

JARMILA
VELTRUSKÁ

POSVÁTNÉ A SVĚTSKÉ

OSM STUDIÍ
O STARÉM
ČESKÉM DIVADLE

MASARYKOVA UNIVERZITA



Filozofická fakulta
Knihovna KDS
Arna Nováka 1
602 00 B R N O

DIVADELNÍ ÚSTAV
PRAHA 2006

ZPĚV
A MLUVENÉ SLOVO
V ČESKÉM
STŘEDOVĚKÉM
DIVADLE

Ve středověkém divadle v Čechách hraje velmi důležitou roli zpěv. Liturgické drama (které ovšem není předmětem této studie) je celé zpívané, a veškeré texty užívající češtinu – s výjimkou dvou zlomků – obsahují vedle mluvených replik i zpěvy. Mezi nimi najdeme několik světských písní, zpravidla bez záznamu notace v rukopise; většinou se však jedná o zpěvy náboženské, převzaté buď z liturgického dramatu nebo z liturgie samotné a tudíž napsané v latině a na monodické melodii liturgického původu. Poměr mezi zpěvem a mluveným slovem i jejich vzájemné sémiotické vztahy se výrazně liší podle jednotlivých dramatických žánrů.

Dochované texty se dělí do dvou velkých skupin.¹ Do první z nich patří dramata ve vlastním slova smyslu dvojjazyčná, známá pod názvem *Hry o třech Mariích*, ve kterých zpívaná složka výrazně převažuje nad mluvenou. Proti nim stojí hry, jejichž mluvené dialogy jsou v zásadě v češtině a v nichž mají zpěvy, ať latinské, nebo české, jen druhořadou úlohu. Ani jedna z těchto dvou skupin ovšem není homogenní. Ve *Hrách o třech Mariích* najdeme scény celé zpívané i celé mluvené, zatímco dramata z druhé skupiny obsahují i části dialogu napůl zpívané, jak je to typické pro hry dvojjazyčné. Stejně jako poměr mezi zpěvem a mluveným slovem se mění i smysl konfrontace obou složek, a to nejen mezi těmito dvěma skupinami her, ale do jisté míry také uvnitř každé z nich a někdy dokonce i v rámci jedné hry.

Hry o třech Mariích představují návštěvu žen u hrobu, setkání Máří Magdaleny s Ježíšem v podobě zahradníka a její vyprávění apoštolům Petrovi a Janovi o tom, co viděla; některé hry připojují ještě další epizody, např. s mastičkářem, který Mariím prodává vonné masti, nebo s nevěřícím Tomášem. Hry jsou vystavěny kolem několika latinských zpěvů vypůjčených z velikonočního liturgického dramatu, které obsahuje tytéž epizody. Tyto tradiční zpěvy tak tvoří jakousi kostru, která je ve všech hrách v zásadě stejná, až na drobné odchylky způsobené přidáním, vypuštěním či přesunem jednotlivých motivů. Latinský základ *Her o třech Mariích* není totožný s žádnou známou *Visitatio sepulchri*, nicméně jejich příbuznost s liturgickým dramatem je stále dobře patrná – což je jedním ze základních rysů

¹ Všechny latinsko-české i české hry v této studii citovány podle: MÁCHAL, J.: *Staročeské skladby dramatické původu liturgického*.

zvláštního žánru, k němuž náležejí. Pro dvojjazyčné hry, rozšířené nejen v Čechách, ale i v zemích německého jazyka, je ovšem na rozdíl od liturgického dramatu charakteristická jakási zásadní podvojnost, která se projevuje v protikladu mezi zpěvem a mluveným slovem, stejně jako mezi latinou a národním jazykem. Do kostry sestávající z latinských zpěvů tak vstupují pasáže v češtině, někdy zpívané, ale většinou mluvené, které spojují hry s tradicí méně rituální a mnohem zřetelněji dramatickou.²

Zatímco zpěvy jsou někdy v próze a někdy v pěti- či desetislabičných verších, mluvené repliky užívají zpravidla velmi nepravidelnou formu rýmovaného oktosylabu; jsou označovány termínem *ricmus*, který najdeme v textech českých i německých. Úkolem *ricmu* je zejména parafrázovat zpěv, ale postupně se v něm projevuje tendence k osamostatňování, takže v nejmladších hrách najdeme nejenom jednotlivé repliky, ale i výměny replik a dokonce celé scény, které jsou pouze mluvené.

Nejpříznačnější – alespoň pro nejstarší hry – je situace, kdy postava, která zazpívá latinský zpěv, hned nato řekne jeho více či méně věrnou parafrázi v češtině. V mladších hrách se české překlady začínají zdvojeňovat, takže se čím dál častěji můžeme setkat se třemi paralelními replikami, první zpívanou latinsky, druhou zpívanou česky, většinou na tutéž melodii, a třetí mluvenou také česky. K tomu se postupně přidávají i další prvky v češtině, které nevycházejí z latinských předloh; mohou to být jednotlivé repliky nebo celé úseky dialogu, jak zpívané, tak mluvené.

Užití národního jazyka činí samozřejmě děj srozumitelnějším pro diváky, kteří nerozumějí latině. Tím se ovšem jeho funkce nevyčerpává – tím spíš, že nevzdělaný lid určitě nebyl hlavním publikem těchto složitých útvarů, v nichž často i pasáže v národním jazyce obsahují intelektuální nebo rafinované narážky. *Ricmi* nejsou pouhá zdvojení latinských zpěvů, nýbrž varianty, jejichž cílem není předlohu nahradit, ale doplnit ji o nový pohled. Zatímco latinské zpěvy odrážejí stylizovaný a posvátný charakter liturgického dramatu, z něhož vzešly, mluvené repliky v češtině jsou nositeli didaktičtějšího a afektivnějšího způsobu vyjadřování, který je zároveň konkrétnější

² VELTRUSKY, J. F.: „Jeux de Pâques bilingues d'Europe Centrale: leur dualité et leur unité.“ V této knize na s. 9.

a také bližší všednímu životu, a proto se tedy lépe hodí k tomu, aby podnítil osobní zbožnost divákovu.

Tak například tam, kde se Marie ptají latinsky „*Quis revolvet nobis ab hostio lapidem, quem tegere sanctum cernimus sepulchrum?*“, česky řeknou „Kto nám ten kamen otloží / jenž přikrývá hrob boží?“³; tradiční formulace „*sanctum sepulchrum*“ je tu nahrazena výrazem „hrob boží“, který v sobě nese mnohem bohatší teologický význam, neboť připomíná hluboký paradox velikonočního mysteria: Kristus, ač mrtvý a pohřbený, je zároveň nesmrtelným Bohem. Další příklad, výraz bolesti na konci první sloky latinského nářku „*Heu quantus est noster dolor!*“, je v češtině mnohem explicitnější: „Ach kaka jest naše nuze, / nebude-li tebe na dluze!“⁴ Konečně, když Marie přicházejí ke hrobu, druhá z nich zazpívá „*Amisimus enim solacium, Jesum Christum Mariae filium / ipse erat nostra redemptio*“ a pak pokračuje česky a rozvíjí motivy „*solacium*“ a „*redemptio*“:

*Stratily sme místra svého,
Jesu Krista nebeského,
přětele ovšem věrného,
jenž je trpěl za vše za ny
na svém těle těžkej rany.*⁵

Oproti latinským zpěvům *ricmi* obecně mají tendenci zdůrazňovat útrapy, které Kristus trpělivě snášel, aby tak apelovaly na soucit diváků; v tom dobře odrážejí ducha své doby, který se podobně projevuje i v umění a v kazatelství 14. a 15. století.

I kdyby obsah mluvených *ricmi* byl zpěvům co možná nejblíže, jejich skutečně sdělovaný smysl by byl rozdílný už jen proto, že se vyjadřuje v kontrastních rejstřících. Střídání těchto rejstříků je základním stavebním prvkem všech dvojjazyčných her, pro něž je charakteristické, že líčí velikonoční události ze dvou různých úhlů pohledu: první odkazuje na obřadnou oslavu, druhý na jejich mnohem přímější a běžnému životu bližší vnímání.

Vztahy mezi oběma rejstříky, které zprostředkovávají tyto dva úhly pohledu, jsou podmíněny tím, že se hry hrály v rámci obřadu

³ MÁCHAL, J., op. cit., s. 100.

⁴ Ibid., s. 106.

⁵ Ibid., s. 99.

ranních hodin (matutina). Protože ten se odehrává ve zpívané latině, je takový způsob vyjadřování pocitován v tomto kontextu jako norma, jako způsob nepříznakový, zatímco mluvený národní jazyk, který je normou v každodenním životě, se stává způsobem příznakovým, nesoucím zvláštní význam. Příznačné je, že v první, nejjednodušší hře⁶ najdeme mluvený jazyk jen v prvních dvou epizodách, jež líčí zjevení Kristova Vzkříšení nejprve třem Mariím a pak Máří Magdaleně, které zde zastupují celou křesťanskou obec. Otázky, které Máří kladou apoštolové Petr a Jan, představující klérus nebo církev, jsou pouze zpívané a v latině. Podobně je tomu i v epizodě s Kristem-zahradníkem: první i druhá⁷ hra používají výhradně zpívanou latinu ve střední části, kde zmrtvýchvstalý Ježíš odhaluje Máří svou totožnost. Toto slavnostní jádro je obklopeno pasážemi obsahujícími i mluvený národní jazyk. První výměna replik mezi Máří a domnělým zahradníkem v sobě spojuje latinské zpěvy i české *ricmi*, které je poměrně věrně reprodukuje. Po zpívané střední části se Kristus obrací na Máří mluvenou replikou, která není překladem žádného latinského zpěvu. V druhé hře, stejně jako ve hrách pozdějších, se jedná o delší tirádu, na niž Máří Magdalena odpovídá rovněž mluvenou replikou. Tato výměna replik, v níž Kristus Máří utěšuje a ona jemu vzdává díky za to, že utišil její bolest, posouvá setkání těchto dvou postav do mnohem osobnější a emotivnější roviny než předcházející dialog, který sestává pouze z latinských zpěvů.

Nářky tří Marií v první epizodě zaznívají v podobě českých mluvených *ricmi*. Pouze nářky samotné Máří Magdaleny, které otvírají výstup s Kristem-zahradníkem, jsou zpívané. Kontrast, který takto vzniká, dává této druhé sérii nářků lyričtější a slavnostnější charakter, ale zároveň je vzdaluje od všedního života. Tento efekt vzdálení je oslaben už ve druhé hře, kde Máří přednese navíc dlouhou a emočně zatíženou tirádu, v níž vyjadřuje svou bolest a obrací se dokonce i na diváky, aby jí pomohli najít jejího milovaného Mistra. V pozdějších hrách⁸ po každém zpívaném nářku v latině i v češtině následuje promluva, v níž Máří velmi cituplně vyjadřuje kajícnost a vděk za Kristovo odpuštění. Tyto promluvy působí díky kontrastu s okolními

⁶ Ibid., s. 98–105.

⁷ Ibid., s. 106–115.

⁸ Ibid., s. 116–125, 147–175.

zpěvy jako spontánní výlevy citu, který Magdalenu zaplavuje. Ačkoli se střídají se zpívanými strofami podobně jako mluvené parafráze, smysl těchto zpěvů neodrážejí, ale spíše se s nimi spojují do jakési nesouvislé tirády, která má zdůraznit tradiční roli Máří Magdaleny coby vzoru kajícnice.

Na konec zahradnického výstupu, po Kristově odchodu, připojuje pozdní hra nazvaná *Ordo trium personarum in die resurrectionis domini sepulchrum visitantium*⁹ k tradiční kostře i jeden latinský zpěv, který ústí do výrazu nečekaného vlastenectví: „qui surrexisti de mortuis, / da salutem Bohemis tuis, aeu“.¹⁰ Tento prvek se objeví i ve zpívaném překladu, kde Máří Magdalena prosí: „Jenž stal z mrtvých, odpusť nám hříchy, / utvrď v pravdě tvé všechny věrné Čechy, alleluia, aeu“. Odrážejí-li oba tyto zpěvy společnou snahu celé národní obce, následující *ricmus* ji nahrazuje osobnějším přáním, vyjadřujícím naději věrných křesťanů jako individuálních duší: „jenž vstal dnes z hrobu, / přimiž nás k sobě v tuto dobu“.

Obecně lze říci, že zpěvy v národním jazyce, které zdvojují čím dál více latinských zpěvů, mají sklon nejen převzít metrickou formu i melodii svých latinských předloh, ale také přetlumočit jejich text mnohem věrněji než mluvené *ricmi*. Proto mohou zprostředkovat divákům bez vzdělání podvojnou interpretaci děje, která je klerikům zřejmá už z pouhého srovnání latinských zpěvů a promluv v národním jazyce.

Stejně jako stále čtenější vernakulární zpěvy posilují slavnostní a stylizovanou stránku her, setkáváme se v nich také čím dál častěji s mluvenými replikami, které nevycházejí z latinských zpěvů, a v nichž se vyskytují prvky mimetičtějšího nebo přízemnějšího zobrazování. Například aby Máří Magdalena zdůvodnila, proč se odpojuje od svých družek po společné návštěvě u hrobu (což v latinských hrách zůstává bez vysvětlení), žádá je, aby se vrátily domů a nechaly ji bdít na místě až do svítání; v první hře, která pochází ze 14. století, k tomu říká jediné dvojverší, v té poslední, ze 16. století, recituje deset veršů. Ve zlomkovitě dochované hře z Národního muzea (15. století) po úvodním rozhovoru mezi Máří Magdalenou a Ježíšem-zahradníkem, složeném z tradičních zpěvů a z jejich mluvených parafrází,

⁹ Ibid., s. 147–175.

¹⁰ Ibid., s. 167 („Ty, který jsi vstal z mrtvých, dej spásu svým Čechům, aleluja“.)

následuje krátký pouze mluvený dialog, v němž Kristus varuje Máří před nebezpečím, které jí hrozí, když je v zahradě sama tak brzy ráno, ona mu vysvětluje, že oplakává svého „drahého Spasitele“, a on se jí snaží utěšit.¹¹ *Ordo trium personarum*, pocházející ze století následujících¹², má na tomto místě překvapivou pasáž, v níž se Kristus vyjadřuje jako vulgární a grobiánský zahradník. Replika, která začíná zbožnou výzvou a pak přejde do zcela světského tónu, nevyplývá, jak se někdy tvrdilo, ze snahy o realistické zobrazení, ale spíše z burleskního ducha souvisejícího s tradicí tzv. *risus paschalis*, který mísí smích (či výsměch) do té nejslavnostnější oslavy. Tento fakt zdůrazňuje hlubokou polaritu, která je charakteristickým znakem žánru dvojjazyčných her a která se projevuje v celé řadě dalších dichotomií, zejména mezi obřadnou oslavou a dramatickým znázorněním, mezi latinou a národním jazykem a mezi zpěvem a mluveným slovem.

Dochovala se nám jediná úplná hra, která obsahuje podobně názorný příklad dichotomie mezi posvátným a profánním. Skutečnost, že se jedná o text pozdní, je patrně jen souhrou historických náhod. Tři Marie oplakávající smrt svého ukřižovaného Mistra se totiž ve hrách setkávaly s burleskními postavami, jako mastičkářem, jeho zlou ženou a darebnými sluhy, už od počátku 14. století. Dokladem toho jsou dvě zlomkovitě dochované verze mastičkářské epizody¹³, která zřejmě náležela ke dvojím bilingvním *Hrám o třech Mariích*, starším než všechny nám známé texty. Starší z obou zlomků obsahuje dokonce obscenní parodii vzkříšení, které hra jako celek měla oslavovat. Mastičkářská epizoda se odehrává v zásadě v mluvené češtině, ale – v souladu s dichotomií typickou pro celou hru – užívá jako základu pro dialog mezi mastičkářem a Mariemi latinských zpěvů, které ji spojují s biblickým příběhem. Tím, že toto vážné jádro komické epizody prokládá latinské zpěvy mluvenými *ricmi* v češtině, přejímá podvojnost typickou pro ostatní epizody *Her o třech Mariích* a prokazuje tak sounáležitost frašky se hrou, která jako celek je sakrální. Tato epizoda ovšem užívá zpěv ještě k dalším účelům. Její text je

¹¹ Ibid., s. 119.

¹² Ibid., s. 147–175.

¹³ Ibid., s. 63–80 a 86–93. Pro analýzu těchto důležitých textů, které byly předmětem mnoha diskusí, cf. JAKOBSON, R.: „Medieval Mock Mystery. The Old Czech Unguentarius“; SCHAMSCHULA, W.: „The Place of the Old Czech Mastičkář Fragments within the Central European Easter Plays“; VELTRUSKY, J. F.: *A Sacred Farce from Medieval Bohemia: Mastičkář*.

na osmi místech přerušen slovem „Silete“, které pravděpodobně znamená zpěvní vstup, stejně jako „Silet, silete“, které najdeme ve druhé zlomkovité verzi téže epizody. Uprostřed komického mluveného dialogu navíc sluhové začnou zpívat chvály na svého pána; komický tlachavý text makarónsky mísí latinu s češtinou, nápěv pochází ze slavnostní scény z jedné liturgické *Visitatio sepulchri* z Prahy.¹⁴ Posuzujeme-li tuto epizodu odděleně, tak jak je zachována v neúplném rukopise, zdají se zpěvy v textu, který je takřka celý mluvený, spíše výjimečné; pokud si ji však přestavíme v kontextu hry, jež je začleněna do matutina a jež kombinuje zpěv s mluveným slovem, obraz se zcela změní: ty části dialogu, které jsou celé mluvené, se stávají výjimkami, a to právě v tom, jak jsou blízké světskému životu.

Podobný efekt, i když na mnohem menší ploše, vzniká v poslední epizodě hry nazvané *Ordo trium personarum*. Dialog týkající se Tomášovy nevěřivosti a jeho nevraživosti vůči učedníkům, kteří uvěřili, se tu odehrává pouze v mluvené češtině, což může diváka přivést k tomu, aby v něm viděl obraz své vlastní nedostatečné víry. Od chvíle, kdy se Kristus objeví na scéně, se však jak on, tak i Tomáš vyjadřují střídavě latinskými zpěvy a mluvenou češtinou, tedy dvojí formou, příznačnou pro všechny slavnostní pasáže her tohoto typu.

Vztahy mezi zpěvy a mluvenými replikami se ještě více komplikují ve hře nazvané *Ludus pasce*¹⁵, která je ve skutečnosti rozšířenou verzí *Ordo trium personarum*. *Ludus pasce* začíná mluveným prologem v češtině; v interpolacích, které pak přidává do samotného textu *Ordo*, mluvený jazyk tak zřetelně převažuje nad zpěvem, že není jasné, který z těchto dvou rejstříků je normou a který je výjimečný. Jakkoli z tradice těchto her vyplývá, že normou je zpěv, zdá se zde, že důležitá role mluveného jazyka – zejména na začátku hry, kde se norma ustaluje – klade oba rejstříky na stejnou úroveň a dokonce jejich střídání povyšuje na normu.

První epizoda, která předvádí úzkost učedníků po Ježíšově smrti a před tím, než se oznámí jeho vzkříšení, začíná liturgickým zpěvem – responsoriem „Querunt sine querella“ – a pokračuje v podobě mluveného dialogu. Tradiční nářky tří Marií, v nichž převládá zpěv, přerušuje scéna s mastičkářem, která je celá mluvená. Po tradiční epizodě návštěvy u hrobu, s převahou zpěvu, následuje mluvený dia-

¹⁴ NEJEDLÝ, Z.: *Dějiny husitského zpěvu*, I, s. 235–236 a 282–283.

¹⁵ MÁCHAL, J., op. cit., s. 175–186.

log, v němž dvě z Marií (kromě Máří Magdaleny) vyprávějí, co viděly a slyšely, a tři učedníci na to reagují. Když pak Máří Magdalena opěvuje zmrtvýchvstalého Krista, dva jiní apoštolové, Petr a Jan, v mluveném dialogu navrhnou, že se jí půjdou vyptat na to, co viděla, a tak vytvářejí takřikajíc přirozené spojení mezi dvěma tradičně vystavenými scénami, setkáním Magdalény s Kristem-zahradníkem a jejím rozhovorem s učedníky. Když tito dva apoštolové doběhnou ke hrobu, následuje v *Ludus pasce* Kristovo zjevení učedníkům v Emauzích. Na rozdíl od krátkých interpolací, o nichž jsme mluvili výše, ale shodně s dalšími velkými epizodami sestává tato scéna jak ze zpěvů, tak i z mluvených replik, a to zejména od okamžiku, kdy vystoupí Kristus. Tím se podobá zmíněné scéně s nevěřícím Tomášem, která bezprostředně následuje a kterou *Ludus pasce* přejal z *Ordo trium personarum*. V obou těchto scénách představuje mluvený dialog cosi jako přirozený svět, do nějž prostřednictvím zpěvu vstupuje transcendentální rozměr spolu s Kristem vzkříšeným. Na druhé straně jsou tyto dvě epizody propojeny samotným převáděným dějem – vyprávění emauzských učedníků o zjevení, kterého se jim dostalo, přivádí Tomáše k tomu, aby projevil svou nevěřičnost. V *Ludus pasce* následuje po zjevení Tomášovi velmi stylizované znázornění Kristova nanebevstoupení. Začíná výstupem dvou andělů, kteří latinsky zpívají „Quis est iste qui venit de Edon...“, což je zpěv tradičně spojený s Kristovým výstupem na nebesa. Scénu uzavírá český zpěv „Svítězil“, při němž andělé odcházejí spolu s postavou Krista směrem ke kapli, která představuje nebe. Mezi těmito dvěma zpěvy pronášejí andělé řeč, v níž oslavují Krista a líčí jeho uvítání v království nebeském. Dialog hry končí návratem do lidského světa apoštolů, tedy tam, kde začal. Jakub Menší pronáší mluvenou repliku, v níž vybízí své druhy, aby uvěřili ve Vzkříšení, a nakonec je vyzve, aby zazpívali hymnus „Te Deum“, který tak tvoří protějšek k liturgickému responsoriu, které zpívají učedníci před první mluvenou replikou na začátku hry.

Hry náležející ke druhé skupině, v nichž jsou dialogy vedeny zásadně v češtině, se na první pohled liší od těchto různých *Her o třech Mariích*, ve vlastním slova smyslu dvojjazyčných, vzájemným poměrem zpěvu a mluveného slova. Zpěvy, které jsou více či méně pevnou kostrou bilingvních her, se ve hrách ze druhé skupiny stávají spíše pomocnou složkou. Proto se rozrůžňuje i jejich charakter a funkce, které mají ve výstavbě jednotlivých her a v utváření jejich smyslu.

V těchto textech slouží zpěvy v první řadě k rozčlenění děje. Najdeme je proto na začátku i na konci hry, ale také na rozhraní scén, které se odehrávají na různých místech. Někdy jsou to lidové písně, jako například pochod, který v *Ludus de resurrectione domini*¹⁶ zpívají vojáci při odchodu od Pilátova dvora ke hrobu, který mají střežit, anebo jakási hařmatilka, jako je zpěv v pseudo-hebrejštině, jímž se před Pilátem představuje Synagoga. Většinou jsou to však latinské zpěvy vypůjčené z liturgie, které zde mají dvě různé funkce: jednak děj člení, jednak tvoří pouto s tradicí, posvěcenou a stvrzenou církevním ritem. Příkladem je narativní zpěv *Ingressus Pilatus* z téže hry, který doprovází výstup Pilátův a jeho průvodu a upozorňuje na něj. Tento zpěv v druhém plánu připomíná rituální podobu příběhu, který se právě má odehrát, a tím odkazuje na bohoslužbu jako kanonický pramen, který má zaručit pravdivost předváděného. Podobně responsorium *Recessit pastor*, jež na konci jedné zlomkovitě dochovaných *Pašijových her*¹⁷ zpívají odcházející postavy, které odnášejí Ježíšovo tělo, slouží nejen k uzavření hry, ale také k tomu, aby uvedlo – můžeme-li to tak říct – svět dramatického ztvárnění do světa posvátné tradice.

Dochované zlomky jiného textu, *Ludus in die palmarum*¹⁸, zahajuje liturgický zpěv, upravený jako osnova krátké dvojjazyčné scény. Jedná se o antifonu „Collegerunt pontifices“ převzatou z officia, přesněji z procesí na Květnou neděli; vypráví se v ní o tom, jak se velekněží dohodli s farizeji, že pro blaho lidu musí Ježíš zemřít. Začátek antifony zpívají postavy představující Ježíše, dvanáct apoštolů a kněží, kteří přicházejí spolu s nimi, a částečně také publikum; text totiž říká „illi cantent litterati cum eis, qui sciunt cantare“, což znamená „vzdělaní znalí zpěvu ať zpívají s nimi“. Taková účast zdůrazňuje rituální charakter úvodní části zpěvu. Další větu zpívají postavy představující židovskou obec a dvě klíčové věty, z nichž po každé následuje mluvený *ricmus* v češtině, jsou rozdělené mezi velekněze Annáše a Kaifáše; přinejmenším druhý z nich má podle rubriky zároveň zběsile gestikulovat. Apoštolové antifonu dozpívají do konce a projdou přitom prostorem, v němž se hra odehrává, načež začne scéna Ježíšova

¹⁶ Ibid., s. 186–215.

¹⁷ Ibid., s. 126–132.

¹⁸ Ibid., s. 145–146.

pokoušení na hoře. Tato antifona coby liturgický zpěv spojuje *Ludus* s bohoslužbou a svým textem, který vypráví o spiknutí proti Ježíšovi, nastoluje zvláštní perspektivu, v níž se má dále odehrávat posvátný příběh, který *Ludus* znázorňuje. Protože se však pokračování hry nedochovalo, není možné určit její případné další funkce.

Ludus de resurrectione domini užívá mluveného národního jazyka ve většině svých dialogů, které jen občas přerušují zpěvy, buď v latině nebo v pseudo-hebrejštině či češtině. Dvě scény (které ovšem nenásledují bezprostředně za sebou) se nicméně odlišují od ostatních tak častým užíváním latinských zpěvů, že dialog dostává onu podvojnou podobu, zpola zpívanou v latině a zpola mluvenou v národním jazyce, která je charakteristická pro skutečně bilingvní *Hry o třech Mariích*. Tato zvláštní forma dialogu vyznačuje právě dvě nejslavnější scény, Kristovo zmrtvýchvstání na pokyn archanděla Michaela a jeho sestup do pekel, kde má osvobodit duše spravedlivých. Kristus, anděl, náčelníci ďáblů i osvobozené duše, pokud promlouvají společně, střídají latinské zpěvy převzaté z liturgie, tvoříci jakousi oficiální osnovu předváděného děje, a mluvené české repliky, jež zčásti překládají zpěvy a zčásti je doplňují o prvky vlastní dramatické verzi příběhu. Ve scéně zmrtvýchvstání se zpěvy týkají samotného aktu probuzení z mrtvých a přijetí božské slávy, zatímco mluvené repliky se opakovaně zmiňují o vysvobození duší z pekelného zajetí, které má následovat; předznamenávají tak druhou zpola zpívanou scénu a zdůrazňují vazby, které je navzájem pojí, ačkoli je od sebe odděluje scéna s hlídkami u hrobu a s veleknězem Kaifášem, která je celá mluvená. V sestupu do pekel mají zpěvy i jejich parafraze v podobě *ricmi* ukázat zejména setkání Krista s ďábly a se sborem duší spravedlivých, zatímco dialog pouze mluvený znázorňuje osobnější setkání Krista a anděla s jednotlivými dušemi, zejména Adamem, Evou a lotrem, který byl ukřižován po Kristově pravici. Když na konci hry anděl odvádí duše do nebe, zpívá liturgický hymnus „Salve festa dies“, který tvoří přechod mezi dramatickým představením a kázáním, které po něm následuje.

Jedním z nejstarších českých dramatických textů je zvláštní hra o Máří Magdaleně, kterou literární historici pojmenovali *Hra veselé Magdaleny*¹⁹, analogicky k německé hře *Ludus Mariae Magdaleneae in*

¹⁹ Ibid., s. 81–86.

*gaudio*²⁰ z Erlau (IV. jagerská hra). Tento *Ludus* je podstatně delší a také mnohem pozdější než česká hra, přesto je to jediný známý text v celém středověkém divadle, který se jí podobá svou stavbou sestávající ze dvou částí, z nichž první tvoří výstup s čerty a druhá znázorňuje Magdalenin světský život a její obrácení. V obou hrách hrají důležitou roli zpěvy, a to jak latinské náboženské, tak i světské v národním jazyce.

Česká hra začíná scénou, v níž jsou padlí andělé vyhnáni z nebes a promění se v ďábly. Tato scéna se skládá z mluveného dialogu, který po druhé, třetí a čtvrté replice člení verše z liturgického hymnu „Te Deum“, které zpívají věrní andělé. To ovšem není jediná funkce tohoto zpěvu. Ten totiž zároveň představuje zpěv, jímž se andělé obracejí k Bohu a v němž mu vzdávají poctu. Když se ďáblové octnou v pekle, vysílá Lucifer své pochopy na zem na lov hříšných duší; přivedou mu nejméně jednu, pravděpodobně nemravného kněze. V tomto okamžiku vystupuje Máří Magdalena, která vede na zemi život v radovánkách. Zazpívá česky milostnou píseň a pronese repliku, v níž zve kněží i studenty, galantní milence a nápadníky, aby se bavili spolu s ní. Přicházejí k ní ďáblové v podobě tří krásných mladíků a vybízejí ji, aby jen zpívala dál, že se k ní připojí. Tyto milostné písně vyvolají výčitky její sestry Marty, která Marii v následující scéně vybízí k pokání latinským zpěvem a českou promluvou. Z tohoto zpěvu známe ovšem jen první slovo, „Revertere“, jehož interpretace je předmětem dohadů.²¹

Nejzajímavějším prvkem této scény jsou milostné písně, které byly možná doprovázené tancem.²² Notový záznam ale bohužel v rukopise není. I zde tyto písně představují zpěv postavy, tedy Máří Magdaleny, a synekdochicky znázorňují její světský život. Mezi možnými prostředky, jak tento její život evokovat, mají milostné písně tu zvláštnost, že vyvolávají velmi konkrétní atmosféru, která je v kontrastu s tou, již navodil zpěv andělů v předchozí scéně a pravděpodobně také zpěv Martin.

²⁰ KUMMER, K. F. (ed.): *Erlauer Spiele*, s. 91–119.

²¹ Nabízí se předpoklad, že se jedná o tentýž zpěv, který zpívá Marta v jagerské hře: „Revertere, revertere, Sunamitis etc.“ – cf. KUMMER, K. F., op. cit., s. 110.

²² V jagerské hře Máří Magdalena v jednom z německých zpěvů říká explicitně, že při něm tančí (KUMMER, op. cit., s. 105). V pašijové hře z Alsfeldu, která také obsahuje scénu světského života Máří Magdaleny, několik rubrik hovoří o tom, že tančí, ať už s ďábly, sama nebo s rytířem atd. (FRONING, R.: *Das Drama des Mittelalters*, II, s. 630–633).

Máří Magdalena zpočátku odmítá Martiny výzvy s opovržením a zazpívá ještě jednu sloku, nakonec se ale během krátkého dialogu s Martou obrátí. Na závěr hry obě sestry spolu zpívají latinsky slova odpuštění, jež v evangeliu pronesl Kristus k hříšné ženě: „Dimissa sunt ei peccata multa, quoniam dilexit multum“ („Její mnohé hříchy jsou jí odpuštěny, protože projevila velkou lásku“, L 7,47). Tento zpěv hru formálně uzavírá, ale zároveň představuje vrchol děje, protože je jedinou informací o tom, že odpuštění od Boha, které jí slibovala její sestra, Máří nakonec opravdu dostává. Tím se uzavírá příběh o hříchu, který prochází celou hrou a sjednocuje ji: hřích, nastolený pádem andělů a ovládající lidstvo ještě neobrozené, nakonec přemohlo pokání, díky němuž se nebe, provždy uzavřené pro padlé anděly, opět otvírá člověku. Přínosem her z této druhé skupiny je jedna z funkcí zpěvu, která se liší od jeho funkcí v liturgickém dramatu: je to onen typ, který jsme v případě *Hry veselé Magdaleny* nazvali zpěvem představujícím zpěv. Jednalo se jednak o tři verše z „Te Deum“, které podtrhovaly vyhnání vzpurných andělů a zároveň představovaly Boží chválu andělů věrných, jednak o milostné písně Máří Magdaleny. Dalším příkladem je píseň, kterou si v *Ludus de resurrectione domini* zpívají do pochodu vojáci, když odcházejí ke hrobu. Při bližším zkoumání najdeme několik prvků takového zpěvu představujícího zpěv i ve hrách z první skupiny. Například když v *Ludus pasce* Máří Magdalena zazpívá začátek sekvence „Victimae paschali“, posílá apoštol Petr Jana podívat se, „proč ta žena tak vesele zpívá“.²³ Touto poznámkou je tradiční zpěv, který je v těchto hrách obvyklým způsobem, jak reprodukovat promluvu postavy, náhle interpretován jako představující zpěv, a to takový, který vyjadřuje radostné rozpoložení. Dodejme ještě, že hry z první skupiny skýtají zpěvu představujícímu zpěv mnohem méně příznivé podmínky než ty hry, ve kterých se dialog mezi postavami odehrává normálně v mluvené podobě.

Závěrem je třeba konstatovat, že pokud jsou zpěvy ve hrách z druhé skupiny především prvkem pomocným, neznamená to v žádném případě, že jsou esteticky méně bohaté než ty, jež tvoří kostru her ve vlastním slova smyslu dvojjazyčných. Naopak, vynikají různorodostí i pestrostí funkcí, které jim připadají, i namnoze rafinovanými způsoby, kterými tyto funkce naplňují.

²³ MÁCHAL, J., op. cit., s. 180.