



Martin Bažil / Zpěv a mluvené slovo, latina a lidový jazyk ve středověkých velikonočních hrách ze střední Evropy

Počátky: liturgické slavnosti

Středověké náboženské drama střední Evropy je specifické a odlišuje se v řadě ohledů od dramatické tradice jiných částí Evropy.¹ Na druhou stranu, společné rysy můžeme vysledovat v textech pocházejících z německé, české, polské a uherské kulturní oblasti, tedy napříč zeměpisnými, jazykovými a „národními“ hranicemi – proto má smysl hovořit nebo alespoň uvažovat o kategorii „středoevropského středověkého divadla“ v několika jazycích, latině, němčině a češtině (polština a maďarština se v dramatických textech systematicky objevují až později).

Společné znaky jsou ve střední Evropě patrné už v samotných počátcích středověké divadelní kultury, v prototheatrálním žánru velikonočních slavností² (z německého termínu *Osterfeiern*; někdy jsou nazývané starším a méně přesným termínem „liturgická dramata“). První typ těchto slavností, který obsahuje pouze scénu návštěvy tří Marií u Kristova hrobu (proto se nazývá *Visitatio sepulchri*, „Návštěva u hrobu“), je doložen už od 10. století a díky síti klášterů, zejména benediktinských, se rozšířil téměř po všech evropských zemích s latinskou tradicí. Zato ostatní dva typy, o něco mladší, jsou spojeny právě se středoevropským prostorem. Druhý typ, který k příhrobní scéně přidává líčení běhu dvou apoštolů k prázdnému hrobu, vznikl zřejmě v 11. století na jihu německojazyčného regionu.³ V pozdním středověku, ve 14. a 15. století,

1 Tento článek je upravenou verzí studie „Strophes chantées et strophes parlées dans les Jeux de Pâques bilingues de l’Europe centrale“ (Bažil 2008: 149–162). Obě verze vznikly v rámci grantu GA ČR 405/08/P246, jehož nositelem je FF UK v Praze.

2 Přehledně k liturgickým velikonočním slavnostem viz Linke, Mehler (1989: 92–108).

3 Zřejmě v jižním Tyrolsku, viz Linke, Mehler (1989: 97).

se mohutně rozšířil zejména v jiho- a středoněmeckých diecézích, ale je bohatě doložen také na území Čech,⁴ Uher a dnešního Polska, především ve Slezsku, jehož významná část tehdy náležela k České koruně (Bering 2006: 275–284, zejm. 275–276).

Třetí typ velikonočních slavností, v němž po scéně návštěvy u hrobu následuje setkání Máří Magdalény se zmrtvýchvstalým Kristem, sice vznikl zřejmě na počátku 12. století v anglonormanském prostředí (Boor 1967: 304), ale mimo ně se nejvíce rozšířil právě ve střední Evropě, zejména na území německojazyčném a českém. Tady je doložen poprvé na konci 12. století v breviáři ze svatojiřského kláštera benediktinek na Pražském hradě.⁵ Středoevropské texty tohoto typu slavností se liší od svých anglonormanských a francouzských protějšků mimo jiné tím, že – oproti biblické předloze v Janovu evangeliu (Jan 20,1–18) – je rozhovor Máří s Ježíšem vsunut mezi druhé dvě scény, vlastní *Visitatio* a běh apoštolů ke hrobu (Boor 1967: 262–267).

Velikonoční hry: princip podvojnosti

Vzhledem k tomu, jak silně velikonoční slavnosti zakořenily ve střední Evropě, není překvapivé, že právě zde z této liturgické (a ještě nikoli divadelní) formy vznikla forma nová, jejíž divadelní charakter už je nepopiratelný: velikonoční hry. Ty samozřejmě zůstávají pevně spjaté s rámcem velikonoční liturgie, nicméně obsah a podobu obřadu obohacují o zřetelně divadelní prvky – stačí si vzpomenout na skutečnou a nikoli už jen symbolickou přítomnost Krista před očima diváků (tento prvek se v náznamech objevuje už v liturgických slavnostech) anebo na realistické prvky v kostýmech a rekvizitách, jako je rýc a klobouk charakterizující Ježíše-zahradníka, které nahrazují liturgické roucho, do nějž byl oděn klerik, jenž ztělesňoval tuto roli ve slavnostech.⁶

Výrazně se vyvíjí také text. Pravda, setkáme se i s hrami, které pouze rozvíjejí a doplňují rubriku a text jejich replik zůstává identický s textem slavností (Linke, Mehler 1989: 99). Většinou má ale text tendenci růst a obohacovat se, jednak o latinské zpěvy (antifony, responsoria, hymny atd.) vypůjčené

4 Nejstarším dokladem tohoto typu z českých zemí je liturgický rukopis (plenář) z konce 11. nebo ze začátku 12. století, uložený dnes v Národním muzeu (sign. ND XIV D 12). Viz Plocek (1989: 727–729) a nedávno Kvízová (2007c: 631–633).

5 Sign. NK VI E 13 (12. století): *Breviarium monialium s. Georgii*, s. 3–4: *Ordo ad visitandum sepulchrum*.

6 V liturgických slavnostech prvního a druhého typu je Kristus přítomen pouze symbolicky. Teprve ve třetím typu se objevuje postava, která ho ztělesňuje a hovoří (s Máří Magdalenou). – K rozdílu mezi velikonočními slavnostmi (*Osterfeiern*) a velikonočními hrami (*Osterspiele*) viz Linke, Mehler (1989: 99–100).

z jiných okamžiků liturgie, hlavně ale o repliky a zpěvy zcela nové. Právě v těchto nových pasážích se poprvé objevují dvě nejdůležitější inovace oproti textu slavností – mluvené slovo a lidový jazyk.

Jakkoli jsou tyto dvě inovace v zásadě na sobě nezávislé, často se vyskytují společně. Lidový jazyk se poprvé objevuje v hymnech, zpívaných – nejčastěji shromážděnými věřícími – na závěr liturgie. Například s hymnem *Christ ist erstanden* (doloženým v této funkci poprvé v roce 1160 v Salcburku) se setkáme na konci velikonočních slavností německých (Linke, Mehler 1989: 96, 105–106), s jeho variantami *Chrystus zmartwychwstał jest* a *Buóh všemohúci* na stejném místě v textech polských (Bering 2006: 276), respektive českých.⁷ Toto jednorázové použití lidového jazyka tvoří první krok směrem ke hrám, které ho budou užívat systematicky nejen v pasážích parafrázujících texty jednotlivých zpěvů, ale i v replikách nebo dokonce celých scénách úplně nových, které redaktor do textu vložil, aby doplnil či vyzdvihl některý moment děje, podtrhl lyrické vyznění nebo teologickou výpověď.

Nástup těchto nových složek, lidového jazyka a mluveného slova, samozřejmě neznamená, že by z textů her vymizela latina a zpěv. Právě naopak: ve většině her tvoří latinské zpěvy jakousi základní kostru, která text spojuje s liturgickou tradicí, z níž vyšel, a dává mu vnitřní rytmus. Toto platí méně pro nově přidané scény (např. ty, v nichž židé pletichaří proti Ježíši nebo zbabělí strážci prochájejí od hrobu), pro něž žádné tradiční zpěvy vypůjčené přímo z liturgie nebyly po ruce. V základní dějové osnově převzaté z liturgických slavností ale máme před sebou velmi různorodý text, v němž vedle sebe stojí prvky tradiční a novátorské, pevné i proměnlivé struktury, zpívané i mluvené repliky, pasáže v latině i v národních jazycích. Jedním z hlavních charakteristických rysů velikonočních her je tedy jakási *podvojnost* (tento termín přebíráme od Jarmily Veltruské). (Veltrusky 1987: 471–486), též (Veltrusky 1985: 63–77) a (Veltrusky 1992a: 51–62). Právě na základě tohoto principu podvojnosti, v prostoru vymezeném svazky opozic, je třeba hledat význam textu i představení, jak celé hry, tak i jednotlivých scén a replik. Základní vlastností tohoto sémantického prostoru je neustálé napětí 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.

⁷ Vedle německé, polské a české verze je známá i verze maďarská a tři latinské překlady. Někdy se v jednom textu naráz objevuje více verzí, v závislosti na místní jazykové situaci – W. Lipphardt (1978: 1197–1201) se zmiňuje o příkladu z Košic, kde za sebou stojí německá, maďarská, polská a česká strofa.

Rýmované strofy

Tyto specifické vlastnosti velikonočních her se projevují obzvláště výrazně v pasážích v rýmovaných strofách. Jejich původ sahá do třetího typu velikonočních slavností, tedy toho, který obsahuje vedle scény Marií u hrobu také setkání Máří s Ježíšem, eventuálně i scénu běhu apoštolů ke hrobu. Rýmované strofy se objevily v prvních dvou z nich coby nápadná inovace – text slavností byl do té doby výhradně prozaický. Svými ostatními vlastnostmi se ale tyto strofy původně nelišily od zbytku textu: byly zpívané a v latině.⁸

Ve velikonočních hrách najdeme celkem šest takových strofických zpěvů různého původu, o délce jedné až čtyř strof. Podle Helmuta de Boora, který se v řadě svých prací věnoval vývoji textu latinských velikonočních slavností i her,⁹ pocházejí tři z těchto zpěvů ve hrách právě ze slavností třetího typu. První z nich je třístrofý nárek Marií na cestě ke hrobu s incipitem *Heu nobis internas mentes*¹⁰ (v literatuře se většinou označuje značkou *A*).¹¹ Každá strofa se skládá ze tří veršů o patnácti slabikách, každý verš je po osmé slabice rozdělen cézурou. Tento zpěv je jediný ze všech šesti, který je rýmován pouze částečně. Oba další zpěvy liturgického původu se vztahují ke scéně setkání Magdaleny s Ježíšem-zahradníkem. V prvním z nich Máří popisuje ve třech strofách bolest, kterou pociťovala, když nenašla Pánovo tělo v hrobě (incipit *Cum venissem ungere mortuum*, „Když jsem přišla nabalzamovat mrtvého“, značka *D*).¹² Jeho forma je velmi pravidelná: každý z jeho dvanácti desetislabičných veršů je po čtvrtém verši rozdělen cézурou. Třetí z liturgických zpěvů je monolog zmrtvýchvstalého Krista, bohatý na teologické narážky (incipit *Prima quidem suffragia*, volný překlad „První zjevení“, značka *E*).¹³ Skládá se ze tří nebo čtyř oktosylabických čtyřverší,¹⁴ přičemž všechny verše každé

8 Melodie těchto zpěvů vznikly zřejmě speciálně pro tyto texty (Linke, Mehler 1989: 105).

9 Pro přehled výsledků de Boorových bádání a pro kompletní texty těchto šesti zpěvů, jejich varianty atd. viz Wimmer (1974: 15–26).

10 Pokračování: ...*quantis pulsant gemitus* („Hle, jaké nářky zmitají naším nitrem“). Incipity dalších strof: *Iam percusso ceu pastore* („Jako po smrti pastýřově“) a *Sed eamus et ad eius / properemus tumulum* („Pojďme a pospěšme si k jeho hrobu“).

11 Pismenná označení pro jednotlivé zpěvy navrhl (Meyer 1901).

12 Incipity dalších strof: *En lapis est vere depositus* („Hle, kámen je opravdu stranou“) a *Dolor crescit, tremunt praecordia* („Bolest narůstá, hruď se chvěje“).

13 Incipity dalších strof: *Haec priori dissimilis* („Tato, té předešlé nepodobná“), *Ergo noli me tangere* („Tedy se mě nedotýkej“) a *Nunc ignaros huius rei* („Nyní ty, kdo o tom nevědí“).

14 Metrické zvláštnosti a méně pravidelný rým by mohly být argumentem pro odlišný původ čtvrté strofy (Wimmer 1974: 24, pozn. 29). Ve velikonočních hrách se vyskytuje jen zřídka (např. ve *Druhé velikonoční hře ze Zwickau, Zweiter Zwickauer Osterspiel*). Z českých her se pouze v *První a Třetí hře tří Marií* objevují dva poslední verše, které se spojují s prvními dvěma verši předešlé strofy do jednoho čtyřverší.

strofy jsou spojeny jediným rýmem, např. *suffragia – carnalia – communia – munia* v první strofě.

K těmto třem zpěvům, vzniklým pravděpodobně na německém území, se přidávají dva další, zřejmě francouzského původu, které nepocházejí z liturgických slavností, nýbrž z jakési (předpokládané) latinské hry, jejíž hlavní postavou byl prodavač mastí. První z nich (incipit *Omnipotens pater altissime*, „Všemocný nejvyšší oče“, značka *B*)¹⁵ je nářek tří Marií, podobný výše zmíněnému zpěvu *A*. Má ale odlišnou formu: první tři verše každého ze tří čtyřverší jsou desetislabičné, ale jen první dva z nich jsou spojené rýmem;¹⁶ poslední verš každé strofy má pouze osm slabik a tvoří jakýsi lyrický refrén *Heu quantus est noster dolor* („Běda, jak velká je naše bolest“). Druhý z těchto neliturgických zpěvů (incipit *Huc propius flentes accedite*, „Sem přistupte, vy plačící“, značka *C*)¹⁷ tvoří dialog mezi prodavačem mastí a Mariemi. Skládá se ze tří strof o stejné struktuře jako zpěv *B*. Liší se od něj nicméně v tom, že závěrečný oktosylabus („refrén“) je v každé strofě jiný: v první strofě pouze pokračuje věta z předchozího verše (...*potestis ungere / corpus Domini sacratum*, „...můžete natřít Pánovo posvěcené tělo“), ve druhé strofě ženy používají stejný refrén jako ve zpěvu *B* (*Heu quantus est noster dolor*) a v poslední ho mastičkář lehce obměňuje (...*vester dolor*, „vaše bolest“).

Zbývá poslední, šestý zpěv, který stojí poněkud stranou (incipit *Vere vidi Dominum vivere*, „Opravdu jsem viděla Pána naživu“, značka *F*). Podle teze Helmuta de Boora vznikl až v samotných velikonočních hrách, později než ostatní, zřejmě na německojazyčném území; do liturgických slavností se tedy dostal zpětně (Wimmer 1974: 25–26). Skládá se z jediné strofy, v níž Máří Magdalena oznamuje apoštolům, že viděla zmrtnýchvstalého Krista. Verše mají stejnou podobu jako její nářek ve zpěvu *D* (deset slabik, césura po čtvrté slabice), rým je ale identický ve všech čtyřech verších: *vivere – tangere – credere – ascendere*.

Strofické systémy ve dvojjazyčných velikonočních hrách

Ve dvojjazyčných velikonočních hrách ze střední Evropy se právě vyjmenované latinské strofické zpěvy objevují vedle zpěvů prozaických (mezi nimiž důležitou roli hraje sekvence *Victimae paschali laudes*), převzatých z litur-

15 Incipity dalších strof: *Amisimus enim solatium* („Ztratily jsme totiž útěchu“) a *Sed eamus unguentum emere* („Pojďme koupit masť“).

16 Viz druhá a třetí strofa: *solacium – filium x redemptio; emere – ungere x sacratum*. Výjimkou je první strofa s identickým rýmem ve všech třech verších: *altissime – mitissime – miserrimae*.

17 Incipity dalších strof: *Dic tu nobis, mercator iuvenis* („Pověz nám, mladý prodavači“) a *Hoc unguentum si multum cupitis* („Pokud po té masti velmi toužíte“).

gie nebo ze starších typů slavností. Společně tvoří kostru textu, na niž se – jak jsme viděli – napojují další prvky: zpěvy a mluvené repliky, pasáže v latině i v národním jazyce, v próze i ve verších, vypůjčené z jiných dramatických textů (či liturgie) nebo nově utvořené. Strofické zpěvy ještě lépe než prozaické zpívané pasáže ilustrují princip podvojnosti, o němž jsme mluvili výše. Velmi často totiž na základě jednotlivých strof vznikají dvou- až čtyřstrofe řetězce, přičemž každá z těchto nových strof mění vyjadřovací prostředky, jazyk atd., ale opakuje též obsah, pouze s mírnými obměnami. Tyto útvary o několika stupních budeme nadále nazývat „strofické systémy“.

Dříve než přistoupíme k jejich rozboru, je nicméně nutná jedna metodologická poznámka. Je třeba mít stále na paměti, že texty středověkých her, tak jak se nám zachovaly, tvoří pravděpodobně jen velmi omezený a nahodilý výběr z mnohem bohatší tradice, a navíc pocházejí z jejich různých okamžiků. Dva následující příklady mohou sloužit jako dobrá ilustrace toho, jak omezené jsou možnosti našeho poznání v tomto směru.

Trevírská velikonoční hra (Trierer Osterspiel) (Hennig, Traub 1990: 52–66) je poměrně krátká, má sotva 180 veršů, a pochází až z druhé poloviny 15. století. Její struktura je nápadně asymetrická: ze zpěvu *A* zachovává všechny tři strofy, po kterých nicméně následuje jedna společná recitovaná parafráze v němčině, z nářku *B* přebírá pouze závěrečnou strofu; první a třetí strofa zpěvu *D* a jediná strofa zpěvu *F* jsou vzápětí parafrázovány každá ve zvláštní německé strofě, tentokrát zpívané; druhá strofa *D* a celý zpěv *C* jsou vynechány; tři první strofy zpěvu *E* hra přebírá, ovšem pouze poslední z nich (*Ergo noli me tangere*) je opatřena mluveným německým překladem. Tuto různorodost, která je v rámci korpusu velikonočních her výjimečná, je zřejmě třeba vysvětlovat ani ne tak estetickými důvody, jako spíše ideologickým programem redaktorovým. Ten pravděpodobně chtěl zjednodušit nedochovanou rozsáhlejší předlohu, která obsahovala všechny zpěvy a jejich systematický překlad – cílem tohoto zásahu bylo jednak zkrácení (zřejmě) poměrně dlouhého textu, jednak jeho očištění od prvků, které hrozily narušovat slavnostní a obřadný tón (Hennig 1995: 1053–1054).

Druhý příklad je jednodušší. „Muzejní zlomek“ staročeského *Mastičkáře* obsahuje ze všech šesti zpěvů pouze zpěv *B*, nářek žen blížících se ke hrobu.¹⁸ Po každé z prvních dvou strof následují mluvené české parafráze, které se vyskytují také v dalších staročeských hrách, které tento zpěv obsahují. Zato po třetí strofě (*Sed eamus unguentum emere*) následuje česká parafráze jiné

18 Nedávné shrnutí informací o této hře viz Kvízová (2007b: 367–371). – Anglický překlad a podrobný rozbor obou zlomků podává Veltrusky (1985).

strofy, a to druhé strofy zpěvu *A* (*Iam percusso ceu pastore*).¹⁹ Další zvláštností je, že tato česká strofa se neobjevuje v žádné jiné z českých her obsahujících zpěv *A* – všechny ostatní dochované české protějšky této strofy pomíjejí hlavní motivy pastýřovy smrti a bloudícího stáda a nahrazují je pouhým konstatováním, jak silný je zármutek Marií i apoštolů.²⁰ Zdá se tedy, že tradice, která předcházela všem dochovaným textům, obsahovala poměrně věrný překlad této strofy, který společný model všech dochovaných textů s výjimkou *Mastičkáře* zjednodušil a zbanalizoval. Naopak redaktor mastičkářského textu tu původní strofu zachoval, nicméně (ať už omylem, nebo úmyslně) ji přesunul na místo parafráze zmíněné strofy zpěvu *B*.

Už z těchto dvou příkladů vyplývá, že je nutné nechápat jednotlivé dochované texty izolovaně, každý zvlášť, ale jako více či méně náhodné stopy původně mnohem bohatší a rozrůzněnější tradice. Nedostatek srovnávacího materiálu velmi komplikuje její rekonstrukci a umístění jednotlivých dochovaných textů do ní. Na otázky po originalitě či naopak věrnosti tradici je tedy třeba odpovídat jen s největší opatrností.

První typ strofického systému: latinský zpěv – mluvená parafráze v lidovém jazyce (*ricmus*)

Oba zmíněné příklady naznačují, jak proměnlivou formu mohou mít strofické systémy v různých hrách. Ten nejjednodušší – a zřejmě také nejstarší (Veltrusky 1992a: 52) – typ se skládá ze dvou částí: z latinského zpěvu a následně mluvené strofy v lidovém jazyce. Takovou dispozici najdeme například ve třetí strofě zpěvu *A* v *Innsbrucké velikonoční hře* (Meier 1962: 70):²¹

Tertia persona cantat:

*Sed eamus et ad eius properemus tumulum:
si dileximus viventem, diligamus mortuum
et ungamus corpus eius oleo sanctissimo.*²²

19 Této zvláštnosti si všiml už Máchal (1908: 29).

20 Viz např. *První hru tří Marií* (Máchal 1908: 100): Apoštoly Mistra svého / a my spasitele ctného / ztratily sme po našem hříechu, pro niž nám nenie do smiechu. – Zvláštní situace vznikla ve *Třetí hře tří Marií* (Máchal 1908: 153, verš 64-69), kde doslovná zpívaná parafráze strofy *A 2* stojí mezi touto latinskou strofou a stejným čtyřverším jako v *První hře*.

21 Překlad: Třetí osoba zpívá: Nyní ale pojďme a pospěšme si k jeho hrobu; pokud jsme ho milovaly, dokud byl na živu, projevme mu lásku, i když je mrtvý, a natřeme jeho tělo svatým olejem. A řekne: Sluší se řádným ženám, že kdo jim byl milý zaživa, toho oplakávají i po smrti. Proto chceme jít ke hrobu, abychom spatřily našeho Pána, teď, když se nám stala velká bolest.

22 V tomto příkladě i v následujících vyznačuje kurzíva zpívané pasáže.

Et dicit:

Ez czymt wol guten wiben,
 wer en lib was an dem libe,
 daz sy en noch dem tode clagen :
 wir wulen gen czu dem grabe,
 daz wir vnsern herren sehen,
 wen vns groz leyt ist geschen.

Parafráze v lidovém jazyce bývá v rubrice často označena termínem *ricmus* nebo *rithmus* (v českých textech někdy v podobě *rykmus*), který zdůrazňuje vázanou, to jest veršovou povahu příslušného textu, v protikladu k „volné“ próze.²³ Konkrétní forma mohla nicméně být velmi různá. Nejčastějším veršem *ricmů*, českých i německých, je jakýsi rýmovaný oktosylabus, ovšem s četnými nepravidelnostmi a licencemi, díky nimž se počet slabik může pohybovat zhruba mezi sedmi a jedenácti.

Také struktura těchto *ricmů* se může lišit od jejich zpívaných latinských předloh. Například identické verše, „refrény“, na konci jednotlivých strof zpěvu *B* (*Heu quantus est noster dolor*) jsou v parafrázích téměř vždy nahrazeny verši rozvíjejícími obsah předchozích tří veršů strofy.²⁴ Podobně i počet veršů se může lišit od délky předlohy. Tak například všechny staročeské *Hry tři Marií* parafrázuji tříveršové nerýmované strofy zpěvu *A* rýmovanými čtyřveršími.²⁵ Je zřetelná obecná tendence prodlužovat mluvené strofy: v *Berlínské velikonoční hře* původem z Porýní (*Berliner (rheinisches) Osterspiel*, 1460), nejdelší z německých her tohoto typu, dosahují parafráze latinských čtyřverší až osmnácti veršů.²⁶

Účelem zavedení takovýchto překladových pasáží bylo samozřejmě učinit představení přístupnějším i méně vzdělanému publiku, které nebylo schopno vnímat je pouze v latině. Tento cíl se ale netýkal ani teologického poselství, ani průběhu děje hry: diváci, i ti nevzdělaní, se dobře orientovali v biblických příbězích a byli s to sledovat děj i bez toho, aby rozuměli jednotlivým slovům. Je tedy zřejmé, že skutečným smyslem *ricmů* bylo něco jiného. Obracely se totiž na diváky mnohem příměji než latinské repliky, a mohly tak snáze

23 Výjimečně může tento termín označovat i veršovaný zpěv v národním jazyce – viz např. rubriku u druhé strofy latinského zpěvu *D* v *První hře tři Marií*: *Quo finito cantet ricmum* („Až toto skončí, ať zazpívá *ricmus*“; Máchal 1908: 102).

24 Tak je tomu např. v *První* a *Druhé hře tři Marií* (Máchal 1908: 98–99, 106–108) a v *Innsbrucké velikonoční hře* (Meier 1962: 42–45).

25 K těmto hrám viz Kvízová (2007a: 263–265).

26 K této hře viz Linke (1978: 728–731) a Wimmer (1974: 190–197).

zprostředkovat lyrickou, afektivní složku výrazu celé hry. Není tedy překvapivé, že právě tento afektivní rozměr se dostává do popředí a je rozvíjen v prodloužených parafrázích v lidovém jazyce: tím, že opakují stále stejné obrazy a myšlenky, repliky jednotlivých postav (především Marií) zdůrazňují jejich pocity a vedou diváka k tomu, aby sdílel jejich bolest. Zmíněná *Berlínská hra* je toho velmi dobrým příkladem.

V některých případech tvoří tento typ strofického systému základní prostředek použitý v celé hře nebo v její větší části. Téměř systematicky je použit například ve *Druhé zwickauské velikonoční hře* ze druhé poloviny 15. století (Linke 1999: 1626–1629). Po každé latinské zpívané strofě (zpěvů *B*, *D*, *E* a *F*) vzápětí následuje parafráze v lidovém jazyce. Jedinou výjimkou je zpěv *A*, první nářek tří žen, který doprovázejí navíc německé zpívané parafráze, jež jsou vždy vsunuty mezi latinskou a německou recitovanou strofu. O důvodech, které vedly k volbě prostředku odlišného od zbytku textu, můžeme pouze spekulovat. Je možné, že sestavovatel textu chtěl tímto způsobem vyznačit přechod od liturgické formy k formě více dramatické: je-li první německá replika, která se v celé hře objevuje, zpívaná, zůstává aspoň tím blízká liturgickému způsobu přednesu.

V jiných hrách, které užívají střídavě různé typy strofických systémů, se tento dvojílný typ užívá zejména v nářcích Marií jdoucích ke hrobu (zpěvy *A* a *B*) – viz například velikonoční hry z Berlína, Innsbrucku (*Innsbrucker Osterspiel*, 1391) a fragmentární *Braniborskou velikonoční hru* (*Brandenburger Osterspiel*, před rokem 1400). Z českých her mu dávají přednost zejména *První hra tří Marií* a *Muzejní zlomek velikonoční hry*. Tyto hry potvrzují naši výše zmíněnou hypotézu, inspirovanou badáním Jarmily Veltruské, o smyslu parafrází v národních jazycích v tomto typu her: německé a české strofy se na prvním místě objevují v pasážích vyznačujících se výraznou afektivitou (a ne třeba ve strofách s teologickým obsahem, jako je zpěv *E* přednesený zmrtvýchvstalým Kristem).

Druhý typ strofického systému: latinský zpěv – zpěv v národním jazyce – mluvená parafráze v národním jazyce

Další poměrně běžnou formou je třídílný systém, v němž po každé strofě latinského zpěvu následují dvě parafráze v lidovém jazyce, první zpívaná a druhá mluvená. Jako příklad uvádíme druhou strofu zpěvu *A* z *Druhé zwickauské hry*, o níž jsme se zmínili výše (Linke, Mehler 1990: 49–50):²⁷

27 Překlad: Druhá osoba zpívá: Jako po smrti pastýře bloudí ubohé ovce, tak teď, když odešel náš učitel, jsou zmateni učeníci a nás, když ho nemáme, zasáhla velká bolest. V lidovém jazyce: Když někdo

2a persona cantat:

*Jam percusso cew pastore oves errant misere
sic magistro discedente turbantur discipuli
atque nos absente eo dolor tenet nimius.*

wulgare:

*So man einen hyrten schlaget werden dy schaff gantz verczaget
von des meysterß angeweyßen dy iunghern nicht geneßen.
alßo seyenthalben groß schmerzen hab wir in vnsern hertzen.²⁸*

Et eadem persona dicit:

O wy gar iammerlich das stehet
wu das vich ane hyrten gehet.
vnd yn des meysterß abewesen
wy mochten dy iungern geneßen?
Das mag man alhy alß wol schawen
An unß arme elenden drey frawen.

Letmý pohled na české hry napovídá, že tento typ je zřejmě mladší než ten předešlý (Máchal 1908: 31): najdeme ho jen vzácně v textech ze 14. století, zato je použit téměř systematicky v nejmladší z dochovaných velikonočních her zvané *Ordo trium personarum* nebo také *Klementinská hra o třech Mariích*, pocházející z počátku 16. století. V jejím textu se pouze „teologický“ zpěv *E* vymyká pravidlu a drží se dvojdílného systému; tato výjimka je dalším potvrzením tendence pasáží v národních jazycích (jak mluvených, tak i zpívaných) rozvíjet do délky zejména ty latinské strofy, které obsahovaly hlubší emotivitu. Jiné hry si vyhrávají tento třístupňový systém pro strofy Máří Magdaleny, vzoru kajícnice, s níž se diváci mohli snadno identifikovat²⁹ – to platí jak pro závěrečné strofy lamentací *A* a *B*, v nichž často Marie zpívaly každá po jedné strofě (např. ve *Druhé hře tří Marií*), tak i pro Magdalenin monologický nářek *D* (např. v *Muzejním zlomku hry tří Marií* nebo v *Berlínské velikonoční hře*; Wimmer 1974: 197–200).

Tento druhý typ ukazuje ještě jasněji, proč byly parafráze do her uvedeny. K tomu, aby byl děj (a text) srozumitelný širokému publiku, by totiž jeden

zabije pastýře, ovce jsou zcela bez sebe, a z Mistrova odchodu se učedníci nemohou vzpamatovat, a my máme kvůli němu v srdcích velikou bolest. A tatáž postava řekne: O jak bolestné to je, když stádo musí jít dál bez pastýře. Jak se z Mistrova odchodu mají učedníci vzpamatovat? Totéž je patrné i na nás, třech ubohých, bídných ženách.

28 Obě zpívané verze strofy, latinská i německá, mají tutéž melodii.

29 K postavě Máří Magdaleny ve středoevropských hrách viz Veltrusky (1992b: 269–281).

„překlad“ úplně stačil. Jak naznačuje Jarmila Veltruská, cílem zdvojení pasáží v národním jazyce bylo otevřít nevzdělanému divákovi sémantickou hru, která v dvojdílném systému vznikala mezi vznešeným a povzneseným latinským zpěvem, pevně spjatým s liturgickou tradicí, a parafrází převádějící jeho obsah do slov mnohem bližších všednímu životu. To je také důvod, proč „zpěvy v národním jazyce, které zdvojují čím dál více latinských zpěvů, mají sklon nejen převzít metrickou formu a melodii svých latinských předloh, ale také přetlumočit jejich text mnohem věrněji než mluvené *ricmi*. Proto mohou zprostředkovat divákům bez vzdělání podvojnou interpretaci děje, která je klerikům zřejmá už z pouhého srovnání latinských zpěvů a promluv v národním jazyce.“ (Veltrusky 1992a: 55)

Tuto hypotézu potvrzuje i způsob užívání dalších typů strofických systémů ve hrách. Například třetí typ, s nímž se setkáme téměř výlučně ve hrách latinsko-německých, zcela potlačuje latinský zpěv a každou z jeho strof nahrazuje dvěma německými parafrázemi, jednou zpívanou a druhou mluvenou.³⁰ Napětí mezi oběma póly výpovědi celé hry tak zůstává zachováno, ovšem s tím, že opozici latina – národní jazyk nahradila jiná opozice s podobnou funkcí, totiž zpěv – mluvené slovo. Zato latinské strofy „teologického“ zpěvu *E* – který, jak jsme viděli, dává přednost jednodušším systémům a formám co nejbližším duchu liturgie – zůstávají často bez překladu, aby si udržely slavnostní atmosféru a vyhnuly se jakékoli konotaci směrem ke všednímu životu, jakou může v sobě mít mluvené slovo a lidový jazyk.

Závěr

Pokusme se shrnout výsledky tohoto nárysu poměrně složité problematiky. Strofické systémy, které na základě latinských strofických zpěvů vytvořili upravovatelé dvojjazyčných velikonočních her ze střední Evropy, dobře ilustrují sémantickou podvojnost, kterou v sobě tento dramatický žánr skrývá. V těchto systémech se protiklady zpěv – mluvené slovo a latina – lidový jazyk stávají výrazovým prostředkem, který míří ke konkrétnímu cíli: zprostředkovat paralelní přítomnost dvou rozměrů, posvátného a afektivního, v představeném ději. Toto konstatování, které jsme mohli opřít o analýzu několika vybraných her českého a německého původu, by si zasloužilo systematické ověření na celém korpusu středoevropských her tohoto typu. Neboť – a to budiž druhým závěrem tohoto článku – texty pocházející z různých oblastí střední Evropy, zejména z německých a z českých zemí, nenáleží ke dvěma

30 Viz např. *Videňskou velikonoční hru*, původem ze Slezska, která tento systém používá téměř systematicky (Wimmer 1974: 118–133).

různým a navzájem odděleným tradicím, ale jsou dvěma jazykovými variantami těže, středoevropské větve náboženského divadla evropského středověku.

Bibliografie:

- BAŽIL, Martin. 2008. Strophes chantées et strophes parlées dans les Jeux de Pâques bilingues de l'Europe centrale. *European Medieval Drama* 12 (2008), s. 149–162.
- BERING, Piotr. 2006. Parallelen zwischen deutschen und polnischen Osterspielen im Spätmittelalter. In PÄSLER, Ralf G., SCHMIDTKE, Dietrich (ed.). *Deutschsprachige Literatur des Mittelalters im östlichen Europa – Forschungsstand und Forschungsperspektiven*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006, s. 275–284.
- BOOR, Helmut de. 1967. *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967.
- HENNING, Ursula. 1995. Trierer Osterpiel. In RUH, Kurt (ed.). *Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*. Sv. 9. Berlin: Walter de Gruyter, 1995, s. 1053–1054.
- HENNIG, Ursula, TRAUB, Andreas. 1990. *Trierer Marienklage und Osterspiel – Codex 1973/63 der Stadtbibliothek Trier*. Göppingen: Kümmerle, 1990.
- KVÍZOVÁ, Kateřina. 2007a. Hry tří Marií. In JAKUBCOVÁ, Alena (ed.). *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2007, s. 263–265.
- KVÍZOVÁ, Kateřina. 2007b. Masticákář. In JAKUBCOVÁ, Alena (ed.). *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2007, s. 367–371.
- KVÍZOVÁ, Kateřina. 2007c. Visitatio sepulchri. In JAKUBCOVÁ, Alena (ed.). *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2007, s. 631–633.
- LINKE, Hansjürgen, MEHLER, Ulrich. 1989. Osterfeiern. In RUH, Kurt (ed.). *Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*. Sv. 7. Berlin: Walter de Gruyter, 1989, s. 92–108.
- LINKE, Hansjürgen. 1999. Zwickauer Osterspiele. In RUH, Kurt (ed.). *Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*. Sv. 10. Berlin: Walter de Gruyter, 1999, s. 1626–1629.
- LINKE, Hansjürgen. 1978. Berliner (rheinisches) Osterspiel. In RUH, Kurt (ed.). *Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*. Sv. 1. Berlin: Walter de Gruyter, 1978, s. 728–731.
- LINKE, Hansjürgen, MEHLER, Ulrich (ed.). 1990. *Die österlichen Spiele aus der Ratschulbibliothek Zwickau*. Tübingen: Niemeyer, 1990, s. 49–50.
- LIPPHARDT, Walther. 1978. Christ ist erstanden. In RUH, Kurt (ed.). *Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*. Sv. 1. Berlin: Walter de Gruyter, 1978, s. 1197–1201.

- MÁCHAL, Jan. 1908. *Staročeské skladby dramatické původu liturgického*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1908.
- MEIER, Rudolf (ed). 1974. *Das Innsbrucker Osterspiel – Das Osterspiel von Muri*. Stuttgart: Reclam, 1962, reprint 1974.
- MEYER, Wilhelm (ed.). 1901. *Fragmenta Burana*. Berlin: Weidmann, 1901.
- PLOCEK, Václav. 1989. *Melodie velikonocních slavností a her středověkých pramenů v Čechách*. Praha: Státní knihovna ČR, 1989.
- VELTRUSKY, Jarmila F. 1985. *A Sacred Farce from Medieval Bohemia: Mastičkář*. Ann Arbor: University of Michigan, 1985.
- VELTRUSKY, Jarmila F. 1987. Jeux de Pâques bilingues de l'Europe Centrale: leur dualité et leur unité. *Revue de littérature comparée* LXI (1987), č. 4, s. 471–486.
- Česká verze: VELTRUSKÁ, Jarmila. 2006. *Posvátné a světské. Osm studií o starším českém divadle*. Praha: Divadelní ústav, 2006. Dvojazyčné velikonocní hry ze střední Evropy: podvojnost a jednota, s. 7–24.
- VELTRUSKY, Jarmila F. 1992a. Dialogues chantés et dialogues parlés dans le théâtre médiéval en Bohème. In MAMCZARZ, Irène. *Le rôle des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne*. Paris: Klincksieck, 1992, s. 51–62.
- Česká verze: VELTRUSKÁ, Jarmila. 2006. *Posvátné a světské. Osm studií o starším českém divadle*. Praha: Divadelní ústav, 2006. Zpěv a mluvené slovo v českém středověkém divadle, s. 24–39.
- VELTRUSKY, Jarmila F. 1992b. La Mondanité de Marie-Madeleine: beauté, joie, pèché. In CHIABÒ, Maria, DOGLIO, Federico (ed.). *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*. Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1992, s. 269–281.
- Česká verze: VELTRUSKÁ, Jarmila. 2006. *Posvátné a světské. Osm studií o starším českém divadle*. Praha: Divadelní ústav, 2006. Světský život Máří Magdaleny: krása, radost, hřích, s. 40–52.
- WIMMER, Ruprecht. 1974. *Deutsch und Latein im Osterspiel. Untersuchungen zu den volkssprachlichen Entsprechungstexten der lateinischen Strophenlieder*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1974.

Mgr. Martin Bažil, Ph.D. (1973) – přednáší latinský jazyk a literaturu na FF UK v Praze. Vedle antické a středověké poezie se zabývá středověkým divadlem v českých zemích a střední Evropě.

Summary:

Martin Bažil: Singing and Spoken Word, Latin and Vernacular Language in Medieval Easter Plays from Central Europe

Central European theatre forms a distinctive, in many respects original, branch of medieval religious theatre. Tradition of the Easter festival (Osterfeiern), a prototheatrical liturgical form, that stood at the beginning of the whole medieval theatre tra-

dition, evolved more richly than elsewhere. In central Europe, they gave birth to the dramatic genre of the Easter play, whose main characteristics is duality (Jarmila Veltruská's term), both formal and contentual. On the formal level, the duality came from the fact that the original elements that held qualities of liturgy (Latin + singing), were joined by a new layer, often using contrary expressive means (national language, e.g. German or Czech + spoken word). An instructive example of passages built on the principle of duality are so-called "strophic systems", chains of two to four rhymed strophes, that came into existence by multiplying the original strophe (sung in Latin) with one or more strophes of the same content, that however changed means of expression. Their primary purpose was not to mediate comprehension but to open the semantic interplay with tension between two poles, the hieratic one (embodied mainly by Latin and singing, associated with liturgy) and affective (mediated particularly by vernacular language and declamation, closer to everyday life) – this is proved especially by triplicate systems, where the strophe sung in Latin is followed by two strophes in vernacular language, sung (with the same melody) and spoken (so-called *ricmus*), alternatively a peculiar type of duplicate systems, documented in German plays only, which suppresses the original Latin strophe and retains only the two vernacular strophes.