

Ivánek, Jakub

Kramářský tisk jako publikační forma ambiciózní náboženské písně : krátký cyklus písní k uctění sv. Františka Serafínského a sv. Antonína Paduánského z městského muzea v Čáslavi

Bohemica litteraria. 2011, vol. 14, iss. 2, pp. [3]-22

ISSN 1213-2144 (print); ISSN 2336-4394 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115734>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAKUB IVÁNEK

KRAMÁŘSKÝ TISK JAKO PUBLIKAČNÍ FORMA AMBICIÓZNÍ NÁBOŽENSKÉ PÍSNĚ

Krátký cyklus písní k uctění sv. Františka Serafinského a sv. Antonína Paduánského z Městského muzea v Čáslavi

Klíčová slova: Baroko, hymnografie, písně o svatých, kramářský tisk, kramářské písně, sv. František z Assisi, sv. Antonín Paduánský, kapucíni.

Schlüsselwörter: Barock, Hymnografie, Lieder über Heilige, Jahrmarktsdruck, Bänkelgesänge, Hl. Franz von Assisi, Hl. Anton von Padua, Kapuziner.

Jahrmarktsdruck als eine Publikationsform des ambitiösen Religionsliedes

(Ein kurzer Zyklus von Liedern zur Verehrung des Hl. Franz Seraphicus und des Hl. Anton von Padua aus dem Stadtmuseum in Čáslav)

Abstrakt

Der Beitrag befasst sich mit vier Liedtexten über die Franziskanerheiligen (der erste wird auf den Hl. Franz Seraphicus, die drei nächsten auf den Hl. Anton von Padua gerichtet), die in einem heute unvollständig erhaltenen Druck aus dem Stadtmuseum in Čáslav beisammen herausgegeben wurden. Die Lieder entstanden vielleicht schrittweise am Anfang des 18. Jahrhunderts und dann wurden sie in diesen Druck zusammengefügt. Ihr Autor, vermutlich ein unbekannter Kapuziner, stellte eine ambitiöse und zugleich zweckmäßige Schöpfung her, die zu Beginn der Bekräftigung des Kultes von diesen Heiligen stand und die Mehrzahl dieser Texte in Gesangbücher und in weitere Lieddrucke übergenommen wurde. Die Studie soll nicht nur die Entstehung dieser Lieder beleuchten, sondern auch die Tatsache darstellen, dass unter Bänkelgesängen auch kunstvolle Texte herausgegeben wurden. Das gemeinsame Attribut der Bänkelgesänge heißt nicht „volkstümlich und einfach“, aber „für das Volk“.

Oblast kramářských písní dosud patří v české literární historii k oněm nedostatečně prozkoumaným končinám, jejichž hlubší poznání by mohlo přinést zásadní proměnu pohledu na tento fenomén raného novověku. To jsme se ostatně pokusili vyložit již v naší teoretické studii o žánrech barokních písní (IVÁNEK 2010a). Tato skutečnost může být zapříčiněna zajisté značným množstvím těchto tisků (přestože lze počítat s tím, že dochovaný materiál je jen zlomkem skutečně rozsáhlé produkce, která byla svou konzumní povahou, absencí vazby a použitím málo kvalitního materiálu často odkázána ke zničení opotřebováním).¹ Svůj

¹ Příhodné je vyjádření Jaroslava Kolára, který v souvislosti s recepcí knížek lidového čtení hovoří o „rozečtení na cáry“ (KOLÁR 2004: 227).

podíl však nese i jejich tematická různorodost (témata kramářsky tištěných písní jsou rozličná, ať už v oblasti světské, či náboženské písně, a tak se badatelé věnují často pouze omezené tematické oblasti produkce, což vlastně činíme také my), a dokonce faktory mnohem prozaičtější, jako např. špatný stav katalogizace a uchovávaní takových tisků v muzejních sbírkách vůbec, roztroušenost těchto fondů po všemožných institucích doslova po celém území České republiky a někdy i v zahraničí. Konečně zde působí i předsudek některých badatelů, kteří se domnívají, že kramářská píseň nevykazuje zvlášť pozoruhodné literární hodnoty a je zajímavá snad jen z hlediska etnografického jako specifický druh produkce zvlášť některých regionů, případně ještě svou publicistickou funkcí.² To je však posouzení velice zavádějící a veskrze nepodložené podrobným materiálovým rozbohem. Většina dosavadního bádání se navíc zaměřila na kramářské písně se světskou tematikou, respektive vnímala jako kramářské písně především zpravodajské texty s typickými kontaktními formulami (*poslechněte, slyšte, přistupte, pozastavte se* apod.).³

Jedním z pozoruhodných textů vydaných formou kramářských písní je neúplně dochovaný tisk čtyř náboženských písní o sv. Františku Serafinském a sv. Antonínu Paduánském z fondu Městského muzea v Čáslavi,⁴ jemuž se na následujících stránkách chceme věnovat blíže, abychom poukázali na skutečnost, že se mezi kramářskou produkcí mohou objevovat i ambicióznější texty, které však díky tomuto typu vydání došly velké obliby a byly hojně přejímány do dalších kramářských tisků a kancionálů.

² Na tuto skutečnost jsme již s příslušnými odkazy upozornili ve výše citované teoretické studii. Tam také uvádíme stylový rozsah této produkce a zmiňujeme záležitost přebírání kramářských písní do kancionálů a naopak.

³ Viz např. studie ze sborníku *Václavkova Olomouc 1961* (DVOŘÁK – KVAPIL 1963), kde je fenomén kramářských písní spojován jednak s povahou textu (názorné zpravodajství předváděné také obrazem či scénicky), jednak s publikační formou (písněové letáky a drobné tisky, svazované majiteli do špalíčků). Tyto dvě oblasti se ale nekryjí – zpravodajské texty tvoří pouze část produkce vydávané a šířené formou kramářského tisku. Občas se k tomuto rozporu přiznávají i autoři této koncepce – Robert Smetana uvádí, že písně novinové tvoří jen menší část fondu kramářských písní, kterým vévodí tematika duchovní (SMETANA 1963: 37); Jiří Sehnal je zase nucen s ohledem na vydávání ambicióznějších písní touto „nízkou“ formou hovořit o *nevlastní kramářské písní* (SEHNAL 1963: 277), což je termín velmi problematický. Odmítáme tedy definici kramářské písně jako textu, jehož šíření je automaticky spjata také s hlasitým provozováním, jejíž neplatnosti si byl vědom již Smetana (SMETANA 1963: 30–31), a adjektivum *kramářský* přisuzujeme jednoduše veškeré produkci šířené kramáři – trhovými a pouťovými obchodníky, ale též podomními prodejci – bez ohledu na typ textu. Vhodné je také připomenout Smetanou zdůrazňovanou účelovost těchto tisků (hovoří o *užitých písních*), která uvádí kramářskou produkci do ryze barokního literárního rámce. Musíme se však oprostít od jeho rázného, dobově poplatného zdůrazňování *refeudalizační propagandy fidei* v případě písní s duchovní tematikou (SMETANA 1963: 39–40).

⁴ Původně označen jako špal. č. 300, přív. 5; dnes má špalíček inv. č. 897 (Knihopis č. 12875).

Úvodní list námi zkoumaného tisku se nedochoval,⁵ tudíž neznáme jeho přesnou dataci ani vydavatele či místo tisku (velké procento kramářských tisků sice tyto informace neobsahuje, avšak vzhledem k povaze uveřejněných textů a skutečnosti, že jejich jiná vydání tyto údaje uvádějí, se domníváme, že je také tento tisk obsahoval). O existenci identického tisku nejsou zprávy, ale při již zmíněném stavu katalogizace je jistě možné, že se v některé sbírce nachází, třebaže do *Knihopisu* nebyl zahrnut.

Utržení první strany tisku má za následek i fragmentárnost první písně, jejíž počátek chybí. Tuto píseň o sv. Františkovi však lze celkem spolehlivě rekonstruovat, neboť jde o text s incipitem Pozdraven buď Františku, který se vyskytuje hned v několika dochovaných kramářských tiscích⁶ a byl později zahrnut i do kancionálu Jana Josefa Božana *Slaviček rájský* (BOŽAN 1719: 697–698),⁷ Koniášovy *Cytary Nového zákona*, kde se objevuje od druhého vydání z r. 1738 (Knihopis č. 4289), kapucínského zpěvníku *Serafínský slaviček* z r. 1743 (Knihopis č. 15497) nebo do pozdějšího vydání poutnické příručky *Žižnivý poutník aneb cellenská cesta* z r. 1798 (Knihopis č. 6957), kde je ovšem otištěn již v porušené verzi o 14 slokách, která na přelomu 18. a 19. stol. kolovala v kramářských tiscích (některé obraty zkomoleny a vynechány tři sloky z kompozičního vrcholu písně).⁸ Už toto množství vydání a zahrnutí písně do kancionálů a jiných spisů dává tušit její oblíbenost na začátku 18. stol. i později (hojně se objevuje dokonce ještě mezi kramářskými písněmi tištěnými v 19. stol.). Popularitu písně pak korunuje četnost nápěvových odkazů na její melodii u mnoha jiných písní vydaných v 18. stol.⁹ Troufáme si tvrdit, že znal-li člověk 18. stol. nějakou píseň o sv. Františkovi, byl to zcela určitě právě náš text s incipitem Pozdraven buď Františku. Jeho oblíba je dána zřejmě také faktem, že jde o dílo působivé, senzuální, charakterizuje náboženskou vroucnost světce a umně spojuje praktické i estetické požadavky barokní tvorby.

Píseň využívá v baroku oblíbenou květinovou metaforiku – světec je označen za *ctností lilium*, *ruži bez trní*, *vonné konvallium*. Krása ctností přirovnávaná ke květinám vrcholí apostrofou „ty největší chudobo“, jež nejlépe charakterizuje program sv. Františka a navíc může být vnímána také jako metaforické vystižení

⁵ Jelikož v uvedeném špalíčku je vytržena titulní strana hned u několika kramářských tisků (jde vesměs o písně o Janu Nepomuckém – viz Knihopis č. 8331, 8335, 8337–39), předpokládáme, že obsahovala, stejně jako ony, nějakou působivou ilustraci.

⁶ Knihopis č. 13573 (z r. 1705); Knihopis č. 13490 (z r. 171[...]); Knihopis č. 7766 (z r. 1763); Knihopis č. 12874 (snad z 1. pol. 18. stol.); *Knihopisem* nezaznamenaný tisk z r. 1714 (JOHANIDES 1973: 158–159).

⁷ Píseň byla novodobě vydána (BOŽAN 1999: 284–288).

⁸ Jistá zkomolení provázela však i některá starší vydání písně (např. tisk z r. 1763) a někdy jimi docházelo i k mírnému motivickému zjednodušení (např. odstranění motivu líbání kříže), ovšem nelze jednoznačně říct, zda šlo o změny motivované ideologicky, či k nim došlo čistě z tiskařské nedbalosti nebo neporozuměním sazeče.

⁹ Jiří Sehnal ji uvádí také mezi nejčastějšími nápěvy světských kramářských písní 18. stol. (SEHNAL 1963: 279).

květinou – chudobkou. V těchto pasážích je silně znát vliv Michnovy poezie, která byla autoru písně pravděpodobně vzorem. Vyjadřování dvou úvodních slok až velmi nápadně připomíná obraty z první a čtvrté sloky desáté písně Michnovy *Loutny české* s názvem Svádební věneček (MICHNA 1985: 144):

„Pozdraven buď Františku,
všech ctností lilium,
ty největší chudobo,
vonné konvallium,
ó růže bez trní,
jenž se víc nemění
[...]
Uvijit' věnce k veselí,
lásko, přidej kvítí
Františkovi chudému,
svadbu bude mítí [...]“
(Knihopis č. 12875).

„Posypte mne s kvítkami,
s růží a s lilium,
obložte mne s kytkami,
spojte convalium
[...]
Vějme věnce k veselí,
lásko, podej kvítí,
buďme přitom veselí,
ty mne budeš mítí
(Michnova *Loutna česká*).

Už tento zdroj inspirace dává najevo, že píseň o sv. Františku, ač byla vydána jako kramářský tisk (a to hned několikrát), je odrazem exkluzivnějšího typu poezie, třebaže sama se exkluzivně (tedy omezení okruhu recipientů na užší, vzdělanou vrstvu) vyhýbá.¹⁰ Svými „michnovskými“ pasážemi však odkazuje k ambicióznější lyrice a o tu se pokouší také jako vyvážený, kompozičně zralý celek, složený netradičně ze senzualních a dramatických obrazů.

Až do páté sloky jsou v písni rozvíjeny motivy květin a ctností (pokora, poníženost, trpělivost, chudoba), kde jsou završeny příznačně korunováním světce věncem z polního kvítí. Toto vše pak doprovází hudba a zpěv *devíti kůrův anjelských*. Tato velkolepá a přitom prostá slavnost se však v šesté sloce dramaticky proměňuje. František upadá do mdlob a Serafín mu spěchá na pomoc. Sedmá a osmá sloka jsou přímou řečí Františka, který si žádá jediné potěšení ve světě – Ježíše – a prosí jej, aby mohl obdržet jeho svaté rány. K tomu dochází v následujících pasážích, které svou obrazností tvoří vrchol celé písně. Anděl Serafín spěchá z nebe vytlačit do světcova těla rány, a spojit jej tak s Kristem.

„Hřeby z těla vycházejí,
bolest přidávají
a oči Serafína
slzy vylejvají;
tvář jest usinalá,
jako umrtvená,
rány otvírá z bolestí,
omdlívá z vroucnosti.

¹⁰ Právě směřování ambicióznosti (snahy o uměleckou působivost) a exkluzivity (uzavřenosti písně širšímu publiku vzhledem k náročnosti užitých prostředků, symbolů, metafor a často antických obrazů) nejvíce zatížilo i jinak defektní ranou verzí této stati, která byla již v roce 2009 přednesena na studentské konferenci v Trnavě (IVÁNEK 2009a: 5–15).

Srdce jeho oplejvá
hořící milostí,
k svému Ježíši pospíchá,
neb má na tom dosti,
že svatý Kříž jeho
ozdobil samého,
mučedníka živého,
Františka svatého.“

Lidé následně za Františkovu osobu děkují Kristu, že světci stigmata propůjčil. Třináctá až sedmnáctá sloka tvoří závěrečnou modlitbu kolektivu, který sborově promlouvá ke Kristu i k Františkovi, aby skrz něj získal milosti.

Ústředním motivem písně je tedy popis Františkovy modlitby vrcholící extatickým vytržením, během kterého dochází k jeho stigmatizaci. Toto je vyjádřeno vyprávěním v přítomnosti historickém, který děj aktualizuje, dodává mu živost a dramaturgizuje popisované scény. Žánrově by tedy bylo možno text zařadit mezi písně vyprávěcího rázu, avšak jde jednak o vyprávění obrazné, v němž je epická složka oslabována pasážemi se smyslovými a dramatickými obrazy, jednak o vyprávění v přítomném čase, které nebývá časté a signalizuje vyšší ambice autora.¹¹ Píseň vystupuje nad průměr, který tvoří produkce stereotypně psané barokní náboženské písně, ale zároveň beze zbytku plní požadavek na vytvoření účelného textu útočícího na smysly vnímatele a obeznamujícího člověka s hlavními františkánskými ctnostmi a jednou z vrcholných epizod hagiografie sv. Františka.

Jiří Sehnal v jednom ze svých článků (SEHNAL 1979: 151–152) hovořil o možné německé předloze této písně, avšak tato hypotéza může platit jen částečně. Německá píseň *Gegrüsst seyst du Francisce*, vydaná již v tisku z r. 1639 (*Drey Schöne Neue Geistliche Lieder*),¹² se s českou písní shoduje v prvním verši a strofickém schématu (7x6b7x6b6c6c7d6c), ale jinak má zcela odlišné znění. Na ploše pouhých pěti slok se nám zde představuje ryze lyrická oslava světce plná symbolických narážek a barokních metafor. Tuto podobu má v české písni pouze počátek textu (ani v použitých obrazech se však povětšinou neshodují), zatímco jeho ústřední část je obrazným vyprávěním o průběhu seslání svatých ran na světce na hoře La Verna. Zmínka o obdržení Kristových ran se sice objevuje i v německém textu, ale vzhledem k tomu, že jde o jeden z nejčastějších motivů Františkovy hagiografie, nelze z toho vyvodit vztah adaptace. Připouštíme však, že autor české písně zřejmě onu německou píseň znal – využití jejího incipitu a strofického schématu¹³ při vytváření nové písně to signalizují – a sloužila mu patrně jako inspirační impuls. Jistou souvislost prozrazuje také užití motivu klenoty v německé písni o sv. Františkovi a v poslední písni námi sledovaného tisku (o sv. Antonínovi; viz později), přičemž německá varianta Kleynod korespon-

¹¹ Odlišnost takového vyprávění vynikne nejlépe ve srovnání s typickou barokní písni vyprávěcí, již představuje zejména tvorba Šimona Lomnického z Budče (IVÁNEK 2010a: 128–129).

¹² Sehnal uvádí podle Bäumkera vytištění z r. 1641.

¹³ Toto strofické schéma nepatří k běžným a rozšiřuje se až v 18. stol. právě u textů psaných na melodii písně *Pozdraven buď Františku*.

duje s tam užitou germanizující podobou tohoto slova (*klynot*). V době vzniku českého textu byla navíc píseň Gegrüsst seyst du Francisce dostupná v několika německých zpěvnících české provenience, zejména v kancionálku vydaném r. 1701 v Chebu (HYMNODIA CATHOLICA 1701: 177–179), ke kterému se ještě později vrátíme.

Následující tři písně kramářského tisku jsou věnovány sv. Antonínovi Paduánskému. První z nich – Chvaliž, Čechu, Antonína – je jakousi výkladovou písní, v níž se ctnosti světce porovnávají s krásou květin a zpěvem ptáků. Bohatě rozvinutá květinová metaforika, pro baroko samozřejmě příznačná, zde tvoří základní motiv a osnovu rozvíjení textu, na této složce je vlastně celá píseň vystavěna. Jednotlivé sloky jsou věnovány konkrétním květinám (fiala, vonící až k Bohu – ctnost obecně; lilie – čistota; růže – mučednictví; narcis – zbožnost; rozmarýn – pokora a poníženost; karafiát – vytrvalost a naděje; sedmikráska – počestný věk).¹⁴ Krása květin zde opět symbolizuje vnitřní krásu světce (zástupné symboly pro ctnosti), ale většinou bývá krásou Antonínových ctností pokořena. Stejně je tomu při srovnání se zpěvem jednotlivých ptáčků ve dvanácté až čtrnácté sloce (slaviček, kanárek). Píseň je završena motivem korunování světce věncem, který uvilo slunce svým svitem. Atmosféra písně tak navozuje dojem jarní přírody plné květin a probouzejícího se života a vrcholí vítězným blahořečením svatého, který jako květina na slunci vyrůstá až do nebe, kde pak přebývá. Je na místě připomenout souvislost motivů tohoto textu s úvodní, oslavnou částí první písně tisku (květiny, zpěv, slavnost a korunování).

Na první pohled se zdá, že tato píseň o sv. Antonínovi je oslavným hymnem (pro motivy slavnosti, závěrečné korunování světlem a koneckonců i úvodní apel „chvaliž“), avšak hymnus v pravém slova smyslu to není. Těmito motivy a svou zpěvností (druhá část sloky je předznamenána symbolem pro repetitio) se sice k oslavné písni blíží, nicméně zde scházejí odkazy ke kolektivní zbožnosti či chvále, které bývají pro barokní hymnus charakteristické. Píseň je laděna do monotónní roviny přiřazováním dalších a dalších motivů, chybí jí dramatičnost nebo vypjaté pochvalné pasáže. Naopak se v ní občas objevují sentence, v nichž hovořící subjekt promlouvá ke křesťanům, kteří jsou v roli naslouchajícího („považ křesťane“ v osmé sloce; „jakž o tom víme“ v deváté sloce). Text tedy vyznívá jako symbolický výklad ctností svatého a blíží se tak žánrově jakémusi zveršovanému výkladu při kázání, což je poloha specificky didaktická a v barokní lyrice vcelku ojedinělá. Nakonec i úvodní výzvu ke chvále světce lze vnímat jako apel otevírající prostor pro vysvětlení toho, proč má být sv. Antonín ctěn:

„Chvaliž, Čechu, Antonína

¹⁴ Spojení ctností sv. Antonína s květinovou symbolikou nalezneme už např. v nověně, již vydal r. 1631 Samuel Greifenfels z Pilsenburka (přetiskuje BITNAR 1940: 285–286), avšak rozprostření ctností na jednotlivé květiny je zde většinou odlišné (sluneční květ – pobožnost; narcis – opatrnost; zlatý květ – láska; růžový květ – trpělivost; šafrán – štědrost; mateří květ – tichost; lilie – čistota; fiala – pokora; májový kvítek – přívětivost).

a skrze něj Boha Syna
všemohoucího,
R^o bys obdržel zde milosti,
potom právě veselosti
v věčné radosti.“

Ani tato píseň se nedočkala pouze jediného otištění. Nalezneme ji i v dalších kramářských tiscích¹⁵ a taktéž v kancionále Matěje Václava Šteyera, avšak nikoli v jeho prvním vydání z r. 1683 (tehdy píseň ještě neexistovala), ale až ve vydání z r. 1712 (Knihopis č. 15938), což svědčí pro převzetí této písně z kramářských tisků do nové edice tohoto kancionálu, zřejmě pro její obecnou srozumitelnost.¹⁶

Podobné je to s třetím textem tisku, kterým je prosebná píseň Srdce mé k tobě otvírám. Stejně jako první píseň, o sv. Františkovi, byla i tato vydána Božanem v jeho kancionále *Slaviček rájský* (BOŽAN 1719: 648)¹⁷ a později převzata i do Koniášovy *Cytary Nového zákona*, respektive jejího vydání z r. 1738 (Knihopis č. 4289), a některých vydání malého zpěvníku *Písně roční aneb Kancionálek*, který vyšel mnohokrát ve 2. pol. 18. stol.¹⁸ Otištění v jiném kramářském tisku nám není známo.¹⁹ Specifickým případem je převzetí písně do *Kancionálu aneb Písní církve křesťanské* Jána Fabika z r. 1800 (Knihopis č. 2403), kde došlo k výraznějším změnám slovních spojení včetně incipitu (Ústa mé k tobě otvírám) a píseň byla (vzhledem k tomu, že jde o jablunkovský kancionál) vztažena ke Slezsku („Ne jen sami Paduáne / o tvé mocnosti vědí, / svatý milý Antoníne! / též Slezáci povědí...“), kde byl světec uctíván na poutním místě Prašivá v Beskydech (FABIK 1800: 297–299).

Jde o text ze všech čtyř nejkratší (šest slok) a žánrově nejlépe vymezený, jak pro jednoznačnost vyjadřování, tak proto, že autor sám v úvodu svou píseň pojmenovává: „Srdce mé k tobě otvírám / divotvorče předivný / před tě mou

¹⁵ Spolu s první písní, o sv. Františkovi, v tiscích Knihopis č. 13573 (z r. 1705), Knihopis č. 13490 (z r. 171[...]) a v *Knihopisem* nezaznamenaném tisku z r. 1714 (JOHANIDES 1973: 158–159); sama byla otištěna v tisku, Knihopis č. 7518 (typograficky také ze zač. 18. stol.), v tomto tisku je několik frází mírně pozměněno a 11. sloka vztahuje světce jako pomocníka k Pražanům, zatímco jiná otištění uvádějí Čechy obecně.

¹⁶ Šteyer v písní opravil přechodníky mužského rodu do správného tvaru (např. pohybujíc → pohybuje), nebo je nahradil adjektivy (např. chválíce → chválící). Pokud je nám známo, píseň dosud nebyla novodobě vydána.

¹⁷ S nepatrnou změnou incipitu na Srdce mé tobě otvírám a několika dalšími drobnějšími textovými změnami. Tato Božanova verze písně byla novodobě vydána (BOŽAN 1999: 260–262).

¹⁸ Zde otiskovaný text se blíží nejvíce Božanově verzi, avšak v incipitu zachovává předložkové spojení „k tobě“ a silněji proměňuje čtvrtou sloku.

¹⁹ Tisky s knihopisnými čísly 12834 (z r. 1737), 12915 (z pol. 18. stol.), 12914 (z 2. pol. 18. stol.) a 12835 (z konce 18. stol.), které obsahují jinou píseň o sv. Antonínovi (incipit Paduánský Antoníne, divotvorče předivný), však využívají píseň Srdce mé k tobě otvírám jako nápěv, což svědčí o její oblíbenosti a obecném rozšíření, ale zároveň do jisté míry koliduje s jejím původním určením jako textu, který se nemusel zpívat (viz níže).

prosbu předstírám / ačkoliv hříšník vinný.“ Typ prosebné modlitební písňe (tedy individuální modlitby ve verších) se v baroku neobjevoval příliš často a většina těchto písni zpravidla jen převáděla do veršů často užívané fráze modliteb. Náš text však patří k příkladům velmi zdařilého využití tohoto písňového typu.

Tematika písňe není nijak náročná. Hříšný člověk se v modlitbě obrací ke světcům s prosbou za navrácení Božské milosti, kterou ztratil (sv. Antonín je tradičně vnímán jako pomocník při nalézání ztracených věcí hmotných i duchovních). Tomuto zaměření odpovídá i niternost a vytvořená intimní atmosféra. Přes zdánlivou jednoduchost je však tato písňe umně zkonstruovaným textem, což manifestuje už její jazyk. Ten není zatížen citově vypjatými rétorickými prvky (jako tomu bývá např. u hymnů), ale zaujme právě jemným, kultivovaným vyjadřováním, prostou upřímností a zvukomalebností, čemuž napomáhají slovosledné a jiné syntaktické zvláštnosti či užití básnické vyjadřování. Hned v první, výše citované sloce písňe je to např. libě znějící anominatio *divotvorče předivný*, básnické užití příklonkového tvaru *tě* po předložce či vynechání sponového slovesa v poslední větě (*ačkoliv hříšník vinný*). Pozornost v textu poutá také užití některých výrazů očekávatelných v exkluzivní lyrice (*náhončí pekelní, nebeský měštěnin*). Z kompoziční stránky na nás působí zejména plynulé navazování motivů a rámování písňe motivem srdce, které je v úvodní sloce *otvíráno*, v předposlední pak světcům *darováno*.

Pokud se tyto tři uvedené písňe staly v 18. stol. oblíbenými, jak o tom svědčí počet jejich dochovaných vydání, visí nad poslední z nich otazník. Čtvrtá písňe ze sledovaného kramářského tisku je totiž doložena pouze v něm, ačkoli jde o ambiciózní písňe s velice zajímavou kompozicí, v níž se i přes využití epického motivu silně uplatňuje lyrická složka. Nelze sice bezpečně říci, že se text nemohl objevit později v jiném kramářském tisku, jehož exemplář se nemusel dochovat, nebo dosud nebyl „objeven“, nicméně je jasné, že na rozdíl od předešlých písni nebyla tato písňe o sv. Antonínovi převzata do žádného barokního kancionálu.²⁰

Písňe Plesej, plesej, celá země vlaská se vrací k tématu prvního rozebíraného textu, tedy k popisu světcova rozjímání ústícího v extatické vytržení, ovšem v tomto případě nikoli sv. Františka, ale sv. Antonína Paduánského. Jestliže jsme u první písňe hovořili o oslavném charakteru jen částečně a přiřadili jsme ji spíše k aktualizované písni vyprávěcí, je u této oslavný prvek vskutku primární, přestože i zde se popisuje průběh postupného odlučování mysli od fyzického těla. K tomu se však dostáváme až ve dvanácté sloce. Předcházející pasáže jsou neustálými výzvami k oslavě a chválou světce na všemožné způsoby pomocí zapojení rozličných motivů. K oslavnému rázu nás nasměřují už první tři sloky, které neustále opakují imperativy „plesej“ a „plesejte“ směřované k rozličným adresátům. Navíc je zde vytvořeno zvláštní napětí skutečností, že se velmi důrazně a opakovaně vybízí k oslavě, ale až do čtvrté sloky se neuvádí, koho že máme onou slávou poctit. Následuje vysvětlování příčin oslavy spojené s pochvalnou charakteristikou světce. Zvláště v některých slokách se opět vyskytuje typicky

²⁰ Písňe byla v nedávné době vydána v časopisecké edici s komentářem (IVÁNEK 2009b: 13–15).

„michnovské pojmosloví“ – ve čtvrté sloce je sv. Antonín *mariánský milovník a miláček Ježíše*; Marie a Ježíš jsou *knížaty nebeské říše*.²¹ V sedmé sloce narazíme na metafory Antonína jako *klenotu nad klenoty, živého zrcadla ctností a divadla milého Bohu i lidem*.²² Motiv divadla je zde užít velice příhodně, neboť celá píseň je, podobně jako první píseň tisku, dramaticky propracována, napětí je v ní vystupňováno a poté uvolňováno a působivost scén probouzí ve vnímání vizuální představy zobrazovaných výjevů.

Tematicky ústřední část písně tvoří sloky dvanáctá až sedmnáctá, které popisují vrcholnou část světcovy meditace. Náhle se ocitáme v malém Antonínově pokojíku, který se z osamělé pouště mění v místo nebeské slavnosti, kde andělé *muzicírují* na kůrech a Antonín požívá ty nejsladší *laskominy* přímo od Boha. Zcela na místě je tu i milostné vyjadřování jeho pocitů slovy jako *kochání* či *milování*, které odkazují do oblasti silně emotivních prožitků. Tato rozkošná slavnost je však náhle přerušena tím, že Antonín omdlévá, již přeplněn sladkostí. Hudba po výzvě k tichu přestává hrát a andělé světce zasypávají kvítky. Náhle jako bychom slyšeli, jak dopadají na jeho bezvládné tělo. Přitom každý z nich značí jednu modlitbu člověka ke svatému.

„Vůkol stálo plno anjeličků,
celé nebe v malém pokojíčku.
V kůry se rozlosovali
a za závod muzicírovali.

Co tu bylo za svaté kochání,
co za utěšené rozmlouvání,
co za sladké milování,
nelze stihnout lidskému skoumání.

Zde [to?] platí, co mi po nebesích,
co mi na všech lahůdkách nebeských?
Kde je Bůh můj, tu je nebe;
byť byla poušť, ať mám, Bože, tebe.

Svatý Antoň omdlévá milostí,
plný laskomín, velkou sladkostí;
přestaň, muziko, hráti,
má se v mdlobách kvítím osypáti.

21 Srovnejme s motivy v písních Michnovy *České mariánské muziky*: Mariánský milovník je přímo označení jedné ze skladeb. Ježíš je jako *miláček* popisován např. v písni Lahodnost Kristova („Pán Ježíš jestiť můj ptáček, / můj utěšený miláček“). O *nebeském knížetství* se hovoří v písni Archanjelské poselství aneb Zvěstování Panny Marie.

22 Motiv zrcadla s oblibou užíval Michna ve všech třech svých dílech (např. Marie jako *zrcadlo nevinnosti*, sv. Ignác jako *zrcadlo horlivosti*) a je častý v barokní literatuře obecně, stejně jako motiv divadla, který je v raném novověku dokonce povýšen na specifický literární typ (srov. např. známé *Theatrum mundi minoris* Nathanaéla Vodňanského z Uračova). Motiv *klenoty* (v rozebírané písni o sv. Antonínovi dokonce v germanizované podobě *klynot*) je již méně znám, avšak ojedinělý také není (viz např. výše v německé písni o sv. Františkovi, jejíž styl mohl také působit jako vzor neznámému autorovi našich písní).

Kvítek první: Nezapomeň na nás.

Kvítek druhý: Vzpomeň a pros za nás.

Kvítek třetí: Dej horlivost.

Kvítek čtvrtý: Uděl trpělivost.“

Nakonec je Antonín obsypán *celým snopkem kvítí*, který symbolizuje všechny jeho ctnosti. V tuto chvíli přechází modlitba umně zapojená do děje písně v klasickou závěrečnou modlitbu, jíž je celý text uzavřen.

Na rozdíl od písně o stigmatizaci sv. Františka je tato skutečně dovedena ke krajní oslavnosti, neboť lyrický živel v textu jednoznačně převládá a příběh se rozplývá v náznacích a smyslových metaforách, které navozují dojem přesladkého obcování s Božskou substancí, které má za následek omdlévání světce. Lze tedy říci, že tematicky je píseň budována spíše jako vyprávěcí, avšak formou vyjadřování je více lyrickou oslavou světce.

Shrme-li dosud řečené, k zamyšlení se nabízí skutečnost, že první i poslední píseň sledovaného kramářského tisku se věnují téže tematice (extatické vytržení světce), pouze se proměňuje hrdina příběhu. Už dříve jsme zmínili také souvislost motivů druhé písně s úvodní částí prvního textu. A jelikož jde o píseň o dvou nejvýznamnějších františkánských světcích, tušíme jistě sepětí všech textů v tisku. Zdá se, že uvedený kramářský tisk byl koncipován zcela záměrně do podoby malého písňového cyklu a že i seřazení textů v sobě nese jistý kompoziční úmysl.

Na prvním místě se ocitá píseň vyprávějící o meditaci a extázi sv. Františka Serafinského, která jej zároveň oslavuje. Následuje výkladová píseň o ctnostech sv. Antonína, pronášená autorem jakoby v pozici kazatele k lidem, kteří se mají tohoto světce naučit uctívat, a v níž se opakují motivy písně ke sv. Františkovi (květinová metaforika, zpěv, korunování). Po ní přichází na řadu modlitba člověka ke sv. Antonínovi (osobní, intimní sblížení se svatým) a nakonec je kompozice tisku završena oslavnou písní s příběhem rozjímání a extáze sv. Antonína, která ztotožňuje význam obou svatých. Autor nám tak představuje sv. Františka jako ideového předchůdce, duchovního otce sv. Antonína, a ten se mu v poslední písni důležitostí vyrovnává, vyžívá do jeho velikosti. Tomu nasvědčují i odkazy na sv. Františka ve čtvrté sloce druhé písně („krásnější však jest Antonín / Františka Assiského syn“) a ve druhé sloce poslední písně, kde je také on vybízen k oslavě jen o pár let mladšího světce: „Plesej, plesej, zemský Serafíne / plesej, pravý v duchu cherubíne / plesej, patriarcho slavný / svatý Františku z nebe seslaný.“

Toto ideové svázání písní však nabádá i k další domněnce, spojené s autorstvím textů, které jsme již výše naznačili. Ačkoli jejich autora neznáme, podle shodných estetických kvalit písní a snahy vytvořit v tisku jistý kompoziční celek lze usoudit, že všechny čtyři texty jsou výtvorem jednoho člověka. Vzhledem k použití mystických motivů očekáváme, že by mohlo jít o příslušníka některé z odnoží františkánského řádu. V úvahu přicházejí zejména kapucíni, kteří měli zásluhu na rozvíjení kultu sv. Antonína v českých zemích (viz níže) a podobně

jako jezuité vedli svá duchovní cvičení, jejichž vliv bychom v našich písničkách taktéž mohli postřehnout.

Původně²³ jsme předpokládali, že tisk uchovávaný v čáslavském muzeu je prvním vydáním všech těchto písní, které se následně pro své kvality a účelnost staly oblíbenými a byly znovu vydávány v kramářských tiscích a kancionálech (s výjimkou poslední písně). Neúplně dochovaný tisk z Čáslavi neobsahuje dataci, ale na základě jeho typografického vzhledu je jasné, že patří ke starší produkci (konec 17. až 1. polovina 18. stol.).²⁴ A konečně také vznik všech přítomných písní se dá očekávat už na samotném začátku 18. stol. (nejstarší datovaný tisk je z r. 1705 a obsahuje první a druhou píseň;²⁵ třetí píseň je poprvé vydána s datací až Božanem o více než deset let později – do tohoto editorského typu kancionálu však byla převzata jistě ze staršího zdroje).

Vznesli jsme také přitažlivou domněnku, že písně mohou být spjaty s 500. výročím narození portugalského svěťce z řad františkánů, které připadlo na rok 1695, s nímž by mohla souviset snaha o prosazení jeho kultu u širších vrstev českého obyvatelstva. Texty sledovaného tisku se totiž zajisté postaraly o propagaci sv. Antonína, jehož všeobecná známost tehdy ještě nemusela být samozřejmá. Třebaže kapucíni u nás zaváděli jeho kult již ve 40. letech 17. stol.,²⁶ první českou píseň o něm známe až z Holanova kancionálu *Capella regia musicalis*, vydaného r. 1693 (Knihopis č. 1458),²⁷ která je navíc pouze překladem latinského responsoria *Si quaeris miracula*, za jehož autora je považován sv. Bonaventura.²⁸ Právě tento text a písně z námi sledovaného kramářského tisku tak zcela jistě stály v počátcích svatoantonínské hymnografie, která se v průběhu 18. stol. nebyvale rozrostla a sv. Antonín Paduánský se stal jedním z nejoblíbenějších osobních patronů (častý výskyt rozjímavých písní typu „utíkáni“ či patronátního vyznání, většinou spojených se svatoantonínskými poutními místy, které v 18. století nabývají na popularitě).²⁹ Sv. František Serafínský byl sice písní ve vernakulárním jazyce oslaven už r. 1661 ve *Svatoroční muzice* Adama Michny z Otradovic,

²³ V našem katalogu písní o svatých (IVÁNEK 2010b: 67–68).

²⁴ Také uvedený špalíček, v němž se tisk dochoval, obsahuje převážně tisky typograficky zařaditelné do prvních dvou třetin 18. stol.

²⁵ Jde o tisk s knihopisným č. 13573; obě písně vyšly později pospolu ještě ve dvou dalších tiscích (viz pozn. č. 15).

²⁶ V r. 1646 vyšla v Praze kniha *Život a zázrakové svatého Antonia Paduanského*, jejímž autorem je kapucín polského původu Franciszek Rozrażewski (Knihopis č. 15006).

²⁷ Jde o píseň s incipitem Jestliže divu hledati budeš.

²⁸ Dlouhoveského *Outočiště Českého království* z r. 1674 (Knihopis č. 1944) přináší tento text v podobě jednoduché veršované modlitby. Příručka pro bratrstva sv. Františka *Hora zlatá Seraffická*, tedy alespoň její vydání z r. 1680, s nímž jsme pracovali (Knihopis č. 3150; vyšla však nejméně osmkrát a dá se předpokládat, že obsah jednotlivých vydání se nebude zcela shodovat), podává text jako veršované responsorium, jehož první čtyři sloky již odpovídají první sloce Holanem otištěné písně.

²⁹ Srov. hesla katalogizovaných písní k tomuto svěťci (IVÁNEK 2010b: 57–61).

avšak ani jeho hymnografie není v 17. stol. zvláště četná, kdežto později silně narůstá a v čele písní k jeho uctění stojí náš text Pozdraven buď Františku.

Již zmiňovaný nejstarší datovaný tisk prvních dvou písní z r. 1705 však naši hypotézu o vzniku všech sledovaných písní na konci 17. stol. do jisté míry problematizuje.³⁰ Jeho titul uvádí: *Písničky dvě, první o svatém Františku Serafinském, druhá o svatém Antonínu Paduánském, nyní v nově vydaná*. Spojení „v nově vydaná“ by sice mohlo poukazovat na nové vydání staršího textu, ale spíše na jeho první vydání. Třebaže titulům kramářských tisků se nedá vždy důvěřovat (často obsahují tiskařské chyby nebo mohou záměrně vydávat píseň za novou, ačkoli je převzata ze staršího zdroje), prozrazuje toto určení navíc i jistý datační nesoulad mezi první a druhou písní. U první, která není označena příznakem „novosti“, je starší otištění samozřejmější. Rozdíl tkví i v nápěvech (zatímco první píseň má vlastní melodii, druhá se zpívá podle písně Poprosmež svatého Ducha).

Pravděpodobnější se tedy jeví, že písně vznikaly postupně, a je dokonce možné, že záměr propagovat především kult sv. Antonína se zrodil až později, po vzniku písně o sv. Františkovi, která byla vytvořena jako první, na rozdíl od dalších dokonce za účasti komponisty, který ji ozdobil vlastní melodií. Píseň Pozdraven buď Františku musela existovat již v r. 1700, kdy na ni jako na nápěv odkazuje píseň Proti mé cti utrhačům, peským jedovatým z kramářského tisku čtyř písní ke sv. Janu Nepomuckému, který vyšel r. 1700 v Olomouci u Jana Josefa Kyliána (Knihopis č. 12876)³¹ a znovu r. 1709 u jeho nástupce, Ignáce Rosenburga.³² Z jeho oficíny vyšel také námi sledovaný tisk z r. 1705 s knihopisným č. 13573, odkud je nám poprvé známa výkladová píseň o sv. Antonínovi. Asi až posléze vznikly dvě následující písně – modlitba k Antonínovi a jeho apoteóza s příběhem extatického vytržení – kterými byl cyklus ukončen a všechny písně byly vydány pospolu (v našem tisku, jehož jediný známý exemplář se dochoval v čáslavském muzeu). Třetí píseň však musela existovat již před r. 1716, kdy zemřel Jan Josef Božan, který tuto z básněnou modlitbu ke sv. Antonínovi převzal do svého kancionálu. Absenci dalších přetisků poslední sledované písně lze pak vykládat snad i tím, že do obliby se už před jejím vznikem dostaly o něco dříve napsané a také lidu motivicky přístupnější svatoantonínské skladby. Možná vznikla až po uzavření redakce Božanova *Slavička rájského*, který se jistě také postaral o silnou propagaci první a třetí písně, zatímco druhá byla zařazena pro změnu do 4. vydání Šteyerova *Kancionálu českého*. Tedy i nepřítomnost dalších vydání poslední písně by svědčila spíše pro postupný vznik textů.

Nyní zbývá ještě zastavení nad zmíněnými nápěvy písní v tisku z r. 1705, které pomohou blíže osvětlit jejich vznik. Zatímco píseň ke sv. Antonínovi je uvozena odkazem na cizí melodii (přičemž tento odkaz ji provází i v jiných vydáních),

³⁰ Tento tisk je dochován zřejmě také jen v jediném exempláři, a to v Knihovně Národního muzea, sb. Kramářské písně, č. 1294.

³¹ *Knihopis* zaznamenává jediný exemplář v Muzeu Prostějovska, avšak ten je dnes nezvěstný – v uvedeném špalíčku S 346 přívazek 3 chybí.

³² *Knihopis* neregistruje; exemplář Ostravského muzea, sbírka kramářských písní, i. č. 430.

u písně o sv. Františku nalezneme pouze frázi „Má svou notu“. Tento údaj zpravidla značí, že píseň, ačkoli mohla vzniknout podle schématu jiné písně, získala snad již při svém vzniku vlastní, původní melodii. V případě námi sledované písně Pozdraven buď Františku tuto melodii dokonce známe díky otištěné notaci v kancionále Jana Josefa Božana, která se odlišuje od notace písně Černěť já se přistrojím, jež bývá jindy³³ jako nápěv uváděna, třebaže se strofická výstavba obou textů mírně liší. Navíc tisk z r. 1705 není jediným vydáním, které zmiňuje vlastní notu – odkazuje na ni ještě kapucínský kancionálek *Serafínský slavíček* z r. 1743, kramářský tisk z r. 1763 (Knihopis č. 7766) a poutní příručka *Žíznivý poutník* z r. 1798.

Nabízí se také otázka, zda by se melodie písně Pozdraven buď Františku nemohla shodovat s melodií německé písně Gegrüssst seyst du Francisce, kterou, jak jsme již zmínili, autor českého textu patrně znal a která již od svého (zřejmě prvního) kramářského vytištění v r. 1639 v Pasově (viz výše) nesla taktéž odkaz na vlastní notu. Pokud je však onou melodií německé písně notace otištěná v německém zpěvníku chebské proveniencí *Echo hymnodiae coelestis* z r. 1675,³⁴ neshoduje se s notací písně Pozdraven buď Františku, uvedenou Božanem. Český text tedy zřejmě vznikl skutečně s novou melodií, která se později dostala v obecnou známost, zřejmě i díky Božanovu otištění.

Na rozšíření oblíbenosti písně a melodie se však podílelo jistě i její provozování na místě (případně místech), odkud měla šanci se takto šířit. Takovými místy jsou zpravidla poutní místa nebo větší zemská centra. Jelikož žádný z našich textů nesouvisí s poutní tradicí, je pravděpodobnější druhá možnost, přičemž naše pozornost se samozřejmě obrací k františkánským klášterům v těchto městech. Ačkoli jde pouze o hypotézu, domníváme se, že preferovat musíme kapucíny, a to nejen kvůli výše uvedené péči o budování kultu sv. Antonína Paduánského v českých zemích, který je předmětem tří ze čtyř sledovaných písní, a případném sepětí s duchovními cvičeními.

S kapucíny je totiž jaksi spjat i zmiňovaný zpěvník *Hymnodia Catholica*, který otiskl v r. 1701 (tzn. brzy po vzniku české písně) text Gegrüssst seyst du Francisce, který asi inspiroval našeho autora k napsání písně o sv. Františkovi. Ačkoli toto svázání sám kancionál nijak explicitně neprozrazuje, jsou tu indicie, které to dosvědčují. Jednak je to skutečnost, že v rámci písní o svatých se zde kromě německého překladu svatováclavského chorálu (ten je navíc až v přídatku) a textů o tehdy popularizovaném českém patronovi sv. Janu Nepomuckém nachází už jen náš text věnovaný sv. Františkovi. Zejména však to, že téměř všechny dochované exempláře *Hymnodie* vlastní Kapucínská provinční knihovna v Praze (celkem 25 kusů, často s vlastnickými příписy jednotlivých kapucínských klášterů

³³ Kramářské tisky s knihopisnými č. 13490, 12874 a *Knihopisem* neuvedený tisk z r. 1714 (JOHANIDES 1973: 158–159).

³⁴ Za laskavé poskytnutí informace o otištění písně Gegrüssst seyst du Francisce s notací v tomto zpěvníku děkujeme Janu Kvapilovi (k tomuto zpěvníku viz také KVAPIL 2008: 228). Výtisk kancionálu se nachází např. ve Strahovské knihovně v Praze (BR VIII 70) či v Kapucínské provinční knihovně v Praze (32 H 25).

z území Čech; asi 3 kusy jsou pak deponovány v knihovně brněnského konventu)³⁵ a dokonce i dva exempláře uchovávané ve Strahovské knihovně mají na titulním listu přípis o vlastnictví kapucínů u sv. Josefa na Novém Městě pražském. Zpěvník tedy zřejmě užívali především kapucíni. To, že kancionálek vyšel až r. 1701, kdy již píseň Pozdraven buď Františku existovala, není tak zásadní. Svědčilo by to spíše o jakémsi společném hymnografickém klimatu zdejší dvojjazyčné provincie kapucínů.

Určit konkrétní klášter, v němž mohly naše písně vzniknout, je už možná příliš troufalé. Oprávněnou domněnku však vzbuzuje tisk z r. 1705 (odkazující první píseň na vlastní melodii), který byl vytištěn v Olomouci u Ignáce Rosenburga, přičemž i pozdější tisk z r. 1763 (taktéž odkazující na vlastní melodii) nese informaci o tisku v Olomouci. A konečně byl v olomoucké tiskárně Jana Josefa Kyliána a později Ignáce Rosenburga v letech 1700 a 1709 tištěn také již zmiňovaný soubor čtyř nepomucenských písní, který již velmi brzy po předpokládaném vzniku písně o sv. Františkovi užívá její melodii jako nápěvový odkaz.³⁶ Je pak příznačné, že tisky z 10. let 18. stol. (z doby, kdy ještě původní melodie písně nebyla šířena Božanovým zpěvníkem), které píseň odkazují na nápěv Černěť já se přistrojím, byly vytištěny v jiných městech, navíc v takových, kde ani neexistovaly kapucínské kláštery, a tak zde zřejmě nebyla ani vlastní melodie písně známa (tisk s knihopisným č. 13490 mohli vydat v Jindřichově Hradci tamní františkáni, *Knihopisem* neregistrovaný tisk z r. 1714 zase minorité v Hradci Králové). Zato píseň v kapucínském kancionálu *Serafínský slaviček*, vydaném v Praze r. 1743, samozřejmě odkazuje frází „Má svou známou notu“. Tyto indicie jaksí podpírají naši hypotézu o kapucínské provenienci sledovaných písní a do jisté míry naznačují i jejich vznik v Olomouci.³⁷

³⁵ Za informaci o bezvýznamném zastoupení tohoto tisku v jiných sbírkách děkujeme opět Janu Kvapilovi.

³⁶ Je jistě zajímavé, že tři z těchto písní o sv. Janu Nepomuckém převzal Božan do *Slavička rájského*, stejně jako si vypůjčil dvě písně z námi sledované skupiny textů (jednu z nich i s její původní melodií), což poukazuje na jeho přejímání písní o svatých z drobných tisků tištěných na zač. 18. stol. v Olomouci, a tím i na Božanovu znalost tamní hymnografie. Možná šlo o cílenou snahu, neboť následné užívání jeho kancionálu na Moravě i v přilehlém Slezsku (kde od r. 1622 prakticky žádný kancionál nevznikl) lze doložit výskytem exemplářů *Slavička* v tamních muzejních a archívních sbírkách (Olomouc, Opava, Frýdek-Místek, Valašské Meziříčí, Prostějov ad.). Už Jan Malura si povšiml Božanova tematického zaměření na Moravu v souvislosti s písněmi mariánských poutních míst (BOŽAN 1999: 26–27).

³⁷ Vznik všech písní v Olomouci do jisté míry problematizuje odkaz na „pražské Čechy“ v 10. sloce písně Chvaliž, Čechu, Antonína. Domníváme se však, že uvedení hlavního města je tu oprávněné s ohledem na to, že je míněno paralelně k italské Padově. V takovém případě (kdy nejde o píseň určenou pro poutní místo, ale propaguje úctu ke světcí v zemi obecně) by byl odkaz na regionální centrum nepatřičný. Pražský chrám Panny Marie Vítězné na Malé Straně, proslulý svým Pražským Jezulátkem, měl navíc již od r. 1625 spolupatrocinium sv. Antonína Paduánského (na onu dobu ještě dost nezvyklé), což taktéž uvedený odkaz vysvětluje. Knihovna olomouckých kapucínů, v níž se mohly (ale nemusely) do 20. stol. dochovat materiály, které by naši tezi nějak podepřely, byla při zrušení kláštera r. 1950 darována olomoucké vědecké knihovně a následně rozptýlena ve zbylém fondu, což ztěžuje identifi-

Kramářský tisk z čáslavského muzea tedy vypadá jako kompozičně ucelený výtvar pocházející z dílny kapucinského autora, jehož texty byly ve své době novinkou (i tematicky, neboť stojí na počátku zevšeobecnění kultu obou františkánských světců v 18. stol.), avšak brzy nabyly popularity, snad i proto, že často přecházely do tisků různé povahy (kramářské tisky, kancionály). Autor písní měl zřejmě v úmyslu napsat esteticky působivé, ambiciózní dílko, které by však plně odpovídalo též potřebám náboženské propagace a sledovalo tak i cíle pragmatické (proto také vydání písní v českém jazyce formou kramářského tisku, který má ambici dostat texty k širšímu publiku). Jde tedy o vcelku univerzální texty s optimálním vyvážením pragmatické a estetické složky, jejichž vydání je zcela v intencích misijní činnosti řádu.

K tomuto úkolu autorovi jistě napomáhala předešlá tradice ambiciózní náboženské písně, jakou podával ve svých sbírkách písní Adam Michna z Otradovic, jehož metaforika je na nově vzniklých písních dostatečně znát. Na několika místech je inspirace Michnou zjevná natolik (podobné pasáže, užívání stejných motivů a obrazů), že se může poetika písní z čáslavského kramářského tisku zdát na svou dobu až jako přežilá. Následování vzorů je však v barokní době, která ještě netrvá na absolutní originalitě, běžnou praxí. Navíc musela Michnova tvorba ještě i na konci 17. stol. představovat jakýsi pomyslný estetický vrchol (spolu se Speeovou idylikou, převyprávěnou do češtiny Kadlinským). Jiné inspirační zdroje domácí umělecky zaměřené lyriky snad soudobý ambiciózní autor po ruce neměl). A připomenout lze i tezi Václava Černého, který sleduje v době na přelomu 17. a 18. stol. zevšeobecnění marinistických tendencí v literatuře pro širší vrstvy, které přinesla do českého prostředí už generace Michnova (ČERNÝ 1996: 308). V době Michny však zřejmě tuto poetiku lidové publikum za svou ještě nepřijalo, nebo k tomu nemělo příležitost.

Sledované písně přitom ani nestojí na pasážích s „michnovským jazykem“, ty tvoří spíše cosi jako rámování, vyjadřovací prostředek oslavných scén. Vrcholnými okamžiky písní ze sledovaného tisku jsou především scény popisující průběh modlitby a extázi obou světců, kde se umně kloubí vyprávění s lyrickými a prosebnými polohami (v první a poslední písní). Esteticky působivé je také jejich kultivované, a přitom expresivní rétorikou nezatížené vyjadřování, které umož-

kaci jejich položek. Mnoho z knih zřejmě dosud čeká na katalogizaci a jiné mohly být ztraceny během převzetí. Existují sice dva starší seznamy knih olomoucké kapucinské knihovny (jeden je z doby po r. 1839, druhý je torzem staršího katalogu z let 1760–1780; Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, fond Kapucíni Olomouc, i. č. 31), avšak ty zaznamenávají především odborné knihy latinské. Náboženskou produkci v národních jazycích, která spíše než do knihovny patřila do chrámových lavic a mnišských cel, až na drobné výjimky opomíjejí. Nic neprozrazuje ani torzovitě dochovaná a na zápisy chudá pamětní kniha konventu z let 1613–1764 (Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, fond Kapucíni Olomouc, i. č. 5). Zmínku si ještě zaslouží také zběžný pohled na písňovou produkci vydávanou na samotném počátku 18. stol. olomouckou tiskárnou, kde bylo tehdy otiskováno velké množství písní odkazovaných na vlastní notu, tedy psaných zřejmě s vlastní melodií a možná právě v Olomouci té doby (kromě již zmíněných ještě tisky s knihopisnými čísly 13479 z r. 1705, 13834 z r. 1706, 13107 z r. 1707, 12889 z r. 1715).

ňuje recepci prostým člověkem. Druhá píseň, vybudovaná převážně na květinové metaforice, se může zdát jako nejvíce regresivní složka tisku, závislá na předěšlé tradici, což ovšem vnímáme pouze z hlediska dnešního poučeného čtenáře. Přitom právě tyto metafory, čerpající náměty z říše rostlin a zvířat a užívající symboliku světla (slunce), jsou důležitými momenty pro přiblížení ctností světce prostým lidem, do jejichž světa tyto skutečnosti patřily.³⁸

Stejně jako u Michny (a možná ještě důsledněji) je i v těchto čtyřech písních znát nerespektování žánrové uniformity. Michnovy písně o svatých ze *Svatoroční muziky* jsou často hymnické oslavné písně, které přecházejí z polohy oslavně-epické do prosebné. Vedle toho je však Michna také jako první z českých barokních autorů plodný při vytváření písní individuální zbožnosti, v té době náležejících zřejmě ještě do oblasti exkluzivní lyriky, což koresponduje s určením jeho tvorby především pro okruh náboženských bratrstev (k tomu srov. MAŇAS 2010: 1072–1075). Autor námi sledovaného tisku podává žánrově odlišné texty s různými funkcemi a zároveň si v rámci jedné písně často nevystačí s využitím jednoho písňového typu, ale má sklony slučovat polohy vyprávěcí nebo výkladové s oslavnými, vnášet na pozadí písně jiného žánru lyrizovaný příběh nebo pomyslně členit píseň do několika dramaticky odstupňovaných úseků. Spojování různých žánrových typů v rámci jednoho textu (někdy až žánrová mozaikovitost) sice není v barokní literatuře výjimkou,³⁹ ovšem jistě lze tvrdit, že umné skloubení různých žánrů na malém prostoru jedné písně či krátkého písňového cyklu je znakem ambiciózní poezie.⁴⁰

Od Michnovy produkce se písně liší svou hudební stránkou. Od autora, který má jeho poezii v oblibě, bychom snad očekávali, že bude psát své texty právě na melodie jeho písní, které jsou dnes považovány za jeden z vrcholů českého hudebního baroka. Ovšem ani jedna z písní zmíněného tisku nemá jako nápěv uvedenu Michnovu píseň. První má svou vlastní melodii, jež se sama stala v 18. stol. (asi hlavně díky Božanovu otištění) jednou z nejčastějších v nápěvových od-

³⁸ Obecná srozumitelnost druhé písně tisku také koresponduje s jejím převzetím do 4. vydání Šteyerova kancionálu (1712), který byl již od svého prvního vydání profilován jako zpěvník pro nejširší vrstvy. První píseň našeho tisku, která je na první pohled ambicióznějším textem, se v této době zřejmě také dostávala do obliby veřejnosti, ale své místo v tomto kancionále nenašla. Vydal ji až Božan ve svém *Slavičku*, jehož výběr písní není tak průhledný, avšak pravděpodobně se řídil oblíbeností textů a trendy soudobé hymnografie (mnoho poměrně nových písní převzatých z kramářských tisků). Tam byla otištěna také třetí píseň, kultivovaná modlitba ke sv. Antonínovi, a to dokonce s nápěvovým odkazem, třebaže v námi sledovaném tisku odkaz na melodii nevlastní.

³⁹ K žánrové různorodosti barokní literatury obecně viz např. studii Jana Malury (MALURA 2010).

⁴⁰ Kramářské tisky obsahující více písní, u nichž předpokládáme jednoho autora, představují často texty stejného žánrového typu – např. tisk s knihopisným číslem 13589 z r. 1702 obsahuje čtyři písně, z nichž tři jsou prosebné hymny a jeden hymnus oslavně-epický; *Knihopisem* neregistrovaný tisk (Katalog autora č. M005; viz IVÁNEK 2010b: 74) z 20. let 18. stol. obsahuje tři písně, z nichž dvě lze shodně označit za rozjímavé žalování a utíkání ke světcům a jednu za stručně vyprávěcí blížící se rozjímání.

kazech. Druhý text udává nápěv Poprosmež svatého Ducha, což je píseň známá už z kancionálu Jana Rozepluta z r. 1601 a později hojně vydávaná. Třetí píseň odkaz na melodii neuvádí,⁴¹ ale její otištění ve zpěvnících již odkazují recipienta na notu Přijdiž, přijdiž, ó můj Jezu, která byla zřejmě ve své době také oblíbenou melodií (píseň jsme našli sice pouze v kancionále vydaném u Rosenmüllera, ale jistě je obsažena hojně v kramářských tiscích, protože mnoho textů vydaných v průběhu 18. stol. na ni odkazuje jako na nápěv). A konečně poslední píseň se má zpívat jako Ráno vstávajíc z svého ustlání – tato píseň je obsažena v mnoha kancionálech, katolických i evangelických, a jejím nejstarším dochovaným otištěním je zřejmě starý kramářský tisk *Pisničky některé ranní* z r. 1633 (Knihopis č. 13836), ovšem zmínka v jejich titulu o novém vytištění písní z této sbírky svědčí, že je ještě starší.

Autor tedy psal své texty, s výjimkou první písně, která byla šířena i s vlastní melodií (ale ze začátku v některých tiscích také s odkazem na melodii velmi oblíbené písně Černěť já se přistrojím), na nápěvy obecně známé, čímž opět dává najevo účelovou složku své produkce – pokud měli lidé tyto písně zužitkovat, museli jejich nápěvy dobře znát. Některých melodií Michny se sice jako nápěvů užívalo (zvláště oblíbené Chtíc aby spal, Nebeští kavalérové apod.),⁴² ale šlo přece jen o tvorbu inspirovanou silněji dvorskou hudbou, která nebyla tolik srostlá s písněmi určenými obecnému lidu.

Tisk z Městského muzea v Čáslavi a jeho vývojové předstupně (tzn. dřívější otištění starších písní v tomto cyklu obsažených, z nichž je nám znám především tisk z r. 1705 obsahující první dvě písně) tedy dokazují, že v době baroka lze nalézt texty vyšších literárních ambicí i v oblasti dosud často opomíjené kramářské písně. Tato v době 17. a 18. stol. zdaleka neplní úkoly podružné, ale je především základním médiem zprostředkujícím náboženské písňové texty jakékoli povahy širšímu okruhu recipientů. Kancionály jako nákladné tiskařské počiny nebyly určeny běžnému člověku, zato pár listů kramářského tisku si mohl na poutích a jarmarcích koupit prakticky kdokoli, kdo disponoval alespoň malým obnosem peněz. Ukazuje se také, že aktuální hymnografické trendy (zejména kanonizace světců či nové způsoby zbožnosti) se daly pohotově zachytit spíše tímto médiem než prostřednictvím kancionálů, které vycházely zřídka a častěji se orientovaly na tradiční oblíbený písňový repertoár.

Ambiciózní autor žánrově a esteticky propracované náboženské písně sloužící zároveň pragmatickým cílům (v našem případě zejména propagaci kultů sv. Františka Serafinského a sv. Antonína Paduánského), který měl v úmyslu prosadit skladby mezi lidmi, prakticky ani neměl jinou možnost vydání. Většinou až poz-

⁴¹ Protože jde o píseň modlitební (individuální rozjímání), mohl být nápěv vzhledem k pravděpodobně tiché recepci textu jednotlivcem zanedbatelný (modlitba ve verších). Je však doloženo i tiché zpívání takovýchto rozjímavých písní (viz MAŇAS 2010: 1079).

⁴² Více o recepci a úpravě písně Nebeští kavalérové pro kramářské tisky viz v článku Marie Škarpové (ŠKARPOVÁ 2007). K využívání Michnových písní jako nápěvů pro písně v kancionálech Holana Rovenského, Šteyera a Božana viz článek Jiřího Sehnala (SEHNAL 1975).

ději, když jednotlivé texty ověřil čas a oblíbenost lidu, přicházelo v úvahu jejich převzetí do nákladnějších prací, jakými byly kancionály, které od konce 17. stol. z kramářských tisků čerpaly. Zde je třeba připomenout důležitost Božanova kancionálu *Slaviček rájský*, který přejímal nejen písně starého hymnografického fondu, ale dal podstatný prostor i skladbám soudobým, vydávaným jako kramářské tisky, a díky jejich otištění s notací se postaral o silnou propagaci těchto písní.

Je jistě prospěšné i potřebné přestat pohlížet na kramářské písně jako na produkci literárně nepřínosnou, případně zajímavou pouze svou pololidovostí, živelností a publicistickou funkcí. Námi sledovaný tisk je důkazem toho, že v okruhu kramářských písní duchovních vycházely texty velmi odlišné povahy, které však dohromady (kromě společného média) pojilo i jejich poslání katechetické, propagace kultu či morální působení. Věříme, že zkoumání tohoto teritoria raně novověké hymnografie ještě přinese spoustu literárně poutavých textů, které nám v období baroka někdy tolik scházejí.

Prameny

BOŽAN, Jan Josef

1719 *Slaviček rájský* (Hradec Králové: Václav Tybély)

1999 *Slaviček rájský*, edd. Jan Malura – Pavel Kosek (Brno: Host)

Drey Schöne Neue Geistliche Lieder

1639 *Drey Schöne Neue Geistliche Lieder, welche zum öftermal in Truck außgangen* (Paßau / Pasov: Conrad Frosch), pracovali jsme s exemplářem Yale University Library, SML, Microform, Film B974, reel 307, no. 1044

FABIK, Ján

1800 *Kancionál aneb Písně církve křesťanské katolické* (Olomouc: Jozef Antonín Škarnicl)

Hymnodia Catholica

1701 *HYMNODIA CATHOLICA Oder Ausserlesene Alte und Neue Catholische Kirchen-Gesänger* (Eger / Cheb: Johann Frantz Fritschen / Jan František Fritsch)

MICHNA Z OTRADOVIC, Adam

1985 *Básnické dílo*, ed. Antonín Škarka (Praha: Odeon)

Bibliografické údaje o kramářských i jiných tiscích citovaných v práci pouze odkazem na *Knihopis* či autorův katalog, lze nalézt v těchto zdrojích:

Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVII. století, red. Zdeněk V. Tobolka – František Horák – Bedřiška Wižďalková, Praha 1939–1967, přístupné z URL: <http://www.knihopis.org>

IVÁNEK, Jakub, *Katalog písní o svatých v české barokní literatuře*, Ostrava: Ostravská univerzita, 2010

Literatura

- BITNAR, Vilém
1940 *Zrození barokového básníka* (Praha: Edice Jitro)
- ČERNÝ, Václav
1996 *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím* (Praha: Mladá fronta)
- DVOŘÁK, Jaromír – KVAPIL, Josef Š. (eds.)
1963 *Václavkova Olomouc 1961* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)
- IVÁNEK, Jakub
2009a „Kramářský tisk jako publikační forma exkluzivní náboženské písně; nad tiskem čtyř barokních náboženských písní z Městského muzea v Čáslavi“, in *Rara avis. Zborník z VI. mezinárodnej konferencie študentov a doktorandov Trnava, 28.–29. apríl 2009*, ed. Petr Gregorík (Trnava: Filozofická fakulta Univerzity Cyrila a Metoda v Trnave), s. 5–15
2009b „Plesej, plesej, celá země vlaská“, *Protimluv* 8, č. 3, s. 13–15
2010a „Genologická analýza českých barokních písní o svatých“, in *Žánrové aspekty starší literatury*; ed. Jan Malura (Ostrava: Ostravská univerzita), s. 121–147
2010b *Katalog písní o svatých v české barokní literatuře* (Ostrava: Ostravská univerzita)
- JOHANIDES, Josef
1973 *Staré královéhradecké tisky* (Hradec Králové: Kruh)
- KOLÁR, Jaroslav
2004 *Tříkrát rozprávky o jednom hrdinovi* (Praha: NLN)
- KVAPIL, Jan
2008 „Die Böhmischen Länder“, in *Geschichte des katholischen Gesangbuchs* (Mainzer hymnologische Studien, Band 21), eds. Dominik Fugger – Andreas Scheidgen (Tübingen: Francke Verlag), s. 221–251
- MALURA, Jan
2010 „Žánrová hybridizace v české literatuře 16. a 17. století“, in *Žánrové aspekty starší literatury*, ed. Jan Malura (Ostrava: Ostravská univerzita), s. 99–120
- MAŇAS, Vladimír
2010 „Mariánské družiny a hudba na příkladu České provincie Tovaryšstva Ježíšova“, in *Bohemia jesuitica 1556–2006*, s. 1071–1080
- SEHNAL, Jiří
1963 „Nápěvy světských písní kramářských v 17. a 18. století“, in *Václavkova Olomouc 1961*, edd. Jaromír Dvořák – Josef Š. Kvapil (Praha: SPN), s. 275–286
1975 „Písně Adama Michny z Otradovic (1600–1676)“, *Hudební věda* 12, č. 1, s. 39–43
1979 „Zpěvník Bartoloměje Christelia z roku 1678 a hudba na Moravě v 2. polovině 17. století“, *Hudební věda* 16, č. 2, s. 146–154
- SMETANA, Robert
1963 „K problematice jevu české kramářské písně“, in *Václavkova Olomoc 1961*, eds. Jaromír Dvořák – Josef Š. Kvapil (Praha: SPN), s. 13–58

ŠKARPOVÁ, Marie

2007 „Co víme a nevíme o recepci Michnovy písně Nebeští kavalérové“, in *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, řada V*, č. 10, s. 77–90