhá osoba k třetí]“:

*60 Neštyšit fobie, feštra mila,
puozofitati tuto fama,
a ya k hrobu naprzed pošpišim,
yake tamto špiwani flyššim, tobie powim.*¹¹⁹

První osoba zpívá antifonu latinsky a česky, ale pod českými verši je přípisek: „Secunda perfona dicit. [Druhá osoba říká].“, který svou pozicí posiluje námi předpokládanou možnost omylu v přidělení promluvy třetí postavy andělovi, jak uvedeno výše. Následující třetí andělův zpěv: „Quis est Iste, qui venit cum gloria, cum quo sanctorum copia peragitat celi palacia [Kdo je Ten, který přichází se slávou, s kým hojnost svatých obývá nebesa]“, je rozveden v šestnáctiveršovou českou strofu o Ježíši a jeho království, ale žádná ze tří postav na něj nereaguje ani na něj neodkazuje.

Dále se kompzice návštěvy hrobu neliší od předešlých, navíc je zde rozsáhlý zpěv první a druhé postavy odcházejících na pokyn postavy třetí („Due perfone vadunt cantantes et tertia tacet [Dvě postavy jdou zpívající a třetí mlčí]“), v němž po dvaceti čtyřech českých verších následuje osm latinských a další čtyři české, ale bez dialogické formy či apelu.

¹¹⁹ Jan Máchal v poznámce uvádí, že „tobě povím“ je pozdější dodatek. MÁCHAL, s. 153.

Dialog přímý se vyskytuje následně, a to ve scéně se zahradníkem,¹²⁰ jež se svým zpracováním blíží scénám cizojazyčných her, jak uvedeno výše.

Maria dicit antiphonam [Marie říká antifonu (vlastně české verše)]

218 *Ach, pržeħržíffne mnie źenie...*

Tunc ortulanus canit. [Potom zahradník zpívá]

Mulier, quid ploras, quem queris? [Ženo, proč pláčeš, koho hledáš?]

Cztna źeno, czo tak rano hledařs,

225 *A procź se tak řmutnie mařs?*

Maria (zpívá)

Domine, ři tu řuřtuliřti [Pane, jestli jsi ty vzal]

Eum, dicitu michi aut vbi [Jeho, řekni mi, kam]

pořuiřti eum ut ego eum tollam. [jsi ho položil a já ho vezmu.]

Maria dicit. [Marie říká]

226 *Cztny muři, racź mi powiedieti,*

Acź muořeřs prawie zwiedieti,

Zda mi twa miłořt geho řchowala,

Powiez, kde bých ya geho optala.

Ortulanus ad eam dicit. [Zahradník jí říká.]

230 *Powiez, zeno, czo tak rano hledařs*

A procź se tak řmutnie mařs?

Potkagili tie řide,

A neb gini zli lide,

Vcřini tobie mnoho zlého,

235 *budeřs pykati potom toho.*

Maria ad eum etc.

A ty, miły zahradnicze,

120 MÁCHAL, s. 159-160.

*A zdali newifs mne welicze tużicze,
Pro mého milého spafitele
geft mi horze welike czele.*

Ortulanus dicit.

240 *Ženo, radimt przi miłofci,
Zapomen wffi žalofci,
Choway fweho hospodina,
Gezu krysta swate marzi fyna.
A protoż nahle berż mi fe f oczi pryčż,*

245 *Nebt zlamu o hlawu tento rýczż,
A netlacż mi po czybuli,
At nedam rýczem porebuli,
A nechay fe mnu toho mluweni,
Nebt mi do toho nicz není,*

250 *At ya fwe dilo przedcze dielam,
A fwym ditkam chleba dobywam.*

S ohledem na charakter zahradníkovy promluvy je na místě asociace s promluvami praecursora ze *Hry o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení* či Rubína z *Mastičkáře* (viz dále). Můžeme konstatovat výrazný posun od počátečního liturgického základu, třebaže jeho podstata je v zahradníkově sdělení přítomna („Chovej svého Hospodina, / Jezu Krista svaté Máří syna“), ale následujících osm veršů hýjí humorem, který by v rámci sakrálního prostředí bylo jen obtížné obhájit. Apelová struktura tří dvojveršů vypočítává, co se v případě neuposlechnutí Marii Magdaléně jako druhé účastnici dialogu stane. Asi zvuková shoda a konotace s povoláním daly vzniknout rýmu „prýč – rýč“, dále rozvíjené souvislosti „cibuli – porebuli“¹²¹ a obzvlášť humorné výzvě „A nechaj se mnú toho mluweni“, neboť iniciátorem dialogu byl právě zahradník, který místo odpovědi na položenou otázku vyzvídal na Marii důvod její přítomnosti brzy ráno za městem. Překvapivost komunikační situace je obdobou dialogů uvedených ve Druhé hře. Pozoruhodný sémantický význam přináší již první zahradníková promluva, „potkají-li tě židé, / a

¹²¹ Rána, úder.

neb jiní zlí lidé“, z níž nelze nevyvodit, že židé jsou zlí. Zároveň se naskytuje možnost uvažovat nad situací chápání problému osamocené ženy, jež brzy ráno bez doprovodu kráčí neobydlenou krajinou, a to jak v době, o které text referuje, tak v době, kdy text vznikl. Bez ambice na hlubší studium dané problematiky si troufneme odhadnout, že osamocená žena v brzkých ranních hodinách potulující se venku, nejen ve městě, ale dokonce i mimo ně, byla nahlížena obdobně a v souladu se zahradníkovým upozorněním jistě nebyla v bezpečí. Uvedený dialog však považujeme za doklad mimořádného prostředku realistické tendence, lze-li o takovém prvku uvažovat v daném kontextu, protože jeho další symbolická motivovanost je překryta prostředky uvěřitelnosti a aktuálnosti v dané situaci.

Pozornost si dále zaslouží i poslední čtyřverší ze zpěvu Marie Magdalény po setkání s Ježíšem *Vere vidi dominum meum / Widielat fem giż pana fweho*, které zní:

Miserere, miserere, miserere, [Smiluj se, smiluj se, smiluj se,]

Alpha et o dictus vere, [počátku a řečený pravý,]

qui furexisti a mortuis, [který jsi vstal z mrtvých,]

da salutem Bohemis tuis, aeua. [dej spásu Čechům tvým, a(l)e(l)u(j)a.]

...

405 *Genż stal z mrtwych, odpuŃt*

nam hrzichy,

vtwrđ w prawdie twe wŃfeczky

wierne czechy, alleluia, aeua.¹²²

Explicitní výzva ke spáse Čechů je natolik závažným dokladem odchýlení od líčených událostí Kristova zmrtvýchvstání, že pro svou aktualizací funkci a „vlasteneckou“¹²³ ideu posunuje text do bližšího kontaktu s realitou, a třebaže nejde o dialogickou formu ani v podobě apelu směrem k publiku, její přítomnost se pravděpodobně dočkala u diváků značného ohlasu.

Právě tak dialog závěrečné části, scéna s nevěřícím Tomášem, je poměrně aktualizací a dynamický a Tomáš je na základě svých replik charakterizovatelný

122 MÁCHAL, s. 167.

123 Pojmy vlast a následně vlastenectví se ve středověku svým významem lišily od chápání dnešního, zformovaného historickým vývojem. Proto termín uvádíme v uvozovkách.

jako energický nedůvěřivec, který není v používaných výrazech omezován posvátností představovaných dějů ani biblickým charakterem své postavy.

Petrus dicit. [Petr říká]

525 *Wizte a znamenayte*

Proftieradlo ohledayte,

Gimżzo tielo gehu fwate

Od židow na kržiži rozpate

Bylo geft obaleno,

530 *To w hrobie neni nalezeno.*

Tomas clamans ad eos dicit. [Tomáš křiče k nim říká.]

I czo wy tu rycżite,

Swu myśli nadarmo tocżite,

Wffak mie na to nezwedete

Ani k tomu prżiwedete,

535 *Bych ya tomu vwierżil,*

Lecz bych swu ruku w gehu bok wlożil,

A prsty swe w gehu rany,

Genz fu gemu od židuow vdielany,

Teprw bych tomu mohl vwierżitij,

540 *Kdyż bych ho mohl opatrżitij.*

Petrus ad eum [Petr k němu]

Thomaſſi, bylo ſ nami byti,

Chtiellis o tom zwiediati,

Myt ſme s Janem v hrobu byli,

Źadneho ſme tam newidiali,

545 *Ted znameni toho proftieradlo mame,*

Czo my tobie neni prawime...

Marygi na czeſtie ſme widieh,

Te ſme ſe také tazali,

Aby nam powiediela.

550 *Czo geft chodicz widiela.*

*Y prawila nam gehu žiwu widieti
A ginym wffem appofftolom kazala powiedieti.*

*Tomas ad eos
Dofti gest wiecz nepodobna,
Že ma was fwesti žena hubena,
555 A neb chodczowe tito dwa,
Geffto fu howada prawa,
Chodij po fwietie, kde by czo mieli,
A lidij o statek prziprawowali,
Neb když gim dafs kragicz chleba,
560 chczeffli, dij, že buoha na nebi není tržeba.¹²⁴*

Obzvláště důležitá se nám jeví poznámka „Tomas clamans“, která již predikuje formu promluvy i postavy. Přímý dialog v podobě hádky je dynamický a obzvláště v závěru Tomášovy promluvy srovnatelný s řečí zahradníka. Blasfemii posledního verše je nutno chápat v kontextu předchozích 4 veršů, které jsou sice směřovány apoštolům Petrovi a Janovi coby postavám hry, ale zároveň je z nich patrná mimoliterární motivace, tedy humor vycházející z reality protagonistů obou postav, zřejmě žáků, jejichž prakticitu v reálných životních podmínkách promluva hyperbolizuje. Zároveň lze chápat tuto řeč jako patrný šev mezi realitou a představovaným dílem, tedy zcizující efekt, zde pro svou urážlivost nutně humorný.

Shrme-li výše popsané, pak prostředky užití ve *Třetí hře tří Marií* dokládají značný posun od konzervativnějšího schematismu *První hry tří Marií*, a to nejen díky dialogům, značně rozšířeným, ale i díky odklonu od líčeného děje k projevům reality ve formě expresivní „herecké akce“ (zahradník, apoštol Tomáš) či konkrétním odkazům na realie (chudoba, Čechy).

3.1.3 Zlomky her tří Marií

a) Rukopis (sig. I. F. 43) vykazuje podobné znaky rukopisu Klementinskému, ale text dochovaného zlomku hry tří Marií je lomen do dvou sloupců. Obsahově jde

124 MÁCHAL, s. 172-173.

o variantu *Druhé hry tří Marií*, schází však několik listů po prvním uvedení jednotlivých promluv tří postav. Pokračování počíná částí promluvy Marie Magdaleny u prázdného hrobu, scéna líčící setkání s andělem a dialog „Quem queritis?“ schází. Jde o doklad faktu, že se od prvopočátečního impulsu vzniku dramatických textů, výše uvedeného tropu Quem queritis, postupně odkláněla pozornost od liturgické ilustrace k „nápodobě reality“ a od ustrnulé posvátné symboliky k dynamickému lidovému divadlu.

b) Svatovítský zlomek představuje soubor dramatických fragmentů z přídeští rukopisu z Kapitulní knihovny, obsahující dataci k roku 1399. Jan Máchal k němu podává komentář: „Rukopis jeví se jako nedbalý přepis starší předlohy, které písař nejspíše často nerozuměl. Obsahuje konec hry pašijové a počátek hry na neděli květnou, a psán je o dvou sloupcích na každé straně.“¹²⁵

Udivuje nás, že pečlivý editor dále nekomentuje jednotlivé části textu, v nichž jsme identifikovali zlomků více. Po dialogu tří vojáků a Longina s otrokem, Sathana s Belzebubem a Šimona, Josefa, Marie a Jana s Pilátem, tedy zmiňovaného „konce hry pašijové“, totiž následují dvě veselá kázání, *Sermo passcalis bonus* [Dobré velikonoční kázání] a *Secundus sermo tres mordas walet* [Druhé kázání za tři facky], teprve až po nich se v rukopise nachází hra na květnou neděli, ludus palmarum, která líčí setkání Jana Křtitele s Ježíšem a jeho zázraky při cestě do Jeruzaléma (uzdravení setníkova dítěte, uzdravení nemocného leprou), promluva chromého žádajícího o vyléčení je již nedokončena.

Pozoruhodná jsou obě kázání, protože jejich rozpustilost ostře kontrastuje s námětem oplakávání Krista, kterým počínají hry tří Marií. Výraznou souvislost lze nalézt s promluvou praecursora (opovědníka) ze *Hry o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení*, viz dále. Z hlediska formálního jde v obou případech o monologickou promluvu v 1. osobě sg. („mám psáno“, „chci dolíčiti“; „dám vám“, „poviem vám“). Již oslovení („Slyšte, panny i vy panie“, „O slyšte, baby klevetnicie“; „Milé dietky“) postuluje charakter nevážnosti, který je dále realizován nejen pomocí prostředků lexikálních („obdržíte mrtvici“, „klevetnice“; „chocholata pyzda“, „svatá čepice“), ale i líčeným kontextem týkajícím se odpustků, bab/čarodějnic a čertů v pekle. Za podstatné považujeme situovatelnost v rámci církevního roku pomocí výskytu termínu označujícího požívatinu spjatou pouze

125 MÁCHAL, s. 126.

s velikonoční dobou: mazanec („žeť snad dva mazance maje, / a Kaifáše dobře znaje / i nedá jednoho jemu: / se vši školú přídu k němu“, „a ktož má dva mazance, / vrž druhým do školy pryč“; verš 159. prvního kázání je dokladem existence židovského zpěvu, jehož znění se do dnešních dnů však nedochovalo („Skorbrys abraham azbynuky“). Při souhrnném pohledu jde o texty parodické, jejichž souvislost s velikonočními dramaty je dána nejen kontextem dochování, ale i tematicky. Pro úplnost uvádíme oba texty:

*Sermo paffcalis bonus.*¹²⁶

*Slyšte, panny y wy panye,
takot prawy nassye pffanye:
w sftarych kutyech y w okrzynych
140 malo prawdy mathe przy nych;
awffak wy nekteru mrtwyczy,
nehet, rupy y sftudenyczy
na sfiwe sffrdczye obdrzyte,
acz mye prawye uwyerzyte.
145 O przyenesczaffne sfiare baby,
genz sffkrzyechczyete yako zaby,
panny y panye zprawugyczye
y wffyech sftawow possuzugyczye:
ty odpuffity wy obdrzyte
150 a u pekle gych uzywethe
y sfe wffyemy sftymy zlymy,
geffto pohrzyegy sfflowy meymy,
zet sffnad dwa mazanczye gmage,
a kayphafiye dobrzye znagye
155 y neda gednoho gemu:
sfe wffy sffkolu przydu k nyemu.
Ba mam pffano w sfiarem zachodye:
nebyway zkup w tomtu hodye.
Skorbrys abraham azbynuky
160 prifflyka, ktoz ma dwye fukny,
proday gednu, kup sffoby mecz;
a ktoz ma dwa mazanczye,
wrz druchym do sffkoly prycz.
Nechczyetely my wyerzyty,
165 chcey wam dywy dolyczyty,
gychz sfiye dyegye nenyne mnoho;
y zda sfiie nefslychaly toho,
zet sffu sfflepy newydaly
a chromy sffu wzdyy kulhaly?
170 Gefftyet powyedyye geden dyw,
gefftyt krzywda, yacz sfiyem zyw,
zye tye baba promluwywffyy
a k telety sfiye zaffmyewffyy,
na sftupyye tye létala
175 a potom na hrzyezyye honyla,
pak tye trlyczy dogylla
y wffyczken tye myeffyecz sffzobala.
O sfflyffite baby clewetnyczye
a wy sffwodne czarodyenyczye,*

*180 wy sfiie horffyye nezly czertyczye
a prawe sfiie domudnyczye!
A tohot chcey dolyczyty,
muozes wyeczye nez czrt uczynyty;
czrtta sfiye odzehnaty muozye,
185 racz zle baby vchowaty, bozyye.
Ba obrate sfiye, zywy budte,
a wy baby, czarow zbudte;
przygmyetez wy pozehnanye,
at wam bude na zatraczynyne!
190 Gmathe, dyetky, otpuffky
z puffity do puffky,
sfiyffky w hagy a kalyny we krzy.*

126 MÁCHAL, s. 132-133.

Secundus sermo tres mordas walet etc.¹²⁷

Myle dyetky, possfyedtez tu na male
a powyedye wam o chwale

195 o zydowjkem krały rytem.

*Pelech a chocholatá pyzda non est rudele, conecz pr . . le,
intempeffst nadrpeffst, oblykym w krabacz tantury lech. Myle
dyetky, geffto ffyem wam tato sflowczye domaczym hlaholem
prozwagdal, pyffye nam sswata czyepyczye, karkulyna matye*

200 w sfiarych kutech y w okrzyenyech, gyeffto malo prawdy mathe
przy nych: gemz magy byty panny, panye zakom,
a korbelly chlapom,
a offlyczye mnychom
a sfiwynye konwrffom,

205 a baby wffyem czrtom;

*ffut zde gedny baby, tyet ya neznagy,
ale dawno ffye na nye ptagy.*

*Prwe babye dyegy,
o te babye kuffa powyedyety neffmyegy,*

210 S geffst cznta y sfléthna,

zet gy kazdy dyabel v pekle zna.

Druzye babye M dyegy etc.,

ta otoczywffy koiffel nyty

y sfiiedla na prahu holu rzyty;

215 to kuzlo sfpacha gednho czaffu,

az fye gy wffychny czyertye v pekle vzařu.

Trzyetye Babye N dyegy,

*tat geffti possstawyla gedinu nohu na mlynarzowye stodole
a druhu na kostele.*

220 Znaly sfiie gyegye sfiyna guyraza,

przy nyemz ge byla gehu wffyeczka kraffa:

myelt geffti lyczy yako dwye moffnye

a brzycho yako herynkowe kroffnye.

Myle dyetky, possfyedtez tu na male,

225 dam wam za dwa pywa

a powyem wam dyw dywa:

ffyrycz byrzycz chody po sfiirnyffty,

plachtamy sfiye podpyeragye

a kygy sfiye offtyerage;

230 wtkach sfluncze, anno poledne obyeduge,

dachu my sfiyrowatku kygem possftrzyebaty

a mleka sfiochorem pochlemtaty etc

c) Obdobnou charakteristiku, tedy nedbalý přepis ze starší předlohy, připojuje Jan Máchal ke své edici *Tegernseeského zlomku*, v němž identifikuje úryvky ze hry na Boží tělo a na Květnou neděli. Oproti Josefu Truhlářovi pak považuje část textu po scházejících listech za ukončení této hry a argumentuje obdobnou kompozicí a sledem promluv v německy psané *Chebské hře o Božím těle*. Starší Truhlářův názor chápal pasáž jinak a promluvu pastýřů, Baltazara a malého Ježíška považoval za relikty hry vánoční¹²⁸ a tříkrálové, viz dále.

127 MÁCHAL, s. 133-134.

128 MÁCHAL, s. 57.

3.1.4 Hra o vzkříšení Páně a o jeho oslavení

Tato literární památka je příkladem dialogu, jehož funkcí je v určitých pasážích i „herecky“ dialog ztvárnit, je třetí z velikonočních her dochovaných v Klementinského sborníku (sig.XVII.E.1),¹²⁹ a je známa pod názvem *Hra o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení* (dle samotného textu praecursora, verše 21-22).¹³⁰ Jan Máchal ji edituje ještě jako *Hru o vzkříšení Páně* (Incipit ludus De resurrectione domini).¹³¹ Jedná se o nejdelší z trojice dialogických textů, čítající 920 českých sdružených veršů s drobnými latinskými dodatky,¹³² který v rukopise následuje po dvou různých verzích hry tří Marií.¹³³ Z dostupných edic je kromě výše uvedené patrně nejrozšířenějším vydání v ediční řadě Národní klenotnice,¹³⁴ k dispozici jsou rovněž dvě ukázky ve *Výboru z české literatury I.*¹³⁵

Kvůli rozsáhlosti jsme se pokusili na základě obsahové složky rozdělit text na dílčí části, záměrně neužíváme termínu výstupy, neboť inscenační praxe přítomnosti aktuálně nejednajících či nehovořících postav není ze zápisu vždy zřejmá. Zdá se nám, že skladba sestává ze 7 různých pasáží:

1. Introdukce
2. Část „pekelná“, v níž komunikují čerti a posléze čerti s dušemi
3. Část „pozemská“, v níž po introdukci Setníka následuje scéna u Piláta, jednání židovské rady s rytíři, cesta rytířů ke Kristovu hrobu, dějově přerušená dialogem Kaifáše a Chadimem, příhrobní scéna hry v kostky a Chadimovo vítězství
4. Část vzkříšení, v níž anděl vyděsí rytíře a dojde k zmrtvýchvstání
5. Část „pozemská II“ se zprávou o vzkříšení, v níž mluví Kaifáš s Chadimem, Chadim s rytířem a Kaifáš s rytíři
6. Část „pekelná II“ o sestupu do pekel, v níž Ježíš stojí před branou, čerti se hádají, Ježíš osvobodí duše, jež mu děkují
7. Závěrečný zpěv anděla

129 MÁCHAL, s. 147-215; PLOCEK, s. 54-57 et 873-929.

130 MÁCHAL, s. 187; HRABÁK, 1950, s. 43.

131 MÁCHAL, s. 148 et 186-215.

132 TICHÁ 1993

133 MÁCHAL, s. 46.

134 HRABÁK 1950

135 HAVRÁNEK – HRABÁK 1957, s. 262-268.

Určitá symetrie v kompozici, alespoň pokud jde o očekávaný prostor realizace a charakteru dialogu, je z naší abstrakce patrná. Vzkříšení, jakožto nejpodstatnější akce celého textu, tvoří jeho jádro.

Rovněž počet hovořících postav je značný, napočítali jsme 37 různých postav a praecursora. Jaká byla inscenační praxe, byl-li text někdy dobově inscenován, jisté není. Nabízí se možnost, že některé postavy byly předváděny týmě hercem.

Úvodní praecursorův prolog představuje text s dominantní apelativní funkcí,¹³⁶ obrací se k obecenstvu, jež oslovuje explicitně („všickni páni, panny, i vy, paní“; dále také: „staří, mladí, i vy, děti“), ale také nepřímou, ať už uvedením své produkce a vymezením aktérů („my chceme zde hru míti“) či instrukcemi k osloveným („již postúpajte na strany / a neuhoníte cepami rány; / pakli kto neustúpi, / dámť mu vždy, žeť zúpi. / Slušíť vám múdru býti, / ač nechcete biti býti.“)¹³⁷

Kromě případu čtvrtého verše s nominativní vazbou („nevrť se tuto Uher ani Šváb“) jsou oslovení sama tvořena apelativy ve vokativu. Mezi slovesnými tvary zdánlivě dominují tvary 2. os. sg. i pl., ale při precizní analýze jsme zjistili, že ze 40 určitých slovesných tvarů (přechodníky v to díky identifikaci čísla počítaje) jich nejvíce (10) připadá tvarům 3. os. sg., dále pak 2. os. pl. (9), 1. os. pl. (7), 1. os. sg. (6), 2. os. sg. (6) a nejméně 3. os. pl. (2). Vyplývá z toho, že více než jedna třetina (37,5 %) sloves vyjadřuje apel, téměř třetina (32,5 %) pojednává o mluvčím a 30 % o dalších okolnostech. Překvapivá není přítomnost apelu, ale výrazné množství tvarů sloves v 1. os., které dle našeho názoru signalizuje především motivovanost lidového divadla, a to zdůrazněním neoficiálnosti (vzhledem k protagonisticky indiferentní hře ryze liturgické).

Apel je patrný rovněž z množství výrazů bojové intence, kterými praecursor „vyhrožuje“ publiku. Předpokládáme, že motivací bylo vzbudit smích, protože celá úvodní promluva disponuje výraznou nadsázkou. „Pakli se ta řeč nelíbí komu, / beř se od nás k svému domu, / ať já mu nedám na Vary, / žeť poběhne jako s dary, / ať neuhonie porebule, / buď kučal nebo sekule. /.../ Cos ty na mne voči vytřeštil, / snad sem tebe ještě cepy nepleštil? /“¹³⁸ Výraz „rebule“ interpretuje Josef Jireček jako „zadek“, porebule pak můžeme chápat jako „výprask“, „kučal“ a „sekule“ jsou

136 Nelze nám zde vyčíslit přesné množství výskytu, ale jeho očekávatelnost v pašijových hrách je značná, a to zejména kvůli prostředí realizace her. Příkladem může být i počátek Vídeňských pašijí (Bažil 2015, s. 32.)

137 HRABÁK 1950, s. 45-46.

138 HRABÁK 1950, s. 46.

pojmenování z kontextu pochopitelná jaká „rány“, ale o jejich charakteru nelze říci nic bližšího. Subjektivně usuzujeme na souvislost s obecným „nasekat někomu“.

Informace o době provozování je obsažena v podobě potvrzující komickou intenci produkce „Dosti sme již smutnu byli / čtyřidceti se dní postili, / jedúc kyselo i húby / mohliť sú nám vyhníti zuby. / ... / Buďmež již veseli zase, / snědúc plece a k tomu prase.“¹³⁹ a v závěru promluvy „Již ukrátím té řeči / neb čiji mazance v peci.“¹⁴⁰ Smích, který byl očekáván, patřil k oslavě vzkříšení, byl smíchem svátečním.¹⁴¹

Po odchodu praecursora hovoří Lucifer k dalším čertům, což není zcela obvyklá kompoziční záležitost z hlediska velikonočních her, třebaže v českém prostředí ji máme doloženu ve výše uvedeném Svatovítském zlomku a ve Hře veselé Magdaleny.¹⁴² Výstupů čertů si všímá většina badatelů, Jaroslav Vlček díky nim považuje Hru o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení za „nejcennější skladbu svou ze všech her velikonočních nejen kulturně historicky (má i české d'ábly Vrbatu, Hoďatu a Kosatu), nýbrž i poměrnou nezávislostí na cizí předloze, stlumeným humorem a vyspělým veršem“.¹⁴³ Je nutno dodat, že čerti jménem Hoďata a Kosata jsou pouze jmenováni Luciferem, a to v okamžiku před rozbitím pekelné brány, jako hovořící postavy nevystupují. Pozoruhodné jsou rovněž Luciferovy instrukce, na jejichž základě mají čerti do pekla přinášet nejružnější duše, rozhodně však ne žáky: „...běžtež rúče na vše strany / mezi židy i pohany, / mezi pány i sedláky, / než nechoďte mezi žáky; / jak se vberú v naši říši, / všichnuť nám rodinu zpýší.“¹⁴⁴ Tichá soudí, že se jedná o komické výstupy „vysmívající se žákům a babám“,¹⁴⁵ o kterých je řeč dále, ale podle našeho názoru jde spíše o vtip, protože sami žáci pravděpodobně hru realizovali (kdo jiný?). Důležitým postřehem je optika směšnosti namířená nejen proti babám, ale i židům,¹⁴⁶ z jejichž „světa“ plynou určité obavy.¹⁴⁷

139 HRABÁK 1950, s. 45.

140 HRABÁK 1950, s. 46.

141 BACHTIN, s. 18.

142 HRABÁK 1950, s. 39-40.

143 VLČEK, s. 47.

144 HRABÁK 1950, s. 46.

145 TICHÁ 1984, s. 70.

146 Důsledné používání malého počátečního písmena není projevem banalizace existence národa Židů, ale snaha zdůraznit sémantický význam slova ve smyslu „příslušník židovského náboženství“.

147 VOISINE-JECHOVÁ, s. 52.

Ohledně bab praví Belzezub: „Mistře, mněť dějí Belzezub; / vyražen mi přední zub, / ješto mě bily baby kamením, / a já mezi nimi sedě bzdím...“¹⁴⁸

Následuje scénická poznámka „Fiat silencium et statim currant inter homines demones et portant aliquos ad infernum.“¹⁴⁹ [Budiž ticho a hned ať čerti běží mezi lidi a některé přinesou do pekla.] Jednotliví čerti pak přinášejí duše, jež vysvětlují, čím hřešily. Mlynář si nadsazoval odhad obilí, šenkýř dával sedlákům pivo s kvasnicemi, šidil a naléval i studentům (!), švec odbýval práci i měnil materiál, pekař pekl malé preclíky. „Anima lapkonis“, lapka, loupežil a kadežil si vlasy (!). Další tematicky příbuzní provinilci: „Ani se chtí opilci bít, / a dvěmať jest zabitu býti.“¹⁵⁰

Poněkud neústrojně pak po výjevu s babou Rebekou (běžné a rozšířené pojmenování čarodějnic v 15. století) dojde ke změně prostředí a „deinde“ vystoupí Pilát a „centurio ad populem dicit“¹⁵¹ [setník k lidu říká]. Jedná se o variaci na praecursorův úvod, chválící Piláta, ovšem opět s ironickou metaforou: „...rychle přistupte k mému králi, / jehožto já nyní chváli. / Náš jeho král tak obdaří, / jako lakomého psa opaří.“¹⁵² Následuje dialog Kaifáš – Pilát – Kaifáš, pozoruhodná je poznámka „Deinde Synagoga procedat cum Caypha cantando ‚Scobris‘.“¹⁵³ [Potom členové Synagogy předstupují s Kaifášem zpívající Scobris.] Bohužel není jasné, co tato skupina herců zpívala, Máchal uvádí, že jediným dokladem takového „židovského“ zpěvu v českých literárních památkách je „Skorbris (!) abraham azbunyky“ v Kapitulním zlomku české pašijové hry z konce 14. století,¹⁵⁴ který citujeme výše jako *Sermo passcalis bonus*. Pilát odmítá poslat stráž ke Kristovu hrobu, Kaifáš a První, Třetí, Čtvrtý, Pátý a Šestý žid slíbí odměnu rytířům, které odvede setník a rozděljuje je ke strážení hrobu (patrně parodie na spory o čest a urozenost).¹⁵⁵ Chadim, sluha Kaifáše, jde s nimi, ale má strach: „...ihned uteku jako shořím, / nebo se kyje velmi bojím...“¹⁵⁶ První rytíř se mu posmívá: „...ač kto přide a chce tě bít, / nastav hlavy aneb boku, / při tom hledaj cesty k skoku, / by mohl zbýti

148 HRABÁK 1950, s. 47.

149 MÁCHAL, s. 190.

150 HRABÁK 1950, s. 50.

151 MÁCHAL, s. 194.

152 HRABÁK 1950, s. 52.

153 MÁCHAL, s. 195.

154 MÁCHAL, s. 50.

155 BOROVSÝ – JANIŠ – MALANÍKOVÁ, *passim*.

156 HRABÁK 1950, s. 56.

se ctí seči, / a chytaj rány vždycky na pleci.“¹⁵⁷ Setník pak rozestaví rytíře a instruuje je: „Budeť Ježíši s námi krupno: / ač již on z mrtvých vstane, / dostiť se mu hrubě stane, / tudíž jako apoštoluóm, / dáme jim v bok jako voluóm.“¹⁵⁸

Opakovaná výzva k hlídce a nespaní vede k nápadu hrát kostky, které má s sebou Chadim. První, Druhý, Třetí, Čtvrtý, Pátý, Šestý, Sedmý a Osmý rytíř hází, hádající se při tom: „...jakž mi na kostku vržeš, / dámt', až se zvržeš.“¹⁵⁹ Hrají o suknicí, pravděpodobně relikv scény zpod kříže. Osmý rytíř pregnančně vyjádří stav situace: „Pakli mi ji nechcete dáti, / budem se o ni práti.“¹⁶⁰ Scénická poznámka dokreslí děj: „Et dent sibi simul adinuicem alaphas.“¹⁶¹ [I dávají sobě pohlavky navzájem.] Chadim také hodí, vyhraje a: „Post hoc summens tunicam currat ab eis.“ [Po tomto sbaliv suknicí utíká od nich.] Zjeví se anděl a zpívá Fiat pax [Budiž klid] a doplní, aby rytíři nehlučili, protože Ježíš v hrobě ještě spí. První-Čtvrtý rytíř se bojí, Pátý-Osmý rytíř a setník však odpoví andělovi, že ho uhodí mečem, ten je však zastraší zpěvem „Exurge, quare obdormis“ a vyzve Spasitele k zmrtvýchvstání. Ježíš: „...cantet (!) in sepulcro sedens: Ego dormivi.“ [(Ježíš) zpívá sedě v hrobu: Spal jsem.] Poté vstane.

Kaifáš nařídí Chadimovi, ať zjistí, kam utíkají rytíři, kteří zatím vyděšeně prchli od vzkříšeného Krista, ti vyprávějí, o tom, jak je anděl ohrožoval „dada v hlavu i dá v bok“.¹⁶² Pátý rytíř se schoval mezi baby „chtě se také tu schovati; / jechu se mne obierati, / kyjmi, pěstmi, přeslicemi, / aj ležím mezi nimi.“¹⁶³ Kaifáš je podplatí, aby o vzkříšení mlčeli.

Prudký stříh. Ježíš provázen andělem jdou do pekla – bojovat. Jedná se o ten největší z bojů, boj duchovní. Rychle se střídající krátké repliky a zpěvy Ježíše: „Cum rex gloriae“ [slávy], anděla: „Tollite portas“ [Otevřete brány] a Satana: „Quis est iste rex gloriae“ [Kdo je ten král slávy] jsou proloženy Luciperovými „rykmy“: „Ba vyzři ty, Vrbata, / anebo ty, Hoďata, / anebo ty, Astarota, / anebo ty, Košata, / kdo tak silně tluče nám na vrata!“¹⁶⁴ Belzezub odpoví: „Vstaň zhuóru, mistře Lucipeře, / ktosi na naše vrata péře, / nevstaneš-li velmi rychle, / duojdem

157 HRABÁK 1950, s. 57.

158 HRABÁK 1950, s. 59.

159 HRABÁK 1950, s. 59.

160 HRABÁK 1950, s. 60.

161 MÁCHAL, s. 204.

162 HRABÁK 1950, s. 66.

163 HRABÁK 1950, s. 67.

164 HRABÁK 1950, s. 68.

s ním krychle.“¹⁶⁵ A tu se peklo otevře a doposud uvězněné duše zpívají. Ježíš duše vyvádí, Adama, Evu, Iotru, jenž byl ukřižován po jeho pravici. Anděl je má odvést do ráje a celý editovaný text končí poznámkou: „Deinde fiat sermo. Amen.“¹⁶⁶ [A potom ať je kázání. Amen.]

Na základě uvedených ukázek, jež dokážou vytvořit představu celku, si troufneme tvrdit, že v dramatické hře se vyskytuje výrazné množství replik tematizujících boj či jeho jazykové uvedení, že je to příznakové. Na základě rozboru dalších památek a jejich komparace s textem Hry o Kristovu zmrtnýchvstání i o jeho oslavení jsme však nuceni korigovat vlastní názor, který jsme již publikovali jinde,¹⁶⁷ že text představuje kvůli nesourodosti a velmi malé tematické souvislosti a provázanosti jednotlivých částí konvolut kratších fragmentů, jež autor stvořil na základě existence starších předloh pouhou juxtapozicí textových celků. Podobnost kompozice (část pekelná I) s Hrou veselé Magdaleny,¹⁶⁸ židovský zpěv či fakt hry v kostce o suknicí dokládají sice starší tradici, ale nedostatky textu (schází postava druhého žida, návaznost dialogů není bezešvá) svědčí spíše pro genetický vývoj známých scén či fragmentů, které se snažil anonymní tvůrce spojit, tedy nejde o pouhou juxtapozici. S pozoruhodnou pasáží se v námi zkoumaném staročeském textu setkáváme ve scéně Ježíše před pekelnou branou. Námět sestoupení Krista do pekel (Descensus Christi ad Inferos) je v této podobě zachycen v apokryfním Nikodémově evangeliu. V němž Ježíš donutí Satana otevřít pekelnou bránu a vysvobodí duše. V apokryfním evangeliu jsou zmiňovány pouze duše patriarchů a proroků, o dataci vzniku této narace se vedou spory.¹⁶⁹ Lze soudit, že se jednalo o oblíbený námět v celé křesťanské, nejen západní, liturgii,¹⁷⁰ John Stevens dokládá manuál k provozování spektaklu ilustrujícího tento motiv z kláštera v Barking, který iniciovala tamější ctihodná abatyše Catherine of Sutto na přelomu 60. a 70. let 14. století.¹⁷¹ Pozoruhodná je však kompozice této pasáže, ve které se Ježíšův sestup do pekel jeví v čase následujícím až po jeho zmrtnýchvstání, což odporuje nejen náznakům v Bibli (Mt 27, 22-23), ale i apokryfnímu Nikodémovu

165 Ibid.

166 MÁCHAL, s. 215.

167 KUBA, 2014, s. 212.

168 HRABÁK 1950, s. 39.

169 DUS – POKORNÝ, s. 318-351.

170 ALFEJEV 2013

171 STEVENS, s. 317.

evangelium. Dosavadní editoři tuto skutečnost nechápali příznakově, ale podle Nikodémova evangelia dojde k sestupu do pekel a osvobození duší v době, kdy je Ježíš pohřben. Tedy před vzkříšením. Jak lze však takovou situaci inscenovat ve středověkém lidovém divadle? Vždyť lidová hra: „Je [...] vlastně sám život, jen zformovaný do zvláštní podoby s vlastnostmi hry.“¹⁷² Soudíme, že fakt této časové disproporce a jejího inscenačního řešení, je důležitým mezníkem v chápání historického vývoje středověkého divadla.

Helmut de Boor systematicky diferencuje dochované texty a hledisko jejich třídění spatřuje v geografické rovině. Na základě soupisu Walthera Lipphardta *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele* (cca 700 položek) je obecně přijímáno rozdělení na tři základní námětové okruhy textu, mezi nimiž však sestup do pekel schází, a v Čechách vzniklé liturgické hry (sv. Jiří na Hradě) řadí de Boor k středo-, východo- a jihoněmecké provenienci, v níž dominuje „*visitatio sepulchri*“, návštěva tří Marií u Kristova hrobu.¹⁷³ Právě dialog Marií se sborem andělů či dialog dvou andělských „polo-sborů“ má představovat počáteční impuls vzniku dramatu, a to bez ohledu na dřívější hypotézou předpokládaný (postupný) vznik liturgických her ze slavností (*officium*). V současnosti již dostatečně podložený názor o paralelní existenci různých „vývojových fází“ odsouvá původní domněnku o genetické závislosti textů, nepopírá však specifické historicky determinované tematické prvky textů.¹⁷⁴ Právě jedním z nich se nám jeví náš případ. V situaci „řádného“ Kristova sestupu do pekel by tedy bylo nutno inscenovat hereckou akci „mrtvého“, a to navíc v čase, který není pozemský. Jak by asi (nejen) středověký divák velikonoční hry reagoval na situaci, kdyby se představitel avizovaně „mrtvého“ pohyboval a mluvil a pak až realizoval své „oživnutí“? Možnost ztvárnit v reálném pozemském prostoru různé prostory jiné je běžná, nelze však v reálném čase ztvárnit nepozemský čas či „bezčasí“.¹⁷⁵ Nelze také tvrdit, že na základě různosti zpracování této dílčí scény, jež ovšem není přítomna v mnoha textech, můžeme kategorizovat literární památky daného období. Jistým vodítkem však takovéto kritérium může být pro kategorizaci textové intence.

172 BACHTIN 2015, s. 14.

173 LINKE, s. 156-157.

174 NECHUTOVÁ 2000, s. 97.

175 Relevantní poznámkou k tomuto problému je II. díl Goethova *Fausta* – 1. dějství, *Temná galerie*, kde je Faust konfrontován s existencí „matek“, vzácným dramatickým dokladem bezčasí (Goethe 1965: 295).

Jak jsme již výše uvedli, odmítnutí staršího názoru na vznik středověkého dramatického textu jako výsledku vývoje útvarů jiného žánrového a stylového charakteru je dnes obecně přijímáno. Výsledky našeho bádání zatím připouštějí možnost tvrzení, že relevantní změnou v konstituci středověkého dramatu nebyla vývojová odlišnost žánrová, tedy vývoj a přeměna žánrového útvaru v jiný (tropus – officium – ludus), ale zvyšování míry apelu a kvantitativní rozvoj jazykových prostředků vedoucích k zjednodušení či přesněji k zpřehlednění pojednaných dějů a k možnosti jejich herecké realizace. Apelativní funkce je podle nás příčinou zesvětštění, profanizace liturgického dramatu, nikoli kvůli podstatě výzvy, která byla přítomna i ve hře kanonicky liturgické, ale kvůli vedlejšímu konstituujícímu faktoru vymezení mluvčího jako autonomní osoby. Ta přiznává svou „rolí“, tudíž s ní nemůže být zcela ztotožněna, a otvírá tak prostor k realizaci vlastního (reálného) „já“ (případně „my“), které je divákem/účastníkem vnímáno (často i cíleně humorně) a oproti „rolí“ spjato s reálným časem diváka. Mohli bychom namítnout, že taková je situace každého dramaticko-jevištního díla, ovšem původní liturgické drama, lze-li věřit skromným dokladům z českého prostředí, bylo založeno na abstrakci chronotopu díla a chronotopu realizace. Ambice aktivovat diváka apelem scházela, jednalo se spíše o produkci ilustrační, nehledě na fakt latinského znění, které nemuselo být všem divákům dostatečně srozumitelné. Prostor inscenace byl využit jen jako symbolické místo, produkce jako zástupný obraz neměnného a nedotknutelného textu. V případě Hry o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení je patrný odklon od nedotknutelného ve prospěch člověka, směrem k divákovi, a to snahou o humor, který je spjat s aktivitou boje a fyzického útoku. A to útoku jak slovního, pro který Václav Černý navrhl na základě středověké francouzské literatury trefné české označení „šproch“,¹⁷⁶ tak předvedeného „herecky“, směřujícího dokonce až k blasfemii (apoštoluóm – voluóm), na straně jedné, ale též „scénickou“ úpravou děje ve prospěch jeho pochopitelnosti, a to zvláště v mimořádném případě sestupu do pekla až po Vzkříšení, na straně druhé.

Nedílnou součástí je rovněž užití dialogu jako jednoho ze základních prostředků sdělení, o němž již nelze říci, že postrádá kolizi, a dokládá tak odklon od původní dialogické ilustrativnosti textů liturgických dramát.

176 ČERNÝ 1996, s. 181.

3.1.5 Mastičkář

O dvou dramatických fragmentech souhrnně nazývaných *Mastičkář*¹⁷⁷ existuje více než bohatá literatura,¹⁷⁸ z našeho úhlu pohledu se však již jedná o závěrečnou fázi vývoje dialogické formy, kterou sledujeme. Ne ovšem z hlediska času, neboť text je datován do první třetiny 14. století (v případě Drkolenského zlomku do 70. let 14. století).¹⁷⁹

Josef Truhlář se domníval, že výjev byl součástí delší velikonoční hry, Jan Máchal souhlasí s poukazem na to, že ve hrách zahraniční provenience se vyskytuje právě postava mastičkáře v jednoduché či dvoudílné hře velikonoční.¹⁸⁰ *Drkolenský zlomek* by svědčil spíše pro partikulární kontext.

Dialog se zde vyskytuje přímý, je pozoruhodné, jak dalece se dokázala rozvinout prvotně jednoduchá zápleтка hry tří Marií, jež jdou koupit mast, respektive jež jdou navštívit hrob Ježíše Krista a hovoří o tom, že mast koupí. V jádru staročeského fragmentu tradičně označovaného jako *Zlomek muzejní*¹⁸¹ je zachován i jejich latinský zpěv a promluva k mastičkáři. Rámec je však tvořen skutečně vulgárním (a tento termín nelze vztáhnout pouze na význam „lidový“) projevem trhového veselí.

V textu spatřujeme tyto pasáže, které lze označit termínem výstupy, a to na základě mluvčích, nikoli členěním režijními poznámkami „Silete!“, kterou jsou podle Jana Máchala pozdějšími poznámkami.¹⁸²

1. rozhovor Rubína s Mastičkářem, 2. píseň Rubína a Pustrpalka, 3. Rubínovu promluvu k lidem, 4. dialog Mastičkáře s Rubínem (který je mezi lidmi v publiku), 5. Rubínovo představování mastí, 6. Rubínovu výzvu k Pustrpalkovi, 7. druhý dialog Rubína s Mastičkářem, 8. Rubínovo uvítání tří Marií, 9. – 11. latinský zpěv a českou promluvu každé ze tří Marií, 12. latinský zpívaný dialog Mastičkáře a tří Marií, 13. dialog Mastičkáře s Abrahamem, 14. promluvu Izáka, 15. dialog Mastičkáře se třemi

177 MÁCHAL, s. 63-97.; HRABÁK 1950, s. 15-35.

178 KOLÁR, s. 146-147.

179 JAKUBCOVÁ, s. 367-371.

180 MÁCHAL, s. 64.

181 JAKUBCOVÁ, s. 367-371.

182 MÁCHAL, s. 65. (poznámka k verši 26.)

Mariemi, 16. dialog ženy Mastičkářovy s Mastičkářem, 17. dialog Pustrpalka s Rubínem, 18. Mastičkářovu výzvu ke třem Mariím, jíž fragment končí.

Pro recipienta textu, který je alespoň rámcově obeznámen s charakterem velikočnických her, případně s jejich vývojem, je zcela zásadní pasáž s výstupy 9. – 12., protože představuje dějové jádro, přímo navazující na texty her tří Marií a na počáteční článek vývoje velikonočních textů (verše 234-262/269). Pro recipienta, který se dostane do kontaktu s textem bez předchozího poučení, je rovněž zcela zásadní zmíněná pasáž, protože svou vážností a dvojjazyčnou strukturou vybočuje z předchozího i následného textu. Musíme tímto dát za pravdu autoritě M. Bachtina, který poukázal na rituální charakter smíchu ve středověku, jehož účelem bylo formou negace vymezení zásadních faktů a zdůraznění jejich platnosti, často prostřednictvím inverze a opozit.¹⁸³ V případě *Mastičkáře* jde o situační blasfemii v podobě výstupů 13. – 14. (v. 272-318), v nichž je parodováno zmrtvýchvstání, a to jako prostředek agresivní reklamy. (Nelze zde neuvést asociativní poznámku s existencí reklamních vystřihovacích vánočních jesliček a betlémů z 20. – 30. let 20. století, v nichž betlémské postavy přinášejí jako dary narozenému Spasiteli produkty té firmy, jež betlém jako reklamní tisk pro stálé zákazníky vydala. Ač se jedná o výrazně jemnější využití ilustrace biblického textu, líčícího navíc jinou událost, je přesto reklamní strategie rovněž agresivní, protože je založena na vtipu, plynoucím minimálně z anachronie: těžko bychom v Bibli hledali zmínku o náhražce kávy z Kolína.)

Již v prvním dialogu, v promluvě Mastičkáře, je přítomno uvedení záměru textu, a sice pobavit („Vítaj, milý Idonechu! / Dávě ľudem dosti smiechu!“)¹⁸⁴ Dialog (26 veršů) tvoří střídající se promluvy Rubína a Mastičkáře, z nichž každá replika obsahuje oslovení adresáta. Tento formální znak přispívá nejen k soudržnosti textu, ale zároveň ke konstrukci dialogu, protože po oslovení následuje otázka či výzva, která je druhým mluvčím zodpovězena. Jak jsme již uvedli výše, účastníci dialogu nejsou na stejné úrovni, v tomto případě jde o sociální nadřazenost Mastičkáře coby zaměstnavatele. Lze předpokládat, že ještě před promluvou Rubína vyzýval Mastičkář publikum, hledaje pomocníka. Z hlediska apelové funkce obsahuje celá pasáž kromě přímého oslovení („mistře“, „Rubíne“) značné množství tvarů imperativu v 2. osobě singuláru, kterými dochází nejen k dynamizaci textu, ale

183 BACHTIN, *passim*.

184 HRABÁK 1950, s. 17.

zároveň k identifikaci hovořících postav („sed“, „vítaj“, „pověz“, „ptaj“, „pýtaj“, „rač“, „posadiž!).

Dvojzpěv Rubína s Pustrpalkem představuje ve dvou čtyřverších, prvním makaronském, Mastičkáře jako pokračovatele antického Hippokrata („Ypokras“), ale zároveň parodicky snižuje jeho schopnosti. Fakt, že text je určen ke zpěvu, a to přímo pro dva hlasy, dokazuje dle našeho názoru snahu oslovit co nejširší okruh případných posluchačů, aby tímto přilákání vyslechli další řeč. Z hlediska reklamy je tato strategie úspěšná univerzálně, v rámci staročeské památky uvádí monologickou promluvu Rubína k lidem (38 veršů), která je svým vyzněním srovnatelná s veselými kázáními uvedenými výše. Třebaže se jedná o monolog, množství imperativních tvarů (2. pl.) v úvodu (verše 35-48) vytváří pocit naléhavosti a apelu („poslouchajte“, „puste“, „poslouchajtež“, „věřte“), zatímco druhá část (verše 49-72) líčí kvality mastičkáře. Obdobně jako v úvodu Praecursora ze *Hry o Kristovu zmrtvýchvstání a o jeho oslavení* se v Rubínově řeči vyskutují konkrétní geografické termíny, oproti výše uvedenému však v podobě toponym (verše 49-53):

*Ni v Čechách, ni u Moravě,
jakožto učení mistři pravie,
ni v Rakúsiech, ni v Uhřiech,
ni u Bavořiech ani v Rusiech,
ni u Polaniech, ni v Korutaniech –*

Ve výčtu historických území je patrný systém jejich uvedení jako okolních „států“, ale vnímáme-li situaci přísně geograficky, překvapí nás absence Saska, předpokladatelného v protikladu k sousednímu Bavorsku. Analogie uvádění vzájemně sousedících území je porušena i dále, avšak zda jde o pouhou náhodu danou citem pro rým či záměr Sasko neuvádět, motivovaný konkrétním smyslem, nelze určit. Text je datován do 30. let 14. století, tedy ještě před založení Univerzity Karlovy (1348), jež „národ“ saský vymezuje jako jednu ze čtyř skupin příslušníků akademické obce (spolu s národem českým, polským a bavorským).¹⁸⁵

Následuje situace (verše 73-115) obdobná pasáži s čerty přinášejícími duše do pekel ze *Hry o Kristovu zmrtvýchvstání a o jeho oslavení*, alespoň do té míry, že Rubín se pohybuje mimo „scénu“, mezi obecnstvem. Zdrojem humoru je nejen

185 BOBKOVÁ – BARTLOVÁ, s. 153.

situační komika „divadelní postavy“ mezi přihlížejícími, ale i dialog sestávající z komolené němčiny mastičkářových otázek a jadrných Rubínových odpovědí. Jak ze situace, tak z poznámek („Mercator clamet“ (!) / „Mastičkář volá“) lze dovodit, že celý výstup byl velmi hlasitý. Hašteřivé útoky Rubína vůči Mastičkáři ukončí Mastičkářova výzva k poslušnosti a příslib budoucího bohatství, s čímž Rubín souhlasí. Opakované zvolání Rubínova jména a jeho dotaz po příkazech vedou k výzvě po „rozprostření“ krámu a Rubínovu prvnímu líčení mastí a vychvalování zaměstnavatele (verše 116-127). Dále pokračuje schéma rozmluv Mastičkář – Rubín – Mastičkář, který vybídne sluhu k představování mastí. Rubín nejprve osloví diváky („Kto chcete rady slyšeti, / môžete sěm rádi hleděti!“) a následně svébytně prosí o požehnání („Požehnaj mē, Boží synu i svatý Duše, / ať mne diábel nepokúšie.“¹⁸⁶). Poté v rozsáhlém monologu (verše 137-193) vypočítává masti, jejich původ a jejich účinky. Apel se zde projevuje přímým oslovením „mistře“, a to pětkrát, i imperativními tvary adresovanými Mastičkáři („pompkni“, „znamenaj“, „prodávejž“) a dalšími adresované divákům („každá věz“, „kažte“).

Verše 194-199 adresuje Rubín Pustrpalkovi, apel tvoří imperativní tvary („natluc“, „přikydniž“), verši 200-201 oslovuje opět Mastičkáře. Následuje variace na přímý dialog Mastičkáře a Rubína, který je mezi diváky a Mastičkář jej za to plísni. Možnost odchodu na jiné místo pro nedostatečný zájem kupujících Rubín Mastičkářovi rozmluví informací o příchodu zákazníka se synem, na to Mastičkář reaguje replikou o třech ženách, jež ho hledají (verše 221-234):

MASTIČKÁŘ:

Slyšal sem, Rubíne, zvěstě,

že jsú sde tři panie u městě,

a tyť, Rubíne, dobrých mastí ptajú.

A zdať ty mne, Rubíne, neznajú?

Zdát' mi sě, ežť ondeno stojie,

ežť sě o nich liudé brojie.

Doběhni tam, Rubíne, k nim

a cestu ukaž ke mně jim!

¹⁸⁶ Slovní hříčka s významy „pokoušet“ a „pokousat“.

RUBÍN (k Mariím):

Dobrojtro vám, krásné panie!

Vy tepír vjdete zej spánie

a nesúce hlavy jako lanie?

Slyšal jsem, že drahých mastí ptáte!

Hyn jich u mého mistra plin krám jmáte.

Čyřikrát opakované oslovení Rubína a imperativní tvary „doběhni“, „ukaz“ tvoří apel, na který jeho adresát nereguje verbálně, ale realizací uvedeného příkazu. Rubínovo pozdravení a oslovení tří Marií v sobě nese ironickou poznámku zhruba ve smyslu „až teď vstáváte a nestydíte se za to?“, kterou lze vztáhnout jako nepřímý údaj k úvahám o čase provozování hry.

Jak už uvádíme výše, následné promluvy svými latinskými (ani českými) verši (verše 234-262) nezapadají do humorně laděného textu a přímo odkazují na texty her tří Marií.

PRVNÍ MARIE (ihned zpívá):

Omnipotens pater altissime, [Všemocný Otče nejvyšší,]

angelorum rector mitissime, [andělů vládce nejmírnější,]

quid faciemus nos miserrime? [co si počneme, my nejbídnější?]

Heu, quantus est noster dolor! [Ach, jaká je naše bolest!]

(Potom říká):

Hospodine všemohúci,

anjelský králu žádúci!

I co je nám sobě sdieti,

že nemóžem tebe viděti?¹⁸⁷

DRUHÁ MARIE (zpívá):

Amisimus enim solacium, [Ztratili jsme opravdu útěchu,]

Ihesum Christum, Marie filium. [Ježíše Krista, syna Marie,]

Ipsa erat nostra redemptio. [sám byl naše vykoupení.]

Heu, quantus est noster dolor! [Ach, jaká je naše bolest!]¹⁸⁸

¹⁸⁷ Odchylka od znění textu v *První hře tří Marií*, kde uvedeno: „Czo gye nam neboham zdyety, / Když tebe nemuozem wydyety.“

(Potom říká):

*Ztratily smy mistra svého,
Jesu Krista nebeského.
Ztratily smy svú útěchu,
ješto nám Židie odjěchu,
Jesu Krista laskavého,
přiatele ovšem věrného,
jenž jest tirpěl za všě za ny
na svém těle lutné rány.¹⁸⁹*

TŘETÍ MARIE (zpívá):

*Sed eamus unguentum emere, [Ale pojd' me mast koupit,]
cum quo bene possumus¹⁹⁰ ungere [jíž můžeme dobře potřít]
corpus Domini sacratum. [tělo Pána posvátné.]*

(Potom říká):

*Jako sě ovčičky rozběhujiú,
kdyžto pastušky nejmajú,
takěž my bez mistra svého,
Jesu Krista nebeského,
ješto nás často utěšoval
a mnoho nemocných usdravoval.*

Jedná se o téměř doslovné převzetí textů, které se dochovaly i v jiných památkách, ale kontext dalších scén, kterými jsou rámovány, je svým hrubě profánním charakterem sakralizuje, neboť jsou s ním ve výrazném jazykovém i stylistickém rozporu. Setkáváme se tu se dvěma současně probíhajícími ději, neboť rozvíjení mastičkářské scény představuje zesvětšťování původně vážné scény, a to tak výrazně, že původní české verše, připojené k latinským zpěvům tří postav/Marií jako profánní vsuvky, se naopak stávají součástí posvátného textu. Jako doklad vývoje je nutno zdůraznit rovněž formu dialogu, jež je ve zpěvech a v promluvách tří

188 V *První hře tří Marií* se čtvrtý verš, totožný se čtvrtým veršem promluvy První osoby, nevyskytuje.

189 V textu *První hry tří Marií* se třetí až pátý verš nevyskytuje, poslední verš zní: „*Na fwem tyele tye/keky rany.*“

190 V *První hře tří Marií* „*possimus*“.

Marií přítomna tak, jak jsme ji popsali výše, ale v následných verších, už při vlastní rozmluvě s Mastičkářem, získává charakter dialogu přímého. Patrné je to na aktivitě výzvy k činnosti: třetí Marie vyzývá své dvě kolegyně: „Sed eamus unguentum emere, [Ale pojďme mast koupit,]“, adresátem jsou tedy všechny Marie, protože tvar imperativu 1. os. pl. se se vztahuje i osobu subjektu/mluvčího. Latinská promluva Mastičkáře se tak jeví jako reakce na tuto výzvu, byť nebyla adresována jemu (verše 263-266).

MASTIČKÁŘ (zpívá):

Huc propius flentes accedite, [Sem blíže plačíte přistupte,]
hoc unguentum si vultis emere, [jestliže byste zde chtěli mast si vysloužit,]
cum quo bene potestis ungere [se kterou dobře můžete potřít]
corpus Domini sacratum. [tělo Pána posvátné.]

MARIE (zpívají, obráceny k mastičkáři):

Dic tu nobis, mercator iuvenis, [Řekni nám, mastičkáři mladý,]
hoc unguentum si tu vendideris, [pokud zde mast odprodáš,]
dic precium, quod tibi dabimus. [řekni přesně, co tobě dáme.]

Promluva Marií (verše 267-269) tvoří vlastně reakci na Mastičkářovu výzvu, a to s jasně formulovanou přímou otázkou po ceně masti, na kterou však on (prozatím) přímo neodpoví kvůli scéně reklamního výstupu s dvojicí otce a syna. V nejstarším dochovaném výstupu mastičkáře v liturgické hře z kláštera svatého Jiří na Hradě je rovněž postava mastičkáře aktivním mluvčím, dialog však neobsahuje verbální projev apelu, jde o dvě oznámení, souvislost mezi nimi spočívá pouze v předmětu hovoru (uvádíme výše, zde pro přehlednost):

Aromata precio querimus, [Koření vzácná hledáme,]
christi corpus ungere uolumus, [Kristovo tělo pomazat chceme,]
holocausta sunt odorifera, [spálená jsou vonná,]
sepulture christi memoria. [pohřbenému Kristu na památku.]

Ungentarius: [mastičkář]

Dabo vobis ungenta optima [Dám vám nejlepší mast]
saluatoris ungere vulnera, [k potření spásitelových ran,]
sepulture eis ad memoriam [na památku pohřbeného]

et nomini eis ad gloriam. [a pro slávu jména jeho.]

Přechod od vážné pasáže k humorné je v studovaném textu *Muzejního zlomku* proveden neutrální českou výzvou („Sěmo blíže přistúpíte / a u mne masti kúpíte!“), ale ihned po ní následuje výzva Rubínovi, která uvozuje dialog Mastičkáře s Abrahamem.

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

V dialogu kromě oslovení („mistře“, „Abrahame“, „Izáku“) fungují slovesné tvary 2. os. sg., Indikativu i Imperativu, četný je výskyt zájmena „ty“ („tobě, „tebe“, „ti“). Promluva Izáka počíná rytmizovaným veršem vzdychání (verš 309) a v následujících devíti verších se třikrát vyskytuje oslovení „mistře“.

Scénický dialog Mastičkáře se třemi Mariemi (verše 319-360) kromě oslovení „Milé panie“ – „Milý mistře“ a chvály mastí přináší i pozoruhodný vzorec komunikace, spočívající v použití slovesné konstrukce rozkazovacího způsobu v kombianci s vedlejší větou podmínkovou či příslovečnou času (verše 343-346 a 355-360), a to s intencí ozázky a odpovědi:

Marie praví.

...

*Máš-li mast s myrrú a s tymiánem,
s kadidlem a s balšánem, dobrý družo, tu prodaj nem.*

Mastičkár praví.

*Zajisté, panie, když u mne té masti ptáte,
ted' je u mne velikú pušku jmáte.*

Marie praví.

...

*Milý mistře, rač nem to zjeviti,
zač nem jest tu mast jmieti neb přijěti.*

Mastičkář praví.

*Zajisté, panie, když sem jiným liudem takú mast prodával,
za tři hřivny zlata sem ju dával,
ale pro veliký smutek vám
za dvě hřivně zlata dám.*

Z pohledu evangelních textů je nutno mít na mysli, že pouze *Evangelium podle Marka* uvádí fakt koupě mastí. Oproti zmínce v biblickém zdroji je výše uvedená scéna představena životněji a realističtěji, a to i s ohledem na mimoliterární skutečnosti. Reklamní strategie (obecně platná a využívaná) spočívající v nabídce mimořádné slevy na zboží je spjata s procesem smlouvání o ceně, byť ji zpočátku můžeme chápat jako empatii mastičkáře, ale v kontextu předchozího textu nelze očekávat jiný záměr prodejce než prodat zboží se ziskem. Zároveň je to výchozí situace pro další scénu, v níž dochází k projevu nespokojenosti mastičkářovy ženy (verše 361-393) a k hádce o ceně masti, při které mastičkář hrozí manželce fyzickým násilím. Emoce vyličené prostřednictvím poznámek („Uxor clamat“ / „Žena křičí“), slovesných tvarů, oslovení i básnických tropů („To-li je mé k hodóm nové rúcho, / že mě tepeš za mé ucho?“; „pro mú vešdy dobrú radu / zbils mi hlavu jako hadu.“) posilují realismus výjevu a zároveň dynamiku textu i situace. Humor spočívá v uvěřitelnosti dané situace jako reálného děje, ve kterém je motivace promluv účastníků dialogu snadno interpretovatelná a z vlastních zkušeností přihlížejících známá. Kontrast zázračného a jedinečného (koupě mastí k pomazání Krista) s každodenností běžného života (manželská hádka) je tak po výše uvedených projevech sekularizace jazykové, funkční i situační dalším stupněm rozvoje dramatického textu starší české literatury. Významově jde o sekularizaci tematickou, protože přináší v rámci přechodného rozvoje témata vedlejší, nemající oporu v původních textech líčených biblických dějů.

Předposlední scénou je dialog Pustrpalka/Postrpalka s Rubínem (verše 397-430), jehož podstatou je parodické vypočítávání významnosti rodových příslušníků. Inspirace šlechtickými spory o čest je patrna, argumentace využívá obdobných prostředků slovních hříček a asociativních pochodů jako představování mastí. Posledním dochovaným veršem mastičkář oslovuje Marie: „Cné panie, na to vy ničs netbajte.“

Komentovat celý text hry je záležitostí pro samostanou práci, omezili jsme se tedy na konstatování zásadní vlastnosti tohoto díla: oproti všem dosud uvedeným vykazuje velmi vysokou míru emocionality, jejíž stoupající intenzita se nám jeví jako průvodní jev mladších literárních památek.

*Zlomek drkolenský*¹⁹¹ představuje soubor čtyř různých textů, první je znám pod názvem *Hra veselé Magdaleny* (viz níže), druhým je kratší fragment jiného zpracování námětu *Mastičkáře*, scéna tří Marií se v něm nedochovala. O to větší význam má postava Pustrpalka, která se účastní přímých dialogů. Spatřujeme zde s ohledem na účastníky dialogu tyto výstupy:

1. dialog Mastičkáře s Rubínem, 2. dialog Pustrpalka s Rubínem, 3. dialog Rubína s Mastičkářem (se zpěvem andělů), 4. dialog Žida s Mastičkářem, 5. dialog Mastičkáře s Rubínem, 6. dialog Rubína s Pustrpalkem, 7. vložená Rubínova píseň, 8. promluva Rubína a Mastičkáře, 9. Rubínovo chválení mastí, 10. Pustrpalkova promluva, jíž fragment končí.

Text začíná neurčenou promluvou, z kontextu lze vyvodit, že ji adresuje Mastičkář Rubínovi a že jí předcházela Mastičkářova snaha nalézt pomocníka (verše 103-108)¹⁹². I z fragmentu je patrná silná apelová struktura, daná oslovením a slovesnému tvaru 2. sg. imperativu („Viz“, „mistře“, „přej mi“, „dobud“). Oproti *Muzejnímu zlomku*, v němž se Pustrpalk rovněž vyskytuje, ale bez bližšího vysvětlení vztahu k dalším postavám, následuje (verše 113-148) scéna přijetí Pustrpalka ze Rubínova pomocníka. Jde o variaci na dialog Mastičkáře s Rubínem v úvodu *Muzejního zlomku*, pro přehlednost uvádíme srovnání obou dialogů.¹⁹³

191 MÁCHAL, s. 81-97., text *Mastičkáře* s. 86-93.; HRABÁK 1950, s. 30-35.

192 Pořadí veršů vstahujeme podle Máchalovy edice k textu celého *Drkolenského zlomku*, tedy nikoli jen fragmentu *Mastičkáře*.

193 HRABÁK 1950, s. 17. et 30-31. Emendace Jana Máchala ke slovu „něsti“ in MÁCHAL, s. 87. (poznámka k verši 132.)

(*Muzejní zlomek*, verše 1-24)
Rubín přibíhaje říká verš:

Seď, mistře, seď, jáz k tobě běžu,

snad sě tobě dobře hoziu.

Mastičkář:
Vítaj, milý Idonechu!
Dávě liudem dosti smiechu!

5 Pověz mi, kak ti pravé jmě dějú,
ať s tobú cěle sděju-

Rubín praví:
Mistře, jsem ti dvorný holomek,
dějút' mi Rubín z Benátek.

Mastičkář říká verš:
Pověz mi to, Rubíne,
10 co chceš vziati ote mne?

Rubín praví:
Mistře, od tebe chcu vziati himec kyselicě
a k tomu tři nové lžícě;
móž-li mi to od tebe přijíti,
chcu jáz ovšem tvój rád býti.

Mastičkář praví:
15 Rubíne, to ti vše jáz rád dám,
co jsi potřěboval sám.
Jedno na to všdy ptaj
a těch miest pýtaj,
kde bychom mohli svój krám vyklásti
20 a své masti draho prodati.

Rubín praví:
Mistře, hyn jsú mieta sdravá
a v nich jest krásná úprava.
Tu rač své seděnie jmieti
a své drahé masti vynieti.

(*Drkolenský zlomek*, verše 113-148)

Rubín:
Jest-li tu který otrok,
rychlý, bystrý jako klopot,
115 ježto by chtěl věrně slúžiti,
chtěl bych jej prhy nakrmiti.

Pustrpalk:
Teď, pane, já k tobě běžím
a tvój peniez s věrú těžím,
umiem krásiti a svoditi,
120 do školy krásné panie voditi;
hodím' já sě dobře tobě,
prošit', přijmi mě spěšě k sobě.

Rubín:
Vítaj, milé pachole,
za je tobě bratr Popele?
125 Podoben si k němu, to věz,
neb máš jistý kozí palcieř.
A podobens k němu kčici,
ale jsi okružhlú, osličí líci.
Chceš-li se mnú trh sdieti,
130 pověz, co chceš ode mne vziati?
Budeš po mně posteli městi
a v tejto mošně pušky (nésti).
Pověz mi, kak ti dějí,
ať tuto s tebú ihned sději.

Pustrpalk:
135 Pane, mně dějí Pustrpalk,
ját' sem velmi veliký šalk;
chceš mi odplatu dáti,
chci slúžiti, že mi nebudeš děkovati.

Rubín:
Pustrpalku, dámt' hácný pás
140 a dvě onuci ode mne máš
a k tomu blchu jednookú,
tiem zaplaci službu tvú.

Pustrpalk:
Toť učiním, pane, pro tě,
a přidaj mi někaké kotě.

Rubín:
145 Sěď, Pustrpalku, u mého pána,
střěha jeho a jeho kráma,
a vezmi tento koš k sobě,
až' sě vráci opěť k tobě

Ze srovnání, které jsme se snažili graficky znázornit, je patrné, že ačkoli jde o stejnou komunikační situaci přijímání do služby, je každý text zpracován jinak. Zatímco *Muzejní zlomek* je strukturován poněkud praktičtěji v části otázky po platu a odpovědi najímaného (M. 9-16), je v *Drkolenském zlomku* otázka oslabena (D. 130) výčtem pracovních povinností a dotazu po jménu. Zároveň je zde širší charakteristika najímaného služebníka, ať už jeho vlastní, či popisná od Rubína. Z hlediska komunikace považujeme rovněž za podstatný fakt, že zatímco v *Muzejním zlomku* se Mastičkář/zaměstnavatel ptá, co by chtěl Rubín/služebník

za odměnu, v *Drkolenském zlomku* Rubín/zaměstnavatel přímo uvádí, co Pustrpalk/služebník obdrží. Pustrpalkův požadavek na „přídavek“ považujeme za funkční rýmový i situační prostředek humoru. Shrnutí komunikační aktivity nás dále vede k úvaze o charakteru promluv ze sociálního hlediska podřízenosti a nadřízenosti: zatímco reálná situace by tvořila subordinační vztah Mastičkář – Rubín – Pustrpalk, podle smyslu promluv a zároveň podle jejich četnosti (M. veršů 206 ze 431, D. 124 veršů ze 196) je hlavní postavou spíše Rubín, jehož promluvy vůči zaměstnavateli vykazují značnou míru drzosti, opět funkčního zdroje humoru.

V rámci *Drkolenského zlomku* představuje následující dialog Rubína s Mastičkářem (verše 149-163) kontrast mezi posvátným a realitou lidského života, v němž Rubín žádá Mastičkáře o povolení odejít vykonat tělesnou potřebu a Mastičkář mu odvětlí, že i kdyby šel k čertu, nepřestane kvůli němu pít pivo. Na to reagují „anděli“(Angeli) zpěvem: „Milčete, posluch(aj)te!“ a po volání Mastičkáře navrátilivší se Rubín de facto sdělí, že potřebu vykonal. S přihlédnutím k evropskému pojetí společnosti, v němž křesťanské církve a posléze občanská společnost během historického vývoje tělesnot a její projevy spíše tabuizovaly, je svou otevřeností a kontextem andělského zpěvu uvedená pasáž jednak blasfemická, jednak společensky satirická.

Dialog Žida s Mastičkářem (verše 164-176) počíná zpěvem, jehož rytmizovaný první verš asociuje exotičnost neindoevropského jazyka („Chyry, chyry, achamary!“) a tvoří, byť s jiným počtem slabik a metrickou stopou, epizeuktickou paralelu k prvnímu verši promluvy Izáka z *Muzejního zlomku* (Avech, auvech, avech, ach!). Celá pasáž je však torzovitá, kromě žádosti o oživení dítěte, příslibu tří hřiven zlata a stručné charakteristiky obdobné *Muzejnímu zlomku* (D. 173-174 „když bílý chléb uzrieše, / ihned režný povrzieše.“, M. 287-288 „bílý chléb jedieše / a o ržném nerodieše.“) neobsahuje scénu kříšení dítěte ani další kontext. Vede to k domněnce, že události analogické s líčením v *Mujejním zlomku* následovaly až v částech rukopisu, které se nedochovaly.

Následující dialog Mastičkáře s Rubínem (verše 177-195) je obdobou vulgárního poměřování obou postav z hlediska podřízenosti, jako je tomu v *Mujejním zlomku*. Zde však plynule a logicky navazuje dialog Rubína s Pustrpalkem (verše 196-236), na kterého se Mastičkář ptá a se kterým vítězný Rubín poměřuje svůj původ a jeho hodnotu. Obdobným sporem evokujícím spory o šlechtickou čest, ovšem se značně satirickou intencí, končí fragment *Mujejního zlomku*, zde následuje Rubínova píseň (verše 237-240). Svou formou

spadá do milostné lyriky,¹⁹⁴ svým explicitním sexuálním charakterem ji lze považovat spíše za rozpustilou žakovskou tvorbu než lidovou slovesnost. Ačkoli sama ve svých čtyřech verších dialog neobsahuje, je vložena jako jakási zpívaná vsuvka do dialogu Rubína s Pustrpalkem, kterému je nakázáno „sědvě a natlucvě masti, / jednak budú hosté z daleké vlasti.“ (verše 235-236), na což Pustrpalk po Rubínově popěvku reaguje informací o charakteru jím zhotovené masti. Humor je zde situační, protože zatímco Rubín Pustrpalkovi přikáže mast vyrobit a sám si zpívá, Mastičkáři dále tvrdí: „Mistře, již sem tuto mast tlúkl dosti, / až mě bolejí mé vše kosti.“¹⁹⁵ Na mastičkářovu výzvu začne Rubín masti vykládat a zároveň nabízet. Jeho chválení mastí (verše 253-296) je obdobou monologického projevu z *Muzejního zlomku*. Uváděných mastí je šest a jejich původ a smysl užití je představen v oslavném duchu, ale pomocí obscénních a skatologických termínů. Pustrpalkovou promluvou, v níž odmítá Rubínovu řeč jako lživou, fragment končí.

Z hlediska časoprostoru přináší dialogy řadu informací, jejichž přítomnost posiluje nejen humornost scén, což byla pravděpodobně původní intence autora/autorů, ale zároveň konkretizuje místo i čas, čímž profanizuje líčený děj. Již v osmém verši *Muzejního zlomku* se představuje sluha jako Rubín z Benátek. Těžko rozhodnout o motivovanosti tvzení, Benátky (nad Jizerou) se jeví pravděpodobnějším zdrojem než Venetia, ale existuje ještě pravděpodobnější výklad, totiž pražský nevěstinec Benátky.¹⁹⁶ V rámci trhového vyvolávání mastí Rubín jmenuje další lokality, Babylonii, Vídeň a Prahu, v *Drkolenském zlomku* Míšeň, Náchod, Dobrušku, rovněž se vedle Českého Brodu uvádí Praha a Vídeň. Význam má ale i obecné určení prostoru: „Mistře, hyn jsú miesta sdravá...Tu rač své sedenie jimeti.“ (M. 21 a 23)¹⁹⁷, „Mistře, vstupě na tuto stolicu,“ (M. 25), „Mistře, v ónomno kútě biech,“ (M. 84), „A tuto mast činil mnich v chýšcě,“ (M. 172), „ale neniet' jé v téjto vlasti. / Tlukúť jiu žáci na školném prazě,“ (M. 177-178), „že jsú sde tři panie u městě,“ (M. 222), „přinesl sem tuto mast z zámořie.“ (M. 324), „Jest-li v uonomno kútě která stará baba,“ (M. 329), „byla v stodole zavřena“ (M. 416), „bliz pod jeho dvorem.“ (M. 418), „do školy krásné panie voditi,“ (D. 120), „Budeš po mně posteli mésti“ (D. 131), „Straka na stracě přeletěla řeku,“ (D. 237), „jednak přídú kupci z daleké vlasti.“ (D. 246), „hned i s mastí u všech črtóv bude.“ (D. 274), „vónit' má jako z mnichového záchoda“ (D. 288), „hnedť by jej črt do pekla i s mastí zlúpil.“ (D. 292), „A když na kampna vsedieše, / tehdy vidiše, / co se prostřed jistby dějěše.“

194 LEHÁR 1990, s. 256. et 370.

195 HRABÁK 1950, s. 33.

196 NOVOTNÝ, s. 223-228.

197 „M.“ označuje *Muzejní zlomek*, „D.“ *Drkolenský zlomek*, číslo pořadí verše.

(M. 289-290). Uvedená situovanost představuje výrazný prvek profanizace textu a zároveň částečně určuje podmínky jeho případné inscenace. Kromě toho pomáhají identifikovat příslušnost textu, účinkujících i obecnost k určitému místu, jehož reálná existence je jimi potvrzována. Postavy tří Marií, které vlastně jediné mají opodstatnění v biblických textech, jsou spojeny s matnou představou „daleké vlasti“ (D. 236; 245), tedy někoho „cizího“. Ještě patrnější je snaha autora/autorů, možná nevědomá, ukotvit líčený děj v čase. Časové údaje představuje „kažte jěj přijít na tři noci,“ (M. 189), „jež lepší bude než s Veliky noci kozina“ (M. 220), „Dobrojtro vám, krásné panie!“ (M. 229), „Letos, den svaté Mařie,“ (M. 323), „Nynie, u Veliký pátek,“ (M. 325), „Letos, den svatého Jana.“ (M. 347), „To-li je mé k hodóm nové rúcho,“ (M. 386), „okolo turneje, hoho,“ (D. 239), „ješto v noci nevstává,“ (D. 256), „kterát' sě jí pomaže ve dne neb v noci, / dřiev než spadne prvá rosa,“ (D. 284-285). Nejpodstatnější jsou zmínky o Veliké noci, Velikém pátku a hodech, které jednoznačně určují dobu představovanou ve hře.

Humor jako součást lidového veselí je zprostředkován jazykovými i mimojazykovými prostředky ve všech vrstvách textu, kromě vulgarismů skatologického významu též významy přenesenými, např. „kokrhati“ (D. 260) jako metonymie pro mužskou potenci, neologismy, např. „z ščinomat“ (D. 277) jako kalku výrazů „ščina“ (moč)¹⁹⁸ a „aromata“ (masti), absurdních parafrází chvály (masti i rodu), jejichž smysl je inverzní a parodický, zvukové shody germanismů s českými výrazy (M. 74-77; D. 196-198), ale i v rovině stylistické (dialog Mastičkáře s Rubínem). Situační komika je spjata s blasfemií, nejen v motivu vzkříšení Izáka jako reklamy na mast, ale i v nabídce líčidel třem Mariím (M. 333-338) či vítání tří Marií Pustrpalkem s jasně erotickým podtextem (M. 394-395). Vrcholně intelektuální je parodie hudební složky části liturgického textu *Visitatio sepulchri* (Navštívení hrobu), a to dialogického zpěvu „Maria!“ – „Raboni!“, v písni „Seď, vem přišel mistr Ypokras“ (M. 27-34),¹⁹⁹ vlastně jedoduchá variace na intervalovou sazbu ornamentálnější melodické linky.²⁰⁰

198 Elektronický slovník staré češtiny, online: <http://vokabular.ujc.cas.cz>, cit. 4. 3. 2020.

199 JAKUBCOVÁ, s. 367-371.

200 PUJMAN, s. 42. et 88.

3.1.6 Hra veselé Magdaleny

Třebaže dochovaný text (103 veršů) obsahově nesouvisí s liturgickým dramatem navštívení hrobu a obsahově ani s velikonočními či pašijovým scénami, na základě analogií (úvodní scéna rouhání Lucifera, jeho svržení z nebes, svolání poddaných čertů a přinášení duší do pekla) však lze předpokládat, že je fragmentem pašijové hry. Domnívá se tak Jan Máchal s odkazem na pašijové hry cizí provenience,²⁰¹ nám se jeví značná podobnost s textem *Hry o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení*, v níž po úvodní pekelné scéně následuje děj líčící téma velikonoční (viz výše). Zároveň je text prvním fragmentem *Drkolenského zlomku* (verše 1-102), obsahujícím výše uvedený fragment *Mastičkáře* (verše 103-298), dramatický zlomek líčící Ježíšův sestup do pekel (verše 299-332) a dialog Ježíše s apoštoly (verše 333-396).²⁰²

Text obsahuje jednoduchý příběh složený z několika scén: 1. Luciferovo rouhání, 2. svržení svatým Michalem s komentářem druhého anděla a zpěvem veršů hymnu *Te Deum*, 3. svolání ďábelských sluhů a náznak dialogu s dušemi, 4. Magdalenin výstup se dvěma písněmi a promluvou tří ďáblů, 5. dialog Marty s Magdalenou s vloženou písní, 6. závěrečný zpěv pokání.

Promluva Lucifera je prostým konstatováním povýšenosti vůči „nebeskému králi“, na kterou reaguje Svatý Michal za pomoci jazykových prostředků 2. os. sg. signalizujících kontakt s adresátem, a to oslovením („závistníče“, „ne anjele, ale Boží protivníče“, „diabale“), slovesnými tvary indikativu přítomného času („chceš“, „nechceš“, „máš“, „vzdáš“, „neuzříš“) i imperativu („beřiž se“). Druhý anděl chválí Boha, zatímco Michal zpívá verše *Te Deum*. Po sebelitujícím čtyřverší osloví Lucifer své sluhy („podťe“, „nezbudete“, „poběhněte“, „neste“). Belzezub, Satan a Beřit, tři různí čerti, se představují ve stejném schématu: „Mistře, mněť dějí...“ s chválou svých vlastních dovedností. S ohledem na náš postřeh z úvodu *Praecursora ze Hry o Kristovu zmrtvýchvstání a o jeho oslavení* a Rubínovu řeč z *Muzejního zlomku* (verše 49-53) se v promluvě druhého ďábla vyskutují konkrétní geografické termíny: „Známt' se v Čechách i po Vlašiech, / v Rusech, v Flandřiech i po Sasiech,“ (verše 32-33). Lucifer vyzve („běžtež“) k snášení hříšných duší, dva ďáblové je nesou, z nichž první duši i oslovuje, ale celá pasáž působí zkratkovitě, pravděpodobně jde o úpravu komplexnějšího textu, zkráceného možná omylem.

201 MÁCHAL, s. 57-58.

202 MÁCHAL, s. 81-97.

Magdalena zpívá píseň, ptá se po mužích a vyzývá je, aby jí bavili. Tři ďablové přicházejí a žádají ji o zpěv („skoč a rač zpievati“). Píseň „Byla ti sem v sádku“ vystřídá promluva Marty, snažící se svou sestru přesvědčit o zanechání lehkomyšlnosti („ostaň toho, sestro moje“), na což Magdalena reaguje výzvou k účasti ve hře v kostky a zpěvem druhé sloky písně (pátý verš je shodný). Marta opakuje svou výzvu k obrácení, a to s výzvou k následování krále nebeského. Na dotaz Magdaleny, zda by jí Bůh mohl odpustit hříchy, jí Marta uklidní informací o božím slitování pro každého, kdo se chce polepšit, a Magdalena se po vlastním políčku („Magdalena dando alapam sibi“ [Magdalena dá pohlavek sobě]) zaváže nehřešit. Společným zpěvem „Dimissa sunt ei {peccata multa} [Odpuštěny jsou jí hříchy mnohé]“ fragment končí.

Pozoruhodné jsou v rámci dialogu oslovení Magdaleniny sestry, protože v obou případech praví „Sestro Marta“ (verše 76 a 90), nikoli vokativem jako „Sestro Mandaleno“ (verš 86). Z hlediska komunikace dominuje dialog přímý, který je povýšen na příčinu obrácení Magdaleny od zlých „stvoření“. Mimořádný význam přisuzujeme rovněž faktu zpěvu přiznaného jako artistní produkce, nikoli základního dorozumívacího prostředku. Zpěv hymnu *Te Deum* lze chápat jako paralelu k promluvě Druhého anděla, chválicího Boha Magdalenin zpěv je však vsuvkou do děje. Po Rubínově písni jde o další projev průniku reálií lidského života do dramatického textu, protože kromě zpěvu „pro zábavu“ zde figuruje i tanec, oboje v souladu s charakteristikou postavy „světské“ Magdaleny.²⁰³

Fragment *Ježíšova sestoupení do pekel* (verše 299-332)²⁰⁴ je nejkratším dialogickým textem v *Drkolenském zlomku*. Jsou v něm zachyceny dvě scény, jejichž souvislost je hypotetická. V první z nich Ježíš vyzývá k otevření pekelných vrat, oslovuje při tom ďábla. Lucifer výhružně odpovídá s apelem k odchodu („Náhle se tam dále beři / at' tebe svým kyjem neudeři!“), na což Ježíš proklamuje svou moc a vyzývá (duši) Adama a jiných k odchodu do nebeské radosti. Promluvy tří vojáků (Primus, Secundus 3us (sic !) miles) pak informují o střezení Božího hrobu, k čemuž První voják vyzývá, aby nedošlo k odcizení těla apoštoly, druhý voják potrzuje jeho návrh, ale třetí již oslovuje krále (?) s informacemi o přepadení andělem: „Toť nás všech jeden rozpláši; / příběh v jakéms bielém rubáši“ (verše 327-328). Opět jde o zkratkovitou verzi původně patrně obsáhlejší scény, která je známa ze *Hry o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení*.

203 VELTRUSKÁ, s. 38.

204 MÁCHAL, s. 93-94.

Poslední část *Drkolenského zlomku* tvoří dialogický fragment rozmluvy Petra, Ježíše, Jana, Jakuba a Filipa,²⁰⁵ koncipovaný jako promluva každého z apoštolů k Ježíši a Ježíšova reakce v podobě věroučné odpovědi (verše 333-396). Ačkoli se jedná o přímé dialogy, apelativní funkce je oslabena, svým charakterem se text blíží spíše dialogickému katechismu.

3.2 Liturgické drama a hry – Vánoce

Vánoce, tedy svátek Narození Spasitele, představují onu část liturgického roku, jejíž vliv na každodenní život poddaného středověkého člověka nepřinášel patrně výrazně významnější změny jeho denního programu, uvážíme-li nutnost obstarávání základních životních potřeb a s tím spjatých pracovních povinností. Situovanost svátku do počátku zimního období, svázaného ve středoevropském mírném klimatickém pásmu s obdobím vegetačního klidu, však jistě poskytovala jistou míru pracovní úlevy, a tím pádem i relativně volný čas. Pravděpodobně tak byl umožněn větší rozvoj materiální lidové kultury, spjaté právě s tímto obdobím.²⁰⁶ Již období adventu, očekávání (4 kompletní týdny předcházející neděli před 24. 12., nepřipadá-li neděle právě na 24. 12.), projevovalo svou mimořádnost, ač se z liturgického hlediska jedná o období postní, svátky řady světců, jejichž působení bylo optimistickým zpestřením, zvláště života dětí. Kromě svaté Barbory (4. 12.) a svatého Mikuláše (6. 12.) měly značný impakt, ovšem především až v období baroka, svátky svatého Ambrože (7. 12.) a svaté Lucie (13. 12.). Očekávané narození Spasitele, situované křesťanskou církví od roku 354 (papež Liberius)²⁰⁷ do okamžiku půlnoci z 24. na 25. 12., je zakořeněno tradicí příchodu/návratu světla, neboť období zimního slunovratu sloužilo k oslavám již v předkřesťanských středomořských kulturách.²⁰⁸ Pro člověka 21. století je zpětně obtížně představitelný vývoj tohoto zásadního svátku, z pohledu církve po velikonočním Kristovu zmrtvýchvstání až „druhotného“. Lze předpokládat, že zásadní vliv na zdůraznění Ježíšova narození byl důsledkem pozdně románské a gotické kultury, jež do centra svého zájmu postavila ženu, ženství a úctu k němu. Třebaže nejstarší zpodobnění

205 MÁCHAL, s. 94-97.

206 FROLEC, *passim*.

207 YOUNG, II, s. 25.

208 VACLÍK, s. 15.

Ježíšova narození²⁰⁹ nacházíme již v římských katakombách ve 3. stol.²¹⁰, Panna Maria, jež byla oficiálně uznána za Bohorodičku (Theotokos) až roku 431 koncilem v Efesu,²¹¹ se v gotice stává ideálem ženství a její role, jak v západní, tak již v dříve odloučené východní církvi, se stává dogmatickým příznakem Ježíšova „člověčenství“.²¹²

Hlavním zdrojem informací o scéně narození je první až čtrnáctý verš druhé kapitoly Evangelia svatého Lukáše.²¹³

- 1) Stalo se v oněch dnech, že vyšlo nařízení od císaře Augusta, aby byl po celém světě proveden soupis lidu.
- 2) Tento první majetkový soupis se konal, když Sýrii spravoval Quirinius.
- 3) Všichni se šli dát zapsat, každý do svého města.
- 4) Také Josef se vydal z Galileje, z města Nazareta, do Judska, do města Davidova, které se nazývá Betlém, poněvadž byl z kmene a rodu Davidova,
- 5) aby se dal zapsat s Marií, která mu byla zasnoubena a čekala dítě.
- 6) Když tam byli, naplnily se dny a přišla její hodina.
- 7) I porodila svého prvorozeného syna, zavinula jej do plenek a položila do jeslí, protože se pro ně nenašlo místo pod střechou.
- 8) A v té krajině byli pastýři pod širým nebem a v noci se střídali v hlídkách u svého stáda.
- 9) Náhle při nich stál anděl Páně a sláva Páně se rozzářila kolem nich. Zmocnila se jich veliká bázeň.
- 10) Anděl jim řekl: „Nebojte se, hle, zvěstuji vám velikou radost, která bude pro všechny lid.
- 11) Dnes se vám narodil Spasitel, Kristus Pán, v městě Davidově.
- 12) Toto vám bude znamením: Naleznete děťátko v plenkách, položené do jeslí.“
- 13) A hned tu bylo s andělem množství nebeských zástupů a takto chválili Boha:
- 14) „Sláva na výsostech Bohu a na zemi pokoj mezi lidmi; Bůh v nich má zalíbení.“

Třebaže se zde nejedná o dialog ve vlastním smyslu slova, neboť oslovení pastevců andělovi/zástupům neodpovídají, nelze jistě tvrdit, že nějak nonverbálně nereagují. Apel zní jasně a nevyžaduje verbální reakci. Anděl říká: „Nebojte se...“ Je pozoruhodné, jak následná tradice doplnila další výzvu neobsaženou v evangeliu, „...jděte do Betléma...“, která tvoří jádro řady (až barokních) vánočních koled. Můžeme tak s jistotou mírou nadsázky tvrdit, že na počátku tradice vánočních her stojí desátý verš druhé kapitoly Evangelia podle Lukáše.

Důležitým zdrojem informací o vánoční scéně, ať již pro literární či vizuálně arteficiální podobu, jsou apokryfní texty, z nichž zásadní je Protoevangelium

209 PROCHÁZKA, s. 7.

210 ZÁBRANSKÝ, s. 9.

211 VACLÍK, s. 29.

212 ALFEJEV, s. 115.

213 Ekumenický překlad.

Jakubovo, jehož konečná redakce neproběhla dříve ani později než během 5. století a jež v 25 kapitolách přináší příběh obohacený o nové souvislosti. Třebaže je tento apokryf citován především kvůli prvnímu uvedení faktu, že se Ježíšův porod uskutečnil v jeskyni²¹⁴ (kap. XVIII., verš 1), je evidováno 169 rukopisů ve staroslověnském překladu, což vypovídá o velké oblibě tohoto textu.²¹⁵ Dle jeho popisu je koncipováno i jedno z nejstarších zobrazení, iluminace Narození Páně ve *Vyšehradském kodexu* (1086).²¹⁶

Značný vliv na chápání detailů betlémské scény má rovněž vidění svaté Brigity,²¹⁷ jehož staročeský překlad²¹⁸ ovlivnil české výtvarné i literární umění.²¹⁹

Pokud jde o „divadelní“ zpracování vánoční scény, uvádí se tradičně čin svatého Františka z Assisi, jenž o svatvečeru Vánoc roku 1223 odsloužil u Greccia mši svatou před jeskyní s prázdnými jeslemi, doplněnými živým volem a oslem.²²⁰ Obecně tradovanou domněnku, že tato událost byla impulsem k nápodobě, a to jak ve vývojovém směru teatrologickém, tak v sochařské betlemářské produkci, vyvrací Gerhoh von Reichersberg (1093-1169), který píše o hrách s jesličkami v německých oblastech již roku 1162!²²¹

Tázání po vzniku vánočních her je vlastně hledáním dialogu, respektive situace, která dialog umožní, neboť jak jsme výše uvedli, kanonický text ho explicitně neuvádí. Na jedné straně zde máme pouze hovořícího anděla, na druhé straně však z dalšího pokračování evangelia víme, že pastýři právě narozeného Ježíška opravdu navštívili a všem lidem kolem o setkání s andělem pověděli (Luk 2, 15-20). Lze tedy konstatovat, že rozvoj scén zvěstování a klanění nabízí zcela ideální prostor ke vzniku interaktivní komunikace, jejímž elementárním projevem se dialog stane. Jan Máchal v rámci her provozovaných o Vánocích předpokládá jejich prapůvod ve dvojicích dramatických antifon „Quem vidistis, pastores, dicite!“ – „Natum vidimus in choro angelorum salvatorem dominum.“ a „Pastores, dicite, quidnam vidistis et adnuntiate Christi nativitatem!“ – „Infantem vidimus pannis

214 VACLÍK, s. 12.

215 PEŇÁZ, s. 256.

216 VACLÍK, s. 15.

217 VACLÍK, s. 27-30.

218 PATERA, s. 385-387.

219 RYCHTEROVÁ, *passim*.

220 VACLÍK, s. 17.

221 PROCHÁZKA, s. 15.

involutum et chorus angelorum laudantes salvatorem.“²²² [koho jste viděli, pastýři, řekněte] – [narozeného jsme viděli ve sboru andělů Spasitele Pána], [pastýři, řekněte, copak jste viděli a zvěstujte Kristovo narození] – [dítě jsme viděli plenami zavinuté a sbory andělů chválící Spasitele]. Vlastní rozvoj těchto antifon v komplexní nábožensko-divadelní slavnosti Máchal přechází sdělením, že nebyl dosud náležitě objasněn, uvádí však jejich existenci již v 11. století a cituje spis *De investigatione Antichristi* [o zkoumání Antikrista] již výše zmíněného Gerhoha von Reichersberg (1093-1169), který existenci vánočních slavností reflektuje: „Exhibent imaginaliter et salvatoris infantiae cunabula, parvuli vagitum, puerperae virginis matronalem habitum, stellam quasi sidus flammigerum, infantum necem, maternum Rachelis ploratum.“²²³ [Předvádějí a ukazují kolébku děťátka-Spasitele, pláč maličkého, ženský oděv Panny Rodičky, hvězdu jakoby ozdobu zářící, nemluvněte nárek i mateřský Ráchel pláč.] Je na místě tedy zdůraznit, že počátek vánočního zvyku stavění jeslí, vedoucí k rozvoji chrámových a posléze lidových betlémů, není nutné přičítat jen tradičně zmiňovanému vlivu sv. Františka z Assisi.

O vánočních liturgických hrách nemáme v českém prostředí jiný doklad než *Ordo personarum ad cunabulum in Nativitate Domini* [řád osob ke kolébce v Narození Páně] ze zadního přیدهští rukopisu Národní knihovny Praha (IV. G. 8), který Nejedlý datuje až po roce 1400,²²⁴ a další podobný z Krakova.²²⁵ Máchal dále uvádí svou rekonstrukci schématu latinsko-českých vánočních slavností, opírajících se o písně *Magnum nomen domini Emanuel* [veliké jméno Páně Emanuel] a *Resonet in laudibus* [ať se ozývá v chválách], jejichž obsahová dialogičnost je kusá, představují však metaforický dialog jazykový, a to ve své latinsko-české dualitě. Rovněž v souladu s Josefem Truhlářem soudí, že lidové hry na Moravě mohou být ohlasem nedochovaných vánočních her.²²⁶

Máchalova rekonstrukce (s českým překladem latinských pasáží) je tato:²²⁷

222 MÁCHAL, s. 4.

223 MÁCHAL, s. 4.

224 NEJEDLÝ, I, s. 285-286

225 MÁCHAL, s. 5.

226 MÁCHAL, s. 7.

227 Ibid.

Primo cantantes procedant: Nascitur de virgine. [Nejprve zpívající vystoupí: Narozen je z Panny.]

Resp. Omnis homo etc. [Odpověď: Každý člověk atd.]

Person[a]e circa cunabulum: Magnum nomen domini etc. [Osoby okolo kolébky/jesliček: Velké jméno Páně atd.]

Chorus repetat: [Sbor opakuje:]

Magnum nomen domini Emanuel, [Velké jméno Páně Emanuel]
quod annunciatum est per Gabriel, [který je zvěstován
skrze Gabriela]

Hodie apparuit in Israel [dnes se ukázal v Izraeli]
per Mariam virginem magnus rex. [skrze Marii Pannu velký
král.]

Personae: Sunt impleta, quae praedixit Gabriel. [Osoby: Je
vyplněno, jak předpověděl Gabriel.]

Chorus: Sunt impleta etc.

Personae: Eya, eya, virgo deum genuit, quem divina voluit
clementia. [Osoby: Aj, aj, Panna Boha porodila, jehož jest
božská laskavost.]

Chorus: Eya, eya.

Personae: Daniel prophetia praedixit nobis gaudia. [Danielovo
proroctví předpovědělo nám radosti.]

Chorus repetit: Iam letari.

Verum pueri tres vel quatuor: [Však chlapani tři či čtyři:]

Resonet in laudibus [Zaznívá v chválách]
cum iocundis plausibus [s radostnými jásoy]
Sion cum fidelibus: [Sion s věrnými]
apparuit, quem genuit Maria. [dostavil se, kterého porodila
Marie.]

Chorus: Nunc dimittas. [Teď ať je propuštěn.]

Personae: Jest naplněno, co pověděl Gabriel.

Chorus: Jest naplněno atd.

Personae:

Radujme se, veselme se,
dievka syna porodila,
toť jest buoží milost chtěla.

Chorus: Radujme se atd.

Personae: Parit mater etc. [Porodila matka atd.]

Chorus: Iam letari etc.

Verum pueri sub eadem nota ut „Resonet“: [Avšak chlapani
pod touž notou jako „Zaznívá“:]

Jesus mladý pacholík
a Josef starý mužík
vsadil boha na oslík,
jehožto jest porodila Maria.

Chorus: Quia viderunt oculi. [Poněvadž viděly oči.]

Chorus: Magnum nomen etc.

Personae: Sunt impleta etc.

Chorus: Sunt impleta etc.

Personae: Eya, eya, virgo etc.

Chorus: Eya, eya.

Personae: Pastoribus magnalia nunciatur tripudia.

Chorus: Iam letari.

Personae:

Sion lauda dominum, [Sione chval Pána,
salvatorem omnium, [spasitele všech,
lavatorem criminum, [omývače vin,
apparuit, quem genuit Maria. [dostavil se, kterého porodila
Marie.]

Chorus: Quod per astra. [Která z hvězd.]

Chorus: Magnum nomen etc.

Personae: Jest naplněno atd.

Chorus: Jest naplněno etc.

Personae: Radujme se atd.

Chorus: Radujme se atd.

Personae: Mors fugatur, iusticia vita datur et gracia. [Smrt
odběhla, spravedlnost život dala a vděk.]

Chorus: Iam letari.

Pueri:

Sion chval Hospodina,
spasitele všeho světa,
jenž všechny hříechy snímá,
jehožto jest porodila Maria.

Chorus: Lumen adrelevacio etc. [Světlo znovu pozdvižené.]

Chorus: Magnum nomen etc.

Personae: Sunt impleta etc.

Chorus: Sunt impleta etc.

Personae: Eya, eya.

Chorus: Eya, eya.

Personae: Uní terno sempiterno benedicamus domino.
[Trojjediného věčného oslavujeme Pána.]

Chorus: Iam letari.

Pueri:

Natus est Emanuel, [Narodil se Emanuel,
quem praedixit Gabriel, [kterého předpověděl Gabriel,
testis est Ezechiel, [svědek je Ezechiel,
apparuit, quem genuit Maria. [dostavil se, kterého porodila
Marie.]

Chorus: Gloria patri etc. [Sláva otci atd.]

Chorus: Magnum nomen etc.

Personae: Jest naplněno atd.

Chorus: Jest naplněno atd.

Personae: Radujme se atd.

Chorus: Radujme se atd.

Personae: Sit benedicta trinitas, cui dicamus gracias.
[Blahoslavená trojice, které vzdáváme díky.]

Chorus: Iam letari.

Pueri:

Narodil se Emanuel,
jehožto zvěstoval Gabriel,
svědek jest Ezechyel,
jehožto jest porodila Maria.

Chorus: Sicut erat in principio etc. [Tak jak bylo na počátku atd.]

Quo finito recedunt cantantes: Nunc angelorum gloria. [Ti, kteří na konci budou odcházet, zpívají: Nyní andělů sláva.]

Chorus: Magnum nomen etc.

Je velmi nepravděpodobné, že by v českém prostředí neexistovala tradice vánočních liturgických slavností, založených na dialogu, avšak jak výše uvedeno, doklady konkrétního zpracování schází. Námětově se váže uvedený syžet k okruhu scén klanění pastýřů (Officium Pastorum), které představuje oblíbenou pasáž evangelia, mj. kvůli možnosti empatie příslušníků nejchudších společenských vrstev s prostými pastýři, jimiž je zázrakem umožněno poklonit se svému novému králi. John Stevens ve své studii pojednává ještě o dalších námětech, neméně námětově atraktivních, avšak bez schopnosti nabídnout divákovi slavnosti výraznou možnost identifikace s představovanými postavami, a to o klanění Tří králů (Officium Stellae), vraždění neviňátek (Ordo Rachelis) a svědectví proroků (Officium Prophetarum).²²⁸

Vánoční hry žakovské neobsahují kromě prvku koledy relevantní textovou podobu, Máchal je citací Husa osvětluje jen jako blasfemické výstupy bonifantů.²²⁹ Ve své edici Staročeské skladby dramatické původu liturgického dále nekomentuje fragment vánoční hry, dochované v Tegernseeském zlomku, který je tvořen třiceti šesti verši. Jedenáct lze identifikovat jako „konec výjevu pastýřského,“²³⁰ na který navazuje scéna klanění Tří králů, v níž na dvacetiveršovou adoraci pronášenou králem Baltazarem šesti verši požehnání reaguje Ježíšek („parvulus Jesus“).²³¹ Máchal uvádí, že Josef Truhlář považuje uvedený text za partikulární vánoční hru,²³² ale odkazem na německou Hru o Božím těle z Chebu hodnotí danou památku jako závěr Hry o Božím těle, jejíž střední část se nedochovala a jejíž počátek zlomku předchází.²³³ Argumentuje i závěrečným přípisem, podle kterého jde po hře procesí kolem kostela, což je obyčej spjatý se svátkem Božího těla. Nedisponujeme paleografickým rozborem rukopisu, ale na základě kompozice obsahu se nám jeví Truhlářův soud odůvodněnější, protože text v původní pasáži představuje Ježíše

228 STEVENS, II, s. 172.

229 MÁCHAL, s. 8.

230 MÁCHAL, s. 144.

231 MÁCHAL, s. 144-145.

232 MÁCHAL, s. 57.

233 MÁCHAL, s. 141-144.

hovořícího s Mojžíšem, opakovaně oslovaným „moy wyerny fluho“, a nabádá ho, aby mezi lidem šířil myšlenky a lidé „spomenuly na me dyenye...“ V následujícím fragmentu textu však značně neústrojně po promluvě identifikovatelné jako pastýřská hovoří král Balatazar, kterému odpovídá Ježíš jako děťátko:

Deinde procedant tres reges et primus videlicet Baltazar dicat pro omnibus.

[Potom procházejí tři králové a první jménem Baltazar říká všem.]

Bohday myety dobry den, dyetato myle,

Pyekne, kraffne y vdyele!

Z dalekych fyme wlasty k tobye przyffly,

Neb fme to dobrzye znamenaly

Skrzye hwyezdu fwyetlu,

Welmy gaffnu a vdyelu,

Ze sty pan nade wfyemy pany

Y boh nade wffye bohy nazwany.

Ty fye raczyl f cyfte dywky narodyty,

A wffyechen fwyet wykupyty.

... myru a zlato

A k tomu y kadylo

Tue mylofty ofyrugyemy

A kralowstwye w tu mocz wzdawamy,

Aby to raczyl myle przygyety

A nam naffye hrzyechy odpustyty.

Protoz proffyme twe myofty

Y twe welyke welebnofty,

Aby nam ryczyl pozehnanye daty;

Neb fye mamy gynu czyestu braty.

Jefus respondet – parvulus Jesus. [Ježíš odpovídá – maličký Ježíšek]

Kraly myly,

Z dalekých wlasty przyffly,

S tych darow dyekugy wam,

A nebeske kralowstwy wam dam.

Protoz budez pozehna(n)y

A wfffyeh hrzychow zbaweny.

Deinde vadant circum ecclesiam. Et sic est finis istius ludi etc.

[Potom jdou kolem kostela. A zde je konec naší hry.]²³⁴

Přímý dialog uvedené ukázky je, bez ohledu na příslušnost ke hře na Květnou neděli, nebo ke hře vánoční/tříkrálové, obohacen o jistou míru alegorie, neboť fakt šestiveršové promluvy se sdruženým rýmem od dvanáctidenního novorozeněte jako reakci na vlastní adoraci patrně realisticky vnímatelé chápat nemohli.

V souvislosti s Vánoce mi je pro úplnost nutno zmínit i fakt, že v lyricko-epické poezii českého původu nacházíme řadu písní, které oslavujíce Pannu Marii připomínají její osudy a betlémský porod. Třebaže neobsahují dialog, je běžná apelová struktura realizovaná slovesnými tvary imperativu pro 1. osobu plurálu. Tak v písni *Stalat' sě jest věc divná* verše tvořící refrén (11-13, 24-26, 37-39)²³⁵ opakují výzvu: „Radujme sě, veselme sě, / v Betlémě, malém městě, / malém městě.“ Poslední sloka vyzývá nejen Krista, ale i Pannu Marii: „Daj nám pokoj a zdravie / a hřiechuom odpuštění, / jedinečké matky synu, / dada milost, odpusť vinu, / odpusť vinu. / Pros za ny, matko, syna, / by nám byla naše vina / odpuštěna milostivě, / pro božie narozenie, / narozenie.“²³⁶ V písni *Vizmež pacholíčka* se objevují tvary sloves „vizmeš (1), veselme sě (13), radujme sě (17), modlmež sě (29), (všichni vyvolení) prostež (46)“, ale apel míří i na Marii, „okojiž nám své děťátko (27)“, Ježíše, „dajž nám již sjednání (32), rač staviti (37), (rač) zbaviti (39), daj (40)“, ale i na Hospodína, „přiviniž nás (49)“.²³⁷ Text *Narodil sě Emanuel* opakuje „radujmy sě, veselmy sě“ (6, 14, 22)

Pro úplnost je nutno uvést, že téma je obsaženo i v prozaických památkách staré české literatury, a to na příslušných místech *Passionálu* a *Životu Krista Pána*,

234 MÁCHAL, s. 145.

235 Číslo v závorkách uvádějí pořadí verše.

236 LEHÁR, s. 151.

237 LEHÁR, s. 152.

textů české provenience pravděpodobně dominikánského okruhu zařaditelných
přibližně do 70. let 14. století.²³⁸

238 HAVRÁNEK – HRABÁK, s. 523-552.

4 Dialog básnický

Ve snaze vytěžit maximální množství materiálu jsme zamýšleli sepsat a analyzovat kompletní dochovanou produkci staročeských veršů, ale při přípravách jsme si uvědomili podstatný problém, který nás dovedl k upuštění od původního záměru. Totiž fakt, že dramatické texty, o nichž pojednáváme výše, jsou rovněž texty básnickými, neboť formálně odpovídají charakteru poesie: jsou psány ve verších, obsahují rým. V rukopisu Svatovítském se dochoval tzv. *Anzelmus*, veršovaný dialogický text, ve kterém svatý Anselm zpovídá Pannu Marii, a to s otázkami po bližších okolnostech Ježíšova umučení. Jednoduchá dialogická forma tím, že přináší přímý dialog, zastihuje fakt příslušnosti k poesii.

Jistým protipólem je plankt dochovaný v Klementinském rukopisu (XVII, F 30), v němž po latinském úvodu následuje dialog Marie a Jana, dvakrát proložený promluvou Krista.

[Marie]

Mily gyene, poczny flowa,
Placzyz fe mnú, placzwyez oba,
Synu noweho flybu,
Pyczyz fe mnú mého lybu
Yezucryfta, genz na krzyzy ftogy.

[Jan]

O marya, matko bozye,
Netruchley sobye, fwyetla roze;
Matko plna mylofty,
Budeff této zalofty
Skoro zbawena a f nym kralowaty.

[...]

Jan
Marya, nerod plakaty,
Muřilo řyę geřt to řtaty,
...
Neb lzye nebylo nykomu
Wykupyty lydu gynemu
Nez, maria, řynu twemu.

[Marie]
Gyz řyę ma zalořt poczyna!
Ya řmutna matye gedyna.
Synu myly, kdyř tye řlyřly
Krzyczyecz, zalořtywye wzdyřly:
Ach, nelzye za tye řmrty mnye trpyety!
Myly lyde, myle panye,
Szyel řyę wam męho plakanye!
Wyztez horzye y mu zalořt!
Wyzy muczyecz mu wřly radořt,
Syna myleho! Auwech, czo my zdyety?

Kryřtus dye: zeno, ay řyn twoy! a k
yanowy: ay matka twa! Potom dye takto:
Matko myla, nerod plakaty
Racz ma řlowa znamenaty:
Budeř yana łobyę za řyna gmyety.
A ty, gyene, racz gyey jako řwey matczyę przyety.

Tento jednoduchý dialog představuje rozvedení myšlenky o Janovi jako „náhradním“ Mariinu synu a utěšiteli po smrti Ježíše

Písně lyrické²³⁹ zpravidla dialogickou formu nezachovávají, lze v nich však často identifikovat apelativní prvky, především apostrofního typu. Epická poezie pak reprezentuje typ užití dialogu pro rozvedení děje a dokumentaci uvěřitelnosti

239 Lexikon české literatury, díl 4/II, s. 1945-1950.

myšlenek představované postavy, postav. Nacházíme tak sice dialogickou formu, kterou jsme však již v úvodu označili za bezpříznakovou, třebaže je v některých textech výrazná (*Život svaté Kateřiny, Legenda o svaté Dorotě*).

4.1 Poetické texty didaktické intence

Kromě lyrických básní, epických děl a veršovaných legend obsahuje soubor české středověké literatury též množství textů, jejichž intencí bylo zprostředkovat vnímání poučení, a to koncipované tak výrazně, že mimo formální klasifikaci založenou na kategoriích estetického záměru můžeme tato díla s dominantním didaktickým záměrem vymezit jako texty didaktické intence. I v rámci takto označené množiny však existují různorodé texty, jejichž variabilitu spojuje leckdy pouze patrnost snahy vnímatele poučit. Nejkratšími texty jsou – kromě zpravidla prozaických exemplů – bajky.

Ezopovy bajky představují soubor krátkých alegorických textů relativně jednotné struktury, v nichž je po stručné expozici nastíněn jev či problém, jehož komentář přináší poučení o jeho řešení či radu o možném předejití problému. Z historického hlediska je staročeská verze Ezopových bajek, dochovaná ve *Sborníku hraběte Baworowského* z 15. století, srovnávána se staročeskou *Alexandreidou* a datována do první čtvrtiny 14. století. Množství bajek zná současný čtenář z mladších variant, v genezi vývoje souboru i žánru zhruba od 6. stol. n. l. přináší staročeská verze²⁴⁰ výrazný prvek přímé řeči či jednoduchého dialogu.

V úvodu této památky²⁴¹ líčícím alegorický boj mezi dobrými a nedobrymi vlastnostmi, zjednodušeně mezi Pravdou a Lakomstviem, nacházíme výzvu Pravdy, která apeluje na Ctnost, aby zanechala boje, protože přišla o řadu svých obránců: „[Pravda] přihna náhle tam ke Ctnosti, / řkúci: „Králi, z tvé milosti / beřme se pryč z pole toho! / Již nám zbili hrdin mnoho.“ Ctnost však explicitně verbálně nereaguje, jedná však na základě informací a „nevidúc širší rady, / postúpi na tvrdé hrady, / aby byla vrahem neznáma / a tam přebývala sama.“²⁴² Autorský subjekt české úpravy latinského vzoru v závěru úvodu (před prologem!) ještě vysvětluje, že jde o poučnou

240 PETRŮ 1999, s. 289-296.

241 Lexikon české literatury, díl 4/II, s. 1896-1897.

242 PETRŮ 1999, s. 12.

alegorii: „Na dřevní se boj napáči, / příkladci jej lépe zrači, / kdežto řka, že by vlk neb ovce / neb kohút mluvil slovce. / To jest v těchto kniehách psáno / a na příklad jest nám dáno, / abychom se stříeci uměli / a tak v strastech nehlúpěli.“²⁴³

V prologu dialog nenacházíme, právě tak není ani v 1. bajce *De Gallo et iaspide*, O kohútu a o jaspidu kamenu drahém, která přináší jednostranné oslovení drahokamu kohoutem, jenž ho našel v hnoji, ale nemaje z něj užitku, sám to přiznává.²⁴⁴

Ve 2. bajce, *Sequitur de lupo et agno*, O vlku a o beranu, je zpracováno známé téma, a to na základě dialogu, který zde (bez ohledu na rým) excerptujeme: „Berane, pití mi zkalil, / čistotu vodnú kalem vzplazil.“ – „Neb nejsem tobě ničehož k škodě, / aniž pitie, ani vodě. / Voda cesty opak nevie / a čistotú voda se stkvie.“ – „Ještě hrozíš mi, ty čerte?“ – „Jáť ijedné hrózy nevědě.“ – „I chceš mě z viery vyvésti? / Nenie to veď div mému nešťestie. / Tvój otec zlý let před šesti / též mi činieše bez práva. / Když se držíš jeho mrava, / musíš v jeho zlobě sníti.“ – „Násilníče, nemluv toho, / nebyl sem živ let tak mnoho!“ – „Ještě mluvíš,“ vlk tak bleče, / „ty rohatče?“ Tuž přiteče / i vřa zuby v maso jeho. / Tak i sežra nevinného.²⁴⁵ Dialog zde graduje úměrně stupňujícimu se úsilí vlka o nalezení a zdůvodnění aktu msty. Imperativ slovesa nalézáme jen u promluvy berana (nemluv), oslovení jsou užita u obou mluvčích („Násilníče!“), kvantitavně však převažují v replikách vlka („Berane“, „ty čerte“, „ty rohatče!“), a to i z hlediska sémantické gradace pomocí metafory a synekdochy. Dialog, v němž se pravidelně střídají tři repliky vlka se třemi beranými, je ukončen zvoláním vlka s oslovením jako pointou. Je zde nutno zdůraznit, že v ideovém světě středověké víry je označení někoho čertem a rohatcem jednoznačně spojeno s představou zla a legitimního boje proti němu, což je zde umně využito k patrnému rozporu mezi negativní postavou svévolně argumentujícího vlka a opačně příznakového beránka coby symbolu pokoje a míru, asociacemi spojeného s Beránkem Božím (Agnus Dei).

Ve třetí bajce, *De mure et rana*, O myši a o žábě, se neobjevuje přímo dialog, zato promluva žáby k myši: „Netruchliž, myško, nikako!“ / Řkúc: „Já tě přeplavím s sebú.“ a následující apel lyrického subjektu v přímé řeči k žábě, již kárá za lstivost vůči myši, ohrožené velkou vodou, kterou žába touží utopit: „Ó, hubená žábo

243 Ibid.

244 PETRŮ 1999, s. 14-15.; Tráška 1990, s. 57.

245 PETRŮ 1999, s. 16-17.

lstivá, / proč tvá mysl jest tak křivá? / Smieš lstí svú nohu k jejie přiští / a smieš lstí vieru zrušiti? / Onoť po vodě ploviechu, / slyš boje podobná k smiechu.“ Jak zlá žába, tak bránící se myš jsou nakonec oběťmi luňáka.²⁴⁶

Čtvrtou v pořadí je bajka *De ove, cane et lupo*, O ovci, psu a vlku, v níž probíhá dialog několika mluvčích stylizovaný jako průběh soudní pře. Žalující pes vyčítá obžalované ovci: „Tys u mne chléb zajala, / oplatitis mi nedbala.“ Ovce se brání: „Nynie chci tak prisieci.“ Soudce vlk podporující psa: „Náhle se psu pokoři! / Chléb, jenžto's psu byla slíbila, / aby jemu odplatila.“ Ačkoli obhajující hrdlička vinu ovce odmítá: „Ovčička u psa nic nezajala, / aniž má co, jenž by dala,“ končí soud v neprospěch obžalované, která přijde o svou vlnu.²⁴⁷

Bajka O psu a masu dialogickou formu neobsahuje.

Další bajka, O lvu, krávi, koze a o ovci, představuje nejprve dohodu čtyř jmenovaných zvířat, jakousi kolektivní proklamací: „Co bychom uhonili, / abychom rovně rozdělili.“ Po uštvení jelena však lev ke třem ostatním odmítne nárok na jejich čtvrtiny, čímž neguje prvotní dohodu: „Najprvní čest ta jest moje. / Volení mi právo dává, / že sem mezi vámi hlava. / Proč by má druhá nebyla? / Nade všecky má jest síla. / Ktož by mě třetie odsúdil / a já se najviece trutil? / Ktož pak čtvrtú čest chce vzieti, / múť nepříezen bude mieti.“²⁴⁸

Následující bajka, O ženě a zloději, přináší pouze přímou řeč jednoho moudrého muže k hloupým lidem, kteří si mysleli, že když se zloděj ožení, přestane krást. Zjistili však, že krade ještě více: „Slunce pojalo nevěstu. / Všecka se země strachem ztrudi, / svú žalobú Boha [!] vzbudi / i žaluje jemu svého hoře / a řkúc: „Slunce jedno jest, mnie moře. / Co mi pak potom uškodí, / ač se druhé slunce urodí? / Co učiní vedro horúcie, / když tak budú slunce vrúcie?““ Souvislost s uvedením Boha jako účastníka děje není zcela obvyklá, ačkoli zde explicitně verbálně nevystupuje, je pouze adresátem promluvy, stížnosti, relativně v souladu s obecně očekávatelnou formou modlitby. Poněkud rouhavě však působí užití slovesa „vzbudit“.²⁴⁹

Osmá bajka O vlku a řeřábu obsahuje jednoduchý rozhovor, v němž jeřáb nabídne pomoc vlkovi, kterému zaskočila kost, ale žádá za to slib obdarování, kterým

246 PETRŮ 1999, s. 18-19.

247 PETRŮ 1999, s. 20-21.

248 PETRŮ 1999, s. 23.

249 PETRŮ 1999, s. 25.

se vlk doprošoval pomoci: „Chceš mi tento slib zpraviti? / chci tě té bolesti zbaviti.“ / Vlk vece: „Což žádáš koli, / to měj ode mne k své vůli.“ / Ihned řeřáb svú šíji stěže, / kost vlku z hrdla vytěže. / Řeřáb vlka z slibu znuti, / vlk tak mluvě poče se dúti: / „Však’s živ! Vezmi ten dar sobě, / za dar buď tvój život tobě. / Možech zuby hlavu stiesti, / rač svú hlavu za dar vzieti.“²⁵⁰ Přímý dialog je tvořen otázkou řeřába (jeřába) a vlkovou odpovědí, jejíž smysl v následném dodatku ve formě přímé řeči vlk neguje.

Devátá bajka, O tistě těhotné, obsahuje jednoduchý přímý dialog mezi dvěma tistami (fenami), z nichž těhotná prosí svou sousedku o přístřeší k porodu: „V tém domku, súsedko milá, / popřej mi, abych se oštěnila.“ / Velmi míle uslyše ji, / vece jí: „Tohoť ráda přeji.“²⁵¹ Po narození čtyř štěňat však již odmítne cizí fena místo opustit, a dokonce i novorozená stvoření vyjadřují odpor vůči původní majitelce. Součástí závěrečného poučení je i autorovo přirovnání situace ke vztahu Němců k českému prostředí.

V dalších bajkách se dialog vyskytuje obdobně, identifikovali jsme ho v bajkách: 10. O hadu a muži,²⁵² 11. O kanci a oslu,²⁵³ 12. O myši sedlské a městské,²⁵⁴ 14. O hlemýždu a o orlici,²⁵⁵ 15. O lišce a o havranu,²⁵⁶ 16. O lvu a o býku,²⁵⁷ 17. O luňákovi nemocném,²⁵⁸ 18. O psu a o voslu (!),²⁵⁹ 19. O vlaštovici a o semenu lněném,²⁶⁰ právě tak jako v druhé knize v bajce 20. O svobodě Aténských,²⁶¹ 21. O holubiech a o jestřábu,²⁶² 22. O vlku a o svini,²⁶³ 23. O lvu a myši,²⁶⁴ 24. O zloději a psu,²⁶⁵ 26. O vlku a o beránkovi²⁶⁶ či 27. O psu starém.²⁶⁷

250 PETRŮ 1999, s. 26.; TRÍŠKA, s. 60.

251 PETRŮ 1999, s. 27.

252 PETRŮ 1999, s. 29.

253 PETRŮ 1999, s. 30.

254 PETRŮ 1999, s. 31-33.

255 PETRŮ 1999, s. 36.

256 PETRŮ 1999, s. 38.

257 PETRŮ 1999, s. 40.

258 PETRŮ 1999, s. 42.

259 PETRŮ 1999, s. 43.

260 PETRŮ 1999, s. 45.

261 PETRŮ 1999, s. 47-50.

262 PETRŮ 1999, s. 51.

263 PETRŮ 1999, s. 52.

264 PETRŮ 1999, s. 54-56.

265 PETRŮ 1999, s. 57-58.

266 PETRŮ 1999, s. 60-61.

267 PETRŮ 1999, s. 62-63.

28. Bajka O kozlíku a koze přináší oblíbený námět známý v rozvinutějších variantách dodnes, dialogy jsou tu dva, nejprve koza nařizuje kůzleti: „Milý synu!“ vece takto, / v svú škodu neblud' nikako, / ale bud' se v chlévě taje / i bezpeč' bud' tudiež hraje.“ A následuje pravý dialog vlka s kůzletem: Poče tu kozlec tajně býti. / Vlk chtieše k němu přijíti, / poče tlúci na chlěvné dveři, / řka: „Otevři své materi!“ / Otevřenie žádá pokorně, / proměniv své hrdlo dvorně. / Kozlec vece k řeči jeho: / „Ját' nežádám příštie tvého! / Nejsi k mé materi podoben. / Stój daleko, nejsi mne hoden. / Křivý hlas tvój dáva znáti, / že ty nejsi moje máti. / Skulka, jíž tě vizi hrdě, / znamená tě vlka tvrdě.“²⁶⁸

32. Bajka O čápu a lišce zpracovává motiv známý opět dodnes a vyzývá k čestnému chování vůči přátelům: Ne jakožto liška skutí, / když čápa k sobě nutí / řkúci: „Mój milý satane, / všet' se dobře u mne stane, / když přijdeš k mému obědu. / Zaženeš svú lačnú biedu.“ / Čáp se večere naděje, / ihned sebú k lišce pospěje. / Židká krmě jej omýlí, / když ji liška na stuol vylí. / Liška krmí sama lzáše, / čáp jedno sliny požieráše, / že nemóž jie nosem (!) požiti / ani z které strany píti, / než stoje tu v žalosti, / mysle záplat jeho zlosti. / Po chvíli času onoho / čáp vece: „Máme mnoho / sladké krmě, liso milá! / Prosím tebe, aby má hosti byla.“²⁶⁹

Dialogy v uvedených bajkách lze chápat poměrně jednoznačně jako klíčová vyjádření, zásadní myšlenky, a to obvykle ve formě verbálního konfliktu, který je ale očekávatelný již na základě názvu každé bajky. Bajka „O něčem a o něčem“ už z podstaty a smyslu použité spojky určuje, že první uvedené „něco“ není totožné s druhým uvedeným. Čáp není liška, vlk není beránek, sedlák není had, a už proto v sobě jejich promluvy nesou rozpor a lze jimi vyjádřit protikladný postoj či vlastnost, někdy prisuzovanou uvedenému mluvčímu konstantně na základě tradovaných informací. V případě vlastností zvířat patrně největším impaktem disponují postaristotelovské *Etymologie* (*Etymologiae*) sv. Isidora ze Sevilly.²⁷⁰

Oproti tomu *Rada otce synovi*,²⁷¹ didaktická skladba o 641 verších, dialogický formu neobsahuje, jedná se o promluvu s častým apostrofickým oslovením „synu“ či „synu milý“ a adekvátními slovesnými tvary druhé osoby imperativu. Podstatou „rady“ je výčet ctností a vzorného chování rytíře, a to vrůzných životních oblastech

268 PETRŮ 1999, s. 62-63; TŘÍŠKA, s. 64-65.

269 PETRŮ 1999, s. 63-64.; TŘÍŠKA, s. 71-72.

270 ISIDOR, *passim*.

271 PETRŮ 1999, s. 201-222.

(víra, pravdomlupnost, čest, služba apod.) Tuto literární památku je nutno zařadit do našeho výčtu s ohledem na její datovatelnost do druhé poloviny 14. století, její souvislost se Smilem Flaškou z Pardubic a jeho *Novou radou zvířat*²⁷² je však pouze hypotetická.²⁷³

Ve staročeské *Bajce o lišce a džbánu*²⁷⁴ je dialog tematizován a tvoří svým způsobem podstatu alegorického sdělení. Nikoli svou formou, ale svou absencí. Promluvy lišky, jež se dožaduje verbální reakce od nalezeného džbánu, totiž představují zklamané očekávání, a to ústí v chybnou identifikaci džbánu jako zvýhodněného účastníka dialogu, neboť neposkytuje žádanou reakci. Jde o hraniční případ dialogické formy, v níž autor vytvořil situační komiku na základě urputné snahy jedné z postav dialog vést. Zároveň je nutno poukázat na fakt umocněné absurdity, protože zápletka je postavena na tom, že džbán s liškou nemluví. S ohledem na žánr bajky však nepůsobí příznakově, že liška mluví.

Z dalších veršovaných skladeb obsahující dialogickou formu je nutno uvést *Pěknou skladbu o jestřábu a vráně*,²⁷⁵ bajku *Straka a krahujec*²⁷⁶ a *Spor fialky s růží*.²⁷⁷ Další dialogy nacházíme v díle mistra Klareta, Bartoloměje z Chlumce.²⁷⁸

272 GEBAUER, passim.

273 PETRŮ 1999, s. 305-306.

274 TŘÍŠKA, s. 106-109.

275 TŘÍŠKA, s. 113-135.

276 TŘÍŠKA, s. 136.

277 TŘÍŠKA, s. 145-155.

278 FLAJŠHANS, passim.

5 Dialog prozaický

Próza se jeví z formálního hlediska jako opozitní fenomén dialogu, obvykle spojeného s literárním druhem a žánrem dramatu. Možná právě proto je využití dialogu v próze charakterizováno příznakem obyčejnosti, nonarteficiality, a tedy pravdivosti. Míra přítomnosti dialogu je různá, krajním pólem spektra je text sporu, v němž jsou dlouhé prozaické promluvy trůzných mluvčích střídány, opačným případem je prozaický text, ve kterém se vyskytuje dialog jako citace. První jmenované lze chápat jako prózu uvnitř dialogického textu, druhé jako dialog uvnitř prozaického textu. Vzhledem k jisté míře subjektivity pohledu je někdy velmi obtížné dosáhnout univerzální shody na obecné klasifikaci textu.

Dialog vložený do prozaického textu je nositelem významu uvěřitelnosti a reality a to zároveň determinuje i oblast jeho užití. V případě středověké literární produkce je tedy očekávatelný a dohledatelný v hagiografických textech, v legendách latinského okruhu lze dialog doložit nejen v *Kristiánově legendě* (*Vita et passio...*),²⁷⁹ ale též ve svatováclavské legendě s incipitem *Crescente fide*,²⁸⁰ v textech okruhu staročeského *Passionálu* (*Svaté Markéty*,²⁸¹ *Život svatého Prokopa*²⁸²), ale i v textech staroslověnského okruhu, které však nejsou předmětem našeho zájmu: v *První slovanské legendě o sv. Václavu* (Vostokovova²⁸³ i Minejní²⁸⁴ redakce), *Druhé slovanské legendě o sv. Václavu*²⁸⁵, nepravý dialog (střídání oslavných replik) ve *Službě o svatém Václavu* (resp. závěrečný Kánon o svatém Václavu),²⁸⁶ téměř dialogická je *Slovanská legenda svatovítská*,²⁸⁷ dále pak *Hlaholský zlomek svatovítský*²⁸⁸ a *Vyprávění o svatých mučednících Borisi a Glebovi a o jejich utrpení i jejich pochvala*.²⁸⁹

279 KOLÁR, s. 13, 19-20, 25, 37, 49, 63, 73, 83, 87, 97.

280 CHALOUPECKÝ, s. 78-86.

281 VILIKOVSKÝ 1938, s. 43-45.

282 VILIKOVSKÝ 1938, s. 45-49.

283 BLÁHOVÁ – KONZAL, s. 68-73. (zvl. s. 71, 72)

284 BLÁHOVÁ – KONZAL, s. 115-121. (zvl. s. 119, 120)

285 BLÁHOVÁ – KONZAL, s. 154-179. (zvl. s. 167-170; 175, 178)

286 BLÁHOVÁ – KONZAL, s. 229-236.

287 BLÁHOVÁ – KONZAL, s. 324-334.

288 BLÁHOVÁ – KONZAL, s. 352-354 (zvl. s. 353-354)

289 BLÁHOVÁ – KONZAL, s. 363-377 (zvl. s. 366-369)

Dalšími prozaickými texty s identifikovatelnou přítomností dialogu jsou památky *Život Adamův* (Adam a Eva),²⁹⁰ *Život Josefa Egyptského*,²⁹¹ *Život Krista Pána*,²⁹² *Životy svatých otců*,²⁹³ pozoruhodný text s názvem *Pašije pražských židů*,²⁹⁴ *Povídka o Alexandru Velikém*,²⁹⁵ *Apollonius, král tyrský*,²⁹⁶ *Kronika trojanská*,²⁹⁷ *Jiříkovo vidění*.²⁹⁸ Vzhledem k rozsáhlosti jejich textového materiálu jsme byli nuceni na jejich podrobný rozbor prozatím rezignovat.

5.1 Prozaické texty didaktické intence

Prozaických textů didaktické intence je takové množství, že jejich pouhý výčet přesahuje nejen možnosti této práce, ale i smysl jejich klasifikace s ohledem na dialogickou formu. Kromě útvarů bajky (*Qudripartitus*, např. Liška a havran, Orel a slunce, Holubice a bláto, Pes a vlk, Vrabec a hrdlička, Proti těm, kteří se po rychlém povýšení chlubí a pohrdají pokornými, V dobru ať tě potvrdí nejvyšší stálost, Dunaj a moře) by do skupiny patřil korpus homiletických textů a exempel, *Gesta Romanorum*.

Dialogický charakter má i část díla Tomáše ze Štítného, konkrétně *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských*, *Řeči besední*, *Řeci nedělní a sváteční*, *Knihy naučení křesťanského* (O trojím stavu, panenském, vdovském a manželském, O přirovnání devíti lidských stavů k devíti kůrům andělským), či jeho překlady *Zjevení svaté Brigity*, Duchovního románu o *Barlaamovi a Josafatovi* či *Knížky o hře šachové*.

290 VILIKOVSKÝ 1938, s. 5-13.

291 VILIKOVSKÝ 1938, s. 14-18.

292 VILIKOVSKÝ 1938, s. 25-35.

293 VILIKOVSKÝ 1938, s. 36-42.

294 VILIKOVSKÝ 1938, s. 94-97.

295 VILIKOVSKÝ 1938, s. 152-163.

296 VILIKOVSKÝ 1938, s. 164-179.

297 VILIKOVSKÝ 1938, s. 188-199.

298 VILIKOVSKÝ 1938, s. 200-218.

5.1.1 Tkadleček

V práci pojednávající o dialogu nemůžeme opominout text, který je autoritami považován za vrchol české staročeské prózy.²⁹⁹ Nelze nám však v úplnosti pojednat o charakteru jeho dialogu, protože obecně uznávaná datace vzniku tohoto díla přesahuje námi vymezený časový úsek historického vývoje české literatury. Přesto, že je Tkadleček datován do roku 1407, a to uvedenou datací dle židovského letopočtu a prameny doloženou zprávou o požáru Hradce Králové,³⁰⁰ spadá ještě do „předhusitské“ literární tvorby, resp. nezdá se být ovlivněn referomními myšlenkami počátku 15. století. Charakter tohoto prozaického textu je dáván do očekávatelného kontextu s výše uvedeným Oráčem z Čech a jako jeho český protějšek a možný předobraz byl také v době národního obrození jednoznačně vyzdvihován.

5.1.2 Der Ackermann aus Böhmen

Literární text *Der Ackermann aus Böhmen* Jana ze Žatce, jinak Jana z Teplé (Johannes von Saaz, Johannes von Tepl), pochází z přelomu 14. a 15. století a představuje rozhovor dvou mluvčích – Oráče a Smrti. Předmětem dialogu je spor o právo Smrti na ukončení života Oráčovy manželky. Dialogická forma je tu zpracována v rozsáhlých replikách, takže text nese primárně dramatický účín, třebaže v rukopise (z doby kolem roku 1470) univerzitní knihovny v Heidelbergu (Codices Palatini germanici 76) je každá promluva mluvčího uvedena vyobrazením, na němž vždy vlevo najdeme postavu, jež právě hovoří. Téma disputace člověka se smrtí reprezentuje již báseň *Dialogus Mortis cum homine*, datovaná do 12. století, od 14. století přejímá formu prozaickou a blíže charakterizuje oponenta Smrti. O životnosti tohoto žánru svědčí např. i existence anonymního polského přepracování z 2. poloviny 15. století *Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią*

299 KUBÍKOVÁ – ŠIMEK, s. 21.

300 KUBÍKOVÁ – ŠIMEK, s. 13.

(De Morte prologus).³⁰¹ V českém prostředí je známou variantou staročeský Tkadleček, který bývá s Oráčem komparován.

Přes množství odborné literatury, v níž dominují práce německé, cítíme jistý dluh českého zájmu o toto literární dílo. Důvodů je několik. Především fakt, že text je psán německy, pravděpodobně zrazoval průkopníky zájmu o staré literární památky od toho, aby ho začlenili do rodícího se konceptu „české literatury“ v průběhu 19. století. Je však nutno podotknout, že jeho existenci uvádějí, a to v souvislosti právě s existencí staročeské prózy Tkadleček.³⁰² Je to další důvod, zdroj hypotéz o souvislosti Oráče a Tkadlečka, který příznačně rozdělil badatele české a německé provenience na dva tábory, v nichž se nejedná pouze o rozdílnost přístupu, ale také motivace. Zatímco německé práce hledají doklady „němectví“ a renesančního myšlení v Oráči (Hübner), české se snaží identifikovat autora Tkadlečka.³⁰³ Proto jejich zájem o německý text, který se tradičně pokládá za starší, není primární.

Dialogický charakter Oráče z Čech patří zřejmě k nejpozoruhodnějším rysům díla, pokoušíme se nalézt jeho pravděpodobné inspirační zdroje.

Pokud uvažujeme o kontextu, pak mezi základní zdroje evropské (nejen) vrcholně a pozdně středověké literární produkce patří Písmo Sváté. Pokud jde o dialog, vyskytuje se jak ve Starém zákoně, tak v knihách novozákonních. Jak už uvádíme výše, modelová situace, kdy mluvčí-člověk komunikuje s adresátem/mluvčím-autoritou, se dle našeho názoru rozvíjí v typově různorodých variantách v rámci literatury během celého jejího vývoje. Náboženská motivovanost sehrává svou indukční roli, a to ve smyslu hierarchizace společnosti s odůvodněním národy struktury vesmíru, či přesněji nebes. Bipolarita pojmů lidskost – ne-lidskost není přesnou kategorií, preciznější by bylo označení podřízenost – nadřazenost. Problém kompetenčního zvýhodnění, jež je zde určující, představuje dynamizující složku dialogu, který se vyvíjí v rámci interaktivní identifikace partnera dialogu mluvčím a zároveň svou vlastní sebereflexí. V případě Oráče z Čech v první kapitole Oráč jedná tak, jako by Smrt byla jemu rovným partnerem, ba co víc, háje svůj názor, pokládá Oráč Smrt za provinilou, odsouzeníhodnou, a tedy podřízenou, což se však v průběhu sporu mění.

301 VITOŇ, s. 29-31.

302 JUNGSMANN 1845, s. 626.

303 KUBÍKOVÁ – ŠIMEK, s. 12-13.

Dalším předpokládaným zdrojem dialogu, byť velmi úzkoproudým, jsou texty autorů řecké a římské antiky. Problém diskontinuity vývoje překlenují intertextové odkazy či arabská redakce mnohých spisů. Exkluzivní místo zauímají texty filozofů, především Platóna a Aristotela, kompatibilní se středověkou scholastikou. Dialogická forma je v nich užitá jako didaktizující prostředek, dialog mezi „žákem a učitelem“ pak plynule přechází do následujících historických období.

V otázce původce díla Ackerman von Beheymer lande und Herre Tot se díky dochovaným pramenným zprávám dokážeme opřít o základní geografické a časové informace, z nichž podstatné je sociální postavení autora – městský notář a správce školy³⁰⁴ v královském městě Žatci.³⁰⁵

V textu vystupuje žalobce nikoli pod vlastním jménem, ale jako „oráč“, který má „pluh z ptačího šatu“.³⁰⁶ Franz Bäuml vyvrací teorie německých autorit, které se zabývají metaforou oráče jako potomka prvního člověka Adama, nebo představitele nejnižšího stupně sociální hierarchie feudalismu, a poukazuje na užití metafory orby pro psaní u Isidora ze Sevilly.³⁰⁷ Christian Kiening k tomu poznamenává, že metafora byla užívána už v antice.³⁰⁸

Smrt, jež tradičně znamenala přechod, vykoupení z pozemské pouti, se jako alegorická postava objevuje v evropské literatuře od 13. století. Tradičně se za jeden z prvních příkladů jejího personifikovaného pojetí uvádí „Les Vers de la Mort“ [Veršování o smrti] Helinanda z Froidmontu³⁰⁹, asi z let 1194-1197.³¹⁰ Během 13. a zvláště pak 14. století dochází k rozvoji specifické literární produkce, jejíž motivovanost je dána výskytem morových epidemií. Plankty či nářky vyjadřují lítost nad zemřelým, vznikají však také díla, jež mají za úkol připravovat na vlastní smrt živé (Ars moriendi). V české lidové tradici pronikla představa personifikované smrti do pohádek, a to ve dvou základních pojetích: Ošizená smrt a Smrt kmotřička. Podstatou první varianty je možnost oklamat smrt a prodloužit si život buď jejím odstraněním, či zapálením své nové životní svíce. Druhý případ je závažnější,

304 BOBKOVÁ – BARTLOVÁ, s. 193 et 448.

305 HOFFMANN, s. 119.

306 JAN ze ŽATCE, s. 12.

307 BÄUML, s. 20.

308 KIENING, s. 102.

309 Helinandus Frigimontis žil asi v letech 1160-1237.

310 DINZELBACHER, s. 28.

protože operuje s myšlenkou spravedlnosti.³¹¹ Jako jediná spravedlivá moc je totiž chápána právě ona, je tedy nadřazena i Bohu! V Oráči z Čech takováto myšlenka není, ani nemůže být očekávatelná. Moc smrti, jak se zde praví, pochází od Boha, čímž se Smrt hájí, Oráč se dožaduje Božího soudu a v 13. kapitole dokonce požaduje pro Smrt trest smrti. Dialog přináší různé tematické okruhy argumentace.

Oráč v první kapitole textu proklíná Smrt a haní ji, aniž však uvádí důvod svého počínání. Z hlediska dialogu představuje jeho promluva výzvu k reakci, obraně, proto se Smrt v druhé kapitole diví, kdo jí hrozí a proč. Ve třetí kapitole mluvčí uvádí, že je oráč z České země a metaforicky představuje svou ztrátu, mj. jako ztrátu dvanáctého písmene. Smrt na základě geografické informace o zemi identifikuje svou oběť jako ctnou a šťastnou „dceru“,³¹² kterou Oráč v páté kapitole označí za svou ženu, vypočte svůj smutek a opět začne lát Smrti.

Těchto prvních pět kapitol chápeme jako expozici předmětu sporu, jejíž návaznost zajišťuje záměrné a explicitní neuvedení jedinečného jádra výpovědi. Třebaže se jedná o dialog, platí dle našeho názoru i zde teorie schematického aspektu,³¹³ která operuje s nutností „doplnění“.³¹⁴ Stejný princip se pak uplatňuje i v dalších kapitolách. Pozoruhodné je hodnocení Oráčovy nebožky, jehož protipólem jsou výpady vůči Smrti. Metafory se shlukují v určitém sémantickém okruhu, např. v 9. kapitole Oráč mluví o mrtvé kvočně („Tot ist die henne“), osiřelých ptáčatech („jren nestling“) a rodinném hnízdě („jn reinem neste“). Smrt má být za svůj čin nenáviděna nebem, zemí, peklem, dále Bohem, kat ji má popravit (!) a Bůh potrestat smrtí (!).

Smrt se hájí spravedlností, nabízí představu světa bez své existence, vysvětluje, že žena zemřela (při porodu) šťastně.

Až v 16. kapitole (z 32) se Smrt na základě Oráčovy žádosti představuje (kdo) jako žnečka s kosou, (co) jako hranice, (jaká) jako nezjevitelná, (odkud) od Boha z ráje, (k čemu) pro dobro světa. Zde dochází k určité proměně předmětu sporu, jehož původní zdroj je překryt obecnějšími tématy – výběrem adeptů Smrti, manželstvím, lidským věděním (explicitní odkazy na filozofy antiky jsou přítomné i v jiných kapitolách).

311 NAVRÁTILOVÁ, s. 175-176.

312 JAN ze ŽATCE, s. 14.

313 INGARDEN 1989, s. 259.

314 ISER, s. 47.

Jednou z nejzajímavějších je 18. kapitola, v níž Smrt satiricky vzdává hold svému žalobci a triumfálně mu dokazuje svou nadčasovost výčtem postav, jejichž (z pohledu historie leckdy jen tradované) činy zná a ironicky je přičítá Oráči: „Wir haben dich lang erkannt, wir hettent aber dein vergessen.“³¹⁵ [Již dávno jsme tě znávali, ale pozapomněli jsme na tebe.] Výběr těchto autorit je příznačný, bohužel rekonstrukci smyslu jejich uvedení dnes nelze zcela jednoznačně postulovat. Šalamoun a Mojžíš patří k snadno identifikovatelným, přemožitel lva bývá chápán jako Samson či Daniel. Jistá je motivace jejich výběru: moudrost, chytrost, případně vzdělanost všech uvedených. Editoři se však rozcházejí v názoru na celou pasáž: podle některých Smrt chápe jmenované mudrce za authority³¹⁶ a snaží se jejich uvedením dokázat Oráči jeho vlastní nepatrnost. Tomu odpovídá i poslední replika Smrti, v níž tvrdí, že by pro Oráče udělala vše, neboť je „velemoudrý osel“³¹⁷ – „ein cluger esell“.³¹⁸ Nelze přitom však zapomenout na důležitý rys výčtu historických postav – třebaže byli moudří, také zemřeli. Upozorňuje na to v komentáři Christian Kiening, ale pouze slovy „Die ganze folgende Serie dient dazu [...] eine universale Präsenz des Todes in der Geschichte zu suggerieren [...]“³¹⁹ [Celý následující výčet slouží k tomu, aby vsugeroval univerzální přítomnost smrti v historii]. Nezdůrazňuje přitom zásadní fakt: dvojí rovinu posměchu, jehož se Oráčovi dostává – na jedné straně kvůli jeho „nemoudrosti“, ale dále také proto, že by mu moudrost proti Smrti stejně nepomohla, protože ona se posmívá i oněm mudrcům. Přijali-li bychom tuto interpretaci, pak v posledním ironicky prosloveném sdělení hypoteticky spatřujeme rouhání vůči samotnému Kristu, pokud bychom slova „Hett wir dich vor erkannt, [...] wir hetten dein weyp vnd alle lewte ewig lassen leben.“³²⁰ [Kdybychom tě poznali před tím, ... nechali bychom tvou ženu a všechny lidi žít věčně.] chápali v souvislosti s životem věčným, přislíbeným Kristem, jehož pozici by Oráč – dle Smrti – mohl zaujmout.

Protože se Oráč neustále dožaduje božího soudu, v závěru 32. kapitoly Smrt souhlasí. Bůh, jmenovaný zde Knížetem, pokárá oba soupeře, protože předmět jejich sporu (žena) pochází od něj samého, rovněž tak fakt smrti je boží vůlí. Nicméně

315 JOHANNES von TEPL 2006, s. 36.

316 POVEJŠIL, s. 99-100.

317 JAN ze ŽATCE, s. 43.

318 JOHANNES von TEPL 2006, s. 38.

319 KIENING, s. 118.

320 JOHANNES von TEPL 2006, s. 38.

přizná Oráči čest a vítězství Smrti – symbolika 33. kapitoly je patrná. Oráčova modlitba (jako připojená kapitola 34.) pak celý text uzavírá. Její apostrofní díkuvzdání plynule navazuje na předcházející promluvy a de facto smířlivě uznává moc Smrti v rámci moci Boha. Účastníci dialogu tedy (oproti Platónovi a Anselmovi) prochází změnou, během níž je Smrt převedena z podoby persony do existence principu, který Oráč, původně zdánlivě rovnocenný soupeř, pokorně uzná jako „nadřazený“.

Na závěr bychom na základě našeho zkoumání textu *Der Ackerman aus Böhmen* / Oráč z Čech rádi podotkli, že jsme kromě jazykových prostředků němčiny nezjistili relevantní důvod pro segregaci zmíněného textu z rámce české literární produkce, v jejímž (ideovém a historickém) kontextu ostatně prokazatelně vznikala.

6 Závěr

Na základě uvedených příkladů a dokladů, které přes naši snahu o smysluplnou systematizaci mohou působit značně nekoherentně, jsme dospěli k závěru, že dialogická forma ve starší české literatuře plní funkci motivační, aktualizační a socializační.

Motivační funkci spatřujeme v oněch případech výskytu dialogu, ve kterých dialog funguje jako (pří)znak odkazující na individuální přístup k pojednávané kvalitě se snahou prostřednictvím dialogu jako prostředku dovést tímto zástupným znakem k symbolickému významu osobní poznání a převědčení. Hledání Krista ve hrách tří Marií tak nelze chápat jen jako reálnou starost Marie Magdalény o to, kam se podělo Kristovo tělo z hrobu, jak je uvedeno výše, ale zároveň představuje symbolickou rovinu hledání podstaty zázraku zmrtvýchvstání a víry v ně. Ještě patrnější je tato skutečnost u klíčové primární scény velikonočních liturgických slavností, protože tři Marie jdoucí ke hrobu jistě nehledají Krista, o kterém přeci vědí, kde je pochován, před tím, než zjistí, že tam pochován není. Posunutí znaku „hledání“ do metafyzické roviny osobní reflexe vztahu ke Kristu si všímá i Jarmila Veltruská: „Bloudění tří Marií cestou ke hrobu vyjadřuje jejich vitální stav, jejich zmatek, a připomíná symbolický význam jejich jednání, který se týká všech křesťanů, diváky nevyjímaje; ti právě vyslechli čtení, které vyzývalo celou církev, aby hledala Pána právě tak, jako ho hledají tři Marie.“³²¹ Fakt, že scéna je pojednána jako přímý dialog anděla s Mariemi, navíc s faktorem překvapení, když je odpovědí na otázku otázka („Kdo nám odvalí kámen?“ – „Koho hledáte?“), je dokladem nejen znalosti prostředků a způsobů komunikace ze strany středověkých autorů, ale rovněž intencionality psychologického rozměru vkomponované již od tvůrců evangelního textu do popisu dané situace (Mk 16, 3-6). Již tehdy totiž dokázali konkrétnímu líčenému okamžiku použitím přímé řeči vtisknout přesvědčivost „realisticky“ působícího zachycení, a umožnit tak opakovatelnou aktualizaci sémantického smyslu přístupného všem vnímatelům právě díky dialogické formě, jejíž znaky jsou snadno identifikovatelné a obecně známé. Jak již uvádíme v úvodu, Lubomír Doležel ve své studii formuluje zásadní postřeh: „V duševní oblasti přímý kontakt neexistuje;

321 VELTRUSKÁ, s. 18.

výměna duševních aktů je zprostředkována znaky v komunikaci.³²² V uvedeném případě jde tedy o umocňování onoho zprostředkovávání, neboť díky identifikaci znaků dialogu a následné identifikaci s rolí svědka onoho dialogu konstruuje vnímatel sám sebe jako němeého účastníka zachyceného děje a sémantický obsah poskytnutý hovořícími účastníky dialogu tak vnímá motivovaně. Výhodnost tohoto přístupu se stala základem textů didaktické intence, jejichž cílem je poskytnout informace a jejichž prostředkem je dialog. Psychosociální aspekt vnímání textu, ve kterém dochází k dialogu, jehož svědkem tak vnímatel je, nelze nadřadit vnímání aspektu estetického, ale zároveň nelze popřít možnost identifikace s některým z účastníků dialogu. Obvykle jde o dialog nerovný, ve kterém je jedna z komunikujících stran nějak znevýhodněna: buď nedisponuje patřičnou informací, případně má nižší sociální status, anebo vykazuje nižší kvalitu určitých schopností či dovedností. Díky „zasvěcení“ do tohoto schématu tak vnímatel může komparací s jemu známými vlastnostmi vymezit sám sebe vůči mluvčím v zachyceném dialogu, a to asociačním přiřazením znaků charakterizujících některého z mluvčích sobě samému. Tak se lze empaticky ztotožnit především s oním znevýhodněným účastníkem dialogu, neboť si vnímatel dokáže představit sám sebe „na jeho místě“, ale ne nutně vždy. Se třemi Mariemi, hledajícími Krista, se mají srovnávat všichni věřící, kteří mají hledat svůj osobní vztah ke Kristu. S andělem, který Mariím zvěstuje zázrak zmrtvýchvstání, se má vnímatel identifikovat ve smyslu nositele radostné zprávy, neboť stejně jako anděl už z kulturního prostředí ví, že došlo k zázraku. Třebaže uvedené tvrzení by nutně mohlo být negováno statistickým šetřením mezi současnými respondenty, je nutno uvažovat dané tvrzení k době vzniku a primární recepci literárního díla. Celou skupinou motivačních dialogických textů jsou dialogy naučné, v nichž dialog nefunguje jako znak zamýšleného primárního sémantického významu, ale druhotně: jako znak významu formálního, motivující k pasivní účasti právě na zachyceném dialogu. Dialog tak funguje jako extense, tedy významová složka znaku, která orientuje znak směrem ke světu, zatímco intense představuje jeho „obsah“, smysl.³²³ Nemusí opět jít pouze o snahu „vtáhnout“ vnímatele do pozice znevýhodněného účastníka zobrazené komunikace, jak je tomu v dialozích Platónových, v *Oráči z Čech* či v textech Tomáše ze Štítného, a tím ospravedlnit výklad informacemi zvhodněného účastníka zobrazeného dialogu

322 DOLEŽEL, s. 106.

323 DOLEŽEL, s. 141.

směrem k vnímání, ale v souladu s křesťanskými ctnostmi a podstatou morálního učení existují též texty didaktické intence, v jejichž zobrazeném dialogu je žádoucí ztotožnění vnímatele s účastníkem dialogu zvýhodněným, protože podstatou sdělovaného sémantického smyslu je poučení o nutnosti shovívavosti, trpělivosti a milosrdenství v přístupu k znevýhodněným, jak dokazují dialogy alegorických textů, např. bajek O myši a žábě, O ovci, psu a vlku či O čápovi a lišce. Jejich morálním poselstvím je totiž nejen utěšit znevýhodněné, ale zároveň apelovat na ty mocnější, aby své moci a zvýhodněnosti nezneužívali na úkor ostatních.

Význam užití dialogu je také nejdůležitějším znakem a vlastně i prostředkem sekularizace. Mohou-li tři Marie, které nejprve jen latinsky zpívají tropus mluvit česky, zpívat česky a dokonce se i modlit za Čechy, pak není na místě údiv nad postavou mastičkáře, která nejprve neexistuje, posléze nemluví, pak latinsky přednáší chválu na počínání svých zákaznic, až konečně dryáčnickým způsobem provozuje reklamu na své zboží. Podle našeho očekávání tedy odpověď na úvodní otázku, zda lze dialogickou formu v textech starší české literatury komparovat s dialogem neliterárním, zní, že lze. Problémem případného didaktického užití pro potřebu žákovského vzdělávání však zůstává nejen časová a tematická odlehlost, ale i jazyková a terminologická archaičnost. Jediným snad funkčním přístupem by bylo nahlížet díla retrospektivně, tedy od těch nejmladších s dialogem nejbližším současnosti, protože míry lidovosti přibývá s postupem času. Nejstarší a nejvážnější vrstva literárních děl s dialogickou formou tak reprezentuje zároveň nejhlubší myšlenkovou úroveň člověka, která se blíží archetypálnímu kolektivnímu nevědomí. Základním rysem dialogické formy totiž není pouze přítomnost alespoň dvou mluvčích, ale přítomnost emocí v jejich vyjádření. Právě proto existuje naděje, že i ty nejstarší literární památky, ve kterých se ovšem objevuje projev lidské emocionality, budou i v budoucnosti srozumitelné.

7 Prameny

1. ADAM BRÉMSKÝ. *Činy biskupů hamburského kostela. Velká kronika evropského Severu*. Praha: Argo, 2009, 284 s. ISBN 978-80-257-0167-6 (přel. Libuše Hrabová, edice *Memoria medii aevi*, sv. 6.)
2. ADAM DE LA HALLE. *Hra pod loubím; Robin a Marion*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, 138 s. (přel. Pavel Eisner, edice *Živá díla minulosti*, sv. 11.)
3. ANSELM Z CANTERBURY. De libertate arbitrii / O svobodě rozhodování. In *Fides quaerens intellectum*. Praha: Kalich, 1990, s. 191-241. ISBN 80-7017-156-1 (přel. Lenka Karfiková)
4. ANSELM Z CANTERBURY. De veritate / O pravdě. In *Fides quaerens intellectum*. Praha: Kalich, 1990, s. 123-189. ISBN 80-7017-156-1 (přel. Lenka Karfiková)
5. AVICENNA (ABÚ ALÍ IBN SÍNÁ). *Z díla*. Praha: SNKLHU, 1954, 216 s. (přel. Věra Kubíčková, Karel Petráček, Jarmila Štěpková, edice *Živá díla minulosti*, sv. 7.)
6. BACON, ROGER. *De signis / O znacích*. Praha: OIKOYMENH, 2010, 326 s. ISBN 978-80-7298-315-5 (přel. Martin Pokorný, edice *Knihovna středověké tradice*, sv. XVIII.)
7. BASIL Z CAESAREJE. *Devět kázání o stvoření světa*. Praha: Oikoymenh, 2004, 302 s. ISBN 80-7298-102-1 (přel. Karla Korteová, edice *Knihovna raně křesťanské tradice*, sv. IV.)
8. BAŽIL, MARTIN (ed.). Vídeňské pašije. In *Plav – měsíčník pro světovou literaturu*, roč. XI, č. 3, Populární středověk, 2015, s. 30-38. ISSN 1802-4734 (přel. Martin Bažil)
9. BEČKA, JIŘÍ (ed.). *Hledání pravdy a krásy. Antologie perské literatury*. Praha: DharmaGaia, 2005, 332 s. ISBN 80-86685-36-5 (přel. Jiří Bečka et al., edice *Klasická knižnice Východu*, sv. 2.)
10. Belial. In ERBEN, KAREL JAROMÍR (ed.). *Výbor z literatury české. Díl druhý. Od počátku XV[.] až do konce XVI[.] století*. Praha: nákladem Českého museum, 1868, s. 498-530.
11. BENEŠ KRABICE Z WEITMILE – BARTOŠ, FRANTIŠEK MICHÁLEK. *Panování císaře Karla IV*. Praha: Pokrok, 1940, 80 s. (edice *Knihovna Pokroku*, sv. 156.)
12. *Béowulf*. Praha: Torst, 2003, 344 s. ISBN 80-7215-199-1 (přel. Jan Čermák)
13. BERNT, ALOIS (ed.). *Der Ackermann aus Böhmen von Johannes von Saaz*. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1929, 54 S. (edice *Altdeutsches Schrifttum aus Böhmen*, Band I.)
14. BERNT, ALOIS (ed.). *Der Ackermann aus Böhmen. Ein Streit- und Trostgespräch aus dem Jahr 1400 von Johannes von Saaz*. Die 3. Aus. Reichenberg: Verlag Stiepel, 1925, 92 S. (edice *Die Böhmerlanddrucke*)
15. *Bibli Svatá aneb všecka svatá písmena Starého i Nového zákona. Podle posledního vydání králického z roku 1613*. Praha: Biblická společnost britická a zahraniční, 1933, passim.
16. BLÁHOVÁ, EMILIE – KONZAL, VÁCLAV (eds). *Staroslověnské legendy českého původu*. Praha: Vyšehrad, 1976, 400 s. (přel. Emilie Bláhová, Václav Konzal)
17. BOK, VÁCLAV – POKORNÝ, JINDŘICH (eds.). *Moravo, Čechy, radujte se! (Němečtí a rakouští básníci v českých zemích za posledních Přemyslovců)*. Praha: Aula, 1998, 232 s. ISBN 80-901626-9-X (přel. kolektiv, edice *Litteraria Germano-Austro-Bohemica*, Vol. I.)
18. BRANT, SEBASTIAN. *Lod' bláznů*. Praha: Odeon, 1973, 160 s. (přel. an., edice *Nesmrtelní*, sv. 86.)
19. CAESARIUS Z HEISTERBACHU. *Vyprávění o zázracích. Středověký život v zrcadle exempel*. Praha: Vyšehrad, 2009, 368 s. ISBN 978-80-7021-980-5 (přel., ed. Jana Nechutová, edice *Kulturní historie*)

20. ČERNÝ, VÁCLAV (ed.). *Staročeská milostná lyrika*. Praha: Družstevní práce, 1948, 320 s. (edice Svět – Nová řada, sv. 53.)
21. DAŇHELKA, JIŘÍ (ed.). *Husitské skladby Budyšínského rukopisu*. Praha: Orbis, 1952, 236 s. (edice Památky staré literatury české, sv. 16.)
22. DANTE ALIGHIERI. *Božská komedie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, 485 s. (přel. Otto František Babler, edice Světová knihovna)
23. DIAKONOS, IGNATIOS – PRODRAMOS, THEODÓROS – HAPLÚCHEIR, MICHAÉL. *At' múzy promluví. Tři byzantská quazidramata*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012, 128 s. ISBN 978-80-7465-027-7 (přel. Alena Sarkissian, edice Pro Oriente, sv. 18 a Byzantská knihovna, sv. 2)
24. DORAZIL, OTAKAR. *Květy nevadnoucí. Poklady středověkého písemnictví všech národů Evropy i Asie*. Praha: Společnost Československého Červeného kříže, 1947, 432 s.
25. DORAZIL, OTAKAR. *Poklady starověkého písemnictví*. Praha: Josef Hokr, 1947, 308 s.
26. *Edda*. Praha: SNKLU, 1962, 484 s. (přel. Ladislav Heger, edice Živá díla minulosti, sv. 30.)
27. ERBEN, KAREL JAROMÍR (ed.). *Výbor z literatury české. Díl druhý. Od počátku XV[.] až do konce XVI[.] století*. Praha: nákladem Českého museum, 1868, 1710 s.
28. EZOP. *Bajky. Z Ezopových fabulí a Brantových rozprávek Jana Albína ze sborníku Prostějovského z r. 1557 přebásnil Jiří Kolář*. Praha: Naše vojsko, 1957, 292 s. (Knihnice Svět, sv. 14.)
29. FLAJŠHANS, VÁCLAV (ed.). *Klaret a jeho družina I. Slovníky veršované; II. Texty glossované*. Praha: Česká akademie věd a umění, 1926, 1928, 826 s. (edice Sbírka pramenů k poznání literárního života v Čechách, na Moravě a v Slezsku. Skupina I. Památky řeči a literatury české. Řada I. Sbírka staročeských slovníků [Corpus glossariorum Bohemicorum]. Číslo 1)
30. FLORIANOVÁ, HANA – MARTÍNKOVÁ, DANA – SILAGIOVÁ, ZUZANA – ŠEDINOVÁ, HANA (eds.). *Quadregesimale Admontense / Quadregesimale admontské*. Praha: OIKOYMENH, 2006, 696 s. ISBN 80-7298-152-8 (přel. Hana Florianová et al., edice Fontes Latini Bohemorum, sv. 6.)
31. GEBAUER, JAN (ed.). *Nová rada. Báseň pana Smila Flašky z Pardubic*. Praha: Matice Česká, 1876, 176 s. (edice Památky staré literatury české. Řada I., oddíl 1. Číslo I.)
32. HANUŠ, IGNÁC JAN (ed.). *Malý výbor ze staročeské literatury. Podle rukopisův c.k. knihovny vysokých škol pražských XIV. – XVII. století posud z větší části netištěných*. Praha: I. L. Kober, 1863, 106 s.
33. HAVRÁNEK, BOHUSLAV – DAŇHELKA, JIŘÍ. *Nejstarší rýmovaná kronika tak řečeného Dalimila*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, 344 s. (edice Památky staré literatury české, sv. 18)
34. HAVRÁNEK, BOHUSLAV – HRABÁK, JOSEF. *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. Praha: Československá akademie věd, 1957, 852 s.
35. HEŘMANSKÝ (ed.). *Letopis Vincenciův a Jarlochův*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, 288 s. (přel. František Heřmanský, edice Živá díla minulosti, sv. 13)
36. HONŽIKOVÁ, MILENA et al. *Staročeská kronika tak řečeného Dalimila. Vydání textu a veškerého textového materiálu*. Praha: Academia, 1988-1995. 3 sv. ISBN 80-200-0282-0 (edice Texty a studie k dějinám českého jazyka a literatury, sv. 4, 5 a 6.)
37. HRABÁK, JOSEF (ed.). *Staročeské drama*. Praha: Československý spisovatel, 1950, 260 s. (edice Národní klenotnice, sv. 47.)

38. HRABÁK, JOSEF (ed.). *Staročeské satiry Hradeckého rukopisu a Smilovy školy*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1962, 200 s. (edice *Památky staré literatury české*, sv. 25.)
39. HRDINA, KAREL – BLÁHOVÁ, MYRIE (eds.). *Pokračovatelé Kosmovi*. Praha: Svoboda, 1974, 256 s. (přel. Karel Hrdina, Václav Vladivoj Tomek, Marie Bláhová)
40. HROTSVITA Z GANDERSHEIMU. *Duchovní dramata. Gallicanus; Pafnutius; Sapientia*. Praha: Vyšehrad, 2004, 160 s. ISBN 80-7021-704-9 (přel. Irena Zachová, edice *Reflexe*)
41. CHALOUPECKÝ, VÁCLAV (ed.). *Na úsvitě křesťanství*. Praha: Evropský literární klub, 1942, 296 s.
42. ISIDOR ZE SEVILLY. *Etymologiae VI-VII / Etymologie VI-VII*. Praha: OIKOYMENH, 2004, 336 s. ISBN 80-7298-101-3 (přel. Daniel Korte, edice *Knihovna středověké tradice*, sv. XIII.)
43. ISIDOR ZE SEVILLY. *Etymologiae X / Etymologie X*. Praha: OIKOYMENH, 2010, 354 s. ISBN 978-80-7298-410-7 (přel. Lucie Pultrová, edice *Knihovna středověké tradice*, sv. XX.)
44. ISIDOR ZE SEVILLY. *Etymologiae XVIII / Etymologie XVIII*. Praha: OIKOYMENH, 2002, 144 s. ISBN 80-7298-046-7 (přel. Daniel Korte, edice *Knihovna středověké tradice*, sv. VIII.)
45. JAN ZE ŽATCE. *Oráč z Čech*. Praha: Vyšehrad, 1985, 104 s. (přel. Jaromír Povejšil)
46. JOHANNES VON SAAZ. *Der Ackermann aus Böhmen*. Prag: Vyšehrad-Verlag, 1994, 112 S. ISBN 80-7021-086-9 (Neuhochdeutschübertragung von Willy Krogmann)
47. JOHANNES VON SAAZ. *Der Ackermann aus Böhmen. Ein Streitgespräch von Johannes von Saaz. In neues Deutsch übertragen und mit einer Einführung versehen von Prof. Gustav Guth*. Reichenberg: Verlag von Gebrüder Stiepel Gesellschaft, b.d., 72 S. (edice *Bücher der Deutschen*, Band 8.)
48. JOHANNES VON SAAZ. *Der Ackermann aus Böhmen. Herausgegeben von Erich Gierach und übertragen von E. G. Kolbenheyer*. Prag: Volk und Reich Verlag, 1943, 164 S.
49. JOHANNES VON TEPL. *Der Ackermann. Frühneuhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006, 182 S. ISBN 978-3-15-018075-4 (přel. Christian Kiening, edice *Reclams Universal-Bibliothek*, Nr. 18075)
50. [JUNGMANN, JOSEF (ed.)] *Výbor z literatury české. Díl první. Od nejstarších časův až do počátku XVI[.] století*. Praha: nákladem Českého museum, 1845, 1296 s.
51. KNIESCHEK, JOHANN (ed.). *Der Ackermann aus Boehmen. Herausgegeben und mit dem tschechischen Gegenstück Tkadleček verglichen von Johann Knieschek*. Prag: Verein für Geschichte der Deutschen in Boehmen in Commission bei F. A. Brockhaus in Leipzig, 1877, 144 S. (edice *Bibliothek der mittelhochdeutschen Literatur in Boehmen*, Band II.)
52. KOLÁR (ed.). *Středověké legendy o českých světcích*. Dotisk 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003, 264 s. ISBN 80-7106-280-4 (edice *Česká knihovna*, sv. 4)
53. KOSMAS. *Kronika Čechů*. Praha: Argo, 2011, 288 s. ISBN 978-80-257-0465-3 (přel. Karel Hrdina, Marie Bláhová, edice *Memoria medii aevi*, sv. 13)
54. KRÁTKÝ, RADOVAN (ed.). *Středověké písně cechu žakovského*. Praha: Svobodné slovo – Melantrich, 1958, 224 s. (přel. Radovan Krátký)
55. KYAS, VLADIMÍR (ed.). *Staročeská Bible drážďanská a olomoucká. III. Genesis-Esdráš*. Praha: Academia, 1988, s. 44-46.

56. LORIŠ, JAN (ed.). *Sborník hraběte Baworowského*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1903, 478 s. (edice *Sbírka pramenův ku poznání literárního života v Čechách, na Moravě a v Slezsku. Skupina I. Památky řeči a literatury české. Řada I. Číslo 6.*)
57. *Magnae Moraviae Fontes Historici I. Annales et chronicae*. Brno: Universita J. E. Purkyně v Brně – filosofická fakulta, 1966, 388 s. (přel. kolektiv, edice *Spisy University J. E. Purkyně v Brně. Filosofická fakulta, č. 104*)
58. *Magnae Moraviae fontes historici I. Annales et chronicae / Prameny k dějinám Velké Moravy I. Letopisy a kroniky*. Brno: Masarykova univerzita, 2008, 426 s. ISBN 978-80-254-1780-5 (přel. kolektiv).
59. *Magnae Moraviae Fontes Historici II. Textus biographici, hagiographici, liturgici*. Brno: Universita J. E. Purkyně v Brně – filosofická fakulta, 1967, 360 s. (přel. kolektiv, edice *Spisy University J. E. Purkyně v Brně. Filosofická fakulta, č. 118*)
60. *Magnae Moraviae fontes historici II. Textus biographici, hagiographici, liturgici / Prameny k dějinám Velké Moravy II. Texty biografické, hagiografické, liturgické*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 2010, 330 s. ISBN 978-80-86791-93-7 (přel. kolektiv).
61. *Magnae Moraviae Fontes Historici III. Diplomata, epistolae, textus historici varii*. Brno: Universita J. E. Purkyně v Brně – filosofická fakulta, 1969, 472 s. (přel. kolektiv, edice *Spisy University J. E. Purkyně v Brně. Filosofická fakulta, č. 134*)
62. *Magnae Moraviae fontes historici III. Diplomata, epistolae, textus historici varii / Prameny k dějinám Velké Moravy III. Listiny, listy, různé historické texty*. KLP – Koniasch Latin Press, 2011, 424 s. ISBN 978-80-86791-23-4 (přel. kolektiv).
63. *Magnae Moraviae Fontes historici IV. Leges, textus iuridici, supplementa*. Brno: Universita J. E. Purkyně v Brně – filosofická fakulta, 1971, 456 s. (přel. kolektiv, edice *Spisy University J. E. Purkyně v Brně. Filosofická fakulta, č. 156*)
64. *Magnae Moraviae fontes historici IV. Leges, textus iuridici / Prameny k dějinám Velké Moravy IV. Zákony, právní texty*. KLP – Koniasch Latin Press, 2013, 408 s. ISBN 978-80-87773-05-5 (přel. kolektiv).
65. *Magnae Moraviae Fontes Historici V. Indices*. Brno: Universita J. E. Purkyně v Brně – filosofická fakulta, 1976, 192 s. (edice *Spisy University J. E. Purkyně v Brně. Filosofická fakulta, č. 206*)
66. PATERA, ADOLF (ed.). *Svatovítský rukopis*. Praha: Matice česká, 1886, 398 s. (edice *Památky staré literatury české, řada I., oddíl 2., číslo IX*)
67. PETRŮ, EDUARD (ed.). *Ezopovy bajky. Katonova dvojverší. Rada otce synovi*. Brno: Atlantis, 1999, 310 s. ISBN 80-7108-201-5 (edice *Thesaurus absconditus, sv. 2.*)
68. *Pět svátečních svitků*. Praha: SNKLHU, 1958, 300 s. (přel. Stanislav Segert et al., edice *Živá díla minulosti, sv. 19.*)
69. *Píseň o Cidovi*. Praha: Práce, 1994, 144 s. ISBN 80-208-0327-0 (přel. Miloslav Uličný)
70. *Píseň o Nibelunzích*. Praha: Odeon, 1974, 396 s. (přel. Jindřich Pokorný, edice *Živá díla minulosti, sv. 73.*)
71. *Píseň o Rolandu*. Praha: Jan Otto, sine d., 159 s. (přel. Josef Kubín, edice *Sborník světové poesie, sv. 35.*)
72. PLATÓN. *Euthyfrón; Obrana Sókrata; Kritón; Faidón; Kratylos; Theaitétos; Sofisté; Politikos*. Praha: OIKOYMENH, 2003, 560 s. ISBN 80-7298-062-9 (přel. František Novotný, edice *Platónovy spisy, sv. I.*)
73. PUJMAN, FERDINAND (ed.). *Nejstarší české hry divadelní*. Praha: Konservatoř hudby v Praze, 1941, 130 s.

74. *Román o Lišákovi*. Praha: Odeon, 1973, 272 s. (přel. Otto František Babler, edice *Živá díla minulosti*, sv. 68.)
75. RYBA, BOHUMIL (ed.). *Jana z Rabštejna Dialogus*. Praha: Matice česká – Orbis, 1946, 116 s. (přel. František Palacký, edice *Památky staré literatury české*, sv. 1.)
76. RYCHTEROVÁ, PAVLÍNA (ed.). *Vidění svaté Brigity Švédské v překladu Tomáše ze Štítného*. Praha: FILOSOFIA, 2009, 436 s. ISBN 978-80-7007-294-3 (edice *Sbírka pramenů k náboženským dějinám*, sv. 2)
77. SCHWARZ, VINCY (ed.). *Ohlasy z Čech. České dějiny ve světové poesii*. Praha: Toužimský a Moravec, 1940, 190 s. (přel. kol., edice *Kořeny*, sv. 5.)
78. SCHWARZ, VINCY (ed.). *Ta krásná země... Čechy v zrcadle světové poesie*. Praha: Toužimský a Moravec, 1941, 160 s. (přel. kol., edice *Kořeny*, sv. 7.)
79. SCHWARZ, VINCY (ed.). *Věčné Čechy. Obrazy a vidiny z českých dějin v německé poesii*. Praha: Toužimský a Moravec, 1939, 126 s. (přel. Karel Babor, Antonín Hartl, edice *Kořeny*, sv. 4.)
80. *Slovo o pluku Igorově*. Praha: Albatros, 1977, 68 s. (přel. Hana Vrbová, edice *Obnovené obrazy*)
81. Solfernus. In ERBEN, KAREL JAROMÍR (ed.). *Výbor z literatury české. Díl druhý. Od počátku XV[.] až do konce XVI[.] století*. Praha: nákladem Českého museum, 1868, s. 471-498.
82. Spor duše s tělem. In JUNGMANN, JOSEF (ed.). *Výbor z literatury české. Díl první. Od nejstarších časův až do počátku XV[.] století*. Praha: nákladem Českého museum, 1845, s. 358-379.
83. STANOVSKÁ, SYLVIE (ed.). *Hle, již v mém srdci vstává den. Antologie německé dvorské lyriky 12. – 14. století*. Praha: dybbuk, 2009, 144 s. ISBN 978-80-7438-002-0 (přel. Sylvie Stanovská, edice *poezie*, sv. 22.)
84. SVEJKOVSKÝ, FRANTIŠEK (ed.). *Veršované skladby doby husitské*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, 228 s. (edice *Památky staré literatury české*, sv. 26.)
85. ŠIMEK, FRANTIŠEK (ed.). *Příběhy římské. (Staročeská Gesta Romanorum)*. Praha: Odeon, 1967, 240 s. (edice *Živá díla minulosti*, sv. 51.)
86. ŠIMEK, FRANTIŠEK (ed.). *Staré letopisy české z rukopisu Křižovnického*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, 488 s. (edice *Živá díla minulosti*, sv. 24.)
87. ŠIMEK, FRANTIŠEK (ed.). *Tkadleček. Hádky milence s Neštěstím*. Praha: Odeon, 1974, 228 s. (edice *Živá díla minulosti*, sv. 71.)
88. ŠIMEK, FRANTIŠEK (ed.). *Tkadleček. Hádky milence s Neštěstím, které ho připravilo o jeho milenku*. Praha: Česká grafická unie, 1940, 220 s.
89. TICHÁ, ZDEŇKA (ed.). Boj Štěstí s Neštěstím. In *Veršované skladby Neuberského sborníku*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960, s. 36-73. (edice *Památky staré literatury české*, sv. 23.)
90. Tkadleček. In JUNGMANN, JOSEF (ed.). *Výbor z literatury české. Díl první. Od nejstarších časův až do počátku XV[.] století*. Praha: nákladem Českého museum, 1845, s. 626-634.
91. TÓMA ZE ŠTÍTNÉHO. I. Rozmluvy nábožné. In JUNGMANN, JOSEF (ed.). *Výbor z literatury české. Díl první. Od nejstarších časův až do počátku XV[.] století*. Praha: nákladem Českého museum, 1845, s. 639-675.
92. TOMÁŠ ZE ŠTÍTNÉHO. *Řeči besední*. Praha: Academia, 1992, 228 s. ISBN 80-200-0150-6 (ed. Milada Nedvěďová, edice *Památky staré literatury české*, sv. 36.)
93. VAŠICA, JOSEF (ed.). *Traktátec o štěstí, kterýž má jméno Pán rady*. Praha: Václav Pour, 1944, 46 s., zvl. s. 30-33.

94. VÁŽNÝ, VÁCLAV (ed.). *Alexandreida*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, 256 s. (edice *Památky staré literatury české*, sv. 28.)
95. VILIKOVSKÝ, JAN (ed.). *Legenda o svaté Kateřině*. Praha: Vyšehrad, 1946, 180 s.
96. VILIKOVSKÝ, JAN (ed.). *Próza z doby Karla IV.* Praha: Evropský literární klub, 1938, 272 s. (edice *Slavín*)
97. *Zpověď Archipoetova*. Třebechovice pod Orebem: Antonín Dědourek, 1946, 18s. (edice *Krása v knize*, sv. 1.)

8 Literatura

ALFEJEV, ILARION. *Mystérium víry. Uvedení do pravoslavné teologie*. [Tainstvo very – vvedenije v pravoslavnoje dogmaticeskoje bogoslovije]. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2016, 246 s. (přel. Antonín Čížek, edice *Pro Oriente*, sv. 35.) ISBN 978-80-7465-209-7

BACHTIN, MICHAEL MICHAJLOVIČ. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, 484 s. (přel. Daniela Hodrová)

BAKHTIN, MIKHAIL MIKHAĪLOVICH. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. 14th Edition. Austin: University of Texas Press, 2002, 444 p. ISBN 0-292-71534-X (transl. of *Voprosy literatury i estetiki* by Caryl Emerson and Michael Holquist) (*University of Texas Press Slavic series*, No. 1)

BÄUML, FRANZ H. *Rhetorical devices and structure in the Ackermann aus Böhmen*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1960, 142 s. (*University of California publications in modern philology*, Vol. LX.)

BAŽIL, MARTIN. Středověké divadlo pašijového typu a jeho formule: Středohornoněmecké Vídeňské pašije a staročeský Mastičkář. In Fischerová, Sylva – Starý, Jiří (eds.). *Starodávné bejlí. Obrysy populární a brakové literatury ve starověku a středověku*. Praha: Univerzita Karlova, 2016, s. 299-316. ISBN 978-80-7308-696-1

BAŽIL, MARTIN. Zpěv a mluvené slovo, latina a lidový jazyk ve středověkých velikonočních hrách ze střední Evropy. In *Theatralia. Revue současného myšlení o divadelní kultuře*, 13, č. 1 (2010), s. 4-17.

BĚLIČ, JAROMÍR – KAMIŠ, ADOLF – KUČERA, KAREL. *Malý staročeský slovník*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979, 708 s.

BERNT, ALOIS. Geleitwort. In *Der Ackermann aus Böhmen. Ein Streit- und Trostgespräch aus dem Jahr 1400 von Johannes von Saaz*. 3. Ausgabe. Reichenberg: Verlag Stiepel, 1925, S. 5-10. (edice *Die Böhmerlanddrucke*, ed. Alois Bernt)

BLÁHA, ONDŘEJ – DITTMANN, ROBERT – ULIČNÁ, LENKA (eds.). *Knaanic Language: Structure and Historical Background. Proceedings of a conference held in Prague on October 25-26, 2012*. Praha: Academia, 2014, 358 s. ISBN 978-80-200-2295-0 (edice *Judaica*, sv. 9.)

BOBKOVÁ, LENKA – BARTLOVÁ, MILENA. *Velké dějiny země Koruny české. IV.b (1310-1402)*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2003, s. 193 et 448. ISBN 80-7185-551-0

BÖHM, JAROSLAV et al. *Velká Morava. Tisíciletá tradice státu a kultury*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, 112 s.

BOROVSKÝ, TOMÁŠ – JANIŠ, DALIBOR – MALANÍKOVÁ, MICHAELA (eds.). *Spory o čest ve středověku a raném novověku*. Brno: Výzkumné středisko pro dějiny střední Evropy: prameny, země, kultura, 2010, 256 s. ISBN 978-80-86488-74-5 (edice *Země a kultura ve střední Evropě*, sv. 16.)

BROCKETT, OSCAR GROSS. *Dějiny divadla*. [History of the Theatre]. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 1999, s. 100-148. ISBN 80-7106-364-9 (přel. Milan Lukeš)

BUBEN, MILAN M. *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích I. Řády rytířské a křížovníci*. Praha: Libri, 2002, 216 s. ISBN 978-80-7277-085-4.

BUBEN, MILAN M. *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích II/1. Řeholní kanovníci*. Praha: Libri, 2003, 164 s. ISBN 80-7277-086-1.

BUBEN, MILAN M. *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích II/2. Mnišské řády*. Praha. Libri, 2007, 400 s. ISBN 978-80-7277-087-8.

BUBEN, MILAN M. *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích III/1. Žebravé řády*. Praha. Libri, 2006, 472 s. ISBN 80-7277-088-8.

BUBEN, MILAN M. *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích III/2. Žebravé řády*. Praha. Libri, 2007, 426 s. ISBN 978-80-7277-140-0.

BUBEN, MILAN M. *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích III/3. Řeholní klerikové*. Praha. Libri, 2008, 184 s. ISBN 978-80-7277-357-2.

BUBEN, MILAN M. *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích III/4. Řeholní klerikové (Jezuité)*. Praha. Libri, 2012, 536 s. ISBN 978-80-7277-443-2.

BUBEN, MILAN M. *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích IV/1. Kongregace a řeholní společnosti*. Praha. Libri, 2016, 224 s. ISBN 978-80-7277-545-3.

BUBEN, MILAN M. *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích IV/2. Kongregace a řeholní společnosti*. Praha. Libri, 2018, 250 s. ISBN 978-80-7277-571-2.

COOPEROVÁ, JEAN C. *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. [Illustrated encyclopaedia of traditional symbols]. Praha: Mladá fronta, 1999, 240 s. ISBN 80-204-0761-8 (přel. Allan Plzák)

CURTIUS, ERNST ROBERT. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998, 740 s. ISBN 80-86138-07-0 (přel. Jiří Pelán, Jiří Stromšík, Irena Zachová, edice *Paprsek*, sv. 1.)

ČERNÝ, JIŘÍ – HOLEŠ, JAN. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004, 368 s. ISBN 80-7178-832-5

ČERNÝ, VÁCLAV. *Staročeský Mastičkář*. In *Rozpravy ČSAV*, sv. 7. Praha 1955

ČERNÝ, VÁCLAV. *Středověká dráma*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, 186 s. (přel. Laco Novomeský, edice *Otázky umenia*; zv. 38)

ČORNEJ, PETR. *Velké dějiny země Koruny české. V. (1402-1437)*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000, passim, s. 60 et 409. ISBN 80-7185-296-1

Der Ackermann aus Böhmen: Monatsschrift für das geistige Leben der Sudetendeutschen. Karlsbad-Drahowitz: Adam Kraft, 1933-1938.

DINZELBACHER, PETER. *Poslední věci člověka. Nebe, peklo, očistec ve středověku*. [Letzen Dinge]. Praha: Vyšehrad, 2004, 152 s. ISBN 80-7021-693-X (přel. Petr Babka, edice *Kulturní historie*)

DOLEŽEL, LUBOMÍR. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2 (přel. Lubomír Doležel)

DOUBRAVOVÁ, JARMILA. *Sémiotika v teorii a praxi. Proměny a stav oboru do konce 20. století. 2. vyd.* Praha: Portál, 2008, 160 s. ISBN 978-80-7367-493-9

ECO, UMBERTO. *Meze interpretace*. [I limiti dell'interpretazione, 1990]. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004, 332 s. ISBN 80-246-0740-9 (přel. Ladislav Nagy)

ECO, UMBERTO. *Teorie sémiotiky*. [A Theory of Semiotics, 1976]. Praha: Argo, 2009, 448 s. ISBN 978-80-257-0157-7 (přel. Marek Sedláček)

Elektronický slovník staré češtiny. Praha, oddělení vývoje jazyka Ústavu pro jazyk český AV ČR, v. v. i., 2006–, přístupné online: <http://vokabular.ujc.cas.cz> (verze dat 1. 1. 13, citován stav ze dne 4. 3. 2020).

ERBEN, KAREL JAROMÍR. *Vídy čili sudice*. In *Próza a divadlo*. Praha: Melantrich, 1939, s. 181-250. (ed. Antonín Grund, edice *Dílo Karla Jaromíra Erbena*, sv. 2.)

FLORIANOVÁ, HANA – MARTÍNKOVÁ, DANA – SILAGIOVÁ, ZUZANA – ŠEDINOVÁ, HANA. Úvod. In *Quadregesimale Admontense / Quadregesimale admontské*. Praha: OIKOYMENH, 2006, s. IX-LXVIII. ISBN 80-7298-152-8 (přel. Hana Florianová et al., edice *Fontes Latini Bohemorum*, sv. 6.)

FRANKOVÁ, OLGA – FISCHER, JAN (eds.). *Poesie hrdinů a světců. Výbor ze španělské poesie. Literárně historická studie o španělské poesii s ukázkami*. Praha: L. Mazáč, 1943, 406 s.

FROLEC, VÁCLAV. Vánoce v tradici českého lidu. In FROLEC, VÁCLAV et al. *Vánoce v české kultuře*. Praha: Vyšehrad, 1988, s. 13-126 s.

GEBAUER, JAN. *Slovník staročeský I. (A-J)*. 2. vyd. Praha: Academia, 1970, 708 s.

GEBAUER, JAN. *Slovník staročeský II. (K-N)*. 2. vyd. Praha: Academia, 1970, 640 s.

GUTH, GUSTAV. Einführung. In JOHANNES VON SAAZ. *Der Ackermann aus Böhmen. Ein Streitgespräch von Johannes von Saaz*. Reichenberg: Verlag von Gebrüder Stiepel Gesellschaft, sine d., S. 5-13.

HAWKES, TERENCE. *Strukturalismus a sémiotika*. [Structuralism and Semiotics, 1992]. Brno: Host, 1999, 174 s. ISBN 80-86055-62-0 (přel. Olga Trávníčková, edice *Strukturalistická knihovna*, sv. 2.)

HOFFMANN, FRANTIŠEK. *Středověké město v Čechách a na Moravě*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009, 714 s. ISBN 978-80-7106-543-2 (edice *Česká historie*, sv. 20.)

HRABÁK, JOSEF. Úvod. In HRABÁK, JOSEF (ed.). *Staročeské drama*. Praha: Československý spisovatel, 1950, s. 5-13. (edice *Národní klenotnice*, sv. 47.)

CHAMBERS, EDMUND KERCHEVER. *The Mediaeval Stage*. 2nd Edition. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 1996, 480 s.

INGARDEN, ROMAN. *Das Literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. 4. Ausgabe. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972, 432 S.

INGARDEN, ROMAN. *Umělecké dílo literární*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989, 424 s. ISBN 80-207-0104-4 (přel. Antonín Mokejš)

ISER, WOLFGANG. Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy. In SEDMIDUBSKÝ, MILOŠ – ČERVENKA, MIROSLAV – VÍZDALOVÁ, IVANA (eds.). *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001, s. 39-61. ISBN 80-86055-92-2 (přel. Ivana Vízdalová, Miroslav Červenka, edice *Strukturalistická knihovna*, sv. 8.)

JAKUBCOVÁ, ALENA (ed.). *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav, 2007, 759 s. (*Česká divadelní encyklopedie*). ISBN 978-80-7008-201-0

JUNG, CARL GUSTAV. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*. [Archetyp und Unbewusstes]. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998, 440 s. ISBN 80-85880-16-4 (přel. Eva Bosáková, Kritina Černá, Jan Černý)

JUNG, CARL GUSTAV. *Výbor z díla III. Osobnost a přenos*. [Persönlichkeit und Übertragung]. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2000, 408 s. ISBN 80-85880-18-0 (přel. Alena Bernášková, Jitka Škodová, Ludvík Běťák)

JUNG, CARL GUSTAV. *Výbor z díla IV. Obraz člověka a obraz Boha*. [Menschenbild und Gottesbild]. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2001, 510 s. ISBN 80-85880-23-7 (přel. Josef Kuře, Karel Plocek)

JUNGMANN, JOSEF. *Josefa Jungmanna Historie literatury české aneb Soustavný přehled spisů českých s krátkou historií národu, osvícení a jazyka*. 2. vyd. Praha: nákladem Českého museum, 1849, 772 s.

KARFÍKOVÁ, LENKA. Anselmovo dílo. In ANSELM Z CANTERBURY. *Fides quaerens intellectum*. Praha: Kalich, 1990, s. 9-12. ISBN 80-7017-156-1 (přel. Lenka Karfíková)

KIENING, CHRISTIAN. Zur Textkonstitution; Kommentar; Literaturhinweise; Nachwort. In JOHANNES VON TEPL. *Der Ackermann. Frühneuhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006, S. 87-179. ISBN 978-3-15-018075-4 (übersetzt von Christian Kiening, edice *Reclams Universal-Bibliothek*, Nr. 18075)

KOLÁR, JAROSLAV. Mastičkář. In OPELÍK, JIŘÍ et al. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. Díl 3/I. M-O*. Praha: Academia, 2000, s.146-147. ISBN80-200-0708-3

KUBA, MARTIN. Dialog jako prostředek (ve výkladu starší české literatury). In *Usta ad Albim. Bohemica*, roč. X., 2010, č. 2-3, s. 139-153. ISSN 1802-825X

KUBÍKOVÁ, LUDMILA – ŠIMEK, FRANTIŠEK. K problematice Tkadlečka. In *Tkadleček. Hádka milence s Neštětím*. Praha: Odeon, 1974, s. 7-21.

LEDERBUCHOVÁ, LADISLAVA. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Praha: Nakladatelství H & H Vyšehradská, s. r. o., 2002, 356 s. ISBN 80-7319-020-6

LE GOFF, JACQUES. *Středověká imaginace*. [L'Imaginaire médiéval, 1985]. Praha: Argo, 1998, 332 s. ISBN 80-7203-074-4 (přel. Irena Murasová, edice *Historické myšlení*, sv. 5.)

LEHÁR, JAN. *Česká středověká lyrika*. Praha: Vyšehrad, 1990, 408 s. ISBN 80-7021-015-X

LEHÁR, JAN. *Nejstarší česká epika. Dalimilova kronika, Alexandreida, první veršované legendy*. Praha: Vyšehrad, 1983, 232 s. (přel. Rudolf Mertlík)

LEHÁR, JAN. Ezop. In MERHAUT, LUBOŠ et al. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 4. S-Ž. Dodatky k LČL 1-3, A-Ř. Svazek II. U-Ž*. Praha: Academia, 2008, s. 1896-1897. ISBN 978-80-200-1671-3

LEHÁR, JAN. Tkadleček. In MERHAUT, LUBOŠ et al. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 4. S-Ž. Dodatky k LČL 1-3, A-Ř. Svazek I. S-T*. Praha: Academia, 2008, s. 936-938. ISBN 978-80-200-1670-6

LEHÁR, JAN – STICH, ALEXANDR – JANÁČKOVÁ, JAROSLAVA – HOLÝ, JIŘÍ. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, 1080 s. ISBN 80-7106-308-8 (edice *Česká historie*, sv. 4.)

LINKE, HANSJÜRGEN. Viertes Kapitel. Drama und Theater. In GLIER, INGEBORG (Hrsg.). *De Boor – Newald Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Dritter Band. Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250-1370. Zweiter Teil. Reimpaargedichte, Drama, Prosa*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1986, S. 153-233. ISBN 3-406-00713-9

LUDVÍKOVSKÝ, JAROSLAV. O mnichu Jindřichu Řezbáři a jeho Žďárské kronice. In *Cronica domus Sarensis. Kronika kláštera žďárského*. Brno: Krajské nakladatelství, 1964, s. 5-19.

MÁCHAL, JAN. *Staročeské skladby dramatické původu liturgického*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1908, 234 s. (*Rozpravy České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění*. Třída 3; č. 23)

MARKOVÁ, IVANA. *Dialogičnost a sociální reprezentace. Dynamika mysli*. [Dialogicality and Social Representations. The Dynamics of Mind, 2003]. Praha: Academia, 2007, 285 s. ISBN 978-80-200-1542-6 (přel. Helena Šolcová)

- MUKAŘOVSKÝ, JAN. Dialog a monolog. In MUKAŘOVSKÝ, JAN. *Studie (II)*. Brno: Host, 2001, s. 89-115. ISBN 80-7294-002-3 (edice *Strukturalistická knihovna*, sv. 5.)
- NAVRÁTILOVÁ, ALEXANDRA. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. Praha: Vyšehrad, 2004, 416 s.; s. 168-178. ISBN 80-7021-397-3
- NEDVĚDOVÁ, MILADA. Úvod. In TOMÁŠ ZE ŠTÍTNÉHO. *Řeči besední*. Praha: Academia, 1992, s. 5-12. ISBN 80-200-0150-6 (ed. Milada Nedvědová, edice *Památky staré literatury české*, sv. 36.)
- NECHUTOVÁ, JANA. *Latinská literatura českého středověku do roku 1400*. Praha: Vyšehrad, 2000, 366 s. ISBN 80-7021-305-1
- NECHUTOVÁ, JANA. Předmluva. In CAESARIUS Z HEISTERBACHU. *Vyprávění o zázracích. Středověký život v zrcadle exempel*. Praha: Vyšehrad, 2009, s. 17-33. ISBN 978-80-7021-980-5 (přel., ed. Jana Nechutová, edice *Kulturní historie*)
- NEJEDLÝ, ZDENĚK. *Dějiny husitského zpěvu I. Zpěv předhusitský*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1954, s. 226-294 et 401-408. (Spisy Zdeňka Nejedlého, sv. 40.)
- NOVÁK, JAN V. – NOVÁK, ARNE. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. 2. vyd. Olomouc: R. Promberger, 1913, s. 1-40.
- NOVÁK, ARNE – NOVÁK, JAN V. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995, 1804 s. ISBN 80-7108-105-1
- NOVOTNÝ, JIŘÍ. Benátky staročeského Mastičkáře. In *Český jazyk a literatura*, 2012/2013, roč. 63, č. 5, s. 223-228.
- OBERPFALCER, FRANTIŠEK: Staré české hry a jejich jazyk. In *Nejstarší české hry divadelní*. Praha: Konservatoř hudby v Praze, 1941, s. 7-25.
- OCHOA, GEORGE – COREY, MELINDA. *Dějiny v datech. Umění*. [The Timeline Book of Arts, 1995]. Praha: Knižní klub – Eminent, 1997, 352 s. ISBN 80-7176-604-6 (přel. Adriena Borovičková)
- PAVERA, LIBOR – VŠETIČKA, FRANTIŠEK. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, 424 s. ISBN 80-7182-124-1
- PEŇÁZ, PETR. Protoevangelium Jakubovo. Úvod. In *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I*. Praha: Vyšehrad, 2006, s. 253-257. ISBN 80-7021-839-8 (eds. Jan A. Dus, Petr Pokorný, edice *Knihovna raně křesťanské literatury*, sv. 1)
- PETRŮ, EDUARD. *Zrcadlo skutečnosti. Kniha o středověké, renesanční a barokní parodii*. Praha: ISV nakladatelství, 2002, 174 s. ISBN 80-85866-90-0
- PLAVEC, JOSEF. Zpěvy velikonočních her. In *Nejstarší české hry divadelní*. Praha: Konservatoř hudby v Praze, 1941, s. 26-30.
- PLOCEK, VÁCLAV. *Melodie velikonočních slavností a her ze středověkých pramenů v Čechách 1 – 3*. Praha: Státní knihovna ČSR, 1989, 972 s. (*Miscellanea oddělení rukopisů a vzácných tisků – Monographia 1*, 1988)
- POVEJŠIL, JAROMÍR. Poznámky. In JAN ZE ŽATCE. *Oráč z Čech*. Praha: Vyšehrad, 1985, s. 97-101.
- PROCHÁZKA, KAREL. *O betlemech. Kulturně historická studie se zvláštním zřetelem k zemím Koruny sv.-václavské a Uherskému Slovensku*. Praha: Cyrillo-Methodějské knihkupectví Gustav Franci, 1908, 160 s.

- Příruční slovník jazyka českého I (A-J)*. Praha: Státní nakladatelství, 1937, 1272 s.
- Příruční slovník jazyka českého II (K-M)*. Praha: Státní nakladatelství, 1938, 1044 s.
- Příruční slovník jazyka českého III (N-O)*. Praha: Školní nakladatelství, 1940, 1288 s.
- Příruční slovník jazyka českého IV/1 (P-Průsvitně)*. Praha: Školní nakladatelství, 1943, 1352 s.
- Příruční slovník jazyka českého IV/2 (Průsvitněti-Ř)*. Praha: Státní nakladatelství, 1948, 1188 s.
- Příruční slovník jazyka českého V (S-Š)*. Praha: Státní nakladatelství učebnic, 1951, 1230 s.
- Příruční slovník jazyka českého VI (T-Vůzek)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1953, 1280 s.
- Příruční slovník jazyka českého VII (Vy-zapytlačiti)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1955, 1188 s.
- Příruční slovník jazyka českého VIII (Zaráběti-žžonka)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1957, 1136 s.
- RIMMON-KENANOVÁ, SHLOMITH. *Poetika vyprávění*. [Narrative fiction: contemporary poetics]. 1. vyd. Brno: Host, 2001, 176 s. ISBN 80-7294-004-X (přel. Vanda Pickettová, edice *Strukturalistická knihovna*, sv. 7.)
- RON, VOJTĚCH. *Lidové pašijové divadlo v českých zemích*. Praha: Vyšehrad, 2009, 248 s. ISBN 978-80-7021-979-9
- RYBA, BOHUMIL. Předmluva. In RYBA, BOHUMIL (ed.). *Jana z Rabštejna Dialogus*. Praha: Matice česká – Orbis, 1946, s. 5-13. (přel. František Palacký, edice *Památky staré literatury české*, sv. 1.)
- SEIBT, FERDINAND. *Karel IV. Císař v Evropě (1346-1378)*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, 528 s. ISBN 80-7106-265-0 (přel. Markéta Maurová, edice *Česká historie*, sv. 5.)
- SEIBT, FERDINAND. *Německo a Češi. Dějiny jednoho sousedství uprostřed Evropy*. [Deutschland und die Tschechen]. Praha: Academia, 1996, 466 s. ISBN 80-200-0577-3 (přel. Petr Dvořáček)
- SEMOTANOVÁ, EVA. *Historická geografie českých zemí*. Praha: Historický ústav, 1998, 294 s. ISBN 80-85268-73-6 (edice *Práce Historického ústavu Akademie věd České republiky. Řada A, Monographia*, sv. 16.)
- Staročeský slovník. Úvodní stati, soupis pramenů a zkratk*. Praha: Academia, 1968, 132 s.
- Staročeský slovník I (na-objítí sě)*. Praha: Academia, 1977, 1126 s.
- Staročeský slovník II (obilé-ožžený)*. Praha: Academia, 1984, 1074 s.
- Staročeský slovník III. (paběničský-pravý)*. Praha: Academia, 1996, 1128 s.
- STEJSKAL, KAREL. Tkadleček a české umění jeho doby. In *Tkadleček. Hádka milence s Neštěstím*. Praha: Odeon, 1974, s. 213-219.
- STEJSKAL, KAREL. *Dějiny umění na dvoře Karla IV.* 2. vyd. Praha: Knižní klub – Euromedia Group, 2003, 240 s. ISBN 80-242-0934-9
- STEHLÍKOVÁ, EVA. *A co když je to divadlo? Několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem*. Praha: Divadelní ústav, 1998, 162 s. ISBN 80-7008-069-8
- STEVENS, JOHN. *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. 3rd Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 554 P. ISBN 978-0-521-33904-9
- STÖRIG, HANS JOACHIM. *Malé dějiny filozofie*. [Kleine Weltgeschichte der Philosophie in zwei Bänden]. Praha: Zvon, 1991, 512 s. ISBN 80-7113-041-9 (přel. Petr Rezek)
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003, 288 s. ISBN 80-7304-026-3 (přel. Bohumil Mathesus a Jan Mukařovský)

ŠVÁB, MILOSLAV. Příběhy římské – Gesta Romanorum v literárním vývoji. In ŠIMEK, FRANTIŠEK (ed.). *Příběhy římské. (Staročeská Gesta Romanorum)*. Praha: Odeon, 1967, s. 7-17. (edice *Živá díla minulosti*, sv. 51.)

TICHÁ, ZDEŇKA. Hra o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení. In FORST, VLADIMÍR et al. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. Díl 2/I. H-J*. Praha: Academia, 1993, s. 308. ISBN 80-200-0468-8

TICHÁ, ZDEŇKA. Hra veselé Magdalény. In FORST, VLADIMÍR et al. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. Díl 2/I. H-J*. Praha: Academia, 1993, s. 309. ISBN 80-200-0468-8

TICHÁ, ZDEŇKA. Úvod. In TICHÁ, ZDEŇKA (ed.). *Veršované skladby Neuberského sborníku*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960, s. 5-25. (edice *Památky staré literatury české*, sv. 23.)

TRUHLÁŘ, JOSEF. O staročeských dramatech velikonočních. In *Časopis Českého musea*, 1891, s. 3-43 et 165-197.

TODOROV, TZVETAN. *Symboltheorien*. Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1995, passim. ISBN 3-484-22054-6 (Aus dem Französischen von Beat Gyger, edice *Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft*, Nr. 54.)

TONDL, LADISLAV. *Dialog. Sémiotické rozměry a rozhraní dialogu*. Praha: FILOSOFIA, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 1997, 216 s. ISBN 80-707-092-7

TRÍŠKA, JOSEF. *Předhusitské bajky*. Praha: Vyšehrad, 1990, 232 s. ISBN 80-7021-019-2

VACLÍK, VLADIMÍR. *Encyklopedie betlémů*. Ústí nad Orlicí: Oftis, 1999, 152 s. ISBN 80-86042-20-0

VÁŇA, ZDENĚK. *Svět slovanských bohů a démonů*. Praha: Panorama, 1990, 288 s. ISBN 80-7038-187-6

VELTRUSKÁ, JARMILA. *Posvátné a světské. Osm studií o starém českém divadle*. Praha: Divadelní ústav, 2006, 182 s. ISBN 80-7008-200-3 (přel. Martin Bažil, Kateřina Kvízová, Irena Pulicarová, Eva Stehlíková, edice *České divadlo*)

VELTRUSKÝ, JIŘÍ. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, 168 s. ISBN 80-86055-60-4 (edice *Strukturalistická knihovna*, sv. 1.)

VIKTORA, VIKTOR. *K pramenům národní literatury*. Plzeň: Fraus, 2003, 257 s. ISBN 80-7238-292-6

VILIKOVSKÝ, JAN. *Písemnictví českého středověku*. Praha: Universum, 1948, 260 s., zvl. s. 220-236

VITOŇ, JAN. *Stará polská literatura I. Středověk – Renaissance*. Praha: Karolinum, 1999, 104 s. ISBN 80-7184-881-6

VLAŠÍN, ŠTĚPÁN (red.). *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984, 468 s.

VLHOVÁ-WÖRNER, HANA (ed.). *Tropi proprii missae*. 1. vyd. Praha: Editio Bärenreiter, 2004, 176 s. ISMN M-2601-0331-3 (*Repertorium troporum Bohemiae medii aevi*, Pars I)

VLHOVÁ-WÖRNER, HANA (ed.). *Tropi ordinarii missae. Kyrie eleison; Gloria in excelsis Deo*. 1. vyd. Praha: Editio Bärenreiter, 2006, 274 s. ISMN M-2601-0391-7 (*Repertorium troporum Bohemiae medii aevi*, Pars II)

VLHOVÁ-WÖRNER, HANA (ed.). *Tropi ordinarii missae. Sanctus*. 1. vyd. Praha: Editio Bärenreiter, 2010, 212 s. ISMN 979-0-2601-0500-3 (*Repertorium troporum Bohemiae medii aevi*, Pars III)

VLHOVÁ-WÖRNER, HANA (ed.). *Tropi ordinarii missae. Agnus Dei*. 1. vyd. Praha: Editio Bärenreiter, 2013, 156 s. ISMN 979-0-2601-0700-7 (*Repertorium troporum Bohemiae medii aevi*, Pars IV)

YOUNG, KARL. *The Drama of the medieval Church. Vol. I et II*. 3rd Edition. Oxford: Oxford University Press, 1967, 1320 P.

ZÁBRANSKÝ, MILAN – RODA, JAN et al. *Putování za betlémy České republiky*. Praha: Grada Publishing, 2014, 200 s. ISBN 978-80-247-5063-7

ŽEMLIČKA, JOSEF. *Přemysl Otakar II. Král na rozhraní věků*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011, 754 s. ISBN 978-80-7422-118-7 (edice *Česká historie*, sv. 25.)

ŽŮREK, VÁCLAV. *Karel IV. Portrét středověkého vládce*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2018, 272 s. ISBN 978-80-7422-497-3 (edice *Česká historie*, sv. 36.)

9

Příloha

DÜRER, Albrecht: *Noli me tangere* (asi 1510, sbírka autora).

Jedinou přílohou je kopie dřevorezu Albrechta Dürera (1471-1528) *Noli me tangere* [nedotýkej se mne] (viz frontispis), na kterém je zobrazena scéna setkání Marie Magdalény s Ježíšem, který vstal z mrtvých a je mylně považován za zahradníka. Dílo z období let 1509/1510 je součástí cyklu *Malé pašije*, nazvaného podle rozměru plochy jednotlivých zobrazení (12,7 x 9,7 cm) a představuje uvedenou scénu realisticky.

V prvním plánu Ježíš ve výrazném venkovském klobouku s rouchem přes nahé tělo a rýčem na rameni ukazováčkem pravé ruky doprovází sdělení k ženě klečící před ním, poloodvrácené od diváka, jež se ho pravou rukou chtěla dotknout, ale pohyb její ruky se zastavil v rozpačitém gestu. Levou rukou se opírá o nádobu na zemi. Křoviny v druhém plánu uzavírají levou polovinu obrazu, čímž umocňují dojem zachycení prostoru, neboť jejich absence v pravé části výjevu umožňuje vidět tři ženské postavy ve třetím plánu, před branou či vstupem do hrobky. Vlnivá linie osvětlené cesty k nim směřující je v přímém kontrastu s rozhodnou diagonálou Ježíšova rýče, pod kterým na horizontu vychází slunce. Nejen detaily v podobě oblečení Marie Madalény a patrných Kristových ran na ruce i na noze, ale především kompozice linií a zobrazení světla a stínu vytváří z obrazu dramatický výjev. V trávě ležící tabulka nese autorskou značku z iniciál autora dřevorezu.