

3. PŘÍPADOVÁ STUDIE: Bohemikální mariánské plankty

V předchozích kapitolách jsme nahlédli kulturu českého středověku lucemburské doby jako typickou smíšenou kulturu, v níž vedle sebe existují dva základní módy distribuce informací – textový a performativní. Pro texty, které v této době vznikají a jsou zapsány, to znamená, že se mohou dostat ke svým recipientům dvěma základními způsoby: jednak prostřednictvím tichého čtení, nebo jako součást určitého typu performance, ať už se jednalo o teatralizovanou veřejnou prezentaci textu, jeho (alespoň polohlasné) čtení jediným aktérem, či o jakýkoli typ produkce mezi těmito krajními póly.

V kapitole o textových podkladech performancí jsem se dále snažila ukázat, že středověké písemnosti, potažmo literární žánry, nelze jednoduše rozdělit na tzv. performované a neperformované, a tedy říci, že některé z nich byly určeny pouze k předvádění, zatímco jiné výhradně k tichému čtení. Naopak je zřejmé, že konkrétní text byl často realizován několika různými způsoby, přičemž se obvykle alespoň některý z nich vykazuje určitou mírou performativnosti – tak se i listina, jež je primárně pouze dokumentem, právním dokladem o určitém aktu spojeném s osobou jejího vydavatele, může stát textovým podkladem pro performanci, např. v situaci, kdy je veřejně čtena, aby její obsah vešel ve známost a samotný právní akt v ní popsany tím získal platnost a legitimitu.¹⁰⁷¹

Důkazy, že ten který text či žánr ve své době opíral svou existenci jak o akt tichého čtení, tak o performanci prostřednictvím hlasu a těla, by bylo možné shromáždit pro větší část dochované písemné produkce zkoumaného období. Jako materiál pro případovou studii, která má tezi o dvojí existenci středověkých textů podpořit, jsem zvolila relativně nepočetný korpus textů české provenience, jež jsou v odborné literatuře označovány jako tzv. plankty. Důvodů pro tento výběr bylo několik: všichni domácí zástupci zmíněného žánru vznikli na území českého království v průběhu 14. století, takže se jejich komparace zdá být poměrně bezpečným podnikem v tom smyslu, že takzvaně nesrovnáváme nesrovnatelné. Relativně malý vzorek textů pak zaručuje přehlednost studie, která může i při nevelkém rozsahu aspirovat na detailnost a ucelenost. V neposlední řadě latinské a staročeské bohemikální plankty stojí na okraji zájmu badatelů, podle mého neprávem.

Především se však jedná o texty, které právě svou zjevnou liminální pozicí činí svým vykladačům potíže. Autor hesla „Pláče Panny Marie“ v *Lexikonu české literatury* jednoznačně píše, že tyto skladby „byl[y] určen[y] jednak k dramatickému předvádění v kostele na Velký pátek, jednak k poslechu a četbě“,¹⁰⁷² a rovněž rozlišuje různou míru jistoty, se kterou můžeme u jednotlivých textů mluvit o konkrétním způsobu jeho performance. Tímto konstatováním však prozatím česká literární věda vyčerpala své úvahy o tomto evidentně částečně divadelním, protože performativním žánru, a přenechala jej péči divadelních vědců.¹⁰⁷³ Ti ovšem tuto hozenou rukavici (zatím)

¹⁰⁷¹ Srv. např. Antonín 2009, 204–205.

¹⁰⁷² -jl- 2000a, 939

¹⁰⁷³ Počet odborných článků, které o bohemikálních planktech byly dosud napsány, je aspoň velmi malý, navíc jsou všechny texty staršího data a až na Škarkovu obsáhlou studii o *Pláči Marie Magdaleny* (Škarka 1947–1948) se omezují na základní informace o obsahu děl, typu použitého verše, způsobu dochování

nezvedli, a tak se v relevantní teatrologické literatuře k danému období plankty mihnou pouze v letmé zmínce,¹⁰⁷⁴ nebo jsou zcela opomenuty.¹⁰⁷⁵

Vedle jisté dvojakosti je pak dalším metodologickým problémem zkoumání bohemikálních planktů fakt, že dochovaný korpus sestává z textů jak latinských, tak staročeských a jednoho německého, avšak tyto jazykové tradice jsou zřídka v odborné literatuře pojednávány společně – v *Lexikonu české literatury* tak chybí zmínka o latinském mariánském a magdalénském planktu, zatímco v přehledové publikaci Jany Nechutové *Latinská literatura českého středověku do roku 1400*¹⁰⁷⁶ zase chybí informace, že oba latinské plankty mají své staročeské protipóly; existenci německé verze pak svorně ignorují obě publikace. Jakkoli je tento přístup logický z hlediska koncepce uvedených publikací, absence studie, která by se zabývala všemi texty daného žánru bez ohledu na jejich jazykovou či formální podobu, znamená, že se dosud nepodařilo přehlédnout dochovaný korpus bohemikálních planktů jako celek, ani říci něco konkrétnějšího o způsobu jejich recepce. Právě tuto mezeru se snaží následující studie zaplnit.

3.1 Charakteristika žánru planktu

Latinské slovo *planctus* je odvozeno od slovesa *plangere*, tj. plakat, naříkat či hořekovat. Jedná se o středověký žánr definovaný nikoli svou formou, nýbrž obsahem – jak název napovídá, jedná se o (literární) dílo, které tematizuje zármutek nad smrtí blízké nebo jiným způsobem důležité osoby (panovníka, básníkovu patrona apod.).

Peter Dronke ve své monografii o středověké poezii *The Medieval Lyric* jmenuje množství subžánrů planktu a jejich konkrétní příklady: Jedním z podtypů planktů jsou nářky nad smrtí významných historických osobností, jež bývají součástí středověkých kronik, např. plankt o smrti Bonifáce z Montferratu, velitele čtvrté křížové výpravy, který se nachází v kronice Geoffroye z Villehardouinu *Histoire de la conquête de Constantinople* (Dějiny dobytí Konstantinopole). Plankty byly také oblíbeným subžánrem trubadúrské poezie, kde jsou známy pod starofrancouzským názvem *planh*, kurtoazní lyriky coby *complaintes d'amour* (stížnosti na lásku), *chanson de geste* apod. První texty tohoto žánru byly sepsány v latině (*Planctus de obitu Caroli* – Plankt o smrti Karla Velikého, cca 814 po Kr.), ale velmi brzy se objevují také vernakulární verze, např. staroněmecké z devátého století, katalánské mariánské plankty z poloviny století třináctého nebo nářky Panny Marie ve staré maďarštině z počátku čtrnáctého století (*Ómagyar Mária-siralom*).

Z formálního hlediska se jedná o texty různého typu: veršované básnické skladby lyrického či epického rázu, meditace, mystické traktáty, kázání a nejrůznější dramatické útvary. Pro plankt je typické, že bývá součástí větších celků, např. kronik, jak jsme viděli výše, nebo dramatických her, jak o tom bude pojednáno v kapitole o planktech mariánských. Motivika těchto textů se v rámci jednotlivých subžánrů výrazně liší,

apod. Srv. přehled sekundární literatury k heslům „Pláč Marie Magdaleny“ a „Pláče Panny Marie“ v *Lexikonu české literatury* (-jI- 2000a, 938 a 939–940).

¹⁰⁷⁴ Tzv. „akademické dějiny“ je zmiňují jen v pozn. na s. 358 a 359 (Svejkovský 1968).

¹⁰⁷⁵ Máchal 1908; Jakubcová a kol. 2007; totéž přehledová zahraniční publikace používaná na divadelních katedrách v Česku Brockett 2008.

¹⁰⁷⁶ Nechutová 2000

společná je jim ovšem základní situace nářku nad smrtí konkrétní osoby podaná s hlubokou vnitřní účastí a důrazem na její lyrické ztvárnění.¹⁰⁷⁷

Z hlediska formálního pak mají plankty blízko k duchovní poezii, náboženskému dramatu, k textům určeným pro soukromé rozjímání¹⁰⁷⁸ a k homiletice. Podobností mezi kázáním a planktem se zabývá mimo jiné Antonín Škarka, který vidí souvislost mezi oběma žánry především v rétorických figurách, jakými je obracení se na posluchače a jeho oslovování, varování a napomínání, hromadění zvolacích vět a řečnických otázek, anaforické opakování větných úseků, apostrofa, exklamace a zdůrazňování mluvního, řečnického charakteru textu; dále pak ve strukturních prvcích, jako je ohlášení tématu ve vstupní části, výzvy k pozornosti, výzva k promyšlení řečeného a šíření těchto myšlenek či závěrečné „amen“; v neposlední řadě pak v kázání stejně jako v planktech vystupuje do popředí osobnost autora, jehož mínění se zde uplatňuje vedle citací z Písma a církevních autorit.¹⁰⁷⁹

3.2 Mariánské plankty

Jedním z výrazných subžánrů planktu jsou nářky Panny Marie, která pod křížem oplakává smrt svého syna a Spasitele. Ačkoli se tento typ textů v Evropě nejvíce rozšířil v průběhu 12. století jako součást nové spirituality, jež zdůrazňovala moment osobnějšího prožitku klíčových momentů křesťanské věrouky mimo jiné právě skrze důraz na postavu Panny Marie jakožto Matky boží, kořeny mariánského planktu je třeba hledat ve východní tradici pozdní antiky a raného středověku.¹⁰⁸⁰

3.2.1 Kořeny žánru

Texty tematizující bolestnou účast Panny Marie na utrpení jejího syna vznikaly v Byzanci již od druhého století našeho letopočtu jako konkrétní ilustrace abstraktního, avšak klíčového dogmatu o vykupitelské úloze Ježíše Krista v dějinách Spásy. Mariino konkretizované, hmatatelné a lidsky univerzální utrpení plynoucí ze smrti jejího syna přímo vyzývá k soucitu ze strany věřícího, ke spoluprožívání její bolesti, a tím k osobnímu zakoušení zármutku nad smrtí Spasitele. Emoční ztotožnění se s pozicí Panny Marie na osobní rovině tedy v rovině obecné umožňuje komunikovat ontologický a teologický význam utrpení a zmrtvýchvstání Ježíše Krista jako Syna Božího.

Samotná Bible ovšem neprezentuje Pannu Marii v její trpělivé podobě a pouze v jediném z evangelií, Janově, je účastna Kristova ukřižování. Právě z tohoto momentu a z textu Simeonova proroctví Marii v chrámu („On je ustanoven k pádu a k povstání mnohých v Izraeli a jako znamení, kterému se bude odporovat – i tvou vlastní duši pronikne meč – aby vyšlo najevo smýšlení mnoha srdcí“, Lk 2,34–35), vyrůstá tradice

¹⁰⁷⁷ Stevens 2017, nestr.

¹⁰⁷⁸ Podobnost výrazových prostředků je patrná např. v popisu způsobu účinku těchto textů v kontextu afektivní zbožnosti, viz Ehrstine 2011.

¹⁰⁷⁹ Škarka 1947–1948, 101–103 a 105–106

¹⁰⁸⁰ Faktické informace v této kapitole, pokud není uvedeno jinak, pocházejí z knihy italského badatele Sandra Stickey, *The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages* (1988), jediné komplexní studie, která byla na téma mariánského planktu dosud napsána.

zobrazování Mariina utrpení nejdříve ve východní liturgii, kde vrcholí v 10. století, a o něco později i v západní tradici. Nejstarším literárním textem, který toto téma zpracovává, je řecké apokryfní evangelium zvané Nikodémovo nebo také *Acta Pilati B* ze 4. století po Kr.¹⁰⁸¹ Panna Maria zde přihlíží cestě svého syna na Golgotu, zoufale se ho táže, co zlého provedl, že musí být ukřižován, bolestně naříká pod křížem a v zoufalé apostrofě oslovuje tento nástroj Kristova utrpení a prosí jej, aby se sklonil a syna jí vydal, na což však Kříž nijak nereaguje.¹⁰⁸²

Již v tomto raném planktu nacházíme většinu znaků typických pro žánr mariánských nářků jako takový, tedy napětí mezi snahou plasticky zpodobnit Mariino utrpení a zároveň srozumitelně komunikovat věroučné koncepty,¹⁰⁸³ důraz na naturalistické vyobrazení Mariiných emocí a jejich lidský rozměr, lyrismus (jako opak epického přístupu ke konstruování děje), kontemplativnost, přítomnost dalších postav (zejména učedníka Jana), vtahování recipienta do děje nejrůznějšími formálními prostředky (oslovení, ztotožnění příjemce s těmi, kdo ukřižování přihlížejí, podmanivá obrazivost jazyka atd.), a v neposlední řadě úzké spojení skladby s liturgií. U pozdějších planktů přibývá ještě zakomponovávání úseků ze starších děl téhož žánru, jež má podle Sandra Stickey podpořit dramatickosti díla,¹⁰⁸⁴ a užití vernakuláru pro zintenzivnění účinku skladby především na laické publikum.

Na Západě nemělo v raném středověku pravoslavné zobrazování Panny Marie s důrazem na její lidsky prožívané mateřství a ztrátu syna obdobu ani v ikonografii, ani v písemnictví. Patristika i raně středověké výtvarné umění preferovaly abstraktní, dogmatický obraz Bohorodičky a tomu odpovídající hieratické a ikonické zobrazování její osoby, charakterizované stoickým klidem a nepohnutou silou, s níž přihlíží smrti svého syna na kříži. Toto spíše statické zpodobnění Panny Marie, jež nacházíme v textech církevních otců, zejména svatého Ambrože, se opírá o exegezi biblických textů, podle níž Matka Boží věděla o mystériu Vykoupení již ve chvíli synovy smrti, a proto ji mohla snášet sice se smutkem, ale zároveň již s očekáváním jeho zmrtvýchvstání.

V polovině 11. století se ovšem také na Západě objevuje nový typ zbožnosti, který akcentuje soucitný a soucítící pohled na Kristovu oběť a její hluboké emotivní prožití, jehož výsledkem má být – stejně jako v případě pravoslavného, polidšťujícího pohledu na Pannu Marii – hlubší pochopení ústředního prvku křesťanské víry, dogmatu o Vykoupení. Tento duchovní proud, známý pod názvem afektivní zbožnost (*affective devotion*), mající těžiště ve 12. a 13. století, čerpá z františkánské (později též dominikánské) spirituality, jejímž přirozeným prodloužením je kazatelská praxe obou zmíněných řádů, zaměřených

¹⁰⁸¹ Stephen J. Shoemaker ve své studii „Mary at the Cross, East and West: Maternal Compassion and Affective Piety in the Earliest *Life of the Virgin* and the High Middle Ages” uvádí jako další možný zdroj, z něhož se mariánský planktus napájel, životopis Panny Marie ze sedmého století připisovaný Maximu Homologetovi (Shoemaker 2011).

¹⁰⁸² Na rozdíl od pozdějšího latinského planktu z 12. století, uchovávaného v Biblioteca Civica v Turíně, kde Kříž s Marií rozmlouvá, ovšem Krista vydat odmítne (Sticca 1988, 72). Ukázkou z Nikodemova evangelia viz in Sticca 1988, 34.

¹⁰⁸³ Sticca tuto bipolaritu stavby planktu hodnotí jako dramatickou nekonzistentnost, což však neodpovídá mému chápání toho, jakým způsobem je ve středověku obecně konstruován text; samotný koncept dramatické konzistentnosti v moderním slova smyslu se mi jeví být anachronismem, vyplývajícím z klasicistního pohledu na stavbu dramatického díla (argumentaci k tomu viz dále).

¹⁰⁸⁴ Sticca 1988, 4

především na katechezi laiků.¹⁰⁸⁵ Spiritualita těchto nových řádů, jež vznikly v průběhu 13. století jako odpověď na kulturní, sociální a ekonomické změny, a s ní spojený důraz na katechezi laických věřících, je založena na důsledné kontemplaci a imitaci¹⁰⁸⁶ Kristova utrpení, zejména jeho smrti na kříži (františkánské motto zní *Mihi absit gloriari nisi in cruce Domini* – Já však se zanic nechci chlubit ničím, leč křížem našeho Pána Ježíše Krista [jímž je pro mne svět ukřížován a já pro svět], *Galat. 6,14*).¹⁰⁸⁷ V literatuře se prostředkem konceptualizace tohoto náhledu stává především duchovní poezie (hymny, modlitby) a kázání, ve výtvarném umění se důraz na trpitelný rozměr Kristova příchodu na svět projevuje ve vzniku nového ikonografického typu, tzv. *Christus patiens* (Kristus trpící). Jedná se o zobrazení Krista na kříži, jež zdůrazňuje jeho fyzické utrpení, např. prostřednictvím agónií pokroucených rysů tváře, naturalistického zobrazení jeho krvácejících ran apod.¹⁰⁸⁸ S tím souvisí četná vyobrazení nástrojů Kristova umučení (*arma Christi*), jejichž kult dosáhl vysoké popularity právě ve 14. století. Analogií výše uvedených uměleckých děl v dramatickém umění je pak rozvoj pašijových her a dalších dramatických útvarů s nimi spojených, mimo jiné také planktů. Součástí této nové devoce byl totiž i zvýšený zájem právě o roli Kristovy matky v pašijovém dramatu, jenž souvisí mimo jiné s jejím obrazem coby spoluvykupitelky, která svou účastí na Kristově oběti skrz vlastní utrpení získává také podíl na jeho vykupitelství (*vulnera quae Christus corpore, ipsa corde suscepit*).¹⁰⁸⁹

Rozvoj mariánské zbožnosti se v průběhu 12. století projevuje v mnoha oblastech středověké kultury: Panna Maria se stává součástí vizuálních reprezentací pašijí a vzniká i samostatný typ Panny Marie jako Matky Boží radostné (*Mater gaudiosa*), ale také trpící (*Mater dolorosa*, *pieta*). V liturgii dochází k rozvoji kultu pěti (později sedmi) radostí a bolestí Panny Marie, jehož součástí jsou kromě soch, deskových obrazů a nástěnných maleb také kázání (např. *Oratio de doloribus virginis* – Kázání o bolestech Panny Marie) a speciální mše (*Officium de septem doloribus* – Oficium o sedmi bolestech [Panny Marie]); příkladem duchovní liturgické skladby, jež tematizuje nářek Panny Marie pod křížem, je pak známá sekvence *Stabat mater*.

V neliturgické duchovní poezii se ve 13. a 14. století rozvíjí *compassio*, tedy druh básnické skladby (většinou s názvem *De compassione Beatae Mariae* – O spoluutrpení Blahoslavené Panny Marie), jež má s plankty společnou snahu o živé zachycení *Virgo moerens* (Panny Marie trpící), ale liší se od nich absencí hlasu Bohorodičky, který by recipienta oslovoval přímo, bez zprostředkování. V *compassio* se Mariin nářek

¹⁰⁸⁵ S ní souvisí v našem prostředí na sklonku 14. stol. také česká obdoba tzv. *devotio moderna* (individuální či nová zbožnost), v jejímž rámci byl kladen důraz na zintenzivnění náboženského prožitku laických věřících, především měšťanů (zejména těch z pražských měst). Jejím základem byl kult eucharistie, eucharistická úcta a pravidelné přijímání (Hledíková 2010, 236–238, v pozn. 33 další literatura k české podobě tohoto fenoménu).

¹⁰⁸⁶ Pro devoční praktiky spojené s *imitatio Christi* (napodobování Krista) viz např. *arma Christi* (nástroje Kristova umučení) in Bartlová 2012, 98 a 152.

¹⁰⁸⁷ McNamer 2010

¹⁰⁸⁸ Jedním z typů tohoto zobrazení je tzv. *pestkreuz* (morový kříž). Typickým příkladem tohoto typu je kříž s korpusem, který je datován do r. 1304 a nachází se v kostele Panny Marie na Kapitulu v Kolíně nad Rýnem. Více o typu *Christus patiens* in Viladesau 2006.

¹⁰⁸⁹ Překl.: „Rány, jež dopadaly na tělo Krista, dopadaly i do srdce Mariina“ (Sticca 1988, 22–27; překlad můj vlastní).

objektivizuje a příjemce skladby jej poznává skrze popis, který mu zprostředkovává vypravěč či lyrický subjekt. V popředí tedy nestojí samotná Panna Maria, ale právě mediátor, zprostředkovatel jejího utrpení, s jehož prožíváním se má příjemce ztotožnit. Jedná se tedy o odlišný formální postup než v případě planktu, ovšem cíl je v obou případech stejný – způsobit, aby byl recipient osobně a konkrétně zaangažován do jinak dosti abstraktního mystéria Kristova vykupitelství (přítomnost zprostředkujícího článku v případě *compassio* funguje jako zcizovací efekt, který umožňuje vedle emočního prožívání skladby také její racionalizovanou recepci).

Kromě toho se ve 12., a následně i ve 13. a 14. století setkáváme s množstvím náboženských traktátů a mystických meditací, které zprostředkovávají úvahy nad nejrůznějšími aspekty Panny Marie, zejména nad jejím spoluvykupitelstvím, ale také nad konceptem Kristovy matky jakožto *Mater ecclesiae* (Matky církve), *mediatrix Dei ad homines* (prostřednice mezi Bohem a lidmi) atp.¹⁰⁹⁰

Podle Sticcy jsou právě tyto meditace zárodkem, z něhož v průběhu 11. století vyklíčí západokřesťanský žánr *planctus*, jehož ohlasy nicméně najdeme ve všech výše zmíněných textech. Společné jsou jim četné motivy spojené s nářkem Bohorodičky nad smrtí jejího syna, plankt je však přece jen specifickým žánrem, jakkoli poněkud „tekutým“ co se formy týče.¹⁰⁹¹ Jak bylo řečeno, plankt je úzce spjat s liturgií a od některých výše zmíněných projevů mariánské spirituality se liší tím, že liturgická funkce – minimálně pro jeho performovanou variantu – je pro něj de facto konstitutivním znakem.¹⁰⁹² Minimálně v období svého vzniku v průběhu jedenáctého století a rozvoje ve století dvanáctém byly dochované plankty performovány jako součást konkrétních liturgických slavností (oficií) buď ve formě kázání, nebo paradivadelních performancí.

3.2.2 Zahraniční doklady žánru

Nejstaršími zástupci žánru jsou *Planctus ante nescia* (dosl. „dříve jsem nevěděla, co je takto plakat“) Geoffreya z Breteuil a *Maestae parentis Christi* ([Lide, připomeň si slzy] nešťastné Kristovy matky) Adama od Svatého Viktora, ve 13. století vznikl plankt označovaný podle incipitu *Flete fideles animae* (Plačte, duše věřících) od anonymního autora nejisté provenience, pro čtrnácté století jsou pak nejznámějšími zástupci dva plankty nalezené v Itálii, *Planctus sacratissime Virginis Mariae Matris Yhesu Christi* (Nárek nejsvatější Panny Marie matky Ježíše Krista) a *Planctus Virginis Mariae Matris Dei* (Pláč Panny Marie, matky Boží), a dále plankt z Cividale a plankt, který je součástí ordinaria padovské diecéze (*Ordinarium ecclesiae Patavinae*). Příkladem planktu, který

¹⁰⁹⁰ Např. *Dialogus Mariae et Anselmi de passione Domini* (Dialog Marie a sv. Anselma o Kristově umučení) Anselma z Canterbury (1033–1109), *Liber de passione* (Kniha o umučení) Bernarda z Clairvaux (1091–1153), *Meditationes vitae Christi* (Meditace o Kristově životě) od Pseudo-Bonaventury (1221–1274), *Arbor vitae crucifixae Jesu* (Strom života ukřižovaného Ježíše) Ubertina da Casale (1259–1329), *Vita Christi* (Život Kristův) Ludolfa Saského (Kartuziána) (+1377), *Speculum humanae salvationis* (Zrcadlo spásy člověka, 1324) pravděpodobně od stejného autora, apod.

¹⁰⁹¹ Jak ovšem upozorňuje Sticca, středověká terminologie umožňovala větší volnost pojmenování, takže pojmy *compassio*, *planctus* a *lamentatio* jsou používány variabilně, jakkoli z dnešního pohledu označují specifické, ačkoli blízké literární žánry (Sticca 1988, 118).

¹⁰⁹² Výjimky, které se mi zatím podařilo dohledat, jsou výjimkami jen v tom smyslu, že byly provozovány těsně před začátkem liturgie, např. starofrancouzský *Plant de la Verge*, který se pravděpodobně provozoval jako úvod k oficiu *Quem queritis* (Sticca 1988, 29).

byl svým autorem označen jako kázání, je prozaické *Sermo LV: De sanctissima passione* (Kázání 55: O nejsvětějším utrpení) Bernardina Sienského (1380–1444). Jedná se o text výjimečný svou expresivitou a naturalistickým zobrazením Mariina žalostného stavu: matku Kristovu vidíme, která v návalu pláče objímá a líbá kámen zatarasující vstup do hrobky, tvář zmáčenou slzami a zamazanou krví svého syna.¹⁰⁹³ Důkazem variabilnosti žánru je pak *Planctus de passione Domini* (Nárek nad utrpením Páně) od stejného autora, který zcela v duchu kristocentrické františkánské mystiky soustřeďuje všechnu pozornost tohoto neobvyklého nářku na spojení emoční účasti a racionálního pochopení Kristovy spasitelské oběti.

V průběhu 13. století dochází k přelomu ve vývoji žánru, kdy se plankty stále častěji stávají součástí pašijových oficií a pašijových her (*ludus pasce/passionis*, *Passionsspiel*). Nárek Panny Marie je součástí obou pašijových dramát ze 13. století dochovaných v kodexu Buranu z Benediktbeuernu; *Planctus ante nescia*, původem ze století dvanáctého, se rovněž objevuje v mnoha *Passionsspielen* z třináctého století, jak dokládá Karl Young.¹⁰⁹⁴ Badatelé jako George C. Taylor, Edmund K. Chambers nebo již zmíněný Young dokonce v minulosti přišli s teorií, že plankt je samotným zdrojem, z něhož středověké pašijové hry vznikly – Sticca však jejich argumenty podrobně analyzuje a teorii nakonec přesvědčivě vyvrací s hlavním odůvodněním, že zdaleka ne všechny rané *Passionsspiele* scénu nářku Panny Marie pod křížem obsahují, nemůže tedy být pro daný žánr konstitutivní.¹⁰⁹⁵ Podle Sticcy je naopak plankt v pašijovém dramatu sekundárním, přidaným prvkem, který má zintenzivnit prožitek Kristova utrpení na kříži, a zdůraznit tak klíčový význam aktu jeho dobrovolné smrti pro spásu lidstva.

Scéna lamentace nabývala v pašijových hrách stále většího významu, takže postupně došlo k jejímu osamostatňování v nezávislý dramatický celek; příkladem tohoto vývojového stádia může být výše zmíněný plankt z Cividale, známý především svými bezprecedentně podrobnými scénickými poznámkami. Od dvanáctého století se také objevují vernakulární verze mariánských planktů – buď samostatně nebo jako součást rozsáhlejších (dramatických) skladeb: v Anglii *Northern* a *Southern Passion* či *A Stanzaic Life of Christ*, ve Francii *La passion de jongleurs* (Pašije jokulátorů) nebo *Passion du Palatinus* (Utrpení Palatina), v Německu jsou scény Mariina nářku důležitou součástí pašijové hry z Frankfurtu, Alsfelderu nebo ze svatohavelského kláštera. Sandro Sticca má nepochybně pravdu, když rozvoj planktu skládaného v národních jazycích přisuzuje snaze posílit katechetickou funkci žánru, který usiluje podmanit si příjemce nikoli sofistikovaností scénického provedení, ale silou slov a spojením jejich emočního a racionálního účinku.¹⁰⁹⁶

3.2.3 Způsob performance planktů

Jak bylo řečeno, dochované texty, které buď již v době svého vzniku nesly označení *planctus*, nebo jsou za příslušníky tohoto žánru považovány novodobými badateli, není

¹⁰⁹³ Ukázka in Sticca 1988, 116–117

¹⁰⁹⁴ Young 1933, 538

¹⁰⁹⁵ Sticca 1988, 2–5

¹⁰⁹⁶ Srv. Sticca 1988, 127.

zcela jednoduché redukovat na společné jmenovatele. Některé jsou psány v próze, zatímco jiné veršem (častěji rýmovaným než nerýmovaným); některé jsou monologem jediné postavy – Panny Marie –, zatímco jiné obsahují dialog více postav a ještě jiné kombinují přímou řeč postav s narativem vypravěče; některé jsou označovány jako *sermo*, kázání, ačkoli formálními znaky se nijak neliší od planktů, které toto označení nenesou; navzájem se liší také mírou expresivity, lyričnosti, přítomnosti dogmatických prvků atd. Nás však bude v tuto chvíli zajímat, co můžeme říct o podmínkách a způsobu jejich prezentace, již byla u většiny z nich (přínejmenším jako jeden z možných způsobů) performance v tom smyslu, jak byla popsána ve druhé části této práce.

Ve východní tradici byly texty podobné západním planktům nazývány *staurotheotokia* (σταυρός, kůl + θεός, bůh), protože byly recitovány u paty kříže, nejčastěji v prostoru kostela. Analogicky i v západní liturgii byl místem performance planktů často kříž, který se ve středověkých kostelích nacházel v prostoru kněžiště nebo v jeho těsné blízkosti.¹⁰⁹⁷ Toto časté (snad obvyklé) umístění performancí planktů dokládá např. scénická poznámka k realizaci planktu, jež je součástí *Oficia čtvrtého vojáka* (*Officium quarti militis*), pocházejícího ze čtrnáctého století z italské Sulmony,¹⁰⁹⁸ a rovněž planktu z Cividale, kde má Panna Maria stát *ante crucem* (před křížem) spolu s Marií Magdalenou, Marií Jakobovou, Marií Salome a učedníkem Janem. V dochovaných scénářích však existují i jiné lokace pro provozování planktů: součástí velkopátečního matutina slaveného v katedrále Panny Marie v hlavním městě Mallorky, Palmě, byla rovněž inscenace mariánského planktu, jež se ve čtrnáctém století měla podle liturgických rukopisů odehrávat *ante crucem*, zatímco provozovací předpisy ze století patnáctého performanci situují *in media ecclesie*, doprostřed kostela.¹⁰⁹⁹ V breviáři kostela v Toulouse existuje podrobný předpis pro provozování planktu o matutinu na Zelený čtvrtek *coram populo* (tváří v tvář lidu), a sice konkrétně „u pulpitu preceptora [...] zahaleného kolem dokola bílou kortinou“.¹¹⁰⁰

Neméně důležité než umístění performance planktu do prostoru kostela je také otázka, kdy, při jaké příležitosti, byly plankty předváděny. Nejčastěji se tak dělo při velkopáteční liturgii, která je ve středověku celkově výrazně teatralizovaná, což vyplývá z jejího obsahu i zaměření – jedná se o zpřítomnění nejtemnějšího okamžiku dějin Spásy, Kristovy trpitelské smrti na kříži coby bolestného vrcholu pašijí, který přímo vybízí, aby byl pojednán co nejnázorněji, a umožnil tak věřícím jeho hluboké prožití. Některé rukopisy provozování planktu pouze obecně umístí do časových souřadnic Velkého pátku, např. plankt z Cividale začíná slovy „zde začíná nárek [Panny] Marie a dalších o

¹⁰⁹⁷ Srv. např. umístění kříže v pražské katedrále (Uličný 2011a, 61).

¹⁰⁹⁸ *Quando venit Maria ad crucem, quartus miles dicat: [...] [když Marie přijde ke kříži, ať čtvrtý voják řekne]* in Sticca 1988, 127.

¹⁰⁹⁹ Sticca 1988, 133

¹¹⁰⁰ Orig.: *in cathedra predicatorii [...] cooperta et circumcincta de cortinis albis* (Sticca 1988, 134; překlad můj vlastní). Autor předpisu také roztomilým způsobem vysvětluje, proč má být pulpit zahalen: *quod dicentes sive cantantes praedictum planctum non possint videri a gentibus, nec ipsi videant gentes, ut securius possint cantare sine timore, quia forte videndo gentes turbarentur* [aby ti, kdo řečený plankt zpívají nebo recitují, nebyli vidět a aby ani oni sami neviděli na lid, aby se cítili bezpečně a mohli bez obav zpívat, kdyby je snad pohledy diváků vyváděly z míry] (Sticca 1988, 134; překlad můj vlastní). Zpěváci totiž byli nedospělí chlapci, jak o tom bude pojednáno dále.

Velkém pátku“.¹¹⁰¹ Plankt z Mallorky má již přesnější určení, jež zasazuje jeho inscenaci za deváté responsorium velkopátečního matutina: „až skončí deváté responsorium, ať tři dobří zpěváci provedou plankt“;¹¹⁰² plankt z Gubbia pak měl být předváděn na Velký pátek v noci;¹¹⁰³ *Augsburger Passionslied* se provozoval během velkopáteční liturgie buď v průběhu obřadu *Adoratio crucis* (Uctívání kříže) nebo před četbou evangelních pašijí.¹¹⁰⁴ *Adoratio crucis* je obecně jedním z nejčastějších momentů velkopáteční liturgie, kdy docházelo k performanci planktů;¹¹⁰⁵ další možností byl obřad *Depositio crucis* (Ukládání kříže do hrobu), který následoval bezprostředně po adoraci kříže – konkrétně mohly být plankty provozovány v průběhu procesí, v němž byl kříž odnášen k Božímu hrobu, do kterého měl být uložen (*processio veneris sancti*).¹¹⁰⁶ Některé plankty byly ovšem uváděny již na Zelený čtvrtek, jak o tom svědčí provozovací pokyny k již zmíněnému planktu z Toulouse, kde se praví, že „oficium matutina začíná v dřívější hodinu kvůli datu konání (Zelený čtvrtek)“.¹¹⁰⁷ Starofrancouzský *Plant de la Verge* (Nárek Panny, 1275) pak byl nejspíš dáván před scénou *Quem queritis* officia *Visitatio sepulchri*, tedy o matutinu Neděle velikonoční.¹¹⁰⁸

Scénické poznámky nám dále umožňují udělat si alespoň částečnou představu o tom, kolik performerů danou inscenaci planktu provozovalo a o koho se jednalo. Jak už bylo řečeno, některé plankty jsou lyrickým monologem Panny Marie bez účasti dalších postav (např. *Planctus Mariae z Pasionálu abatýše Kunhuty*). Častěji však v planktu účinkuje postav vícero, jako např. v jednom ze dvou planktů z Benediktbeuernu, *Ludus breviter de passione* (Krátká hra o umučení), kde na začátku čteme: „Tehdy ať přijde Marie, matka Páně, dvě jiné Marie a Jan“;¹¹⁰⁹ tyto čtyři postavy potkáváme také v dalších planktech, např. ve verzi z Cividale, jak bylo řečeno výše. Někdy provozovací návod rovněž indikuje, kdo jsou ti, kdo zmíněné postavy představují: v planktu z Mallorky jsou to *tres boni cantores* (tři dobří zpěváci) ve verzi ze třináctého století *sacerdos* (kněz) jako Jan a *presbiteri* (jáhni) v ostatních úlohách;¹¹¹⁰ v rukopisu z Regensburgu ze třináctého století jsou performeři označováni jako *duo scholares [induti] vestibus lamentabilibus*¹¹¹¹ (dva členové scholy oblečení ve smutečních oděvech); v planktu z Florencie z konce čtrnáctého století jsou účinkující označováni jako *cantores* (zpěváci) a *mulieres* (ženy).¹¹¹² Neobvyklým případem je pak plankt z Toulouse, který má být zpíván či recitován dvěma chlapci, a sice nejlépe mnišského stavu (tedy pravděpodobně obláty,

¹¹⁰¹ Orig.: *Hic incipit planctus Mariae et aliorum in die Parasceven* (Sticca 1988, 132; překlad můj, tak i dále, pokud není uvedeno jinak).

¹¹⁰² Orig.: *Finito nono responsorio, dicantur planctus a tribus bonis cantoribus* (Sticca 1988, 132). K variaci významů sloves projevu (zejm. *dicere* a *cantare*) viz pozn. 601o žalmovém tónu.

¹¹⁰³ Sticca 1988, 134

¹¹⁰⁴ Sticca 1988, 150. Ohledně augsburgského *Passionsliedu* existuje odborná debata, zda je možné jej považovat za plankt, k čemuž Sticca tamtéž implicitně zaujímá souhlasné stanovisko.

¹¹⁰⁵ Sticca 1988, 126

¹¹⁰⁶ Sticca, 1988 136

¹¹⁰⁷ Orig.: *[o]fficium matutinorum incipitur hora meliori propter diei (feria V in Coena Domini)* (Sticca 1988, 134).

¹¹⁰⁸ Sticca 1988, 29

¹¹⁰⁹ Orig.: *Tunc Maria mater Domini veniat et due alie Marie et Iohannes* (Sticca 1988, 129).

¹¹¹⁰ Sticca 1988, 133

¹¹¹¹ Sticca 1988, 134

¹¹¹² Sticca 1988, 136

novici či mladými řeholníky), pokud jsou k mání – pokud ne, mají je nahradit za peníze najatí laikové.¹¹¹³

Zpěv nebo recitace představují dva způsoby, prostřednictvím kterých byly texty planktů prezentovány publiku při jejich veřejném provozování. Vzhledem k tomu, že většina dochovaných planktů byla přímo součástí liturgických obřadů nebo z nich vycházela, byl přirozeným módem jejich performance liturgický zpěv, jak dokazuje množství zápisů planktů v breviářích, antifonářích a procesionálech, jež jsou notované (a i u nenotovaných je třeba vzít v potaz možnost, že hudební složka byla fixována územ, a autor rukopisu tak nepovažoval za nutné ji uvádět). Hudební složka v každém případě zásadním způsobem spoluutváří celek díla, protože společně se slovy navozuje a udržuje jeho základní emoční a motivické prvky. Melodická mnohotvárnost tvoří kontrast k relativně statickému způsobu provedení planktů, a představuje tak jeden z výrazných dramatických aspektů jejich inscenace.¹¹¹⁴ V menším množství dochovaných případů mohl být text určen pouze k recitaci nebo k tichému čtení (srv. závěrečnou rubriku staročeského *Pláče svaté Maříe*); u textů označených jako kázání se pak tento způsob prezentace/recepce přímo předpokládá.

Kromě rozsáhlých samostatných skladeb typu planktu z Cividale prováděcí texty neuvádějí, na rozdíl od liturgických předpisů pro dramatizovaná officia a příbuzné žánry, užití rekvizit nebo scénografických prvků kromě již zmíněného kříže. Výjimkou je plankt z Florencie, který byl inscenován jako součást obřadu *Depositio crucis*. Zde jsou zmíněna nosítka (*feretrum*), na nichž byl korpus sňatý z kříže přenášen k Božímu hrobu a která s velkou pravděpodobností tvořila topografické centrum představení, kolem něhož se celá inscenace koncentrovala. Scénické poznámky k tomuto planktu totiž rozlišují mimo jiné dvě skupiny účinkujících: *cantores prope feretrum* (zpěváky u/poblíž nosítek) a *cantores anteriores* (zpěváky [stojící] vzadu).¹¹¹⁵ Můžeme si tak v hrubých obrysech představit mizanscénu inscenace, kdy Panna Maria spolu se ženami (*mulieres*) a jednou skupinou zpěváků stála poblíž nosítek s loutkou Krista, zatímco druhá skupina zpěváků k ní v pozadí tvořila vizuální i zvukový kontrast. Podobně střídme zprávy přinášejí rubriky také stran kostýmování performerů. Kromě výše zmíněných smutečních oděvů (*vestes lamentabiles*) se setkáváme ještě s informací, že zpěváci mají být „oblečeni do oděvů a dalmatik černé nebo fialové barvy a [mají mít] zahalené tváře“;¹¹¹⁶ dalmatiky – tedy svrchní liturgické roucho – zmiňuje i rukopis z Mallorky.¹¹¹⁷

Některé rubriky rovněž do jisté míry komentují herectví a scénickou akci, např. že Maria má nárek přednášet *quantum melius potest* (jak nejlépe dokáže), *omni ploratu exhibens multos planctus et clamat* (všemožným nářkem vyjadřovat veliký zármutek a hlasitě bědovat) či *cum ingenti clamore [...] vocat filium* (velmi hlasitě [...] volat

¹¹¹³ [...] *quae dicitur a duobus puerulis post matutinum, et debent esse monachi, si possunt reperiri, ad hoc apti, sin autem dicitur a secularibus ad hoc fundati, monachisque deficientibus* [jenž má být recitován po matutinu dvěma chlapci, již by měli být řeholníky, pokud je možné sehnat takové, kteří by se k tomu úkolu hodili, nebo, pokud by nebylo mnichů, ať plankt říkají laikové k tomu najatí] (Sticca 1988, 134).

¹¹¹⁴ Srv. Sticca 1988, 142.

¹¹¹⁵ Sticca 1988, 137

¹¹¹⁶ Orig.: [...] *induti vestimentis et dalmaticis nigris vel violatis, et velati faciebus* (Sticca 1988, 133).

¹¹¹⁷ Sticca 1988, 133

syna).¹¹¹⁸ Poměrně konkrétním popisem scénické akce je pak zápis planktu z Mallorky, podle kterého „každý [ze tří zpěváků] ať při chůzi zazpívá jednu sloku planktu. A na konci každé sloky ať všichni společně pokleknou a zazpívají *Ay ten greus son nostras dolors* [Ach, jak velká je naše bolest]. A když přijdou k hrobce, ať každý zazpívá dvě sloky planktu.“¹¹¹⁹ Na této rubrice je mimo jiné zajímavá skutečnost, že neřeší atribuci konkrétních textových úseků jednotlivým postavám a jejich představitelům, což naznačuje, že inscenace není pojímána jako předvedení epického děje, ale koncentruje se výhradně na lyrické a duchovní sdělení. Pozoruhodná je rovněž přítomnost vernakuláru v jednoznačně liturgickém kontextu, navíc přímo v hlavním textu performance (srv. zpěv písní v národním jazyce před *Visitatio sepulchri* či po něm, kde navíc zpívá lid, nikoli samotní performeři).

Rubrika planktu z Toulouse poskytuje velmi plastický popis jeho inscenace včetně takových podrobností, jako je svícení, a zároveň díky přítomnosti dogmatického obsahu naznačuje provázanost katecheze a performance ve středověké náboženské praxi. Proto si ji ocitujeme v úplnosti:

Oficium matutina začíná v příhodnější [snad ve smyslu „dřívější“] hodinu jednak kvůli dni konání (na Zelený čtvrtek),¹¹²⁰ jednak kvůli velkému množství lidí [kteří na slavnost přicházejí], jednak i kvůli provozování planktu Blahoslavené Panny Marie. Plankt je recitován po matutinu dvěma chlapci. Mělo by se jednat o řeholníky, pokud je možné sehnat takové, kteří by se k tomu úkolu hodili, nebo, pokud by nebylo mnichů, ať plankt recitují laikové k tomu najatí. Po matutinu se zhasnou všechny svíce, konkrétně po Kyrie, jež se spolu s verš[?] zpívá/říká u oltáře, až na jedinou, která zůstane rozvícena dokud plankt neskončí – na připomínku, že v tento den se veškerá víra soustředí k samojediné Panně Marii, neboť všichni uředníci zbloudili a začali méně či více pochybovat, jen Panna Maria ne. Plankt se provozuje u pulpitu preceptora, který má být kolem dokola zahalen až po zem bílou kurtinou, aby ti, kdo řečený plankt *zpívají nebo recitují*, nebyli vidět a aby ani oni sami neviděli na lid, aby se cítili bezpečně a mohli bez obav zpívat, kdyby je snad pohledy diváků vyváděly z míry.¹¹²¹

¹¹¹⁸ Sticca 1988, 142

¹¹¹⁹ Orig.: [...] *quilibet dicat unum versum planctum in eundo. Et in fine cuiuslibet versus omnes insimul flectendo genua dicant, Ay ten greus son nostras dolors. Et cum fuerint in truna, dicat ibi quilibet duos versus planctus* (Sticca 1988, 133). Že je v tomto případě třeba lat. slovo *versus* překládat nikoli jako verš, řádek, repliku apod., ale jako sloku, je patrné ze sekundární literatury k planktu, např. Surtz 1996, 82.

¹¹²⁰ Viz Bláhová 2001, 855.

¹¹²¹ Orig.: *Officium matutinorum incipitur hora meliori propter diei (feria V in Coena Domini) et propter gentium multitudinem et etiam propter Planctum Beatissimae Virginis Mariae, quae dicitur a duobus puerulis post matutinum, et debent esse monachi, si possunt reperiri, ad hoc apti, sin autem dicitur a secularibus ad hoc fundati, monachisque deficientibus. Et omnes candelae extinguuntur post matutinum, scilicet post Kyrie eleyson quod dicitur super altare cum versibus, excepta una candela quae remanet accensa usque Planctus finiatur; ad denotandum quod ista die tota fides remanserit in sola Virgine Maria, quia omnes discipuli erraverunt seu dubitaverunt secundum magis et minus, excepta Virgine Maria. Ita Planctus dicitur in cathedra predicatorii, et debet esse cooperta et circumcincta de cortinis albis predicta cathedra ad finem, quod dicentes sive cantantes praedictum planctum non possint videri a gentibus, nec ipsi videant gentes, ut securius possint cantare sine timore, quia forte videndo gentes turbarentur* (Sticca 1988, 134; překlad můj vlastní za pomoci Tomáše Weissara; kurzíva moje). Zajímavá je skutečnost, že sám autor liturgického rukopisu naznačuje obě možnosti předvedení: jak prostřednictvím zpěvu, tak recitace. Pokud by takových dokladů existovalo více, jednalo by se o velmi silný argument na podporu hypotézy, že

3.3 Bohemikální mariánské texty

Ačkoli úcta k Panně Marii jakožto Bohorodičce je součástí církevní tradice již od počátku a mariologická témata nacházíme v bohemikálních textech a liturgii od desátého století (srv. zmínky o Panně Marii ve václavských a vojtěšských legendách či cyklus fresek s mariánskou tematikou v rotundě svaté Kateřiny ve Znojmě¹¹²²), výrazný vzestup mariánské devoce v českých zemích pozorujeme především v průběhu čtrnáctého století v souvislosti s celoevropským důrazem na osobnější přístup k věcem víry a rozvoj duchovního života laiků. V předhusitské epoše je tak zdůrazňován především mateřský aspekt Panny Marie a její spoluúčast na Kristově velikonočním utrpení. V souvislosti s tím se rozvíjí např. kult bolestí Panny Marie (viz sbírku modliteb a liturgie hodinек Alberta Pražského *Scala coeli*, Nebeský žebřík, ze druhé poloviny čtrnáctého století nebo rozšířenost sekvence *Stabat mater* i její české verze) a komplementárně také kult sedmi (či devíti) radostí Panny Marie (skladbu *Radosti svaté Mařie* nalezneme např. v *Hradeckém rukopisu*, kde se nachází také jeden ze zkoumaných planktů).¹¹²³

O rozvoj mariánské úcty se výrazně zasloužil také Karel IV., který financoval zbudování kaple Navštívení Panny Marie ve svatovítské katedrále,¹¹²⁴ a především po vzoru svého strýce, francouzského císaře Karla V., nechal při pražské katedrále zřídit 24členný sbor mansionářů, kteří měli za úkol každé ráno v mariánském chóru katedrály (před vysokým chórem, poblíž královského pohřebiště) sloužit mešní liturgii k počtě Panny Marie a liturgii mariánských hodinек.¹¹²⁵ V souvislosti s pašijovým kultem, jehož rozvoj Karel IV. prosazoval, a v panovníkově okruhu vznikaly také další mariánské texty, např. duchovní traktáty (např. mariánský traktát z oseckého kláštera z r. 1378 nebo traktát připisovaný Arnoštu z Pardubic) nebo kázání, a pochopitelně také vizuální umělecká díla, např. zlatý reliéf „Palladium země české“ (neboli obraz Madony staroboleslavské)¹¹²⁶ nebo obraz bohorodičky, který věnoval Karel svému bratru, markraběti Joštovi, při příležitosti vysvěcení kláštera a kostela svatého Tomáše v Brně r. 1356.¹¹²⁷ Ve 14. století došlo také k nebyvalému rozvoji mariánských písní, básní a modliteb, jak o tom svědčí díla Karlových přátel a spolupracovníků Alberta Pražského, Matěje z Janova či Jana z Jenštejna, ale také mariánská tematika v legendách (např. *Legenda o Panně Marii* nebo *Život Krista Pána*), kronikách či v dílech kazatelů Jana Milíče z Kroměříže nebo Tomáše ze Štítného.¹¹²⁸ Z mariánských modliteb/duchovních písní je zajímavý např. text s názvem *Ach nastojte na mé hřiechy*, který pojednává o Kristově umučení, tedy je v tomto smyslu příbuzný s mariánskými plankty, a formálně je kontaminací meditace

konkrétní plankty mohly být performovány různým způsobem, tedy že např. i plankt s dochovanou notací mohl být za určitých okolností provozován jen prostou recitací apod.

¹¹²² Urban 2012, 30

¹¹²³ Škarka vyslovuje tezi, že by se mohlo jednat o veršované kázání (Škarka 1956, 106).

¹¹²⁴ Později přejmenována na kapli Nejsvětější Trojice podle oltáře, který zde r. 1368 nechal vysvětit arcibiskup Jan Očko z Vlašimi (*Kaple Navštívení Panny Marie* [online], nestr.).

¹¹²⁵ *Kaple Navštívení Panny Marie* [online], nestr.; Hledíková 2010, 111, 113 a 144

¹¹²⁶ Urban 2012, 29

¹¹²⁷ Vrabelová 2013, 134

¹¹²⁸ Urban 2012 55–61 a 63–65

(*meditatio*) a modlitby ve vlastním slova smyslu.¹¹²⁹ Postava Panny Marie je důležitá také v souvislosti s aktivitami svatojiřského kláštera a speciálně s osobou jeho představené, abatyše Kunhuty (viz dále).

Mariánská úcta pochopitelně zasahuje všechny tři jazykové okruhy českého kulturního milieu tehdejší doby: texty *k* či *o* Panně Marii byly psány latinsky, staročesky a také německy, jak o tom svědčí např. skladba *Prager Marienklage*, jež má rovněž souvislost s pašijovým kultem zaváděným Karlem IV.¹¹³⁰ Ani této oblasti středověké kultury se také nevyhnuly typické literární peregrinace a transformace, což je dobře patrné právě na motivickém přenosu v mariánských planktech, jež budou pojednány v následujících kapitolách, či na drobném, ale o to půvabnějším příkladu mariánské sekvence, kterou neznámý klerik ve 12. století přetvořil na pijáckou písničku.¹¹³¹

3.4 Bohemikální mariánské plankty

Kromě šesti mariánských planktů, které jsou předmětem této studie, pocházejí z českého prostředí rovněž ze 14. století také dva nářky Marie Magdaleny. První z nich, *Planctus Mariae Magdalenae* (Pláč Marie Magdaleny), psaný latinskou rýmovanou prózou stejně jako latinský plankt mariánský, pochází podobně jako on z *Pasionálu abatyše Kunhuty* a stejně jako on je nejspíše produktem kazatelské literatury, ačkoli má také charakteristické znaky hagiografie.¹¹³² Staročeský *Pláč Marie Magdaleny* se pro změnu nachází v *Hradeckém rukopise*, který (shodou okolností?) rovněž obsahuje také jeden plankt mariánský, *Pláč svaté Mařie*. Jedná se rovněž o kázání, jak dokládá Antonín Škarka ve své obsáhlé studii o tomto veršovaném textu, jenž je překladem a částečným rozvedením Pseudo-Origenovy homilie na Zelený čtvrtek.¹¹³³

Plankty můžeme nalézt i jako součást jiných žánrových útvarů, případně může náрек být pouze jednou z formálních charakteristik daného textu. Příkladem prvního typu je např. tzv. „Žalozpěv nad královnou“, žalozpěv Petra Žitavského nad úmrtím Elišky Přemyslovny ze *Zbraslavské kroniky*,¹¹³⁴ příkladem druhého typu je politický manifest *Nota ot pana Viléma Zajiece*, elegie nad smrtí českého šlechtice Viléma Zajíce z Valdeka ve formě veršovaného kázání.¹¹³⁵ Mariánské i magdalenské plankty byly také součástí náboženského dramatu: nářkem Panny Marie pod křížem např. zřejmě začínala *Svatovítská pašijová hra*, dochovaná pouze ve zlomku.¹¹³⁶

V následující analýze se zaměřím pouze na bohemikální plankty mariánské, tedy na jeden latinský, čtyři české a jeden staroněmecký text, všechny pocházející ze 14. století.

¹¹²⁹ Lehár 1990, 73; báseň sama 133–139. Formálně, obsahově i motivicky je velmi podobná planktu; jediným rozdílem je lyrický mluvčí, kterým je v planktu Maria, zde však lidská duše či věřící, který se až v závěru obrací na Marii, aby se za něj u Syna přimluvila.

¹¹³⁰ Ron 2009, 54

¹¹³¹ Vidmanová 1994, 92

¹¹³² Vilikovský 1948b, 41; Škarka 1947–1948, 92

¹¹³³ Škarka 1947–1948

¹¹³⁴ Hráčková 2013, 24

¹¹³⁵ -jl- 2008, 1945

¹¹³⁶ Kvízová 2007f, 586

3.4.1 Planctus Mariae

Nejstarším textem dochovaného korpusu mariánských planktů je tzv. *Planctus Mariae z Pasionálu abatyše Kunhuty* (sign. XIV.A.17, Národní knihovna České republiky, Praha), bohatě vyvedeného kodexu jenž obsahuje šest náboženských textů pojednávajících téma pozemského života, utrpení a zmrtvýchvstání Ježíše Krista (mimo jiné se zde vyskytuje latinský plankt Marie Magdaleny).¹¹³⁷ Text, který se v rukopisu nachází na foliích 11r–17v,¹¹³⁸ není nadepsán žádným titulem, ačkoli všechny ostatní skladby v něm obsažené pojmenování mají. Vilikovský proto vyslovuje domněnku, že na chybějícím foliu, jež se původně nacházelo mezi foliem 9, na němž končí předchozí skladba (parabola *De strenuo milite*), a foliem 11, kde začíná mariánský plankt, byl jednak zapsán konec textu o nepřemožitelném rytíři-Kristu, jednak také titul skladby následující.¹¹³⁹ Text byl A. Scherzerem rozpoznán jako mariánský plankt a získal označení pro příslušníky tohoto žánru typické.¹¹⁴⁰

V samotném rukopisu je plankt označen jako velkopáteční kázání (*collacio in Parasceve*) a hned za ním následuje kázání druhé (bez vlastního titulu), navazující na Mariin pláč krátkým úvodem parafrázujícím Píseň písní, který vytváří mezi oběma texty myšlenkovou souvislost a přirozený přechod: „Kam se však podělo tvé potěšení, ó nejkrásnější z žen? Kam odešel tvůj milý, jehož s takovou bolestí oplakáváš? Budeme ho s tebou hledat. Kde jsou teď tvé družky, aby nám jej pomohly hledat?“¹¹⁴¹ Toto druhé kázání již ovšem není planktem, ale popisem zmrtvýchvstání Krista a podrobným výčtem všech jeho zjevení až do okamžiku jeho nanebevstoupení. Zajímavá je v kontextu předchozího planktu skutečnost, že se Kristus v koncepci autora kázání jako první zjevuje právě své matce, nikoli Marii Magdaleně, jak zní ustálená verze podporovaná jak samotným textem Písma, tak zejména nejzásadnějším dramatizovaným liturgickým oficiem, *Navštívením hrobu (Visitatio sepulchri)*.

Textem, který mariánskému planktu v rukopisu přechází, je parabola *O nepřemoženém rytíři (De strenuo milite)*, rozvíjející podobenství Krista jakožto milence, motiv oblíbený zejména v textech spojených s ženskou devocí. I zde se projevuje snaha písaře, iluminátora a s největší pravděpodobností také koncipienta kodexu, svatojiřského kanovníka Beneše, o koherenci a promyšlenost při jeho sestavování, neboť parabola končí situací ukřižování Krista, na kterou pláč Panny Marie pod křížem přirozeně navazuje. Kanovník Beneš ovšem není autorem textů v *Pasionálu* obsažených – tím je dominikán Kolda z Koldic (+ mezi 1323 a 1327), jenž působil v diplomatických službách

¹¹³⁷ *Passionale quod dicitur Cunegundis abbatissae* (alternativní název: *Textus de Christi passione* –Text o Kristově umučení), XIV.A.17, NK ČR in *Manuscriptorium* [online] 2003.

¹¹³⁸ A dosud neexistuje jeho edice, pouze překlad do češtiny, který pořídil Jan Vilikovský (1948b).

¹¹³⁹ Vilikovský, 1948b, 38. V doprovodných informacích k rukopisu v databázi *Manuscriptorium* se píše: „Nedochované části rukopisu jsou v německém překladu zaznamenány v rukopise XVI.E.12, NK ČR“. Tuto informaci je však nutné ověřit ve fyzické verzi rukopisu, neboť v elektronické formě zatím není dostupný.

¹¹⁴⁰ Scherzer 1948

¹¹⁴¹ Orig.: *Sed quo abiit dilectus tuus o pulcherrima mulierum? Quo abiit dilectus tuus qem tanto dolorem plangis? Et queremus eum tecum. Ubi sunt nunc consocie tue, ut nos aduivent querere?* (fol. 17r; překlad můj vlastní)

Václava II. a později Jana Lucemburského. Jeho autorství se dnes považuje za jisté u textů *De strenuo milite* a dalšího náboženského traktátu v rukopisu obsaženého, *De mansionibus caelestibus* (O nebeských příbytcích), zatímco v případě mariánského planktu se jedná pouze o hypotézu.¹¹⁴² Podle Vilikovského je nicméně pravděpodobné, že jde o dílo původní (nakolik je to možné u textu tohoto typu říct s ohledem na silný vliv příbuzných děl a přítomnost četných biblických i jiných citátů), autor textu byl zřejmě domácího původu a patřil do okruhu abatyše svatojiřského kláštera Kunhuty, zadavatelky a spolukoncipientky *Pasionálu*.

Vznik rukopisu spadá do první třetiny čtrnáctého století; jeho první část (fol. 2–10) vznikla snad v r. 1313, druhá část pak ne později než v r. 1321.¹¹⁴³ Nikdo z autorů, kteří se mariánským planktem *Pasionálu* zabývali, nevznesl explicitně domněnku, že by mohl být plankt staršího data než samotný rukopis, což ovšem může znamenat pouze to, že se nikdo z nich otázkou jeho původu podrobněji nezabýval, nebo pro ni nenalezl žádné indicie.¹¹⁴⁴

V kontextu práce o teatralitě středověké literatury a jejích performativních aspektech nás pochopitelně nejvíce zajímá, k jakému účelu byl tento mariánský plankt určen a jakým způsobem byl recipován. Vzhledem k tomu, že nemáme v tomto směru k dispozici žádné jednoznačné doklady, jako např. informaci, že byl text předcítán při konkrétní bohoslužbě nebo pro konkrétní publikum či jednotlivce, musíme vycházet pouze z informací, které se týkají kodexu jakožto celku, z analýzy zápisu planktu a jeho literárního rozboru a ze znalosti žánru a kulturně-historického kontextu.

Hlavní koncipient *Pasionálu* a autor některých textů v něm obsažených, Kolda z Koldic, vytvářel kodex přímo pro abatyši Kunhutu, o níž je známo, že se o tento typ mystických textů zajímala,¹¹⁴⁵ jak plyne z dedikace na fol. 2r, jež začíná slovy „Paní Kunhutě z nejušlechtilejší krve vznešených českých králů, dceři nejjasnějšího Otakara, kdysi krále českého [...] bratr Kolda, nejmenší z Dominikánů [...]“,¹¹⁴⁶ a také z narážek na její osobu v dalších částech rukopisu.¹¹⁴⁷ Primárním určením kodexu a textů v něm obsažených tedy mohlo být soukromé užívání osobou abatyše, jež si můžeme představit jako tichou či polohlasnou četbu jakožto součást duchovního rozjímání.

Zároveň je ovšem třeba vzít v úvahu názor Vilikovského, že tak bohatě iluminovaný a reprezentativně provedený kodex, jakým *Pasionál abatyše Kunhuty*

¹¹⁴² K autorství Koldy viz Vilikovský 1948b, 37–38 a 40. Autoři dalších textů v rukopisu jsou anonymní autor latinského planktu Marie Magdaleny, o kterém bude pojednáno dále, a Pseudo-Leo (*Sermo VII: Sermo de passione domini in dominica Palmarum*); viz in *Pasionál abatyše Kunhuty* 2017.

¹¹⁴³ *Pasionál abatyše Kunhuty* 2017

¹¹⁴⁴ Vilikovský 1948b se ovšem kloní k názoru, že Kolda by mohl být autorem většího množství textů *Pasionálu* (srv. zejm. s. 40); Spunar 1997 naopak jeho autorství spíše odmítá (zejm. s. XV a XVII); Nechutová k tomu vlastní názor nevyslovuje (2000, 194).

¹¹⁴⁵ Vilikovský 1948b, 39

¹¹⁴⁶ Orig. *Ex altissimo illustrium Boemie regum sanguine oriunde domine Cunegundi excelentissimi domini Ottacari quondam regis Boemie filie [...] frater Colda ordinis predicatorum minimus [...] (Pasionál abatyše Kunhuty* 2017, fol. 2r; překlad můj vlastní).

¹¹⁴⁷ Srv. např. eulogium na abatyši, jež následuje po traktátu *O nebeských příbytcích: Ecce sic celestes mansiones descripsimus, ecce talia in domo domini gaudia reperimus, nunc sermo michi ad te, o regis excellentissima filia convertendus est [...] [A]j, takto jsme vylíčili nebeské příbytky, takovéto radosti jsme našli v domě Páně, a nyní svou řeč obrátím k tobě, ó nejjasnější dcero králova (Pasionál abatyše Kunhuty* 2017, fol. 29v; překlad můj vlastní).

bezesporu je, nemohl být zhotoven pouze pro potřeby jedné osoby, ale že jeho smysl jistě spočíval – kromě reprezentace klášterního bohatství a kulturní vyspělosti – především v jeho katechetickém působení na celou komunitu řeholnic a kleriků o klášter pečujících. Ke způsobům recepce všech textů *Pasionálu*, a tedy i mariánského planktu, tak musíme připočítat ještě tiché čtení jednotlivými řeholnicemi v čase určeném pro jejich duchovní obnovu (za předpokladu, že číst uměly) a hlasité předčítání pro skupinu řeholnic (pro ty ze sester, které číst neuměly) v témže čase či při jiných příležitostech (předčítání se pravděpodobně mohli účastnit i klerici, kteří se v klášteře nacházeli, neboť byli duchovními správci přítomných jeptišek, případně mohl klerik být přímo tím, kdo předčítal). Takovou příležitostí mohlo být setkání kapituly,¹¹⁴⁸ společné stolování (k této příležitosti by odkazovalo i označení textu v rubrice jako *collatio*, tedy druh kázání určený k přednášení při jídle)¹¹⁴⁹ a samozřejmě slavení liturgie.

Ačkoli je text planktu psán rýmovanou prózou, není nutné vylučovat z potenciálních příležitostí pro jeho performanci liturgii hodinek (rozumí se těch „větších“ z nich, tedy matutinum a nešpory), jež se odbývala výhradně prostřednictvím liturgického zpěvu. Delší prozaické texty z Písma, jež tvořily tzv. *lectiones* (četby), byly při *officiu horarum* zpívány žalmovým tónem,¹¹⁵⁰ který umožňoval prezentovat téměř libovolný text prostřednictvím určité melodie – což by se mohlo týkat také našeho planktu. Další možností je jeho provozování v rámci mešní liturgie, kdy by *Planctus Mariae* mohl být prováděn tak, jak naznačuje rubrika (pokud termín *collatio* nebudeme chápat specificky, ale pouze genericky jako označení žánru kázání obecně), tedy jako kázání při mši na Velký pátek. Pak by se jako konkrétní umístění planktu v rámci této nepravidelné bohoslužby nabízely, ovšemže pouze hypoteticky, na principu analogie, všechny možnosti, které jsme viděli u planktů cizí provenience, tedy v souvislosti s obřady *Adoratio crucis* a *Depositio crucis* nebo před četbou Pašijí.¹¹⁵¹ (I zde by kromě prosté recitace připadala v úvahu také recitace prostřednictvím žalmového tónu, jako v případě liturgie hodinek.)

V každém případě rubrika, pokud ji máme brát vážně, umisťuje performanci planktu do pašijového týdne, konkrétně k Velkému pátku, kdy můžeme nejspíše očekávat jeho veřejné předčítání či recitaci z paměti – naopak tiché čtení planktu jako součást osobní meditace se nemuselo omezovat jen na toto období liturgického roku.

Nabízí se otázka, jak si přednes planktu při jednotlivých výše uvedených příležitostech konkrétně představit a zda je možná varianta, že alespoň v některé z nich

¹¹⁴⁸ Eben 1994, 60

¹¹⁴⁹ Škarka 1947–1948, 107. Škarka také uvádí, že homilie skládané rýmovanou prózou tvoří přechod k tzv. veršovaným kázáním; srv. také diskuzi o *Pláči svaté Maříe* v této práci.

¹¹⁵⁰ Srv. kapitolu o hudební složce středověkých performancí 2.3.2.

¹¹⁵¹ Jako další možnost se automaticky nabízí umístění planktu *po* četbě Pašijí, což by odpovídalo logice a chronologii biblických dějů (nejdříve Kristova smrt a jeho uložení do hrobu, pak Mariin nářek). Jednak jsem ovšem pro toto umístění nenalezla žádný analogický příklad z jiných jazykových oblastí (což neznamená, že takový neexistuje), jednak chronologické pojmání biblických dějů není ve středověku nutností, protože vedle lineárního vnímání času se uplatňuje také pojetí cyklické, v němž není důležitá konsekutivnost jednotlivých momentů v dějinách spásy, ale jejich funkce. Středověká dramaturgie v nejširším slova smyslu (obrazová, textová, rituální,...) tak vedle sebe bez potíží staví situace chronologicky nekonzistentním způsobem, aby mezi nimi vytvořila jiný typ vztahů a souvislostí (srv. např. Goff 2002).

text performovalo více osob. V odpovědi na tyto otázky je nejprve třeba uvést, že *Planctus Mariae* je psán rýmovanou prózou, která se podle Vilikovského v některých okamžicích téměř blíží verši,¹¹⁵² z čehož vyplývá, že při veřejné performanci nebyl určen ke zpěvu (s výjimkou výše ovedené možnosti žalmového tónu), nýbrž k recitaci.

Z formálního hlediska se jedná o kombinaci několika různých „hlasů“, jež v průběhu skladby postupně promlouvají: Incipit, který má za úkol skladbu uvést a umožnit plynulý přechod od textu předcházejícího (v případě kontinuální četby kodexu), má narativní povahu a uvádí nás do situace nářku: „[Maria] proniknuta mečem Simeonovým chodila žalostně plačíc a nařikajíc, řkouc: [...]“. Tento vypravěčský hlas zaznívá ve skladbě ještě dvakrát, a sice když uvádí na scénu apoštola Jana a když předznamenává Mariinu odpověď Janovi na otázku, proč se tolik rmoutí. Jedná se však o poměrně krátké textové úseky, které mají čistě formální funkci a vypravěč v nich nezískává žádnou osobní charakteristiku ani specifickou agendu. Dále v textu vystupuje učedník Jan, jehož přítomnost je ovšem omezena na jedinou repliku, a sice na slova: „Ó nejsladší paní, proč tak rozmnožuješ úzkosti svého srdce a své nářky? Aspoň nyní již maličko upokoj svůj zármutek, neboť co se stalo, jest bohužel neodčinitelné. Spíše ty půjdeš k němu, ale on se již více k tobě nevrátí. Proč se tedy nadarmo neútěšně rmoutíš? Proč kvílíš? Proč pláčeš?“¹¹⁵³ Více než čtyři pětiny textu planktu jsou tak souvislým monologem Panny Marie, do kterého jen zřídka zasáhne jiný hlas, lze si tedy velmi dobře představit jeho provozování prostřednictvím recitace jediného performerů.

Tím může být v případě předčítání pro menší okruh řeholnic některá ze sester, jakož snad i v případě četby při jídle či na setkání kapituly,¹¹⁵⁴ zatímco při performanci během liturgie můžeme spíše předpokládat zainteresování kněze či jiného z kleriků v klášteře se pohybujících. Na druhé straně je však třeba vzít v úvahu skutečnost, že ve svatojiřském klášteře hrály v *Ordo ad visitandum sepulchrum* místní řeholnice, což bylo vzhledem k úzu v ostatních částech Evropy poměrně nezvyklé.¹¹⁵⁵ Proto můžeme alespoň hypoteticky uvažovat, že vzhledem k tomu, že ženy měly ve svatojiřské liturgii takto významnou funkci, a protože subjekt planktu promlouvá k posluchačům/divákům ženským hlasem, mohlo snad teoreticky dojít i k tomu, že by recitace planktu byla svěřena některé ze sester, třeba samotné abatyši.

K otázce množství osob nutných k předvedení planktu je možné říct asi tolik, že jeho performance dvěma či třemi osobami namísto jedné byla jistě možná, nikoli však nezbytná.

Charakter textu v každém případě odhaluje, že pro jeho dramatický přednes bylo třeba zdatného rétora, který uměl dobře pracovat s hlasem, mimikou i gestikou, jak si všimá i Vilikovský, který hned dodává, že takové kvality bylo možné očekávat od

¹¹⁵² Např. *Pendet rex glorie / tamquam inglorius / locumque Calvarie / cruentat anxius* (Vilikovský 1948b, 41).

¹¹⁵³ Orig.: *O dulcissima domina, cur tot cordis tibi multiplicas angustia et lamenta? Iam nunc saltem paululum merorem abice, quiaquod heu evenit est irrecupabile. Tu potius ibis ad illum, sed ille iam ultra non revertetur ad te. Quid igitur frustra inconsolabiliter doles? Quid ingemiscis? Quid ploras?* (*Pasionál abatyše Kunhuty* 2017; překl. Vilikovský 1948b, 42).

¹¹⁵⁴ Pro tuto hypotézu jsem ovšem zatím nenalezla v jiných kulturních okruzích analogický příklad, v tuto chvíli je tedy možné ji uvažovat pouze jako potencialitu, kterou je třeba podrobně prověřit předtím, než bude případně odmítnuta.

¹¹⁵⁵ Uličný 2012b, 27

středověkého kazatele.¹¹⁵⁶ To však neznamená, že by *Planctus Mariae* musel za všech okolností přednášet pouze kazatel, ale pouze skutečnost, že při „odborném“ způsobu přednesu bylo realizováno větší množství divadelních a rétorických kvalit textu, které jsou v něm buď přítomny pouze implicitně¹¹⁵⁷ nebo mohou při nedostatečném zdůraznění v proudu řeči zaniknout. Jedná se především o jazykové prostředky (z hlediska poetiky jde o tzv. tropy), které navazují a udržují přímý vztah recipienta s fikčním světem textu a usilují o jeho emoční angažovanost na obsahu výpovědi, zejména apostrofy (oslovení),¹¹⁵⁸ kontrast a antiteze,¹¹⁵⁹ různé typy opakování a gradačních postupů¹¹⁶⁰ a řečnické otázky.¹¹⁶¹

Výrazná citovost až expresivnost je vůbec dominantním tónem skladby, která se doxologií, jež je pro plankt jakožto žánr jinak příznačná, zabývá pouze okrajově,¹¹⁶² a pozornost místo toho soustřeďuje na exaltované a v některých okamžicích výrazně naturalistické zobrazení Kristova utrpení a z něj pramenícího zoufalství jeho matky.¹¹⁶³

¹¹⁵⁶ Vilikovský 1948b, 41. Naopak při recitaci planktu prostřednictvím žalmového tónu se dramatické kvality textu do značné míry nivelizují, nabízí se tedy otázka (kterou může zodpovědět pouze muzikolog), zda taková performance planktu vůbec jako možnost připadá v úvahu.

¹¹⁵⁷ Srv. termín „anticipovaná ostenze“ in Drábek 2012.

¹¹⁵⁸ Př. *miseremini mei saltem vos christiani amici mei* (slitujte se nade mnou aspoň vy, křesťané, přátelé moji; fol. 11r); *intuemini* (pohleďte; fol. 11r); *attendite igitur universi populi et videte dolorem meum* (přihlédněte tedy, všichni lidé, a vizte bolest mou; fol. 11v); *o mi iohanes* (ó můj Jene; fol. 11v); *ecce* (hle; fol. 12v) (*Pasionál abatyše Kunhuty* 2017; překl. Vilikovský 1948b).

¹¹⁵⁹ Př. *Et si quidem communi morte transisset gemens utcumque tacerem. Nunc autem innocens cum iniquis deputatus est et morte turpissima condemnatus* (A kdyby aspoň byl zemřel přirozenou smrtí, lkajíc přece bych umlkla. Nyní však nevinen byl přidružen k zločincům a odsouzen k přehanebné smrti; fol. 11r); *Tu pocius ibis ad illum, sed ille iam ultra non revertetur ad te* (Spíše ty půjdeš k němu, ale on se již více k tobě nevrátí; fol. 11v); *Ipsum quem virgo concipiens, virgo quis permanens sine dolore peperit, in tot horrendis doloribus conspicio mori* (Toho, jež jako panna počavši a pannou zůstávajíc bez bolesti jsem porodila, vidím umírat v tolika strašných bolestech; fol. 12v) (*Pasionál abatyše Kunhuty* 2017; překl. Vilikovský 1948b).

¹¹⁶⁰ Př. *heu heu* (běda běda; fol. 11r); *si quid perdidisti adverteres, non me utique dolere prohiberes, quin immo, et si saxum tibi pictus inesset, et tu compaciens fleres* (kdyby sis uvědomil, co jsem ztratila, nebránil bys mi jistě v zármutku, ba spíše i ty bys plakal, lituje mne; fol. 11v); *Elementa muta illi compaciuntur, sol obscuratur, lux tenebretur, terra tremat, velum templi et petre scindunt* (Němé živly mají s ním soustrast, slunce se zatmívá, světlo zatemňuje, země se třese, opona chrámová a skály pukají; fol. 12v–13r); *quid ingemiscis? quid ploras?* (Co kvílíš? Co pláčeš? fol. 11v) (*Pasionál abatyše Kunhuty* 2017; překl. Vilikovský 1948b). Tato poslední, neustále se vracející otázka je základním rytmizačním prvkem celé druhé poloviny planktu, kdy Maria vypravuje Janovi o svém utrpení konfrontačním, dramatickým způsobem, když mu vyčítá, že se pohoršuje nad jejím zármutkem.

¹¹⁶¹ Př. *Quis dabit capiti meo aquam, et oculis meis fontem lacrimarum ut plorem die at nocte, contricionem dilecti filii mei* (Kdo dá hlavě mé vody a očím mým studnici slz, abych plakala ve dne v noci nad bídou svého milovaného syna, fol. 11r); *Saphiro pulchrior, rosa rubicundior, candidior nive, mitidior lacte, vides ne, quam expalluit in morte* (Nad safír krásnější, nad růži červenější, nad mléko bělejší, nad sníh skvělejší [správně má být: nad sníh bělejší, nad mléko jemnější], zda nevidíš, jak zesinal při smrti? fol. 12v) (*Pasionál abatyše Kunhuty* 2017; překl. Vilikovský 1948b).

¹¹⁶² Př. *Verus deus et verus homo ex me carnem sumens propter nimiam caritatem, quia hominem dilexit in mundum produit, et homo fieri non renuit, quem homo ingratus cum sceleratis deputans crucifixit* (Pravý Bůh a pravý člověk, vzavší za mne tělo z přílišné lásky, kterou miloval člověka, vyšel na svět a neodmítl státi se člověkem: a nevděčný člověk přidružil jej ke zločincům a ukřižoval; fol. 11v–12r) (*Pasionál abatyše Kunhuty* 2017; překl. Vilikovský 1948b).

¹¹⁶³ Př. *tot flagellorum ictibus dilaceratum est, tot malleorum percussioneibus, clavorum quid confossioneibus perforatum est, quod a planta pedis usque ad verticem, non est in eo sanitas* ([Kristovo tělo] je rozedráno tolika údery dutek, tolika ranami kladiv a proděravěno bodeními hřebů, že od hlavy až po patu není na něm zdravého místa; fol. 12r); *latus lancea perforatur, coste nudantur, cor et interiora corporis, ex magnitudine*

Téměř mystický dojem, který vynikne zejména při hlasitém a teatralizovaném přednesu skladby, pak způsobuje sofistikovaná práce autora textu s rytmem a rýmem: struktura planktu připomíná říční proud bystře ubíhající korytem, vzrušené tempo intenzivních obrazů a slovních obrátů neumožňuje posluchači ani na okamžik polevit v pozornosti – tu jej upoutá výrazná rýmová dvojice, tu expresivní metafora¹¹⁶⁴ či známý citát. Zhruba od poloviny skladby se struktura textu ještě více rytmizuje a získává jakoby strofickou podobu, v níž jsou jednotlivé myšlenky (výkřiky) Kristovy matky odděleny variací na refrén „A ty mi díš: proč pláčeš?“ Naléhavě podané obrazy z Kristova života se ve stále intenzivnějším tempu střídají s lyrickým líčením jeho zmučeného těla až k závěrečnému finále, kdy jsou ve zkratce, či spíše jen v náznaku vypočítány některé zásadní okamžiky pašijí (Jidášova zrada, židovská rada, bičování a korunování trnovou korunou, smrt na kříži). Nakonec přichází závěrečné poselství: „Rmuťte se tedy, všichni lidé, a plačte se mnou, neboť slzy vás všech nic nejsou proti výsměchu tak hrozných popravních muk, bezbožně spáchaných na milovaném synu života mého. Tak tedy ode mne milený odešel, tak, běda, mě zanechal samu a vzdálil se.“¹¹⁶⁵

Z hlediska stavby textu se nezdá být náhodou, že přímé oslovení recipientů je častější v první části planktu, kdy je potřeba získat pozornost publika. Nachází se zde také jediné místo, které by mohlo být označeno za metadivadelní, a sice Mariina výzva: „Pohleďte, že hlava jeho jest plna rosy a kadeř jeho krůpějí nočních [...]. Lůžko zesnutí [správně má být „spánku“], to jest smrti jeho není široké a potažené měkkým hedvábím, ale z tvrdého dřeva za trest zhotoveno [...].“¹¹⁶⁶ Ačkoli samozřejmě není nutné, aby ostenzivní *videte* bylo za každých okolností doprovázeno odpovídajícím deiktickým gestem, přesto se zde neubráníme dojmu, že ve scénickém prostoru kostela připraveného k velkopáteční liturgii by se výzva ke kontemplaci Kristovy tváře a kříže, na kterém skončil, neobešla právě bez gesta, jež by abstraktní realitu slov provázalo s materiálním, a tedy názornějším, protože bezprostředněji působícím vyobrazením Spasitelova utrpení. Kříž je ostatně centrem a těžištěm Velkého pátku, takže i bez explicitního návodu jistě pohledy věřících v tento den častěji než jindy směřovaly právě k němu, a jistě byl jistě přítomen poblíž většiny potenciálních lokací představení planktu.

Potvrzuje se tedy, co bylo naznačeno v kapitole o scénografii středověkých performancí, že totiž prostor tvoří ve vrcholném středověku přirozený rámec performance, neboť stabilně obsahuje prvky, které danou performanci dotvářejí. Autoři

panduntur apertu vulneris (bok je kopím proboden, žebra obnažena, srdce a vnitřnosti jsou odhaleny pro velikost otevřené rány; fol. 12v) (*Pasionál abatyše Kunhuty* 2017; překl. Vilikovský 1948b).

¹¹⁶⁴ Př. *Ecce dilectum meum filium, pre cunctis mortalibus verecundum, in conspectu omnium confusibiliter ur scurronem conspicio denudatum* (Hle, syna svého milovaného, nad všechny smrtelníky cudného, před zraky všech potupně jako šaška vidím obnaženého; fol. 12v); *Illud corpusculum, quod spiritus sanctus in meis visceribus illi conpegerat, quod per teneritudine nec super terram sine dolore incedere poterat [...] dilaceratum est* (Toto tělíčko, jež Duch svatý v mých útrokách sestavil, jež pro svou něžnost nemohlo bez bolesti ani chodit po zemi, je rozedráno [...]; fol. 12r) – srv. kontrast mezi povahou Kristova příchodu na svět a odchodu z něj (*Pasionál abatyše Kunhuty* 2017; překl. Vilikovský 1948b).

¹¹⁶⁵ Orig.: *Dolete igitur omnes populi, et plorate mecum, quia nichil sunt omnium lacrimae vestrum, ad tam horrendi supplicii ludibrium, in dilecti mei uteri impiissime perpetratum. Sic ergo a me dilectus discessit. Sic heu me solam reliquit et abiit* (*Pasionál abatyše Kunhuty* 2017, fol. 13r; překl. Vilikovský 1948b).

¹¹⁶⁶ Orig.: *Intuemini, quia caput eis plenum est rore et cincinni eis guttis noctium [...]. Lectulus dormicionis, idest mortis eius, non est latus, et sericis mollibus stratus, sed de ligno duro fabrefactus penaliter [...]* (*Pasionál abatyše Kunhuty* 2017, fol. 11r; překl. Vilikovský 1948b).

performancí s touto vstupní situací jednak počítají při jejich inscenaci, jednak je středověký prostor těmito performancemi dále utvářen. Můžeme tedy říci, že povaha vztahu středověkého prostoru a performance je dynamická a obousměrná.

Scénografií svého druhu jsou ovšem také iluminace, jež jsou součástí *Pasionálu* a jejichž recepcí tak přirozeně doprovázela soukromé čtení planktu. Samotný plankt je doplněn pouze jednou z celkových dvaadvaceti iluminací, jež se v rukopisu nacházejí, a to na foliu 11r, tedy tam, kde skladba začíná. Iluminace zobrazuje plačící Pannu Marii a nad ní se nachází text, jehož autorem je kanovník Beneš a který zní: „Pohleďte na Marii, jak hořce pláče, hořce nařiká.“¹¹⁶⁷ Exhortativní tón „popisku“ spolu s estetickými kvalitami obrazu má, domnívám se, pro recepci textu podobný význam, jako jeho veřejná a teatralizovaná performance: oba základní módy prezentace skladby *Planctus Mariae* vybízejí recipienta, aby smysl textu nevnímal pouze zprostředkovaně, s odstupem, ale aby se skrz emoční souznění s Mariiným nářkem a duševní vytržení, jež navozuje sofistikovaná a syntetická povaha díla, přiblížil hlubokému, tělesně zakoušenému a zároveň racionalizovanému porozumění toho, o čem plankt pojednává – zoufalství nad Kristovou smrtí. To je však jen přechodným stavem a plankt sám pouhou aposiopezí. Scénický prostor kostela či klášterního konventu, naplněný připomínkami Kristova zmrtvýchvstání, beze slov dořikává pointu: Kristus zemřel, aby spasil svět. Bez tohoto vědomí je poselství planktu neúplné; bez znalosti jeho performativních aspektů je zase neúplné naše poznání o něm.

3.4.2 Plankt Šafaříkův

Nejstarším staročeský planktem je pravděpodobně¹¹⁶⁸ tzv. *Šafaříkův plankt*, dochovaný v převážně latinském rukopisu z druhé poloviny čtrnáctého století (XIV.G.17, Národní knihovna, Praha; fol. 126v–128v). Jedná se o tzv. *codex mixtus*, tedy o soubor různorodých textů, jehož alespoň některé části vznikly, tedy byly sepsány či opsány, v augustiniánském klášteře v Třeboni. I podle obsahu můžeme usuzovat na kodex určený pro používání řeholní komunitou, jak dokazuje množství textů zaměřených právě na tuto skupinu recipientů, např. *Speculum monachorum* (Mnišské zpovědní zrcadlo) nebo *Informatio et regimen novitiorum* (Poučení a pravidla pro novice), stejně jako praktické texty týkající se přímo treboňského kláštera, např. *Catalogus librorum monasterii Třebonensis* (Katalog knih treboňského kláštera), *Necrologium monasterii Třebonensis* (seznam zemřelých členů komunity), *Nomina canonicorum regularium monasterii Třebonensis anno 1382 adnotata* (Seznam jmen řeholníků treboňského kláštera k r. 1382) atd. Další texty v rukopisu obsažené zahrnují kázání, evangelia a mnemotechnické pomůcky sloužící pro jejich lepší zapamatování, stručný obsah některých starozákonních knih, záznam sporu treboňských augustiniánů s kazatelem Konrádem Waldhauserem, teologický slovník nebo náboženskou lyriku.

¹¹⁶⁷ Orig. *Intuemini Mariam amare flentem et amare dolentem* (*Pasionál abatyše Kunhuty* 2017, fol. 11r; překlad můj vlastní).

¹¹⁶⁸ Pravděpodobně proto, že studie k jednotlivým planktům, pokud existují a pokud se tímto tématem zabývají, zmiňují pouze stáří rukopisu, v němž se daný text nalézá. Pokud je mi známo, nebyla zatím provedena důkladná filologická analýza staročeských planktů, která by pomohla určit jejich přesné stáří.

Z textů, jež se nějakým způsobem dotýkají našeho planktu, je třeba zmínit *Passio Christi cum glossa* (glosované Kristovy pašije, fol. 83r–88r), radosti a bolesti Panny Marie (fol. 151v), *Speculum humanae salvationis* (Zrcadlo lidské spásy, fol. 181r–184v), za ním bezprostředně následující mariánské hymny (fol. 185r–188r) a rovněž bezprostředně následující *Dialogus increduli et ecclesiae de sacramento altaris* (Dialog Nevěřícího a Církve o Svátosti oltářní, fol. 188v–195v). První tři texty reagují podobně jako plankty na nový spirituální proud tzv. afektivní devoce, o němž bylo pojednáno v úvodu tohoto oddílu. Podstatou tohoto nového typu zbožnosti je důraz na Kristovo utrpení a roli jeho matky v něm, jenž se různým způsobem projevuje také ve všech zmíněných textech.

Speculum humanae salvationis, anonymní traktát psaný veršovanou prózou vzniknul zřejmě ve Francii na začátku 14. století v prostředí dominikánského řádu a na principu středověké typologie usouvztažňuje události ze Starého a Nového zákona.¹¹⁶⁹ Jeho text není v rukopisu zahrnut celý: čtyři oboustranně popsaná folia obsahují pouze jeho prolog.¹¹⁷⁰ Soupis rukopisů Národní knihovny však ukazuje, že treboňští augustiniáni měli nejpozději r. 1399 toto dílo k dispozici v úplnosti, o čemž svědčí rukopis I.B.11 (v dotyčné době rovněž v majetku treboňských augustiniánů), jenž jeho plné znění obsahuje. V rukopisu jsou rovněž vynechána místa pro iluminace, jež do něj však již nikdy nebyly doplněny.¹¹⁷¹ Úplné *Speculum* ve své závěrečné části obsahuje sedm zastavení křížové cesty, jejíž součástí je také nářek Panny Marie při scéně ukřižování a uložení do hrobu, a dále sedm Mariiných radostí a bolestí. Ty jsou ovšem ve zkoumaném rukopisu pojednány samostatně – i tento typ textů mariánské devoce tedy byl řeholníkům treboňského kláštera přístupný a přispíval k rozvoji mariánské spirituality této augustiniánské komunity.¹¹⁷²

Konečně mariánské hymny jsou v rukopisu zastoupeny třemi notovanými leichy (jedním z nich je známá *Závišova píseň*) a nenotovanou skladbou *De beata virgine Maria* (O blahoslavené Panně Marii). Rovněž zde přítomný *Dialog o Nejsvětější svátosti oltářní* pak považují za nutné zmínit z toho důvodu, že – ačkoli nepojednává přímo pašijové či mariánské téma – rovněž souvisí s afektivní devocí, jež klade důraz na osobní a hluboké prožívání Kristovy oběti. Jednou z cest, jak se tomuto ideálu přiblížit, je přitom podle církevních autorů právě časté a poučené přijímání. Texty, které se eucharistické úcty dotýkají, ostatně nacházíme i v dalších rukopisech obsahujících bohemikální plankty, např. ve sborníku Milíčových modliteb (viz dále).

Samotný plankt není v rukopisu nijak pojmenován,¹¹⁷³ proto získal název podle svého nálezce a prvního editora, Pavla Josefa Šafaříka, který jej uveřejnil v *Časopise*

¹¹⁶⁹ Houdová 2012

¹¹⁷⁰ Jedná se o mou hypotézu na základě srovnání s elektronickou verzí jiného rukopisu obsahujícího *Speculum*, Cod. Guef. 59.9 Aug. 2° (Heinemann-Nr. 2617) 2017.

¹¹⁷¹ Rkp. I.B.11 2017. Podobná vynechaná místa nacházíme také v našem kodexu právě v textu pašijí, nabízí se tedy hypotéza, že oba kodexy vznikaly zhruba v podobné době, čímž by se zpřesnila současná vágní datace vzniku kodexu XIV.G.17.

¹¹⁷² Srv. mariánskou výzdobu kostela, např. obraz „Korunování Panny Marie“ v tympanonu vstupního portálu z konce 14. stol. nebo sochu tzv. treboňské Madony, jež se zde původně nacházela, ze stejné doby (Mareš a Sedláček 1900).

¹¹⁷³ V rukopisu ovšem vrchní část folia chybí a na okraji stránky jsou patrné nečitelné zbytky písma, takže je možné, že původně skladba nějaký titul měla.

českého musea r. 1848.¹¹⁷⁴ Jde o jediný text rukopisu, který není psán latinsky, což v monastickém kodexu výše popsaného charakteru podle mého názoru svědčí o jeho užívání coby scénáře k veřejné performanci planktu při velikonoční liturgii, kdy klášterní kostel v hojně míře navštěvovali také laičtí věřící. Jinak si zřejmě nelze vysvětlit ojedinělou přítomnost českého textu v kodexu určeném recipientům, kteří latinsky běžně četli a velmi dobře rozuměli (nepřítomnost řeholních sester v třeboňském klášteře vylučuje tuto skupinu recipientek, pro něž bývaly latinské duchovní texty překládány do vernakuláru, viz výše).

Nejpravděpodobnější je tedy využití planktu v některé části velikonoční liturgie, při níž obvykle docházelo k jejich performanci – v průběhu velkopátečních obřadů, případně na Zelený čtvrtek nebo o Neděli velikonoční. Pro veřejnou performanci textu svědčí také skutečnost, že je částečně opatřen notací.¹¹⁷⁵ Skladba obsahuje dvě dramatické postavy, Pannu Marii a Jana, jež mohly být docela dobře představovány dvěma, případně pouze jedním performerem, a to za doprovodu alespoň minimální herecké akce (přechod ke kříži, gesta rukou podbarvující oslovení či emoční stavy, mimika).

Plankt začíná nenotovaným textem, který je oproti klasickému rozložení otočen o devadesát stupňů doprava – nachází se tedy na levém okraji folia a plyne v pěti řádcích po celé jeho délce. Toto umístění, které zhoršuje či přímo znemožňuje jeho přečtení bez natočení celého kodexu, je možné vysvětlit tak, že při performanci znal performer tento úsek nazpaměť, a nemusel jej tedy číst. Dále se nabízí hypotéza, že úvodní verše byly do textu vepsány až později a jiné volné místo již nebylo po ruce. Rubrika před textem uvádí, že se jedná o *rykmus Marie*, tedy o repliku Panny Marie. Ta v úvodu oslovuje „dcerky jerozalemské“, a určuje tak dramatický prostor a čas skladby – cestu na Golgotu, kde Kristus (ve fikčním světě biblického narativu) o chvíli dříve potkává v jednom ze zastavení křížové cesty jeruzalémské ženy a napomíná je, aby neplakaly nad ním, nýbrž nad sebou samými. Maria vzápětí prosí apoštola Jana, aby ji odvedl ke kříži, na němž má být její syn ukřižován. Zde se recitovaný text mění na zpívaný: Maria prosí okolostojící (fikční a zároveň – alespoň v rétorické rovině – i reálné publikum performance): „Pro Buoh, račte postúpati, / račte mi tam pomáhati, / bych mohla syna viděti!“¹¹⁷⁶ To se skutečně stane o dvě sloky dále, kdy Maria zpívá: „Juž tě vizi, kvietku stkvúcí, / mój synáčku přěžádúcí, / umučena, ach, strádúcí.“ Jan ji konejší nejdříve zpěvem, posléze pouze recitovaným trojverším, po němž v rukopisu na posledním řádku folia 127r následuje opět notovaný verš „Pláči mému hodina“, pod nímž je in margine uvedeno *Hinc incipitur planctus 2* (Zde začíná plankt 2) s odpovídající rukopisnou značkou (ručička s nataženým ukazovákem) odkazující k přecházejícímu verši.

¹¹⁷⁴ Šafařík 1848

¹¹⁷⁵ K hudební stránce planktu viz Nejedlý 1954, 216ff; Plocek 1989, 602–610 a 680–693.

¹¹⁷⁶ Podobným úvodním veršem začíná *Ordo trium personarum* (Hra tří Marií), které se nachází v tzv. *Klementinském sborníku* (2017). Verše zde nejsou zpívané, nýbrž pouze recitované (nemají notový podklad), pravděpodobně postavou mastičkářova sluhy, protože obsah i forma monologu připomínají promluvy Rubína z *Mastičkáře*. Stejný text Magdalenina nářku jako v *Klementinském sborníku*, ovšem nenotovaný, se nachází také ve *Hře tří Marií* z 15. stol. (I.F.43, NK ČR in Máchal 1908, 116–125; Plocek 1989, 602). Oba tyto příklady dokazují peregrinaci středověkých textů podobného typu mezi příbuznými žánry, zde planktem a velikonoční hrou.

Tento verš je začátkem původně samostatné latinské sekvence *Planctus ante nescia* (stč. *Dříve pláče neznajíc*), jež bývala často součástí rozsáhlejších skladeb nářku Panny Marie (např. Mariina planktu v pašijové hře z Benediktbeurnu). Český text je volným převedením latinského originálu a kromě Šafaříkova planktu se nachází v pozměněné a neúplné verzi ještě v planktu roudnickém. Jeho text plynule navazuje na předchozí verše skladby, jakkoli se to nezdá autoru hesla o mariánských planktech v *Lexikonu české literatury*, který soudí, že „ani text sám, ani jeho vnější úprava v dochovaném zápisu nedovolují rozhodnout, zda tzv. Šafaříkův plankt je dvoudílný celek (tj. zda sekvence Pláči mému hodina je míněna jako replika na Janova slova), nebo zda jde o dva samostatné plankty“.¹¹⁷⁷ Z teatrologického hlediska a na základě znalosti struktury jiných zástupců žánru je naopak zřejmé, že druhá část Mariina nářku ústrojně rozvíjí naznačenou dramatickou situaci, kdy Kristova matka již došla na Golgotu, stojí pod křížem, Jan se jí snaží utěšit, avšak ona reaguje novým přívalem slz a lamentací. V nich oslovuje svého syna na kříži slovy plnými exprese, jež zároveň mimeticky zpřítomňují a zdůrazňují situaci ukřižování:

Synu můj jediný,
trpíš muky bez viny
a jsa Tvořec nevinný,
tvůj živótek pravdy plný. [...]

Vežři na mě jedinú,
srdce mé hoří,
na svú matku smúcenú
oči otvoři! [...]

Když já vizi tvój bok proklaný,
tvoje tělo svaté
na kříži rozpaté,
veliké máš rány
za ny, hřešné křestiany.

Ztotožňuji se tedy spíše s názorem Antonína Škarky, podle kterého druhá část planktu, adaptace latinské sekvence *Planctus ante nescia*, sice mohla být v oběhu také samostatně, neboť z literárního hlediska tvoří díky své větší formální dokonalosti oproti zbytku skladby poměrně kompaktní celek, tak jak je zapsána v přítomném rukopisu je ovšem její zcela ústrojnou součástí.¹¹⁷⁸ Škarka dále navrhuje, že marginální věta indikující začátek druhého planktu mohla být do manuskriptu vepsána pro potřeby lepší orientace performerů-zpěváků v textu-scénáři. Před začátkem repliky „Pláči mému hodina“ totiž mluví Jan a v textu není následující replika explicitně atribuována druhé postavě, Panně Marii. K tomuto účelu mohla sloužit právě výše zmíněná latinská věta.¹¹⁷⁹

¹¹⁷⁷ -j1- 2000a, 939

¹¹⁷⁸ Podobným způsobem je *Planctus ante nescia* vložen např. do scény nářku již zmíněné pašijové hry z Benediktbeurnu.

¹¹⁷⁹ Srv. Škarka 1956, 190.

Podlé mého názoru se tedy v případě Šafaříkova planktu jedná o scénář určený k částečně recitované, částečně zpívané paraliturgické performanci, při níž nejdůležitější, textovou složku doprovázela určitá minimální scénická akce. Tomu napovídá také instrukce *Finito plancto sit laus Marie nato* [Po skončení planktu ať následují chvály Mariina syna] na konci notovaného textu, která naznačuje liturgický kontext jeho performance, a notovaný začátek Jeremiášova planktu, jenž na staročeský plankt v rukopisu bezprostředně navazuje.¹¹⁸⁰

Z literárního hlediska je pak Šafaříkův plankt příbuzný s planktem Roudnickým a se skladbou *Plankt nebo žalošcenie*; jedná se o produkty stejné básnické školy, zaměřené na laické publikum,¹¹⁸¹ jemuž měly tyto texty, prezentované v rámci liturgie, zprostředkovat větší pochopení a osobní prožití Kristova utrpení skrze pohled na bolest jeho matky.

3.4.3 Roudnický plankt

Roudnický plankt, další z dochovaných staročeských nářků Panny Marie, nese název podle místa svého nálezu, Lobkowiczské knihovny v Roudnici nad Labem, kde byl objeven archivářem Václavem Chaloupeckým na zadním přideščí rukopisného kodexu z osmdesátých let 14. století. Jedná se o neúplný fragment obsahující 69 veršů, jehož začátek ani konec se nedochoval.

Kodex (*Poemata*, VI.Fd.5, Lobkowiczská knihovna, Roudnice nad Labem), v němž se plankt nachází, obsahuje texty různého druhu a doby vzniku i opisu, např. jazykové traktáty českého faráře Mikuláše z Knína,¹¹⁸² náboženský traktát *Paraclitus* (Obránce či Utěšitel) Mikuláše Konáče z Hodiškova (1480–1546), veršované učební pomůcky opatřené glosami ad. Text mariánského planktu nemá s kodexem žádnou obsahovou souvislost, protože papírové folio, na něž byl zapsán, posloužilo při vazbě kodexu sekundárně jako zadní předsádkový list. Již zmíněný archivář Chaloupecký folio po nálezu vyjmul, vložil je do samostatného obalu a ponechal v původním kodexu a označil je coby jeho poslední dvě strany (fol. 153 a 154).¹¹⁸³

Způsob dochování textu planktu poměrně průkazně dokladuje funkci minimálně této jeho konkrétní verze jako scénáře určeného k divadelní performanci, jak si všímá už Antonín Škarka, jediný badatel, který se dosud tímto planktem podrobněji zabýval.¹¹⁸⁴ List papíru, na němž je staročeský plankt zapsán, o rozměrech 23 x 15 cm nese stopy podélného přeložení, čímž mohl získat velikost optimální k přenášení či uchopení. Nabízí se tedy hypotéza, že tento způsob manipulace se zapsaným textem směřoval k jeho předvádění, pravděpodobně v průběhu liturgických obřadů Svatého týdne.

¹¹⁸⁰ Tento rukopisný kontext by mohl naznačovat rovněž liturgický kontext performance planktu: Jeremiášův plankt býval provozován v rámci velkopátečních obřadů (Truhlář 1891, 175), a tedy by provozování Šafaříkova planktu spadalo do té samé doby, což podporuje i časová lokace zahraničních památek tohoto typu.

¹¹⁸¹ Škarka 1956, 191

¹¹⁸² Valenta 1932, nestr.

¹¹⁸³ Škarka 1956, 189

¹¹⁸⁴ Škarka 1956

Tomu by nasvědčovaly skutečnosti, jež zmiňujeme i při rozboru dalších bohemikálních planktů, totiž na prvním místě vernakulární zpracování nářku Panny Marie, které ve středověku odkazuje primárně k nevzdělanému recipientovi, tedy k laickému či ženskému publiku. V případě *Roudnického planktu* v tomto směru zaujmou výrazné lidové akcenty, např. v Janově replice „Neplač, moje matičko / má milá srdečnicko, / že zbleděloť je tvé líčko, / potom omdle srdečko“.¹¹⁸⁵ Podobnost s jinými staročeskými literárními texty, v nichž nalézáme ohlasy lidové slovesné tvorby,¹¹⁸⁶ je zde zřejmá a může naznačovat snahu autora skladby přiblížit se charakterem narace tomu, co zná a oceňuje jeho předpokládaný recipient. Pokud je tato úvaha správná, pak by jím byl nejspíše laický návštěvník farního či konventního kostela, jemuž měly být srozumitelnou a přitažlivou formou přiblíženy významné momenty mysteria Velikonoc, především spásitelská smrt Ježíše Krista na kříži.

Rukopis¹¹⁸⁷ je částečně notovaný, přičemž se zdá, že notace by mohla být aplikována i na ty verše, které nejsou vepsány bezprostředně pod notovou osnovou, neboť jak notovaná troj-, případně čtyřverší, tak strofy nenotované, jež k nim v rukopise bezprostředně přiléhají, mají stejnou strukturu (oktosylaby sdružené do trojveršových, případně čtyřveršových strof). I nenotované verše bylo tedy zřejmě možné zpívat podle uvedené melodie.¹¹⁸⁸

Zápis planktu obsahuje také písařské značky, které vyznačují (ačkoli ne důsledně) konce jednotlivých veršů, což podporuje tezi, že se jedná o scénář určený jako podklad pro performanci: znaménka by pak usnadňovala zpěvákovi orientaci ve struktuře textu.

Že se jedná o návod k provozování planktu, naznačují také některé interlineární glosy, které odkazují ke způsobu provedení textu. Konkrétně se jedná o pokyn *hunc instat*, vztahující se k v. 37 „I co mi velíš neplakati“, který má osoba představující Pannu Marii vyslovit „naléhavě“ či „jako by naléhala“, a o těžko čitelné slovo „ss[...]pt“, jež by mohlo být zkratkou pro *suspirat*, „ať vzdechne“ či „ať zavzdychá“.¹¹⁸⁹

Podle Antonína Škarky byl plankt zapsán v osmdesátých letech 14. století, tedy v době vzniku celého kodexu, ale pravděpodobně se jedná o opis starší předlohy, obsahuje totiž typografické chyby, vzniklé pravděpodobně opisováním, a starší jazykové tvary.

¹¹⁸⁵ Škarka 1956, 192

¹¹⁸⁶ Srv. např. vliv lidové slovesnosti na *Hru veselé Magdaleny*, drkolenský zlomek *Mastičkáře* nebo na žakovskou tvorbu (Lehár 1990, 101–112).

¹¹⁸⁷ Fotografie příslušných částí rukopisu mi pro účely této práce laskavě poskytl archiv Lobkowiczských sbírek zámku Nelahozeves.

¹¹⁸⁸ Je však třeba říci, že v. 13, 43–44 a 65–66 jsou zde vzhledem k průběhu notace „navíc“ – tvoří melodicky neúplnou strofu. Zda je to důkazem, že nenotované úseky zpívány nebyly, je třeba nechat na posouzení muzikologa-mediévisty. Osobně se však nedomnívám, že by některé části planktu byly zpívány a jiné recitovány, jak to pozorujeme např. v bilingvních hrách, protože zpívané úseky by byly po mém soudu příliš krátké, což by působilo neústrojně a takové provedení by narušovalo recepci obsahově i stylisticky poměrně sevržené skladby. Neuvažovala bych ani použití žalmového tónu pro nenotované úseky kvůli jejich výše zmíněné metrické pravidelnosti obsahující rovněž rým; recitace-zpěv žalmovým tónem se naproti tomu uplatňuje v méně vázaných textech směřující k próze, např. při četbě z Bible v rámci mešní liturgie.

¹¹⁸⁹ Za přečtení a návrh překladu glos děkuji Evině Steinové, bez jejíž pomoci by se mi nepodařilo předložit výše uvedené argumenty podporující tezi, že zmíněný rukopis by skutečně mohl být provozovacím scénářem.

Strukturou i z hlediska stylového má *Roudnický plankt* mnohé shodné rysy s planktem Šafaříkovým, ovšem nedá se říci, že by byl jeho pouhým přepracováním.¹¹⁹⁰ Podobně jako v planktu Šafaříkově, i zde je součástí kompozice starobylá sekvence *Planctus ante nescia*; není však reprodukována vcelku, ale mezi její jednotlivé strofy jsou vloženy verše, jejichž původ Škarka nestanovuje. Nelze ovšem souhlasit s jeho negativním hodnocením stavby *Roudnického planktu* (např. „skladatel Roudnického planktu měl méně smyslu pro formu [než skladatel planktu Šafaříkova]“, „[t]ímto rozkouskovaním původního celku planktu ‚Pláči mému hodina‘ [...] vniká do Roudnického planktu i myšlenkový nesoulad“¹¹⁹¹ apod.). Vidíme zde stavební princip typický pro většinu výtvorů středověké literatury, jež se vyznačují vysokou mírou intertextuality různého druhu včetně doslovných, často i velmi rozsáhlých citací jiných textů, díky nimž může výsledný text působit dojmem jakéhosi literárního „patchworku“. Zkušenost s postmoderní literaturou a postdramatickým divadlem ukazuje, že mozaikovitý stavební princip sám o sobě není překážkou v komunikaci mezi textem a jeho recipientem, pokud zmíněný text vykazuje jistou vnitřní logiku, jež může být stejně dobře založena na dějové kauzalitě jako na střídání emocí, motivů, obrazů či abstraktních úvah, ani nemusí působit neesteticky.

Podle mého názoru se tedy *Roudnický plankt* úrovní zpracování neliší od ostatních zástupců svého žánru a stejně jako oni s dramatickou logikou rozvíjí situaci Mariina nářku nad smrtí jejího syna. Od ostatních bohemikálních planktů se ovšem liší menší mírou expresivity – nenajdeme zde příliš mnoho naturalistických obrazů Kristova utrpení¹¹⁹² –, zachována je ovšem výrazná apelativnost, která se projevuje především v replikách Panny Marie, jež se často obrací ke svému synu, oslovuje jej, dotazuje se, hořekuje.¹¹⁹³

Interakce mezi oběma postavami, jež se v textu objevují, Pannou Marií a apoštolem Janem, není příliš rozsáhlá, ale přesto výraznější než v případě *Šafaříkova planktu*. Zatímco v něm Maria nijak nereaguje na Janovu výzvu, „Marie, neroď plakati“, v planktu roudnickém mu (poté, co zazpívá tři verše sekvence *Pláči mému hodina*) odpovídá: „I co mi velíš neplakati, / anot' mne již lidé nebudú znáti?“ (v. 37–38). To samozřejmě neznamená, že by proto byl *Roudnický plankt* s větší pravděpodobností určen k divadelnímu provozování, než plankt Šafaříkův – pouze to ukazuje, že autor prvního z nich vykazuje větší inklinaci k dialogickému zobrazování děje. Odlišnosti v dramatickém zpracování obou skladeb můžeme tedy interpretovat zkrátka tak, že autora *Šafaříkova planktu* na scéně Mariina nářku pod křížem zajímaly jiné věci, než autora druhého planktu. Z jiné ideové či osobní perspektivy se pak rodí v některých aspektech poněkud odlišné zpracování materiálu, jež však na druhou stranu vykazuje mnohé podobnosti, např. po stránce fabule, formální struktury, užitých motivů i slovních obrátů.

¹¹⁹⁰ Škarka 1956, 189–190

¹¹⁹¹ Škarka 1956, 191

¹¹⁹² Výjimkou jsou např. verše „Ach, kak sta probitě ruce / i tvoji obě nožičce! / Veš tvój život zedraný, / jako zloděj zeplvaný“ (v. 49–52).

¹¹⁹³ Např. „přišla mi veliká žalost / patříc na tě, milý synu“ (v. 7–8); „Synu milý, cos jim učinil / anebo co-lis jim zavinil, / že tě mučie, milý synu, / nevěduć pro kterou vinu?“ (v. 10–13); „komu mi se utěšiti?“ (v. 16); „Již neviem, co učiniti. / Komu mě chceš poručiti?“ (v. 53–54) atd.

Jak už bylo řečeno, z literárního hlediska je *Roudnický plankt* příbuzný s planktem Šafaříkovým a skladbou *Plankt nebo žaloscenie*; především se však jedná text zkoumaného korpusu, který byl v dochované variantě s největší mírou pravděpodobnosti určen k veřejnému provedení prostřednictvím performance divadelního typu – tedy performery zpívajícími či recitujícími jednotlivé úseky textu, velmi pravděpodobně s doprovodem aspoň minimální herecké akce a s potencialitou využití přinejmenším náznakových kostýmu (eventuálně rekvizit, ačkoli v textu samotném nejsou žádné indikovány).

3.4.4 Plankt nebo žaloscenie Matky Božie u Veliký pátek

Tak zní název veršovaného (a rýmovaného) planktu, který se dochoval v kodexu tzv. Milíčových modliteb.¹¹⁹⁴ Tomuto planktu, stejně jako celému kodexu, nebyla zatím věnována téměř žádná pozornost: existují dvě jeho edice, Jana Ignáce Hanuše v *Malém výboru ze staročeské literatury* (1863) a Josefa Truhláře v *Časopisu českého muzea* (1891), avšak kromě krátkého obecného úvodu Hanušovu se dosud nikdo nepokusil o jeho hlubší reflexi. O původu a účelu tohoto textu tedy můžeme říci jen to málo, co vyplývá z informací o rukopisném kodexu, v němž se nachází, a z četby samotného textu, ovšem bez snahy o jeho filologickou či literární analýzu, jejíž nároky přesahují mantinely této práce.

Rukopis pochází, stejně jako tomu bylo u planktu předchozího, z osmdesátých let 14. století¹¹⁹⁵ a obsahuje staročeské modlitby a náboženské písně (ovšem bez notace). Jedná se jednak o překlady tradičních liturgických modliteb latinských, ale najdeme zde také původní české kompozice. Modlitby v rukopisu obsažené pokrývají většinu základních situací a úkonů života laického věřícího – jsou zde modlitbu před přijímáním, o Božím těle apod. Modlitby a písně jsou v kodexu seřazeny nikoli chronologicky podle období liturgického roku, ale tematicky: nejprve jsou vypsány modlitby k Bohu Otci a k Ježíši Kristu, následují modlitby k Panně Marii („znamenay ot matky bozye modlytby nayprive tato zdraiva“, fol. 181v)¹¹⁹⁶ a k dalším svatým, ovšem pouze ženského pohlaví (sic!) (ke sv. Dorotě, sv. Kateřině, sv. Markétě, sv. Barboře, sv. Magdaleně apod.). S Milíčovým jménem je rukopis spojován z toho důvodu, že některé v něm obsažené modlitby byly tomuto významnému kazateli Karlovy doby atribuovány, jistě však není autorem všech skladeb rukopisu.¹¹⁹⁷

Podle Vilikovského, který se kodexem zabýval¹¹⁹⁸ v samostatné kapitole knihy *Písemnictví českého středověku*,¹¹⁹⁹ měl tento sborník duchovních textů rozšířit duchovní

¹¹⁹⁴ *Plankt nebo Žaloscenie Matky Božie u Veliký pátek*, XVII.F.30, NK ČR, fol. 167r–170v in *Manuscriptorium* [online] 2003. Plankt je v rejstříku rukopisu, který nejspíš pochází od jeho koncipienta, neboť je psán stejnou rukou jako samotný obsah rukopisu, označen svým incipitem *Mi Johannes planctum*, následuje staročeský titul-vysvětlivka „Tot jest plankt nebo žaloscenie matky božie u veliky patek a jsut jeho dobřie čtyřie listove“. Tento přepis obsahuje i Hanušova edice planktu (1863), která ovšem neuvádí text, který je uveden in margine a který zní „veršikove ot matky božie“ (fol. 182r).

¹¹⁹⁵ Viz údaje k rkp. in *Manuscriptorium* [online] 2003.

¹¹⁹⁶ Za pomoc s přečtením textu děkuji Evině Steinové.

¹¹⁹⁷ Viz Vilikovský 1948a, 120–140.

¹¹⁹⁸ Před ním to učinil pouze Václav Flajšhans v článku v *Českém museu filologickém* (Flajšhans 1898–1899, 52–53), s nímž Vilikovský polemizuje.

život těch laiků, kteří se nespokojili pouze s nezákladnějšími modlitbami, ale chtěli se v meditaci zabývat i dalšími doxologickými tématy tematizovanými v liturgii, jejíž jazyk (aspoň co se slov týče) byl laikům nepřístupný. Vilikovský přímo neříká, jaký je podle něj účel celého kodexu, nicméně cituje Milíčova životopisce, který o Milíčovi prohlašuje, že „počal spisovati modlitby [...] česky a předříkávatí je po kázání lidu“.¹²⁰⁰ Na jiném místě pak Vilikovský píše, že „tu jde o texty určené k hlasitému předčítání, respektive recitování“.¹²⁰¹ Jednou z možných performativních situací, při nichž mohly být texty z kodexu prezentovány, je tedy pravděpodobně kontext liturgický, kdy kněz po kázání četl či z paměti recitoval některou z modliteb podle dané příležitosti, případně zpíval tu kterou píseň (některé písně dochované v tomto rukopisu bez notace jsou známy odjinud v notované verzi).¹²⁰² Stejně tak si lze představit, že modlitba či píseň následovala po kázání proneseném v neliturgickém kontextu, jak bylo tehdy zvykem u potulných kazatelů a reformovaných řádů, jejichž příslušníci kázali např. na náměstích, před kostelem či v přírodě.¹²⁰³

Vilikovský nepřipouští možnost, že by byl sborník určen pro řeholnice některého z ženských klášterů z toho důvodu, že modlitba č. 120 je v rukopisu explicitně určena „zákoníkóm a zákonniciem“, tedy řeholníkům a řeholnicím, což by nedávalo smysl, pokud by tomuto publiku byl určen celý kodex. To je jistě smysluplná námitka, která zřejmě vyvrací jinak velmi věrohodně znějící hypotézu, že kodex mohl být užíván v prostředí některého ženského konventu, v nichž obecně staročeské duchovní texty nacházely uplatnění, jak jsme o tom mluvili dříve.

Na druhou stranu, přítomnost dvou latinských slok planktu-sekvence *Flete fideles animae* (viz dále) by naznačovala možnost, že někteří z recipientů planktu uměli latinsky, ale jejich větší část nikoli – což by odpovídalo právě situaci v kostele ženského konventu, kde mši sice vysluhovali klerikové-muži, avšak většinu osazenstva tvořily řeholní sestry, často latiny ne zcela znalé. Pro spojení s ženskou duchovní komunitou dále mluví jeden detail, ke kterému se Vilikovský ani Flašhans nevyjadřují, a sice překvapivá absence modliteb k mužským světcům v závěrečném (nejkratším) oddílu sbírky. Jedno z možných vysvětlení této překvapivé vynechávky (pokud se nejedná o náhodu) by mohlo být právě užívání kodexu v komunitě zaměřené na ženskou spiritualitu, pro kterou je důležitá postava Ježíše jakožto mystického snoubence, Panny Marie jako vzoru mateřské lásky ke Kristu a dalších světic, jež představují předobraz řeholnice jakožto Kristovy milenky – jemuž mimochodem všechny světice ve sbírce zastoupené dobře vyhovují (svatá Barbora je navíc v ikonografii spojena se svátostí oltářní, což může mít souvislost se skutečností, že mnoho modliteb ve sbírce obsažených se týká přijímání). Pokud ovšem z dobrých důvodů musíme vyloučit prezentaci textů sbírky tzv. Milíčových modliteb v konventním kostele, můžeme se ptát, zda nemohly být používány ve spojitosti s kázáním pro jiné ženské duchovní komunity, např. bekyně.

¹¹⁹⁹ Vilikovský 1948b

¹²⁰⁰ Orig.: *coepit orationes [...] in bohemico conscribere, et easdem facto sermone populo pronunciare* (Vilikovský 1948a, 128; překlad JV).

¹²⁰¹ Vilikovský 1948a, 126

¹²⁰² -j1- 2000a, 940

¹²⁰³ Škarka 1947–1948, 96

V každém případě lze souhlasit s Vilikovského tvrzením, že se jedná o texty určené k hlasitému přednesu, jak dokazuje jejich zápis, jenž užívá značek usnadňujících předčítání tím způsobem, že text člení na úseky (kóla), jež je možné vyslovit na jeden nádech nebo jež obsahují ucelenou výpověď.¹²⁰⁴

Mariánský plankt se od ostatních textů sbírky na první pohled liší tím, že se nejedná o modlitbu ani o píseň, ačkoli obsahuje rysy obou těchto žánrů. Podobně ze struktury kodexu vyčnívá ještě jeden text, *Traktát o častém přijímání* (č. 260), který rovněž není modlitbou v pravém slova smyslu, ale souborem citátů významných církevních autorit k otázce častého přijímání.¹²⁰⁵ Výjimečnost planktu však vzhledem k ostatním textům bije do očí nejvíce z formálního hlediska, neboť se jedná o dialog (případně trialog), v němž nejdříve rozmlouvá apoštol Jan s Marií, pak Kristus pronese své drásající *Eli! Eli! lamazabathany!*, následuje dlouhý monologický nářek Panny Marie, která v něm však explicitně oslovuje nejdřív svého syna, posléze okolostojící diváky (ve fikčním světě její promluvy přítomné ukřižování, zároveň však toto oslovení pochopitelně míří také na publikum performance), dále Kristus promlouvá k oběma, když svěřuje Marii pod Janovu ochranu, následuje opět Mariin monolog, pak Kristus umírá na kříži („Dokonano jest!“), načež jeho matka omdlévá, Jan ji zvedá, mluví k ní a ona v posledním dlouhém monologu reflektuje synovu smrt, kdy se opět obrací střídavě na něj, na diváky a na Židy, kteří jsou zde – podobně jako v jiných středověkých literárních památkách – označováni jako ti, kdo způsobili Kristovu smrt.

Text planktu je psán staročešsky, začíná ovšem verši latinskými:

*Mi Iohannes, planctum move,
plange mecum, fili nove,
fili novo federe
matris et matertere.
tempus est lamenti;
immolemus intimas
lacrimarum victimas
Christo morienti.*

*Salutaris noster Jesus,
captus, raptus, fixus, cesus
et illusus alapis,
a Gehenne satrapis.
auctor vere lucis,
dies ista clauditur.
mortem vita patitur
mortem autem crucis.*¹²⁰⁶

¹²⁰⁴ Poučení o tom, jak způsob zápisu středověkých rukopisů usnadňoval jejich hlasitou četbu, viz např. in Coleman 1995.

¹²⁰⁵ Vilikovský 1948a, 126–127

¹²⁰⁶ „Jene můj, zaplakej, / plač se mnou, můj nový synu, / synu nově nabytý, / jak matky, tak její sestry. / Je čas nařikat, / obětujeme ty nejvnitřnější / slzavé oběti / umírajícímu Kristu. // Buď zdrav, náš Ježíši, / zajatý, chycený, přibitý, zbitý / a vystavený pohlavkům / od gehenských zákoníků. / Dárce pravého světla, / dnešní den se noří do tmy. / Život umírá / smrtí na kříži“ (fol. 167r; překlad můj vlastní).

Jedná se o pátou sloku (5a a 5b) již zmíněného anonymního planktu *Flete fideles animae* ze 13. století, který je dochován mimo jiné ve známém kodexu z benediktbeuernského kláštera (*Codex Buranus*) jako součást pašijové hry *Ludus de passione* (Hra o umučení).¹²⁰⁷ Planktus *Flete fideles animae* je kromě pašijové hry z Benediktbeuernu a staročeského *Planktu nebo žaloscenie* také součástí německolatinského planktu *Münchner Marienklage* ze třetí třetiny 15. století.¹²⁰⁸ Antonín Škarka pak (stejně jako Truhlář) řeší podobnosti latinského planktu s latinskou sekvencí *Planctus ante nescia*, jež je částečně součástí jak Šafaříkova, tak Roudnického planktu, jak jsme viděli dříve.¹²⁰⁹ Teoreticky si můžeme položit otázku, zda součástí performance *Planktu nebo žaloscenie* mohl být text *Flete fideles animae* v celé jeho délce – je totiž běžné, že scénáře středověkých dramatických a paraliturgických performancí neuvádějí celý text replik, ale pouze jejich začátek, pokud se jednalo o všeobecně známý a rozšířený text. Zde tomu však nic nenasvědčuje, protože ve výše uvedených případech scénář obvykle obsahuje jen prvních několik slov vložené skladby, zatímco na začátku zkoumaného planktu nacházíme hned celé dvě sloky, navíc převzaté z prostředku originální skladby. Je tedy pravděpodobné, že performer při provádění planktu odrecitoval pouze ony dvě latinské sloky a následně plynule přešel k českému textu skladby.

Z bohemikálních pramenů má *Plankt nebo žaloscenie* vazbu na plankt Šafaříkův, avšak podle Škarky se nejedná o přímou závislost jednoho textu na druhém, ale spíše o podobnost založenou na existenci *loci communes* v žánru planktu obecně. Jak už bylo řečeno, Škarka dále konstatuje, že oba zmíněné nářky spolu s planktem Roudnickým jsou projevy „těže básnické školy a odrazem téže složité společenské a kulturní situace českých zemí v druhé polovině století čtrnáctého za vlády Karla IV., kdy [...] se literární tvůrci musí obracet se svými výtvoři také k laikům, a to nejen k šlechtickým příznivcům, nýbrž i k měšťanskému obecnstvu“.¹²¹⁰

Na první pohled text staročeského planktu vyhlíží jako scénář pro divadelní performanci provozovanou třemi osobami, představujícími Marii, Krista a Jana. Odpovídá tomu základní členění textu, v němž jsou začátky replik jednotlivých postav naznačeny barevně pojednanou iniciálou a přítomnost textů, jež bychom mohli označit jako scénické poznámky. Jedná se o věty „Kristus die“, „a k Janovi“, „Potom die takto“, „I padne na zemi“, „Kristus die“ a „A Jan, vzpozdvihaje matku boži, i die takto“. Také charakterem jednotlivých promluv se tento mariánský plankt podobá jiným teatralizovaným liturgickým textům, zejména scénářům k liturgické slavnosti *Visitatio sepulchri* i jeho rozvinutějším, polo-liturgickým variantám. To je především důsledkem

¹²⁰⁷ Truhlář 1891. Ve hře je použita jen strofa 5a, za kterou následuje sekvence *Planctus ante nescia*, jež bývala častou součástí pašijových her na místě planktu, i planktů samostatně stojících (srv. Dronke 1994). Truhlář také řeší vztah staročeského planktu k předlohám a jako jeho zásadní inspirační zdroj určuje skladby německého původu.

¹²⁰⁸ Engels 2014. Samostatně je dochován např. in *Liber processionalis* katedrály v Padově, Nr. 428 Padua – Bl 59a–67a (Lipphardt 1981, 360).

¹²⁰⁹ Škarka 1956, 188; pro souvislost sekvence a planktů v celoevropském kontextu viz např. Dronke 1994.

¹²¹⁰ Škarka 1956, 19

výrazné dialogičnosti a invokativnosti textu s množstvím apostrof,¹²¹¹ kdy některé repliky dokonce připomínají jiné staročeské dramatické texty (např. „postupujte k strane, / dobří muži, mile panie!“; srv. se začátkem *Hry tří Marií*: „Panny, paní, postúpajte / a dále se rozstúpajte“).¹²¹² Antonín Škarka, Zdeněk Nejedlý i autor hesla v *Lexikonu české literatury* na základě těchto a podobných argumentů (např. oslovení publika, přítomnost scénických poznámek apod.) docházejí k závěru, že tento plankt byl „nepochybně určen“ k provádění,¹²¹³ myšleno zřejmě teatralizovanému, formou divadelního představení.

Takové provozování *Planktu nebo žaloscenie* bylo jistě možné, respektive v charakteru textu není nic, co by mu bránilo, otázka však zní, jestli způsob jeho dochování ve sborníku tzv. Milíčových modliteb k takové (para)divadelní performanci odkazuje. Podle mého názoru tomu tak není a text, tak jak je zapsán v přítomném manuskriptu, byl určen pro hlasitý přednes, případně zpěv,¹²¹⁴ performovaný jedním člověkem, tedy pro situaci totožnou s určením ostatních textů v kodexu obsažených. Dialogičnost textu totiž sama o sobě není, jak jsme viděli, ve středověkém písemnictví znakem nutně implikujícím jeho divadelní prezentaci, jak o tom svědčí dialogické žánry typu hádání, dialogické pasáže v kronikách apod. Dialog může být – jak je tomu podle mého názoru i v případě našeho textu – použit z pragmatických důvodů jako prostředek ozvláštnění (oproti, dejme tomu, spíše narativnímu kázání, jež mohlo provedení planktu předcházet) a intenzivnějšího působení na diváka. Sledování dialogického rozhovoru totiž přirozeně vyvolává potřebu ztotožnit se s jedním či druhým mluvčím, vyžaduje tedy (a vytváří!) aktivizovaného posluchače, což je ve shodě s funkcí planktu coby nástroje afektivní devoce.

Rovněž zmíněné exklamace, invokace a oslovení nejsou ve středověku výsadou textů určených k předvádění. Libovolnému textu sice propůjčují živost a naléhavost, stejné charakteristiky jsou však typické také např. pro žánr modlitby, jež převládá v ostatních skladbách rukopisu a jemuž se plankt blíží i svou veršovou formou. Stejně tak monologické pasáže pronášené Pannou Marií mají analogii v rétorickém modlitebním gestu, v němž se duše obrací k Bohu, oslovuje jej, prosí, a třeba si mu i stěžuje a nařiká. Ani charakteristiky vypočtené v úvodu tohoto odstavce tak samy o sobě nejsou dostatečným důvodem, abychom skladbu, v níž se nacházejí, mohli označit za určenou k divadelnímu způsobu předvádění.

Naposled ani existence scénických poznámek automaticky neznamená nutnost divadelní performance textu, jež doprovázejí. Podle Vršecké může mít scénická poznámka ve středověkém rukopisu různé účely: jedním z nich může být např. instrukce čtenáři (v našem případě posluchači) směřující k lepšímu porozumění obsahu. Scénické poznámky každého jednotlivého textu jsou podle Vršecké do značné míry unikátní a je třeba je zkoumat ve vztahu k charakteru rukopisu, ve kterém se nacházejí. V případě tzv.

¹²¹¹ Př. „Mily Jene!“; „O Maria!“; „Která matie hoře take / jmiela kdy pro sveho syna?“; „kto mie smutka zhoji / i přietiežkeho vzdychanie?“; „Synu mily!“; „Co do mne sire bez tebe bude?“; „viztež hoře i mu žalost“; „nastojte!“ atd.

¹²¹² *Hra tří Marií* 1957, v. 1–2

¹²¹³ Škarka 1956, 188; Nejedlý 1954, 288; -jl- 2000a, 940

¹²¹⁴ Srv. Nejedlého poznámku, že text planktu je „bez nápěvu sice, avšak zpěvu schopný“ (Nejedlý 1954, 288).

Milíčových modliteb je třeba vzít v úvahu spíše výše zmíněné užití mezitextových značek umožňujících snadnější hlasitý přednes skladby. Tyto značky se v rukopisu nacházejí nejen v hlavním textu, tedy v replikách jednotlivých postav, ale také v textu vedlejším, o němž zde hovoříme jako o scénických poznámkách. Tato okolnost naznačuje, že tyto rubriky měly být čteny spolu s dialogy, jak ostatně dokazuje také jejich strukturní začlenění do dialogů, kdy jejich přečtení jedním hypotetickým performerem působí přirozeným dojmem a nenarušuje plynulost dialogu.¹²¹⁵ To vidíme z ukázky: „*Kristus die: Ženo! aj! syn tvoj! / a k Janovi: aj! matka tva. / Potom die takto: [...]*“, „*I padne na zemi [Panna Maria]. Kristus die: Dokonano jest! / A Jan, vzpozdvihaje matku boži, i die takto: [...]*“.¹²¹⁶

V případně *Planktu nebo žaloscenie* se tedy odvažují pronést hypotézu, že dochovaná varianta textu nebyla určena k divadelnímu či paradiadelnímu předvádění, nýbrž k hlasitému předčítání jediným performerem či aktérem; ten musel být bezesporu rétoricky velmi zdatný, aby dokázal postihnout všechny nuance afektivně velmi bohatého textu. Logicky se nabízí osoba kazatele,¹²¹⁷ a plankt je tak možné nakonec přijmout za ústrojnou součást rukopisu, ve kterém se nachází, a který má laickému věřícímu umožnit hlouběji se zamyslet nad důležitými okamžiky víry,¹²¹⁸ a to skrze osobní a hluboce emocionálně prožité setkání s Bohem při poslechu modlitby – anebo právě planktu.

3.4.5 Pláč svaté Maříe

Poslední ze staročeských planktů, označovaný podle svého incipitu („Tuto se počíná pláč svaté Maříe“) jako *Pláč svaté Maříe*, se nachází v tzv. *Hradeckému rukopisu* z poloviny 14. století.¹²¹⁹ Jedná se o *codex mixtus* (soubor textů bez jasného určení a ucelené kompozice), který nenese žádné dobové vlastnické přípisky a obsahuje staročeské texty duchovního charakteru (např. legendu o svatém Prokopu, nářek Marie Magdaleny, výklad Desatera ve formě veršovaného kázání apod.), ale také další skladby, především moralistní, konkrétně satiry (např. „O zlých kovářích“, „O lazebníciích“ nebo „O bohatci“).

Adolf Patera soudí, že se jedná o „přepis starších rukopisů různých dob, který si nejspíše některý mnich spořídil, přepsav si do svého sborníčku ta česká skládání, kterých se mohl dopídití a která se mu líbila“.¹²²⁰ Další badatelé, kteří se rukopisem zabývali, se postupně přikláněli jak k hypotéze, že kodex obsahuje texty více autorů (kromě Pateru ještě nepřímě E. Smetánka, M. Weingart, a především J. Vilikovský a A. Škarka), tak k tezi opačné (A. Havlík, s výhradami R. Jakobson, F. M. Bartoš, J. Hrabák).¹²²¹ Ačkoli

¹²¹⁵ Tento argument byl uznán jako validní při průběžné prezentaci závěrů tohoto výzkumu na konferenci *International Medieval Congress* v Leedsu (2015).

¹²¹⁶ Fol. 168v, kurzíva moje.

¹²¹⁷ K žánru veršovaného kázání (viz dále) odkazuje také čtyřverší „podiekujmiž jemu z toho, / že jest za ny trpiel mnoho, / shladiv naše zatracenie / i dal nam viečne spasenie“ a závěrečné *amen* (fol. 170v).

¹²¹⁸ Srv. věroučný význam planktů, jak o něm bylo pojednáno výše; příklad z *Pláče svaté Maříe*: „On jest mocen všeho svieta, / kralem nad nebesy všemi, / ciesař andielsky, nad tiemi / vladne, i čini, což rači, / stvořil jest ves sviat i mrači, / a všecko spraviedlnie čini“ aj.

¹²¹⁹ *Hradecký rukopis* 2017

¹²²⁰ Patera 1881, xxvi; srv. také Patera 1881, vii.

¹²²¹ -jl- 2000b

nejsem kompetentní do této debaty fundovaně zasáhnout, vzhledem k tomu, co bylo řečeno výše o proměnách devoce a vzdělanosti v českých zemích od konce 14. století se mi zdá pravděpodobné, že *Hradecký rukopis* byl zkompilován pro potřeby osoby, jež sice získala vzdělání a byla schopná četby, ale její znalost latiny nebyla na takové úrovni, aby dokázala v tomto jazyce číst komplikovanější texty. Majitelem kodexu mohl být podle Škarky kazatel, jak plyne z formátu rukopisu,¹²²² Jaroslav Kolár za jeho majitele hypoteticky označil profesionálního performeru, jokulátora.¹²²³ Podle mého názoru se jako další možnost vedle výše naznačených jeví hledat majitele rukopisu mezi výše sociálně postavenými laiky, kteří měli zároveň čas i potřebné znalosti, aby byli schopni s obsahem kodexu nakládat. Vzhledem k charakteru satirických skladeb v kodexu obsažených se nabízí hypotéza, že potenciální recipient mohl pocházet z městského prostředí, nic však nevylučuje jeho lokalizaci rovněž do vyšších pater společnosti.

Samotný nárek se nachází v první třetině rukopisu mezi pláčem Marie Magdaleny (v kodexu bez udání názvu) a skladbou s názvem *Radosti svaté Maříe*, o níž bylo pojednáno dříve. Jedná se o nejrozsáhlejší ze zkoumaných planktů (429 veršů), jež je psán rýmovaným veršem in continuo, bez rozdělení na strofy; hranice veršů písař naznačil velkými písmeny na začátcích veršů nebo tečkou na jejich konci, ovšem toto grafické řešení neuplatňuje soustavně.¹²²⁴

Kromě nářku Panny Marie se v kodexu vyskytují i další texty, které jsou tak či onak spjaty s žánrem planktu či s osobou Kristovy matky. Jsou to již zmíněné radosti Panny Marie, tematizované zde ve dvou skladbách (*Radosti svaté Maříe* a *Zdravas Maria*), a dále rozsáhlá skladba popisující průběh Kristových pašijí od setkání židovské rady až po snětí jeho těla z kříže a uložení do hrobu (označovaná jako *Umučení Páně*). Její součástí je i krátká scéna nářku Panny Marie pod křížem (v. 585–601), jež obsahuje mnoho typických žánrových motivů od obrazu meče probodávajícího Mariino srdce přes přítomnost apoštola Jana až po závěrečné dvojverší, které se téměř shoduje s odpovídajícím úsekem *Pláče svaté Maříe*.¹²²⁵ Podle Škarky byla tato báseň téměř jistě určena pro přednes v kostele, pravděpodobně jako náhrada latinských Pašijí zpívaných o Květné neděli.¹²²⁶

Určitý vztah pozorujeme také mezi mariánským planktem hradeckého rukopisu a modlitbou k apoštolu Janovi (fol. 123r–124r), o níž Patera píše, že byla do rukopisu vepsána patrně až ke konci 14. století. Modlitba *Svatý Jan apoštol*, jež se nese ve velmi osobním a horoucím tónu, je s *Pláčem svaté Maříe* spojena postavou tohoto uředníka, „kterého Ježíš miloval“ (Jan 21,20) a kterému je v *Pláči* věnován neobvykle výrazný prostor. Tak je tomu do jisté míry již v předloze staročeského nářku, v latinském planktu *Qui per viam pergitis* (Kdo po cestě spěcháte) – autor vernakulární verze ovšem Janovu roli zdůrazňuje a dále rozvíjí, když jej nejprve ústy Marie představuje jako Ježíšova bratra, „tetěnce vlastného“ (v. 235), popisuje jeho účast na poslední večeři a následně jeho

¹²²² „[...] nějakého recitátora, pravděpodobněji kazatele než jokulátora“ (Škarka 1955, 103).

¹²²³ „[...] nejspíš v praxi profesionálního recitátora, jokulátora“ (Kolár 1981, 251).

¹²²⁴ Patera 1881, xxix

¹²²⁵ Srv. „Tuž poručí svú matku učenníku svému, / čistú dievku jinochu čistému“ (*Umučení Páně*, v. 600–601) s verzí v planktu: „Potom inhed Jan ji přijje, / a poče čsně chovati jé, / čistý dievka dievky čistý / a to jmieti jest za jisté“ (v. 426–429).

¹²²⁶ Škarka 1947–1948, 102–103

utrpení při pohledu na Kristův osud a podporu, kterou prokazoval a prokazuje jeho matce. Poté následuje Janův monolog, delší než v původní skladbě, což je pro adaptační metodu *Pláče* typické: motivy obsažené v latinské verzi rozvíjí do větší šíře, ovšem s citem pro proporčnost výsledného díla vzhledem ke stavbě originálu.

Když se hlouběji zamyslíme nad obsahem *Hradeckého rukopisu*, zdá se, že minimálně jeho první část není jen náhodným seskupením různých duchovních textů, ale že lze ve výběru textů v ní obsažených vyzorovat určitou vnitřní logiku.¹²²⁷ Jedná se vesměs o texty zrcadlící dříve nastíněnou proměnu laické zbožnosti směrem k osobnějším a niternějším prožívání tajemství víry, mimo jiné skrze osobní vztah k Panně Marii a jejímu synu. K tomuto typu tzv. afektivní zbožnosti lze vztáhnout všechny mariánské texty rukopisu, nářek Marie Magdaleny, *Umučení Páně* i modlitbu ke svatému Janu. Mimo tuto kategorii naopak stojí *Desatero kázanie božie* a *Legenda o svatém Prokopu*, jež se však jeví jako moralistní a duchovně-populární texty vhodně doplňující jádrové skladby první poloviny kodexu. Ten, jak bylo řečeno, mohl snad sloužit k pobavení a duchovnímu rozvoji některého vzdělaného laika – nebo ovšem laičky. Zdá se mi totiž docela dobře možné, že přinejmenším duchovní texty *Hradeckého rukopisu* by bylo možné zařadit do oblasti tzv. ženské zbožnosti, o níž byla zmínka dříve. Na podporu této hypotézy je možné uvést několik argumentů, jež přímo souvisejí s *Pláčem svaté Maříe*.

Především je zajímavé, že jediný prozatím nalezený bohemikální opis planktu *Qui per viam pergitis*, který je předlohou *Pláče*, pochází z kláštera svatého Jiří na Pražském hradě, jemuž jej podle Adolfa Patery věnovala sama abatyše Kunhuta (rkp. pochází z r. 1319).¹²²⁸ S touto vzdělanou Přemyslovnou jsme se již setkali při rozpravě o latinském planktu Panny Marie, který je součástí tzv. *Pasionálu abatyše Kunhuty*. Nejen na základě tohoto kodexu se usuzuje, že Kunhuta byla zastánkyní soudobých tendencí k intimněji a osobněji prožívané zbožnosti¹²²⁹ a že se tímto směrem snažila směřovat devoční praktiky v klášteře svatého Jiří, kde nacházely útočiště zejména dcery předních českých šlechticů a panovnické rodiny. Se svatojiřským klášteřem tedy pojí mariánský plankt z *Hradeckého rukopisu* nejen jeho předloha, ale také celkový étos, úcta k Panně Marii a rovněž pašijové téma. V *Pasionálu* se dále dostává prostoru v Evropě tehdy velmi oblíbenému kultu nástrojů Kristova umučení (*arma Christi*), a to v podobě celostránkové ilustrace, s níž se při kontemplaci zacházelo performativním způsobem – věřící mohl(a) líbat ránu v Kristově boku, jak naznačuje opotřeбенí a tmavá skvrna v daném místě stránky. V této souvislosti je zajímavý úsek hradeckého *Pláče*, který ty samé „zbraně“ připomíná prostřednictvím narativu:

[...] a vy jste pak, jemše jeho,
přieliš učinili zlého:
jako zloděje vázali,
mezi oči jemu plvali,

¹²²⁷ Např. není bez zajímavosti postřeh Antonína Škarky, že většina textů *Hradeckého rukopisu* může být považována za tzv. veršovaná kázání (Škarka 1947–1948, 102–107).

¹²²⁸ *Qui per viam pergitis* 2017; jedná se o *codex mixtus* (srv. Patera 1881, 11).

¹²²⁹ Vilikovský 1948b, 39

k osě hanebně vázali,
přivázavše bičovali,
hanějíce naň kříkali,
trním j'ho korunovali;
potom na kříž přikovali,
žluč s voctem pítí dávali,
kosti zlámati kázali,
pak srdce kopím proklali
a tu jste svú zlost' skonali. (v. 71–83)¹²³⁰

Další souvislost *Pasionálu* a duchovních textů v první části *Hradeckého rukopisu* je obsahová: v obou zmíněných kodexech se nachází nárek Panny Marie i Marie Magdaleny – v *Pasionálu* jde o texty psané latinsky, v *Hradeckém rukopisu* o skladby staročeské. Ačkoli české nářky nejsou překlady zmíněných latinských planktů, přesto jde o zajímavou shodu, jež – stejně jako předchozí úvahy – vede k hypotéze, že hradecký sborník mohl být sestaven pro některou ze zbožných sester či schovank svatojiřského kláštera, která nevládla latinou natolik, aby mohla svou zbožnost kultivovat v tomto liturgickém jazyce, ale bylo jí zapotřebí textů vernakulárních. Další pozoruhodnou skutečností je fakt, že opis předlohy staročeského magdalénského planktu z *Hradeckého rukopisu*, Pseudo-Origenova homilie na Zelený čtvrtek, se rovněž nacházel v majetku svatojiřského kláštera, kterému jej věnovala opět jeho představená, abatyše Kunhuta.¹²³¹

Souvislost *Hradeckého rukopisu*, či jen jeho první části, se svatojiřským klášteřem je pochopitelně čistě hypotetická,¹²³² zakládá se spíše na sledu úvah o povaze duchovní literatury a zbožnosti ve středověkých Čechách čtrnáctého století a zřejmě by nebylo těžké ji vyvrátit např. paleografickým důkazem, že kodex vzniknul v jiném než svatojiřském skriptoriu. Přesto bych chtěla předchozí argumenty podpořit ještě domněnkou, že v případě *Pláče svaté Mařie* by se mohlo jednat o text určený speciálně pro ženskou devoci, jako je tomu např. u Kunhutiny modlitby, jež mohla být určena speciálně pro recitaci řeholnic při přijímání (pozn. 294).

Jak už bylo řečeno, *Pláč* vychází z latinské předlohy, již se přidržuje obsahově i kompozičně, ale motivy originálu rozvádí, někdy poměrně výrazným způsobem. To je vidět zejména v prvních osmdesáti verších staročeské skladby, které prostřednictvím Mariina monologu pojednávají téma nespravedlivého odsouzení jejího syna, Ježíše Krista. Tento motiv je obsahem prvních šesti strof latinského originálu – na rozdíl od něj je ovšem vernakulární text výrazně protižidovský, nejvíce z celého zkoumaného korpusu bohemikálních planktů.¹²³³

Podobně je zdůrazněna role apoštola Jana, jak bylo naznačeno výše. Právě Janův monolog se zdá vytvářet v kompozici skladby zvláštní napětí mezi emotivním, vysoce

¹²³⁰ Patera 1881, 149

¹²³¹ Škarka, 1947–1948, 55

¹²³² Podobnou úvahu ovšem naznačuje, ačkoli jen opatrně, také Vilikovský 1948b, 40.

¹²³³ Negativní role Židů je zdůrazňována jejich častou invokací (přičemž je důležité zdůraznit zajímavý moment spojený s hlasitou performancí textu, že totiž Maria Židy oslovuje ve druhé osobě množného čísla, tedy de facto promlouvá zároveň k publiku), dalšími rétorickými figurami (naléhá na ně, prosí je, nařiká, vyčítá jim) a směsí racionální argumentace a emočního nátlaku (např. „Vizte všechna práva pravá. / Který z nich ten súd vydává, / aby stvořitele svého / zabilo stvoření jeho?“; v. 47–50).

expresivním, asociativním a metaforickým způsobem pojednání zoufalství nad utrpením Ježíše Krista, jež reprezentují promluvy Panny Marie, a mezi racionalizovaným, usebraným, doxologickým a k eschatologii obráceným přístupem, který uplatňuje apoštol Jan (v. 286–367). Oněch bezmála sto veršů Janova monologu vyznívá zároveň jako konsolace, avšak důrazem na vysvětlování církevní věrouky se blíží žánru veršovaného kázání, tedy situaci, kdy muž-kněz, představitel racionálního pojetí středověké křesťanské víry, oslovuje ženu, jež je sice ve středověkém uspořádání společnosti podřízena muži, ale v křesťanském univerzu představuje jeho důležitý protipól: *virago*, „muženu“, stvořenou z Adamova žebra, padlou Evu, napravenou Marii Magdalenu i neposkvrněnou Pannu Marii, bez níž by nebylo spasení.

Pohledem genderové kritiky je tedy možné na *Pláč* nahlížet jako na ve středověké bohemikální literatuře poměrně ojedinělý případ textu, který téměř vědomě traktuje rozdíly mezi mužským a ženským způsobem konceptualizace víry a obecněji reality a jejího prožívání. Tyto rozdíly jsou demonstrovány jednak v odlišném způsobu, jakým jsou konstruovány promluvy Marie a Jana, jednak – na metatextové úrovni – ve fikční nápodobě situace kazatele v ženské komunitě (či alespoň odkazem na tuto situaci). Vše se navíc stane z ontologického hlediska ještě zajímavějším, pokud připustíme, že jednou z variant recepce *Pláče* bylo právě kázání, nikoli pouze ve smyslu literárního žánru, ale jako typ veřejné performance – pak by se jednalo o další metarovinu konstrukce textu, odkaz na odkaz, kdy reálný kazatel performuje kázání, jehož postava hovoří k jiné postavě takovým způsobem, aby recipient mohl tuto její promluvu vnímat jako kázání.

Janovy repliky tedy v *Pláči* představují mužskou perspektivu, mužský způsob prožívání dané situace, avšak mnohem většího prostoru se zde dostává slovům Ježíšovy matky, jejíž monology zabírají více než dvě třetiny celé skladby. V nich se objevují další překvapivé momenty, které u jiných bohemikálních mariánských planktů nepozorujeme a jež by bylo možné označit naopak za ženský pohled na mystérium Kristovy smrti. V obecném smyslu lze, v souladu např. s antickým pohledem na rozdíly mezi mužským a ženským elementem,¹²³⁴ za projevy ženské konceptualizace reality považovat již samotný výrazně emocionální a expresivní tón planktů. Speciálně v *Pláči svaté Marie* však nacházíme další motivy, u nichž je možné spekulovat, že měly (a snad i dnes mají) potenciál oslovit větší měrou ženské recipientky textu – což pochopitelně neznamená, že by mužské publikum proto nemohlo být rovněž jeho cílovým publikem.

Jedním z těchto motivů je zdůraznění rodinných vztahů a vztahů mezi postavami obecně: ačkoli ve všech mariánských planktech je mateřská láska Panny Marie a Kristovo synovství důležitým tématem, v ostatních planktech jsou tyto motivy prezentovány spíše formalizovaným způsobem na způsob topoi. V *Pláči* je ovšem pouto Matky Boží a jejího syna vyjádřeno aktualizovaným způsobem, prostřednictvím myšlenek a obrazů, jež v jiných mariánských bohemikálních planktech nenacházíme a jež i dnes dojmají svou vroucností a důrazem na konkrétnost podání vztahu matky a syna. Viz následující úsek (kurzíva moje):

Ten sě jest z tebe porodil

¹²³⁴ Srv. např. Foley 2001.

a nám všechno dobré vzplodil
a jest i boží syn i syn tvůj,
všech stvořitel i tvůj i můj.
Boží syn jest bez počátka,
tys pod časem jeho matka
a jest obojí syn vají. [...] (v. 338–344)¹²³⁵

z nehož spasenie čakají:
boží ot věka věčného,
tvůj ot poroda nového,
nevelmi přieliš dávného,
ot tři let čuž třidcátého. [...] (v. 347–351)¹²³⁶

Čím se ty více smucuješ,
tiem věčší bolest vzbuzuješ
i sobě i synu tvému,
velmi nynie bolestnému.
*I jmá on tiem věčší bolest',
jakž koli tvá velika jest;
neb více lituje tebe,
než móż litovati sebe;*
nebs ty milá matka jeho,
milejší světa ze všeho;
proto těš se, milá matko,
nepohyneť tvé diet'átko. (v. 356–367)¹²³⁷

Podobně je v Kristově promluvě k Marii nebyvale rozvinut topos svěřením matky do péče apoštola Jana a ustavení jejich nového vztahu coby matky a jejího „náhradního“ syna:

Aj toť jest Jan miesto mne syn,
k tomu se jako ke mně viň
a za mát[e]ř j' mu dávám tě,
budiž má i jeho mátě,
jázt' tě porúčeji jemu,
bratru mému tetčenému.
Taktěž ho porúčiem tobě,
hovějtas v milosti sobě. (v. 414–425)¹²³⁸

Citování jednotlivých úseků textu je zajisté ne zcela bezpečná disciplína, neboť významy se v každém textu konstruují převážně kontextuálně. Přesto je snad zřejmé, že důraz na plastické postizení vztahu matka–syn je v *Pláči svaté Mařie* větší než v ostatních textech, s nimiž jsme se dosud měli možnost setkat. To může být dalším argumentem pro

¹²³⁵ Patera 1881, 167

¹²³⁶ Patera 1881, 167

¹²³⁷ Patera 1881, 169

¹²³⁸ Patera 1881, 173

hypotézu, že skladba byla primárně určena pro recepci ženským publikem, ať už v klášteře svatého Jiří nebo v jiné ženské duchovní komunitě.

Posledním důvodem, proč se nabízí vazba mezi tímto prominentním klášterním domem a přítomným textem, či rovnou celým kodexem, je přítomnost motivů známých z dobové kurtoazní literatury. Ta rovněž nemá obdobu v latinské předloze ani v ostatních bohemikálních mariánských planktech, zato se tyto motivy objevují v jiných staročeských duchovních skladbách čtrnáctého století určených pro laické publikum z vyšších vrstev společnosti, např. v *Legendě o svaté Kateřině*. Stejně jako v ní najdeme i v *Pláči* horoucí vyjádření lásky ke Kristu, jež se milostností citu blíží až exaltovanějším planktům magdalenským („vše túha v mé srdce vešla, / již se tělo dolov boří / a mé srdce v túhách hoří; / více, vícež túhy spoří, / div že mne hned neumoří“, v. 143–147),¹²³⁹ symboliku barev („Jan jest již tak ohubeněl, / [z]žlut’al, zzeleňal a zbleděl“, v. 246–247)¹²⁴⁰ nebo oslovování Panny Marie jako „paní“ (v. 286).

Přítomnost těchto motivů v přítomném planktu je mezi ostatními bohemikálními nářky výjimečná a vybízí k hypotéze, že skladba byla určena recipientům, kteří byli tuto kurtoazní stylizaci schopni rozeznat a ocenit. Při hledání takového okruhu recipientů se mimo jiné nabízí právě osazenstvo ženského (svatojiřského) kláštera: obohacení emocionálního duchovního textu o rovinu dvorského diskurzu je v tomto kontextu možné vnímat jako strategii, jak mladé šlechtičny skrze „modní“ a jim blízkou motiviku přivést k hlubšímu zájmu o věci duchovní. Opět se však jedná pouze o hypotézu, jež je za současného stavu znalostí zřejmě jen těžko ověřitelná. Argument, že se jedná o text cílený primárně (ovšemže nejen) na ženské publikum, se mi ovšem na základě všech předložených důkazů jeví jako poměrně pravděpodobný.

K možnému způsobu recepce se vyjadřuje samotný text skladby, konkrétně jeho závěrečný přípisek, v němž stojí: „Tuto se jest skonal pláč svaté Mařie, matky božie, jež jest činila u veliký pátek pod křížem stojící, a *ktož jej bude na každý pátek s náboženstvím čísti nebo poslouchati*, všechno obdrží u Boha skrzě královnu nebeskú na všech miestech, po vše časy a najvíce na smrti svej.“¹²⁴¹ Jedná se tedy o skladbu určenou k náboženskému rozjímání, speciálně v pátek, který je v církvi postním dnem na připomínku Kristovy smrti – jako jediný ze zkoumaných textů tedy *Pláč* není bezprostředně svázán s liturgií Svatého týdne, ačkoli zřejmě neexistuje důvod, proč by nemohl být (intenzivněji) čten či jinak recipován právě v této době.

Způsobem recepce planktu, jak naznačuje rubrika, tedy mohlo být jednak tiché čtení při soukromé kontemplaci, čemuž by odpovídal i kapesní rozměr kodexu (11 x 8,5 cm),¹²⁴² jednak poslech hlasitého předčítání či recitace z paměti například při společné duchovní obnově jeptišek, při společném stolování apod. Jako u jediného ze zkoumaných textů pak můžeme v případě *Pláče* téměř s jistotou vyloučit divadelní (mimetickou) performanci skladby. V textu sice můžeme rozeznat tři různé mluvčí (Panna Maria, Jan, Kristus), způsob konstrukce promluv a přechodů mezi jednotlivými monology však

¹²³⁹ Patera 1881, 153 a 155

¹²⁴⁰ Patera 1881, 161

¹²⁴¹ Patera 1881, 173; kurzíva moje.

¹²⁴² Srv. Kolárovy úvahy o vztahu formátu a funkce středověkých rukopisů (Kolár 1981, 251).

naznačuje, že tzv. vedlejší text měl být rovněž recitován, a to stále stejným performerem/aktérem, jak plyne např. z následujícího úryvku:

A jakož najspieše ona
svú prosbu k Janovi skona,
hned svatý Jan promluvi k něj
a těše ji, povědě jej
velmi pokorně a tiše,
žalostivě srdcem vzdyšše,
řka: Zmilelá paní naše, [...] (v. 280–286)¹²⁴³

Nabízí se hypotéza, že *Pláč svaté Mařie* by bylo možné charakterizovat jako tzv. veršované kázání, žánr, o němž podrobně pojednává Antonín Škarka ve své studii o magdalénském planktu *Hradeckého rukopisu*.¹²⁴⁴ Ačkoli se zde autor zabývá nářkem Marie Magdaleny, většinu jeho zjištění lze velmi dobře vztáhnout také na hradecký plankt mariánský, což nemusí být překvapivé již proto, že existuje domněnka o shodném autorství obou textů.¹²⁴⁵ Podle Škarky kněží přednášeli veršovaná kázání s oblibou zejména ve Svatém týdnu, speciálně pak na Velký pátek (srv. závěr planktu citovaný výše), případně sloužila jako komentář k četbě evangelia či epištoly, a říkala se tedy po nich¹²⁴⁶ – což odpovídá rovněž umístění planktů do liturgie Velkého pátku, případně dalších dnů velikonočního tridua. Důvod, proč byla kázání někdy skládána veršem, pak osvětluje anonymní autor *sermones nulli parcentes* („kázání, jež nikoho nešetří“) ze druhé čtvrtiny 13. století: „Složil jsem je [kázání] tedy veršem, aby byla jejich četba pro lektora i poslech pro posluchače příjemnější.“¹²⁴⁷ Mariánský plankt *Hradeckého rukopisu* je možné označit za produkt kazatelské praxe i z toho důvodu, že „kázání dovolovalo velkou druhovou a tematickou rozmanitost, že se nekázalo jenom v kostele a jenom při mších, nýbrž také při jiných pobožnostech i mimo kostel, že povahu kázání mívají také klášterní *collationes* [...]“.¹²⁴⁸ Skutečnost, že se má jednat o kázání, dokonce nemusí ani nutně znamenat, že byl text někdy přednesen nahlas – mohl být složen třeba jen proto, „aby [v něm] čtenáři našli náhradu za živé slovo kazatelovo a pramen zbožného rozjímání při soukromé pobožnosti“.¹²⁴⁹

Vzhledem k výše řečenému je tedy spíše nepravděpodobné, že by text byl performován prostřednictvím nějakého druhu zpěvu,¹²⁵⁰ což se neslučuje právě s určením *Pláče* coby veršovaného kázání; i v rukopisu je navíc tento plankt dochován bez notace a nepravidelné veršové schéma s absencí strof by eventuálně dovolovalo pouze zpěvovou recitaci prostřednictvím žalmového tónu (viz výše).

¹²⁴³ Patera 1881, 163

¹²⁴⁴ Škarka 1947–1948

¹²⁴⁵ -jl- 2000a, 940

¹²⁴⁶ Škarka 1947–1948, 95

¹²⁴⁷ Orig. *Rigmice autem idcirco composui, ut tam lector quam auditores eo minus tedio afficiantur* (Škarka 1947–1948, 97; překlad můj vlastní).

¹²⁴⁸ Škarka 1947–1948, 99

¹²⁴⁹ Škarka 1947–1948, 94

¹²⁵⁰ Nejedlý 1954, 288

Je tedy možné uzavřít, že na ose tiché čtení–rozvinutá divadelní performance se *Pláč svaté Marie* s velkou pravděpodobností nalézá velmi blízko jejímu prvnímu pólu – vůbec nejbliže ze všech zkoumaných textů.¹²⁵¹

3.4.6 Böhmsche Marienklage

Posledním mariánským planktem, který má přímou souvislost s českým prostředím, je německý *Böhmsche Marienklage*, kterému dosud nebyla věnována téměř žádná pozornost. Jedná se o veršovanou skladbu o 307 verších, zapsanou v rukopisu G 49, jenž je uložen v archivu Pražského hradu ve sbírkách svatovítské kapituly. Péčí Antona Schönbacha vyšla v r. 1874 jeho edice,¹²⁵² kromě ní je plunkt zmíněn již jen v několika soupisech rukopisů a okrajově v několika publikacích, především v článku Edgara Büttnera „Die Überlieferung von ‚Unser vrouwen klage‘ und des ‚Spiegel‘“ (O tradování ‚Pláče Panny Marie‘ a ‚Zrcadla‘) a Kurta Gärtnera „Die Prager Handschrift von Bruder Philipps ‚Marienleben‘ (Prag, Metropolitan-Kapitel, Cod. G 49)“ (Pražský rukopis bratra Filipa ‚Život Panny Marie‘ [Praha, Metropolitní kapitula, kodex G 49]).¹²⁵³

Rukopisný kodex, v němž se plunkt nachází, byl sepsán ve druhé čtvrtině 14. století ve středním Německu a vykazuje jihoněmecké vlivy. Kodex je středně velký (250 x 165 mm) a na šedesáti šesti foliích obsahuje nejprve německy psaný *Marienleben* (Život Panny Marie, fol. 1v–65v) kartuziána Filipa ze Žiče (Philipp von Seitz). Zatím nebyla vyslovena teze, že by i následující mariánský planktus (fol. 63v–65v)¹²⁵⁴ byl rovněž dílem tohoto slovinského mnicha, jehož domovská kartouza ve 14. století vlastnila druhou největší knihovnu v Evropě hned po Vatikánu.¹²⁵⁵ Druhým textem kodexu je pak zmíněný *Böhmsche Marienklage*. Kodex obsahuje čtyři miniatury s pašijovými a mariánskými motivy (poslední obrázek, umístěný těsně za planktem, pak představuje sv. Kateřinu) a barevně odlišené iniciály. Dosud není známo, jakým způsobem se k nám text planktu dostal, avšak rukopis samotný je patrně české provenience.¹²⁵⁶

V planktu se vyskytují tři (mluvící) postavy: Panna Maria, jejíž part je zdaleka největší a s níž na začátku vede dialog apoštol Jan (celkem 14 veršů), na konci má pak krátký monolog Kristus (51 v.), kterému posléze odpovídá dvanácti verši Jan a Ježiš nakonec mluví krátce k Marii. Největší část textu zabírá Mariin monolog ve středové části planktu, rovněž v úvodním dialogu s Janem jsou její repliky o něco delší, než Janovy.

Obsahově nářek obsahuje všechny typické žánrové motivy, tedy zejména vyjádření Mariina žalu, když hledí na utrpení svého syna, evokované jednak v první osobě, jednak také promluvami apoštola Jana k ní. Přítomny jsou opět také nástroje

¹²⁵¹ Truhlář se k otázce performování *Pláče* vyjadřuje ve své studii o staročeských dramatech velikonočních, kde bez dalšího přijímá text rubriky, který se mu zdá vyvracet Paterovo tvrzení, že skladba patří k cyklu velikonočních her (Truhlář 1891, 176). To je sice pravda v případě tohoto konkrétního rukopisného dochování textu, v obecné rovině však nelze zavrhnout možnost, že *Pláč svaté Marie* mohl v jiné, variantní verzi sloužit jako podklad pro nějaký typ liturgické performance, zvláště pak v rámci liturgie velikonoční.

¹²⁵² Schönbach 1874

¹²⁵³ Seznam všech relevantních publikací o planktu viz in Bauer 2009, nestr.

¹²⁵⁴ Podle autopsie, Bauer uvádí 65r–66v (2009, nestr.).

¹²⁵⁵ Schlegel a Hogg 2004, 43

¹²⁵⁶ Ron 2009, 54

Kristova utrpení, zejména trnová koruna a kříž (srv. např. Mariin expresivní výrok, ať ji Kristus nechá viset s ním na kříži, že je unese oba, v. 145–146), Mariina touha zemřít spolu se svým synem, podíl Židů na Kristově utrpení, za nějž jim Maria laje, a doxologie, např. učení o hříchu (v. 228) nebo koncept trojjedinosti (v. 57). Co se týče dramatického prostoru, nacházíme zde podobně jako v ostatních zkoumaných planktech spíše prostorovou nedourčenost, která je přerušena pouze dvakrát – poprvé když Panna Maria oslovuje jeruzalémské matky (v. 49–51), tedy je v tu chvíli děj zasazen na cestu na Golgotu, a podruhé když stane pod křížem a osloví svého syna přímo („promluv!“, v. 217).

Promluvy jednotlivých postav nejsou v rukopisu nijak odděleny, ani nejsou jednotliví mluvčí nijak označeni. Zápis pouze dodržuje veršovou strukturu planktu, občas jsou zdůrazněny některé iniciály, avšak zdá se, že spíše náhodně – v každém případě nikoli jako označení mluvčího. Rukopis je nenotovaný – což ovšem nevylučuje, že text planktu mohl být zpíván, třeba na známou melodii zapsanou jinde – a obsahuje pouze tři explicitní scénické poznámky: *Jhesus zu seiner müter sprach* (Ježíš mluví ke své matce, mezi v. 218 a 219), *Johannes zu Jhesum sprach* (Jan mluví k Ježíšovi, mezi v. 270 a 271) a *Jhesus zu Mariam sprach* (Ježíš mluví k Marii, mezi v. 282 a 283).

Tyto poznámky samy o sobě ještě nemusí být důkazem, že text mohl být určen mimo jiné pro teatralizované předvádění, ale naznačují to dvě jiná místa rukopisu: Především závěrečné dva verše, pronášené Marií, jež znějí: *Amen sprecht alle, / das es Crist müz gevallen* (všichni řekněte amen, / protože Kristus musel padnout, v. 306–307). Výzva k liturgické odpovědi v množném čísle, tedy k většímu množství recipientů, samozřejmě mohla být při tichém nebo soukromém čtení planktu ignorována, s velkou pravděpodobností však naznačuje jeho provádění při liturgii minimálně jako jednu z možností.

Rovněž zaujme metadivadelní poznámka Krista na kříži, *hi hab di red ein ende* (tady končí moje řeč, v. 294), po jejímž vyřčení skoná, jak je patrné z následující repliky Marie, která o něm mluví již jako o mrtvém. Právě díky přítomnosti Mariina explicitního vyjádření Kristovy smrti se předchozí Kristova věta jeví v této funkci jako nadbytečná, proto je možné považovat ji za morfologicky spřízněnou s formalizovaným typem promluv, kterými postavy v náboženských hrách často končívají svůj výstup.¹²⁵⁷

Zároveň se aktuální forma dochování planktu nezdá být scénářem pro rozvinutou divadelní performanci – jednak mu v rukopisu předchází skladba určená pro tiché, případně hlasité čtení, jednak způsob zápisu planktu výrazně ztěžuje orientaci v partech jednotlivých postav. Pokud tedy byl text performován v rámci liturgie (na Zelený čtvrtek, Velký pátek, případně při dalších příležitostech, viz úvod tohoto oddílu), bylo jistě výhodnější, aby se jej performeři naučili nazpaměť, což byl ostatně při performanci liturgického zpěvu častý postup.

Vzhledem k místu uložení tedy není vyloučeno jak používání textu v liturgickém provozu, např. svatovítské kapituly, tak jeho soukromá četba kanovníky kapituly nebo i případnými zájemci z okruhu blízkého panovnického dvora – mariánská zbožnost spojená s pašijovým kultem, jež je tématem obou skladeb v kodexu obsažených, byla ostatně

¹²⁵⁷ Vršecká 2015, 151ff

v Karlově době velmi protežována. To jsou však pouze prvotní hypotézy, které je třeba potvrdit nebo vyvrátit na základě dalšího výzkumu.¹²⁵⁸

3.5 Shrnutí případové studie

Texty, kterými jsme se zabývali v tomto oddílu, bývají v odborné literatuře označovány jako „dramatické“ a zkoumá se pravděpodobnost, s jakou byly „určeny k předvádění“.¹²⁵⁹ Při analýze se však ukázalo, že první z kategorií – pokud by byla na tyto texty aplikována – jejich porozumění spíše znejasňuje, druhá z nich pak potřebuje jasnější definici, aby bylo možné s ní uspokoivým způsobem pracovat.

Případová studie tedy potvrzuje teze předložené v kapitole 2.1.5 „Dramatičnost“ a „divadelnost“ ve středověké literatuře, že totiž dramatické kompoziční prvky ve středověké literatuře a slovesnosti samy o sobě neindikují skutečnost, že byl daný text nějakým způsobem performován, tím méně formou syntetického divadelního představení se všemi obvyklými složkami, jako je herecká akce mimetické povahy, scénografie, kostýmy apod. Naopak se výraznou dramatičností vyznačují mnohé texty, které jistě nebyly určeny k divadelnímu předvádění, maximálně k recitaci, např. polemické dialogy („hádání“) nebo veršovaná kázání. Zároveň texty, o nich jistě víme, že byly performovány více či méně divadelním způsobem, kromě roz distribuování replik mezi jednotlivé jasně dané role nejsou příliš dramatické v obvyklém slova smyslu. To se týká např. scénářů pro inscenaci varianty *Visitatio sepulchri* (Navštívení hrobu), jež jsou výsostně intertextové povahy a mohou být tedy „dramatické“ jen do té míry, nakolik je dramatický sám prototext – Písmo svaté, jež sice pochopitelně nebylo určeno k divadelnímu inscenování, ale za svůj dialogický a obecně „dramatický“ charakter vděčí době a okolnostem svého vzniku.

Dalším důležitým závěrem je, že při úvahách o středověkých textech si nevystačíme s povšechnou představou jejich „předvádění“ vs. „nepředvádění“, ale je třeba definovat různé druhy či stupně performancí, prostřednictvím kterých mohl být ten který text recipován. Jako pracovní nástroj nabízím následující škálu: nulová performance (tiché čtení) – hlasité čtení či hlasitá recitace sám/sama pro sebe – hlasité čtení či hlasitá recitace pro menší publikum – hlasité čtení či hlasitá recitace pro větší publikum – protodivadelní performance (obsahuje jen některé divadelní složky nebo/a navíc pouze v malé míře) – (rozvinutá) divadelní performance. Rozhodnout, jakým z výše uvedených způsobů byl ten který text performován, není možné pouze na základě jeho literárněvědné a filologické analýzy, ačkoli ta je nezbytným výchozím bodem. Je třeba také zkoumat způsob dochování textu, funkci rukopisu, ve kterém se nachází, historické souvislosti jeho vzniku atd., tedy uplatnit metodu, kterou Terry Gunnell nazývá archeologickým zkoumáním performance (*performance archaeology*).¹²⁶⁰

Při analýze se mimo jiné ukázalo, že minimálně o bohemikálních zástupcích žánru planktu se dá říci, že kromě multižánrovosti je pro ně příznačný také další rys, jež

¹²⁵⁸ Za překlad planktu děkuji Markétě Polochové, bez jejíž pomoci bych analýzu nebyla schopna provést.

¹²⁵⁹ Např. v příslušných heslech *Lexikonu české literatury* (Opelík a kol. 2000).

¹²⁶⁰ Srv. kap. 1.3. Jak zkoumat středověkou performanci – metodologie výzkumu.

bychom mohli označit jako multiperformativnost – tedy skutečnost, že jeden text mohl být recipován více performativními způsoby.

Domnívám se, že toto tvrzení by bylo možné vztáhnout i na další středověké žánry, možná dokonce na většinu z nich. Skutečnost, že středověké texty putovaly prostřednictvím opisování či paměti z jednoho místa na druhé, implikuje, že při svém dalším zapsání či performování se nevyhnutelně ocitaly v nových kontextech, plnily nejrůznější funkce a sloužily nejrůznějším potřebám. Tak se například sekvence určená původně k liturgickému provedení jediným aktérem mohla v pozměněné podobě octnout v soukromé sbírce zbožné jeptišky, odkud mohla být opět opsána, tentokrát formou scénáře, a použita v mimetičtějším typu (liturgické) performance.

Tyto úvahy pochopitelně přinášející více otázek než odpovědí, např. jaký je vztah mezi jednotlivými variantami takového putujícího textu, a samozřejmě také znepokojující úvahy, zda způsob uvažování nad texty představený výše – založený především na argumentech na principu analogie – může být považován za přínosný, pokud se nemůže zaštitit pramennými doklady existence konkrétních performancí.