

Kopecký, Milan

Dramatika

In: Kopecký, Milan. *Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1979, pp. 95-132

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121543>

Access Date: 06. 03. 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.

DRAMATIKA

I když nám v této kapitole půjde o sledování pokrokových tendencí v dramatu především z doby renesance, přece je nutné položit si otázku těchto tendencí nad materiálem ještě starším. Tato otázka se dokonce vnučuje už pro etapu předcházející písemnou literaturu. Odpověď na ni není samozřejmě snadná, ale nepochybné je, že různé lidové kultovní projevy, zvyky a slavnosti, vztahující se k některým obdobím roku, k narození, úmrtí a snoubení lidí rodové společnosti, neměly a ani nemohly mít církevní a v křesťanském významu náboženský charakter. To platí i pro pohanské kultické projevy — monologické a dialogické — z etapy raného feudalismu. Že takové projevy existovaly, dokazují stopy nepřímého rázu, a to především zákazy. Tak např. proti pohanským svatebním obřadům dialogického, zpěvního a tanečního tvaru se horlí v Opatovickém homiliáři ještě v polovině 12. století. Církev neměla zájem na uchování těchto dramatických i jiných projevů, protože duchovní, kteří měli monopol na kulturu a kteří jediní mohli tyto projevy písemně dochovat, v nich viděli pohanské přežitky, jež podle přesvědčení církve mají být vymýceny nebo zapomenuty.

Přes přísné zákazy a tuhé pronásledování si lid dále vytvářel svou kulturu, do níž patřily i nějaké dialogy a hry. Kromě toho lidové prvky pronikaly i do křesťanské kultury. Důkazem toho je *Mastičkář* asi z poloviny 14. století, který je zachovaným fragmentem zesvětštělé velikonoční hry tří Marií. Textová kritika potvrzuje tuto tezi, neboť v uvedeném fragmentu (dochovaném ve dvou rukopisech — Muzejním a Drkolenském)¹ se nacházejí stopy po textu velikonočních liturgických her, a nemá tedy pro českou literaturu dostatečné oprávnění teze o *Mastičkáři* jako žakéřské hře zcela nezávislé na hře liturgické. Tradiční náboženskou tematiku ovšem *Mastičkář* do značné míry zesvětšťuje: v jeho centru už nestojí tři zbožné ženy hledající hrob Kristův a setkávající se s andělem, který jim oznamuje rozumu se přičící zázrak zmrtvýchvstání, ale ústřední postavou je výrobce a prodávač mastí, vychvalující trhovým způsobem své zboží, a vedle něho jeho dva lidoví pomocníci. Tyto tři realisticky viděné postavy znevažují a parodují vážné texty a oficiální náboženské motivy, např. i sám dosud nedotknutelný motiv Kristova zmrtvýchvstání. Aktéry hry tedy byly světské

¹ Vydal Josef Hrabák v antologii *Staročeské drama*, Praha 1950, str. 17–35.

osoby, nikoli osoby duchovní či přesněji řeholnice, jak tomu bylo u nás v kolébce velikonočních her — v svatojiřském benediktinském klášteře v Praze, a to pravděpodobně ve všech třech vývojových stádiích (tj. ve scéně přírobní, apoštolské a magdalénské či zahradnické), jejichž vyústěním byl Masticčkář. Jeho akční prostředí už není chrámové, ale dokonale světské: středověký rynek, na němž se mluví lidové a zpívají lidové, bez falešného ostychu i lascivní písně.

Masticčkář, jehož syžet nemá oporu v bibli, stojí na konci laicizace latinského liturgického dramatu a zároveň na počátku českého světského dramatu.² Další vývoj česky psaného dramatu nebyl z hlediska uplatňování zesvětšovací tendence přímočarý. I když původní vývojová linie se nemusí kryt s vývojovou linií vyznačenou existujícími památkami (neboť některé skladby se asi nedochovaly, jak dokazuje nedbalý přepis z r. 1399, obsahující pouze prolog parodistické žákovské hry na Květnou neděli), přece Hra o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení a Hra veselé Magdalény postrádají tu míru zesvětštění, jakou se vyznačuje Masticčkář. S laicizací ovšem v první hře souvisí výpady proti vykořisťovatelským žvlům soudobé společnosti i počestění děje jmény osobními a místními, ve druhé hře zase světské pojetí biblické Maří Magdalény jako středověké hříšnice. Ačkoliv druhá hra končí v soulase s novozákonní verzí kajícím obrácením hlavní postavy, jeví se toto vyústění děje jako neústrojný zlom syžetu a Magdalénina charakteru. Světské ladění Hry veselé Magdalény je zvýrazňováno třemi milostnými písněmi, které je třeba navíc posuzovat v kontextu žánru, do něhož patří: v rámci staročeské milostné lyriky se odchyľují od tvorby pramenící z feudálního prostředí a odvozené z lyriky západoevropské motivicky i chápáním lásky jako milostné služby a naopak se geneticky začleňují do domácí české lyrické tvorby z městského prostředí, v níž někdy vyjadřovatelkou milostného citu se stává dívka (srov. výmluvné incipity těchto písní Kudy sem já chodila, Byla ti sem v sádku a Chciť vesela býti).

V českých zemích působili, především v sídlech feudálů, nějací potulní umělci, zvaní ioculatores (jokulátoři či žertěři). Jejich produkce byla jistě především světská, i když tuto tezi poněkud oslabuje zmínka právě v církevním dokumentu (v Podlažickém nekrologiu) o nějakém Kojatovi, jehož označení „histrío“ je pro středověkého herce jednoznačnější než označení „ioculator“, tj. žertěř (kromě žertěře zná stará čeština ještě výraz žakěř, byl však mezi nimi významový rozdíl: ioculator nebo žertěř bylo pojmenování širší, neboť znamenalo aktéra různorodých výstupů — dialogických, monologických, pantomimických, tanečních, akrobatických aj., kdežto žakěř či gesticulator byl člověk užívající při veřejných výstupech hlavně gest).

Uvedené tři hry ze 14. století i zmíněná proložní parodie kazatelského projevu z r. 1399 dokazují snahu některých vzdělanců z doby Karlovy a Václavovy o vytvoření posvětštělé protiváhy k náboženské tematice oficiálního dramatu. Z hlediska svého dochování zaslouží z těchto skladeb zmínku hlavně Hra o Kristovu zmrtvýchvstání, protože je zapsána v rukopise až z počátku 16. století a tím dosvědčuje laicizační úsilí nejen doby předhusitské, ale i počátku české renesance, kdy zájem o produkci tohoto typu si vynutil zřejmě novou fixaci skladby z druhé poloviny 14. století (kam se některými rysy hlásí její jazyk).

Odsudky divadla z doby husitské, vycházející z rozdílných ideových táborů, dosvědčují nepřímou životnost divadla, zejména jeho světské linie průvodového typu, spjaté s výročními obyčejí a zábavami, venkovskými i městskými. Může se to jevit jako přerušení vývoje českého dramatu a ochuzení literatury, zvláště připojí-li se,

² Na prolínání křesťanských a pohanských velikonoč v Masticčkáři poukázal lakonicky Pavel Trost v článku *K staročeskému Masticčkáři*, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci 1956, Jazyk a literatura, str. 103–105, a v širším kontextu toto prolínání doložil Roman Jakobson, *Medieval Mock Mystery*, Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer, Bern 1958, str. 245–265.

že z žánrů 14. století se v době husitské nerozvíjí také rytířská epika, legenda a určitá část lyriky. To je ovšem vysvětlitelné, neboť jde buď o žánry, které byly svými motivy a charaktery příliš svázány s feudálním společenským i kulturním systémem a jeho obhajobou, nebo o žánry, které nemohly plnit agitační a polemické funkce. Ostatně každá doba si z tradičních žánrů vybírá jen ty, které vyhovují jejím potřebám, a zároveň usiluje o vytvoření žánrů nových, jimiž by mohla být vyjádřena specifická dobová problematika.³ K vyjádření aktuální problematiky doby husitské nebylo sice vhodné drama, ale to je nahrazováno dialogem, který je svou podstatou jedním z uměleckých prostředků dramatu. V dialozích z doby husitské se zpravidla propaguje určité stanovisko a zároveň také obhájuje před útoky protichůdné strany. Tím se v zásadě liší od dialogů předhusitských, které se neztíkájí otázkami teologickými, vzdálených praktickému životu. V husitských dialozích (tj. v dialozích z husitského tábora, neboť dialogy vyjadřující opačná stanoviska produkoval i protihusitský, katolický neboli Zikmundův tábor) se spolu s posouváním tematiky od „nadčasové“ k aktuální projevuje růst zesvětšřovací tendence jako důsledek nového poměru k římské církvi a vůbec změněného — v porovnání s předchozí dobou — poměru k náboženství. Nejlepším důkazem toho jsou Husitské skladby Budyšínského rukopisu a z nich ideově a umělecky nejvýznamnější Hádání Prahy s Kutnou Horou.

Proticírkevní zaměření a zároveň i řešení náboženských otázek těsně spjatých s životní praxí, což je charakteristické pro dialogy z husitského tábora, se v období renesance projeví v části české tvorby dramatické. Z té má k předešlé době svým reformačním východiskem nejbližší **d r a m a s a t i r i c k é .**

Termín „satirické drama“ není v literární vědě příliš běžný a jeví se jako nelogický se zřetelem k těm teoriím, které v satirě vidí specifický literární žánr. Avšak výsměšné odhalování nedostatků v životě a v jednání lidí jako projev satirického vztahu ke skutečnosti nacházíme v různých literárních druzích, a můžeme proto právem mluvit o satirickém románě, povídce, dramatu atd. Principy satiričnosti rozvíjela záměrně právě literatura renesanční; stačí připomenout např. z novel Boccacciova Decameronu satirickou novelu O svatokrádežném Ciappelletovi (přeloženou do češtiny roku 1514) nebo Rabelaisovu satirickou epopej Gargantua et Pantagruel. Doba sociálních konfliktů mezi feudály a měšťany i boje ideologické přály rozvoji satiričnosti v různých literárních druzích — a ovšem i v tvorbě dramatické.

Satirické drama bylo do češtiny uvedeno před polovinou 16. století dvěma skladbami, jejichž předlohami byly hry německého protestantského duchovního Thomase Naogeorga Štraubinského (jmenovaného také Kirchmeyer; nar. 1511 v Straubingu, zemř. 1563 ve Wieslochu). Jeho latinsky psaná Tragedia nova Pammachius byla nedlouho po svém vytištění ve Vitemberku r. 1538 přeložena čtyřikrát do němčiny: dvakrát anonymně (bez uvedení místa a data tisku), dále od Justa Menia (vyšla ve Vitemberku 1539) a od Hanse Tirolfa (vytištěna ve Zwickau 1541).⁴ Rychlé roz-

³ Viz studii Josefa Hrabáka *Poznámky o zanikání a vznikání žánrů v literatuře doby husitské*, Ze starší české literatury, Praha 1964, str. 131–151.

⁴ Viz Hugo Holstein, *Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des sechzehnten Jahrhunderts*, Halle 1886, str. 205.

šíření hry svědčí o její závažnosti pro německé prostředí; hra měla především polemickou funkci a zřejmě ji dobře plnila.⁵

Český překlad Naogeorgovy hry vyšel s titulem *Tragedy nova Pammachius* jméno mající r. 1546 mimo české země — v Norimberku, kde bylo v první polovině 16. století vytištěno poměrně hodně českých knih nekatolického zaměření. Překlad vytiskl Christoff Gutknecht, a to opravdu pečlivě, a opatřil jej zajímavými dřevoryty; mezi nimi je i obraz Lutherův, jehož zařazení mělo (jak se ukáže dále) své hluboké oprávnění. Vlastnímu textu předeslal Gutknecht předmluvu k českým čtenářům s konvenčním doporučením svého tisku.

Originál obsahoval dvě dedikace, jež jsou také ve věrném překladu zařazeny do tisku Gutknechtova. První je určena Tomáši Cranmerovi, arcibiskupovi canterburskému, druhá Martinu Lutherovi. Obě mají teologický obsah, každá je však pozoruhodná z jiného hlediska. Pozoruhodnost první dedikace tkví v tom, že ji autor, německý pastor, určil významné osobnosti soudobé Anglie, která měla kladné stanovisko k německé reformaci v kritické době napjatých vztahů mezi Jindřichem VIII. a papežem Klementem VII. Je nepravděpodobné, že by tuto okolnost znal tehdejší český vzdělanec, přesto však dedikace nebyla pro něho zcela beze smyslu, neboť mu objasňovala podstatu protipapežské orientace německé reformace. Obdivná Naogeorgova dedikace určená Lutherovi odhaluje zaměření skladby. Doslovným překladem této dedikace do češtiny byl ovšem dán i smysl hry v českém prostředí a její začlenění do útočné literatury protikatolické a protifeudální a z hlediska boje proti církevní autoritě i do literatury laicizační.

Hra vychází z Lutherova názoru, že papež je antikristem. Tento názor je příznačný pro většinu luteránské protipapežské literatury, která byla zčásti překládána i do češtiny a která si zaslouží pozornosti právě v souvislosti s Pammachiem. S touto literaturou má Pammachius společný i obraz boje papeže s císařem, končící pokořením císařovým; paralelně jde hrou také tematika vítězství zla nad pravdou. Sám Pammachius je představitelem zla: pod Kristovým jménem slouží ďáblovi, i když proti ďáblovi slovy

⁵ Rozsáhlá německá polemická literatura byla mnohokrát analyzována a v značném rozsahu i editována. Přesto se badatelům z NDR podařilo v poslední době nemálo rozšířit materiálovou základnu, srov. např. knihy Wernera Lenka *Dokumente aus dem deutschen Bauernkrieg (Beschwerden, Programme, theoretische Schriften)*, Leipzig 1974, a „*Ketzer*“ *lehren und Kampfprogramme (Ideologieentwicklung im Zeichen der frühbürgerlichen Revolution)*, Berlin 1976. — Pokud jde o Naogeorgova Pammachia, soudí Ferdinand Menčík, že šlo o polemiku s nějakou hrou proti Lutherovi: „Před císařem Karlem V. již roku 1530 hrána nějaká hra namířená proti Lutherovi, načež severní Německo odpovědělo r. 1538 Umučením J. Husa a potom Pammachiem.“ (*Příspěvky k dějinám českého divadla*, Praha 1895, str. 46.) Umučením J. Husa je patrně míněna skladba Johanna Agricoly *Tragedia Johannis Huss, welche auf dem unchristlichen Concilio zu Costnitz gehalten*, jež vyšla ve Vitemberku r. 1538.

bojuje. Přitom hra nenechává diváka ani čtenáře na pochybách, že pravda je na straně reformace. Je to konečně nepřímě řečeno ve scéně, v níž Parrhesia je za svůj protest proti triumfu zla označena „kacierečkou viglefiistkou“.

V popředí je protipapežský útok Naogeorgův, který byl především veden proti papežskému primátu; celá ostatní polemika byla tomuto hlavnímu zacílení podřízena. Papežovým protivníkem ve hře o světskou moc je císař. Není zde ovšem miněm konkrétní panovník, Julian představuje spíše instituci světského panovníka, stejně jako Pammachius je představitelem papežství jako špičky církevní organizace. Drama tímto pojetím dostávalo aktuální smysl v době bojů mezi mocí světskou a duchovní (osobující si také světskou vládu) a zároveň bojů mezi protestantstvím a katolicismem. Tímto pojetím Pammachia jako představitele papežství a Juliana jako reprezentanta císařství lze vysvětlit četné historické anachronismy, jež se ve hře objevují a mají určitou funkci.

Vedle osob vystupují ve hře personifikovaná abstrakta, z nichž dobro zosobňuje Pravda a Parrhesia, jejíž jméno Naogeorg sám vysvětluje slovy „loquendi audacia“. V českém prostředí se Pravda začleňovala do linie stejných personifikovaných abstrakt naší literatury, jaké nacházíme v Písni o Pravdě z počátku 15. století, v Hádání Pravdy a Lži o kněžské zboží a panování jich Ctibora Tovačovského z Cimburka z roku 1467 (vytištěno bylo až r. 1539) a v Konáčově Listu Pravdy pro řád, pokoj, lásku a svornost... z roku 1522. Stejně jako husitská Pravda musí i Naogeorgova Pravda ustoupit zlu. Parrhesia je dokonce v 5. scéně třetího jednání⁶ zbita a vyhnána ze shromáždění, v němž je Pammachius s velkou slávou veřejně prohlášen za nejvyššího biskupa. Čtvrté jednání sice zobrazuje sbírání sil proti zlu, ale ve hře chybí katastrofa v antickém i humanistickém významu. Naogeorgus si byl této odchylky od antické teorie dramatu a od konvencí své doby vědom, byla zcela záměrná. Proto přidal „epilogus actus quinti“ („pátého vedenie osob krátké zavřenie“), v němž vybízí diváky, aby nečekali na přidání pátého jednání, neboť toto jednání „někdy Kristus v den svojoj⁷ sám konati bude“. Než ovšem toto jednání nastane, uskuteční prý se postupně všechny záměry nepřátel Kristových, o nichž byla řeč na konci čtvrtého jednání — pronásledování stihne vyznavače pravé víry Kristovy, která je ohrožována také Turky. Hra však končí přesvědčením, že Kristus vysvobodí své věrné a potupí své nepřátele. Náboženským rozuzlením se tedy uzavírá hra s výraznou problematikou společenskou.

⁶ Třetí jednání má zpočátku ráz teologického traktátu. Takové nedramatické traktátové partie hry se dostávaly v českém prostředí do linie děl objasňujících „rozdíly“ mezi učením evangelickým a katolickým. Jeden z takových spisů (přeložený z němčiny) s obsahovým titulem „Najvětší a najpřednější rozdíl mezi čistejm a nepoškrvrněnejm učením evangelium svatého a mezi tím modlářským papežským učením“ vyšel v témže roce (1546) jako překlad Pammachia.

⁷ Myslí se soudný den.

Naogeorgova snaha uložit katarzi do pátého jednání (které se na scéně provádět nebude, které však budou prožívat všichni lidé až do konce světa, dokud dobro definitivně nezvítězí nad zlem) svědčí o tom, že autor měl před očima kompoziční vzor antického divadla. Naogeorgus sledoval tento vzor i v jiných směrech. Tak např. ve hře je zřejmý vliv Terentiův, a to v postavě Droma, sloužícího nejdříve ďáblovi, pak Pammachiovi. Je to typický terentiovský sluha, jehož jméno bylo dokonce vzato z komedii Terentiových.⁸ Vliv antiky se v dramatu projevuje i v narážkách na osoby mytické a literární (Achilles, Atlas, Agamemnon a Menelaos aj.) a ve stavbě některých promluv (např. Porfyriova projevu při Pammachiově triumfu nebo projevů ďáblových společníků v poslední scéně).

V jednom směru se Naogeorgus od antického dramatu odchyloval vědomě: svou skladbu přes historický materiál chápal jako hru ze současnosti, a právem, vždyť teologická problematika byla právě v jeho době aktuální. Naogeorgus považoval za odvahu zpracovávat téma ze současnosti a tím se subjektivně odlišoval od antických dramatiků, kteří prý psali jenom o minulosti. V předmluvě věnované Lutherovi to hodnotí takto: „Nebo staří oni, kteříž spisovali tragedie, tehdaž o věcech minulých psávali, aniž kto směl přítomných ukazovati věci, a tím se udělalo, že i oni bezpečni sebu bývali i také ode všech lidí z rozšafnosti chváleni byli. Oni opatrně, ale já zhlúpěleji, který ne po jejich šlěpějích kráčím, ale pravdou skutku přítomní nenávisť mnohých proti sobě vzbuzuji, a to svým vlastním dílem.“

Jaké metody použil český překladatel při svém zpracování Pammachia? Jde o metodu překladu doslovného a tím se překladatel Pammachia shoduje s Konáčem, překládajícím Juditu v téže době. Judith i Pammachius jsou dokladem nepřesnosti apriorní teze starší literární historie, že český humanistický překlad je volný.⁹ Konečně v případě Pammachia nebylo možno ani jiný překlad než doslovný¹⁰ očekávat, protože místy šlo o jemnou teologickou problematiku, jejíž přesnost by volnou interpretací mohla být jediné porušena. Český překladatel se od Naogeorgovy předlohy odchyluje zřetelem ke svému publiku. Předně podává zpravidla před jednotlivými scénami jejich stručný obsah. Dále vynechává marginální poznámky originálu, jež přinášejí odkazy na církevní právo i na jinou teologickou

⁸ Viz Arthur Hübner, *Studien zu Naogeorg. I. Pammachius*, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 1913, str. 318. (Hübner se při své analýze německého znění Pammachia zabývá důkladně bohatou problematikou teologickou; jeho článek je v uvedeném časopise na str. 297–320.)

⁹ Tato teze byla nekriticky přejímána ještě nedávno, srov. Jiří Le v ý, *České teorie překladu*, Praha 1957, str. 24.

¹⁰ Jsou ovšem drobné, ale nevýznamné výjimky od doslovnosti, např. je přidáno synonymum nebo souznačná vazba (Ale vy co pravíte, co se vám přítom zdá // sed quis vos putatis).

literaturu. Místy také vypouští narážky na mytologii,¹¹ nebo v překladu takové a podobné narážky vysvětluje.¹²

Z tohoto hlediska je příznačná zejména poznámka v poslední scéně: Satan se zde ptá svých kumpánů na to, jak bojovat proti luteránům. Porfyrius, který je typem vysokého duchovního, radí, aby proti obhájčům pravého Kristova učení psali knihy „sofisté velmi neužiteční“ (orig.: scribant libros sophistae valde blitiei). Český překladatel k tomu připomíná: „Pod těmi jmény zavřel některé spisovatele proti Lutherovi povstale, jako Ekcia, Emsera, Ambrože Katharina, Koklea a jiné.“ Tato poznámka zároveň svědčí a autorově zběhlosti v polemické literatuře teologické.

Zřetel k prostému čtenáři spojuje tedy překladatele Pammachia s Konáčem. Oba překladatelé se však odlišují hloubkou svého vzdělání: na rozdíl od Konáče, který řecky neznal a řecká místa při překládání vynechával, ovládá překladatel Naogeorgovy skladby řečtinu a překládá četná řecká místa latinského originálu v podstatě správně do češtiny. Zdá se tedy, že šlo o člověka na svou dobu velmi vzdělaného.¹³

Svou formou zaujímá překlad Pammachia v kontextu české dramatické literatury předbělohorské místo zcela zvláštní. To ovšem bylo důsledkem specifického obsahu hry, který si vynutil užití různých stylových vrstev i rozličných prostředků, jako alegorie, parodie, ironie, humoru, polemiky, rétoriky aj. Tyto prostředky byly zčásti přínosem do naší dramatické literatury pohusitské. Bylo-li jich později využito v českých hrách (např. v Tragedii neb hře žebračí nebo ve skladbách Tobiáše Mouřenína z Litomyšle), stalo se tak nezávisle na Pammachiovi. Ten se proto jeví jako něco výjimečného, ale jen z hlediska české literatury dramatické; z hlediska české literatury jako celku je součástí luteránské protikatolické produkce, vyznačující se ostrým polemickým obsahem a adekvátními různorodými formami.¹⁴

Tato produkce se rozvíjí zvláště po roce 1520 a jejím horlivým pěstitelům byl zejména Oldřich Velenský z Mnichova, který se s luteránstvím ztotožnil asi už za svého pobytu ve Vitemberku. Z jeho tiskárny v Bělé

¹¹ Např.: Quod Deus illum, ut videtur in praesentia, Pactolis tolis et talentis Tantalí, et splendida ornavit Salomonis gloria // že jej Buoh, jakož viděti jest v přítomnosti, největším bohatstvím a slavnú slavú Šalomúnovú ozdobil.

¹² Např.: Quin etiam inter Faunos et Silvanos, locum primum obtinent sine omni controversia // Nebrž an ještě mezi Faunem a Sylvánem (Faunus a Sylvánus sú bohové sedlští) prvnie miesto bez všelikého odporu držie; favebit Delia // bude-li Delia přiti (jest bohyně pohanův, ješto lovy vládne); At o terra et Stygia palus, quis... // Ale ó země a pekelná Styx (jest v pekle jezero tak řečené), kdož...; nebo na začátku 4. jednání vysvětluje překladatel giganty jako obry, kteří „s bohy boj vedli, aby je s nebe doľou sehnali“.

¹³ Za překladatele je od dob Josefa Dobrovského považován Zikmund Vaníčkův, syn Zígy Vaníčkovíc. Tato hypotéza je založena především na tom, že jmenovaný Čech dlel tehdy v Norimberku. Viz cit. Menčíkovy *Příspěvky...*, str. 88. — O tom, že Konáč neznal řecky, srov. cit. *Literární dílo...*, str. 68.

¹⁴ Srov. edici Jaroslava Kolára *Zrcadlo rozděleného království*, Praha 1963.

pod Bezdězem i mimo ni vyšlo několik děl luteránského zaměření, z nichž některá jsou zvláště pozoruhodná. Platí to např. o latinském spise Velenského *In hoc libello gravissimis, certissimisque et in sacra scriptura fundatis rationibus variis probatur, apostolum Petrum Rhomam non venisse, neque illic passum, proinde satis frivole et temere rhomanus pontifex se Petri successorem iactat et nominat etc.* (1520). Ideovou závažnost tohoto spisu, zaměřeného proti papežskému primátu, dokazuje i to, že na něj musel našemu Velenskému odpovédět sám J. Cochlaeus, a to ve spise *De Petro et Roma adversus Velenum Lutheranum* (1525). Z téhož roku jako uvedení spisu Velenského je v témže duchu pojatý jeho překlad dialogu mezi papežem Juliem a apoštolem Petrem s názvem *Spolu rozmlouvání svatého Petra apoštola a najsvatějšího Julia druhého, papeže*. Z roku 1520 pochází i jedna významná „paskviliáda“, přeložená Velenským s názvem *Rokování dvou osob, Paškvilla a Cyra*. Z hlediska luteránské literatury byl konečně zvláště důležitý Velenského tisk *Výkladu slavného doktora Martina Luthera o Antikristu* (v Bělé r. 1522).

Luteránská literatura postupně získávala na žánrové mnohotvárnosti. Luteránské myšlenky byly bojovně propagovány v letáčích, písničkách, paskvilech, cedulích, pamfletech a tzv. novinách, většinou satiricky zaměřených; tyto žánry časové literatury reagovaly zpravidla pohotově na různé aktuální události. Přitom se používalo i formy epistolární, zastoupené už roku 1521 listem od papeže Lva, kterak Luciferovi i všie obci pekelné psal. Spisek obsahuje jednak dopis papežův, jednak odpověď Luciferovu. Jsou zde zřejmé rysy satiry, ironie a parodie, např. v oslovení. Připomínám to proto, že některými prvky obsahovými i formálními se v českém prostředí tento list jeví jako předchůdce *Pammachia*. V obou případech jde ovšem o překlad z němčiny, přičemž překladatele Listu — Václava Domka z Kubína — známe bezpečně z explicitu.

Celá protipapežská problematika se stala aktuální zejména v době prvního stavovského povstání, kdy protifímské stanovisko vyjadřovaly u nás např. *Noviny z Vlach*, z nichž každý člověk bude tomu světle moci vyrozumět, že papež s svými duchovníky císaře k nynější válce pohnul (1547), dále různé paskvily, např. *Pasquillus*. *Noviny o čertu a papeži, dvou sobě věrných a sstoupených tovařích a jejich o nynějších přibězích společném rozmlouvání* (1547), a invektivy, např. *O té nekřesťanské, tyranické a arciantikristské inkvizitě* (1547, německý originál vyšel rok předtím).

Tato literatura byla zřejmě souhlasně přijímána lidmi z nekatolického tábora — upozorňují např. na rukopisné glosy konvolutu olomoucké univerzitní knihovny, sig. 32110—32120, obsahujícího řadu luteránských tisků. Tak např. v glosách ke *Kázání o přijímání velebné svátosti pod obojí způsobou jsou zesměšňování mniši jako „svůdcové všeho světa“ a glosátor vzpomíná na „milého Žižku“, ... „kteraj je palcátem biřmoval a cepami pomazoval“.*⁴⁵

⁴⁵ To je ovšem ohlas starší literatury, viz např. sápkické sloky Konáčovy v úvodu k jeho překladu *Sylviovy kroniky* z r. 1510 (srov. *Literární dílo ...*, str. 88).

Chceme-li Pammachia posuzovat jako součást dramatické produkce 16. století, musíme mít na paměti, že v literatuře dochází k míšení žánrů, že tedy ani v 16. století přes obecný respekt ke klasické poetice neexistovaly literární druhy od sebe hermeticky oddělené: setkáváme se zde např. s dialogy, které jsou na pomezí epiky a dramatu, a na tomto pomezí jsou současně i některé „hry“. Patřila mezi ně např. Konáčova Hra péknejších poučovídek a také Pammachius. Ovšem některé prostředky, např. scénické poznámky, dokazují, že šlo spíše o součást dramatické literatury než literatury epické. Do oblasti dramatu se tyto hry začleňují tedy spíše v důsledku subjektivního záměru autorů nebo překladatelů než v důsledku objektivních znaků své formy, vnímaných publikem. Zřetel k divákům je tu tedy hlediskem významným, které nelze opomenout ani v Pammachiovi, a zejména ne v jeho českém překladu, v němž překladatel různými informativními pasážemi intenci hry podtrhoval. Tyto pasáže jsou konečně v plném souladu s konvencemi dramatického žánru.

Jako na dramatické dílo se na Pammachia v českém prostředí nenavazovalo. Jeho překladatel jím tradici nezaložil, i když vytvořil pozoruhodné satirické drama se záměrnými historickými anachronismy, jehož bojovná tendence a agitační funkce měly u nás svůj smysl právě v konkrétní historické situaci – za šmalkaldské války. Vedle Konáčovy Judity rýsuje se překlad Pammachia jako dílo v mezích dramatického žánru osamocené. I přes tuto izolovanost v dramatice předbělohorské je však Pammachius důležitým literárním výrazem společenských zápasů kolem poloviny 16. století, jež měly formu boje luteránství s katolicismem. Protikatolické zaměření Pammachia nemohlo ostatně po dvou stoletích uniknout pozornosti Antonína Koniáše, který ve svém Klíči¹⁶ označil „Pammachia tragedii“ křížkem – považoval ji tedy za knihu, jež „zachování a polepšení hodná není“.

Druhým českým překladem z tvorby Naogeorgovy je překlad spisu vydaného r. 1540 s názvem Tragedia alia nova Mercator seu Iudicium. Zvláštní postavení tohoto překladu v české dramatické produkci 16. století je v tom, že jde o hru zachovanou pouze rukopisně, kdežto většina česky psané produkce dramatické byla ve své době vydána tiskem.¹⁷ Hra je zapísána v rukopisném sborníku uloženém v Herrnhutu, Archiv der Brüdergemeinde, sign. A B II R 1 Nr. 13, folio 279a–350a.

¹⁶ Clavis haeresim claudens et aperiens. Klíč kacířské bludy k rozeznání otvírající, k vykořenění zamykající, Hradec Králové 1749², str. 102.

¹⁷ Českou verzi Mercatora citoval už Josef Jungmann v *Historii literatury české*, Praha 1849², str. 206 (IV, 135le), dále Jan Máchal v *Dějínách českého dramatu*, Praha 1917, str. 49; psal o ní Jaroslav Kolář v článku *Naogeorgův Mercator česky*, *Listy filologické* 1966, str. 143–155, a Milan Kopecký v článku *K německo-česko-polské tvorbě dramatické a dialogické v 16. století*, sb. *Slawisch-deutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur*, Berlin 1969, str. 391–398 (jádro svého článku zde přejímám).

Český překlad citovaného Naogeorgova spisu má titul *Tragedia nova Kupec anebo Soud řečená*, v níž se k spatření předkládá apoštolské a papežské učení, jaké by moci oboje bylo po odporu v svědomí a co by prokazovalo a jaký by obojí cíl byl etc. Skrze Tomáše Naogeorgia Štraubinského složená i vydaná a nyní vnově z latinského do češtiny přeložená a v češtině poopravená. Tato formulace poukazuje k tomu, že dochovaný rukopisný překlad není prvním českým překladem Mercatora, ale že jde o překlad nový a opravený. Neznáme-li původní překlad, můžeme se zatím aspoň domnívat, že určitý český upravovatel zkorigoval na konci 16. století původní verzi a zejména upravil určité jevy hláskové (např. kolísání *ie-í, ú-au, ó-uo-ů*), event. i tvarové, s nimiž se zpravidla setkáváme ve spisech z poloviny 16. století a které už mizí — buď zčásti, nebo zcela — ve spisech z konce 16. století. Pro datování českého překladu je důležitý závěr předmluvy, přeložené celkem věrně z němčiny, v němž je formulace originálu „Vale! Ex Sultza d. 26. Maii Anno 1539. Thomas Naogeorgus“ přeložena slovy „Měj se dobře! Z Sulczu šestmécitného dne měsíce máje léta XLV. Tomáš Naogeorgus“. Český překlad se tedy od originálu odlišuje pouze v udání roku. Domnívám se, že záměnu roku 1539 rokem 1545 je možno vysvětlit bezděčným zaznamenáním toho roku, v němž překlad vznikl.

Naogeorgův Mercator byl také předlohou polského spisu *Kupiecz*, to iest *Kształt a podobienstwo Sądu Bożego ostatecznego*¹⁸ z r. 1549, jehož autorem je Mikołaj Rej z Nagłowic. Rejův vztah k předloze byl však zcela jiný než vztah neznámého českého překladatele; ten usiloval o překlad věrný, kdežto Rej z Nagłowic se pokusil o volnou adaptaci své předlohy.

Zachování veršového rozměru latinského originálu bylo ovšem v polské básni stěží možné, a proto Rej ve své adaptaci užil osmislabičného verše sdruženě rýmovaného. Specifikum českého překladatele je zase v tom, že veršovaný text německý překládá prózou. Od této zásady se odchýlil dvakrát. Především veršem přeložil úvodní věnování „K kupci nějakému“. Naogeorgových devět veršů je přeloženo ve 14 verších se sdruženými, vesměs gramatickými rýmy. Překladatel se nesnažil v těchto verších zachovávat určitý počet slabik — veršový rozměr kolísá od 10 do 17 slabik. Není zde tedy žádný umělecký záměr, jde o neumělé veršování, které prozrazuje, že pro adekvátní český překlad německé skladby veršované neměl překladatel vhodné předpoklady. Druhou výjimku v českém prozaickém textu představuje pokus přeložit chóry, kterými jsou podle antického způsobu ukončena jednotlivá jednání, sapfickými slokami. Zde už překladatelova snaha nahradit speciální rozměr latinských veršů strofickým útvarem v české literatuře od počátku 16. století používaným byla z uměleckého hlediska relativně úspěšnější, zvláště tam, kde překladatel respektoval umělecké kvality své předlohy (např. anaforu v chóru na konci skladby).

¹⁸ Cituji (i ukázky v dalším textu) podle edice *Mikołaja Reja Kupiec*, kterou připravili

Není vyloučeno, že pro sapfické sloky se český tlumočník Mercatora rozhodl pod vlivem Mikuláše Konáče, vždyť lze předpokládat jeho znalost Konáčova překladu Sylviovy „České kroniky“ z r. 1510, event. i některých jiných Konáčových tisků, obsahujících sapfické sloky.

Myšlenkovou problematiku Mercatora podrobil důkladnému rozboru zejména Arthur Hübner,¹⁹ který ukázal, že autor hry — luteránský kněz — pojal svou skladbu jako polemiku s katolickým učením o pokání a že zde zároveň vyslovil luteránský názor na tuto otázku. Podle Hübnera (a jiných badatelů) se Mercator v německé literatuře zařazuje do tematiky „hecastovské“;²⁰ v širším literárním kontextu se nabízí jeho začlenění do soustředění s eschatologickou tematikou tanců smrti.

Stejně jako ve středověkých a renesančních tancích smrti vystupuje i v Mercatoru několik postav odebírajících se z tohoto světa s bohatým rejstříkem hříchů. Posel smrti Lychares odvolává knížete, biskupa, mnicha a kupce. První tři se domnívají, že jim při posledním soudu podle katolického učení pomohou jejich dobré skutky, kdežto kupec se v luterském duchu spoléhá na čistou víru. Je samozřejmé, že hra vyšla z luteránského prostředí a programově zaměřená proti katolictví dává za pravdu kupcovi. To platí nejen pro německý originál, ale také pro český překlad i polskou adaptaci.

Pouhé srovnání počtu veršů, tj. v Naogeorgově hře 3204 a v „Kupci“ 8928 veršů,²¹ naznačuje na první pohled adaptační metodu M. Reje z Nagłowic. Ve své adaptaci sice Rej zachoval dějovou osnovu i myšlenkovou náplň své předlohy, jeho „Kupiec“ je však na rozdíl od Mercatora rozvleklejší. Rej se místy opakuje, vrací se k některým motivům, někdy vypouští určité pasáže, a naopak zase přidává jinou problematiku, jak podrobně doložil už Alexander Brückner.²² Ovšem fakt, že autor „Kupce“ neměl tak vášnivou protikatolickou nenávist jako Naogeorgus a že psal pro jiné publikum s jiným záměrem, zůstává klíčem k důkladnému vysvětlení některých Rejových úprav, jako je občasný přesun děje z tragické roviny do roviny komické, úprav větších i drobných odchylek, které Brückner považoval za nedostatky polského adaptátora. Právě v tvůrčím přístupu k předloze tkví Rejova přednost a jeho přínos

Rudolf Kotula a Alexander Brückner, Kraków 1924.

¹⁹ Arthur Hübner, *Studien zu Naegeorg. 2. Mercator*, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 1913, str. 320—338.

²⁰ Mercator byl nově vydán v jednom svazku s Macropediiovým Hecastem z r. 1539 a s tzv. Mnichovskou hrou z r. 1510 v edici *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen* (Leipzig 1927). Za zmínku stojí, že vydavatel této edice Johann Bolte připomíná v předmluvě také český překlad Mercatora (str. XIX a pak v poznámce 19 na str. XXII).

²¹ Spolu s předmluvou, prologem a doslovem (jejichž verše jsou v citovaném vydání z r. 1924 zvlášť číslovány) má skladba přes 9000 veršů.

²² Alexander Brückner, *Pierwociny luterskie: „Kupiec“ Rejowy*, Reformacja w Polsce 1921, str. 81—96.

do soudobé polské literatury, v níž se „Kupiec“ jeví jako zdařilý pokus o překonání tradice středověkých moralit, zejména jejich schematické kompozice a strnulé alegoričnosti jednajících postav.²³

Českému překladateli nešlo vůbec o zásahy do umělecké výstavby díla. Při své práci usiloval o zachování sledu promluv a o vytvoření překladu v podstatě věrného. Přesto objektivně nelze český překlad Mercatora považovat za věrný, a to už proto, že latinské verše jsou překládány prózou. Próza překladateli dovoľovala odchylky od originálu ve směru k zestručňování i k rozšiřování textu, a to hlavně v drobných vsuvkách. Mercator — stejně jako Pammachius — se ovšem vymyká z české dramatické literatury předbělohorské a přiřazuje se k literatuře satirické, obhajující určité principy luteránského učení a polemicky namířené hlavně proti učení katolickému, jak jsem doložil už v souvislosti s Pammachiem. Český překlad Mercatora spolu s překladem Pammachia se blíží zejména některým polemickým dialogům. V předmluvě k jednomu z nich, nazvanému Rozepře mezi mnichy a čertem (1562), jsou Pammachius a Mercator dokonce jmenováni,²⁴ což je náznakem dobového hodnocení obou skladeb, ve kterých byly zřejmě viděny spíše dialogy než hry.

Skladby typu Mercatora a Pammachia byly patrně určeny především ke čtení, nelze však vyloučit eventualitu jejich předvádění v sálech při školách a kostelech pro publikum určitého, tj. především nekatolického zaměření, jemuž měly přinášet poučení a polemickou výzbroj. Pro předvádění obou skladeb by mluvily i scénické poznámky (nebo scénická upozornění), jež by bylo možno někdy vztahovat stejně na herce jako na čtenáře, nelze však nevidět, že hned na počátku své verze doplňuje český překladatel Mercatora pod nadpis „Prologus“ větu „Předmluva k osobání, kteříž se této hře tragedické dívati chtějí“. Zde se tedy počítá nikoli se čtenářem, ale s divákem. Tezi o eventuálním předvádění skladby na scéně by také mohl podpírat poměrně nevelký počet osob (tj. 16) i reálný předpoklad, že hra mohla být pro jeviště upravena, tj. především důkladně proškrtána.

V české literární historii bude překlad Mercatora vždy těsně spojován s překladem Pammachia, jistě proto, že mají shodnou polemickou tendenci a stejnou souvislost se satirickou literaturou luteránského zaměření. Pro tyto shody nebude však ani možno přehlédnout jeden výrazný rozdíl mezi oběma překlady z tvorby Naogeorgovy, daný větší uměleckostí překladu Mercatora, která do značné míry vyplývala z uměleckých kvalit (hlavně v charakterové diferenciaci postav a v kompozici) samotné předlohy.

* * *

²³ Srov. Kazimierz B u d z y k, *Przełom renesansowy w literaturze polskiej drugiej połowy XV i pierwszej połowy XVI wieku*, Warszawa 1953, str. 197–222.

²⁴ Jaroslav K o l á r, cit. edice, str. 122, viz též jeho poznámky na str. 120 a 273.

Na rozdíl od satirického dramatu, u něhož jsme zjistili myšlenkově spojnice (nebo lépe analogie, neboť souvislost tu není genetická) s husitskými dialogy, má druhá oblast dramatické tvorby období renesance spíše určitou základní spojnicí se středověkem. Jde o drama biblické a ta spojnice je právě v souvislosti s jeho základním pramenem – s biblií. Avšak způsob navazování na bibli je v době renesance jiný než ve středověku, neboť zájem se zaměřuje hlavně na Starý zákon.²⁵ Už tím bylo předznamenáno určité zlaicizování tematiky, protože část Starého zákona je od původu světská literatura.

Na počátku českého biblického dramatu ve vymezeném slova smyslu stojí Mikuláš Konáč z Hodiškova se svou hrou Judith, vydanou r. 1547 – rok po jeho smrti – u Jana Kosořského. Z úvodního věnování panu Janu staršímu Hodějovskému z Hodějova je z hlediska uplatňování národní tendence důležité Konáčovo poukázání na jiné národy (Italy, Němce a Poláky), jejichž spisovatelé sice znají latinu, ale píší svým národním jazykem. V Konáčově společenském a kulturním prostředí, tj. v prostředí měšťanském a utrakvistickém, byl v latině pocíťován více liturgický jazyk římské církve a mezinárodní jazyk kléru než jazyk římské antické literatury, a proto Konáč horlí proti tomu, „aby český náš přirozený jazyk tak hojný, tak lahodný a tak příjemný, kterýmž neméně plně, ozdobně a foremně mluveno může býti nežli latinským, bez rozmnožování ležal a obecnému dobrému žádného prospěchu nepřinášel“.

Tento citát a vůbec celá Konáčova dedikace jsou zajímavé především proto, že obsahují Konáčovo uvědomělé přihlášení k národnímu humanismu, které můžeme položit vedle slavné předmluvy Všehrdovy (o půl století starší) k překladu Knih o napravení padlého jako zajímavý protějšek, ukazující, že boj o národní humanismus nebyl ještě ani na konci první poloviny 16. století dobojován. Konáč se zde jeví jako pokračovatel v národně humanistických snahách Všehrdových, jejichž dovršitelem se stal svou popularizační činností Daniel Adam z Veveslavína, a je paradoxní, že tak plamennou obranu mateřského jazyka najdeme v díle dedikovaném Janu staršímu Hodějovskému, který byl mecenášem hlavně latinsky píšících spisovatelů. Citát tohoto druhu není ostatně v Konáčově tvorbě ojedinělý, jak svědčí jeho předmluva k Rozmlouvání Charóna s Palinurem z roku 1507.

Při práci na své hře se Konáč nesnažil odchýlit od německé Greffovy

²⁵ Tento zájem vychází z reformačního Německa. S významným podnětem k rozvoji biblické hry přišel sám Luther, který ve svých předmluvách k překladům biblických knih Tobíáš, Judith, Esther aj. psal s nadšením o jejich uměleckých hodnotách a dramatické kompozici a vyzýval k zdramatizování biblických látek. Srov. příslušné místo v jeho předmluvě k překladu knihy Judith z r. 1534, *Luthers Werke* (vyd. Arnold E. Berger), sv. III, Leipzig und Wien 1917, str. 250–251.

předlohy,²⁶ takže jen místy lze zjistit určité, většinou drobné diference. Přesto aspoň v jedné oblasti je Konáč samostatný: ve verši.²⁷ Místo osmislabičného verše originálu užívá z větší části verše jedenáctislabičného. Tento rozměr, který Konáč sám nazývá hendekasyllabem, znamená novum v naší dramatické produkci (je ho také užito ve Hře pěkných příprav, a to v předmluvě a v počátečních třech promluvách). Konáč zachovává většinou přesně počet jedenácti slabik, ale po stránce rozložení slovních přízvuků jsou jeho verše bez zřetelného rytmického půdorysu. „Hendekasyllabu“ není však v díle použito důsledně. Na některých místech Konáč používá verše osmislabičného s trochejskou tendencí (vytištěny jsou zpravidla dva verše na jednom řádku a graficky odděleny svislou čárkou). Je to např. v předmluvě nebo v kratších úsecích, obsahujících čtyři, šest nebo osm veršů. Přitom však nelze říci, že by dvojí rozměr (osmislabičný a jedenáctislabičný) měl nějakou významovou hodnotu, že by např. sloužil k odlišení různých jednajících postav; lze jen konstatovat, že osmislabičné schéma se poněkud více uplatňuje v lyrických pasážích.

Se svým překladem Greffovy hry stojí Konáč na začátku produkce, do níž potom patří hry o Šalomounovi, „o strašlivém podvrácení Sodomy a Gomorry a o obětování Izáka“, o bohatci a Lazarovi, o Tobiášovi, o Helim a jeho synech, o Ruth, o vdově, o Samsonovi a jiné.²⁸ V řadě těchto biblických her nacházíme i nové zpracování námětu o Juditě, totiž překlad německé hry Hanse Sachse (z r. 1551), pořízený od Mikuláše Vrány Litomyšského a vydaný pražským tiskařem Jiřímek Nigrinem r. 1605. Kompoziční a jazykové prostředky Vránovy „Komédie české o ctné a šlechtné vdově Jůdith a o Holofernovi, hajtmanu krále Nabochodonozora“ jsou umělečtější než u Konáče a jsou dány vyspělejší a dramatictější předlohou, které se Vrána pevně přidržuje.²⁹

²⁶ Tragedia des Buchs Judith in deudsche Reim verfasset durch Joachi Greff von Zwickaw nützlich zu lesen (tiskem ve Vitemberku u Georga Rhawa 1536). Srovnání textu Greffova a Konáčova jsem provedl v článku *Několik poznámek o Konáčově hře Judith*, sb. *Příspěvky k dějinám starší české literatury*, Praha 1958, str. 167–184, a v knize *Literární dílo ...*, str. 133–146.

²⁷ Srov. Josef Hrabák, *Poznámky o verši českého dramatu v období renesance*, sb. Franku Wollmanovi k sedmdesátinám, Praha 1958, str. 572–585. Nově v knize *Studie o českém verši*, Praha 1959, str. 123n.

²⁸ Některé z těchto her (o Šalomounovi, o Tobiášovi, Ruth, o vdově, o Samsonovi) jsou dochovány v tzv. Sborníku Stolovského, *Knih. Nár. muzea*, sign. 27 F 7. O těchto hrách i o ostatní soudobé produkci pojednali ve svých knižních pracích Ferdinand Menčík, *Příspěvky k dějinám českého divadla*, Praha 1895, Vladimír Andrejevič Francov, *Češskije dramatičeskije proizvedenija XVI–XVII st.*, Varšava 1903, Jan Máchal, *Dějiny českého dramata*, Praha 1917, a nejnověji autorský kolektiv *Dějiny českého divadla I*, Praha 1968.

²⁹ Posledním monografickým dílem bohaté sachsovské literatury je kniha Klause Wedlera *Hans Sachs*, Berlin 1977. — Řadu spisů na téma Judith v německé literatuře uvádí Otto Baltzer *Judith in der deutschen Literatur*, Berlin-Leipzig 1930, v české literatuře by tuto linii bylo možno sledovat od Konáče a Vrány až

I když Konáč zůstal za ideálem své doby, jímž bylo umělecké zpracování biblického námětu národním jazykem v klasické dramatické formě, přece se jeho „Judith“ stala vzorem české dramatické produkci po celých sedm desetiletí před Bílou horou. Domnívám se, že už v samotné Konáčově dedikaci byl viděn projev programového rázu. Ukáži to na výňatku z Konáčovy závažné dedikace:

Poněvadž věkuov dávných předešlých, pane Hodějovský milý, muži učení, moudrost a obecného dobrého milovníci, jako Terentius a Plautus i jiní mnozí, když lid obecný z spravedlivosti a tak z jiných ctností vystupovati a v škodlivé nepravosti se vydávati viděli a znamenali, kteréžto nepravosti každé obecné dobré k těžkosti, ano i ku páduom vždycky přivodí, všelikú péčí usilující, to obmajšleli a opatrovali, kterakým by způsobom od takových hanebností k ctnostem lid ten přivoditi mohli. Když pak mnohá a rozličná napominání, naučení a jakož my říkáme kázání prospěti nemohla a lidu od takových hanebností škodlivých k ctnostem užitečným přivesti, chtějíc aspoň duovody (poněvadž řeči neprospívali) ukázati, kterak takové hanebnosti obecnému dobrému škodné sou, zase pak kterak ctnosti potřebné a užitečné, na voko skutečně ukázati. Naposledy hry rozličné vymyšlovali a je před lidem vuobec ukazovali, zdali by aspoň lid je vidúce a na to, co vejstupným z spravedlivosti se přiházelo, patřice, nepravosti se varovali, a k spravedlivosti pilnost přičinili.

Přehlédneme-li českou dramatickou tvorbu, vzniklou po tomto Konáčově projevu do bitvy na Bílé hoře, vidíme, že sleduje stejné výchovné cíle, jaké vytyčil Konáč. Tyto cíle byly v soulase s kulturními potřebami měšťanské společnosti, která je v 16. století hegemonem literárního dění. Ohlasy Konáčova projevu najdeme ostatně ve hrách pozdějších. Zřejmým dokladem toho je veršovaná dedikace ke Komedii o králi Šalomúnovi z r. 1571 (a znovu 1604):

Poněvadž vždycky obyčej mívali
moudří lidé, jenž jiné učivali,
že jsou to činili času každého,
staří lidé aneb věku mladého,
ctnosti předkládali mnohé příklady,
spisy činili mnohými náklady
aneb commoediae jsou působili
pro lidi, aby ctností oblíbili,
jako Terentius, Plautus i jiní,
kteříž jsou bývali lidé učení.
Když lid obecný z řádu vystupoval,
ctnosti svaté, pobožnost potupoval,
hned jakž jsou to nejprvé přezvěděl,
všelijak to napravítí hleděl.³⁰

Prolog Komédie o králi Šalomúnovi pak pokračuje stejně jako Konáčova dedikace opět poukazem na příklad Římanů, kteří hrami chtěli své diváky bavit a zejména mravně napravovat, vést k tomu, aby
„v tu chvíli varovali se ožralství,

do moderní literatury, kam patří např. báseň S. K. Neumanna ze sbírky *Bohyně, svěťice, ženy* (1915) a Olbrachtova prozaická parafráze z *Biblických příběhů* (1939).
³⁰ Čeněk Zíbrt, *Markolt a Nevím v literatuře staročeské*, Praha 1909, str. 130–131.

kostek, karet i také kuběnářství,
i jiných hanebných nestydatostí“.³¹

Je nepochybné, že prolog Komédie o králi Šalomúnovi vyjadřuje v podstatě stejné poslání, jaké dramatické tvorbě před polovinou 16. století určil Konáč. Podobnost mezi oběma citovanými pasážemi je tak velká, že se vnučuje myšlenka o souvislosti obou skladeb. Proti této souvislosti nemohou mluvit cizí předlohy obou her;³² ty totiž nevyklučují vzájemné souvislosti po stránce výrazové. Při podrobném rozboru lze opravdu mezi oběma hrami najít zjevné souvislosti, svědčící o tom, že tvůrci „komedie“ o Šalomounovi znali hru Konáčovu a ta byla v jejich očích jakousi normou. Proto asi je zde celá řada stejných rýmových dvojic, v obou hrách je užito verše osmislabičného a jedenáctislabičného, v obou nacházíme sapfické strofy. Formální závislost Komédie o králi Šalomúnovi na Konáčově Juditě je nepochybná z několika míst.³³ Ta jistě vznikla přepracováním určitých pasáží Konáčových, přičemž jeho osmislabičné verše byly „roztaženy“ na rozměr jedenáctislabičný. Při srovnání se vnučuje argument i z vrstvy předmětnostní, totiž varování před Turky, přestože tato shoda může být důsledkem stejného vztahu k aktuální skutečnosti.

Iniciátorské postavení Konáčovo v českém dramatu období renesance, doložené prologem ke Komedii o králi Šalomúnovi, vystoupí zřetelněji, uvědomíme-li si, že „komedia“ je kolektivním překladem, který za vedení svého učitele vytvořili studenti při škole sv. Štěpána na Novém Městě pražském.³⁴ Nešlo tedy o epigonský vztah jednoho literáta ke Konáčovi,

³¹ Srov. k tomuto místu Komédie o králi Šalomúnovi analogické místo z Konáčovy dedikace: „Ano také i proto hry sou spuoseny, neb staří mužů znamenavše, kterak z prázdnoty a zahálení mnohé pocházejí nepravosti a hanebnosti, jako vožralství, kostky, karty, smilstva, cizoložstva, vraždy i jiné škodlivé stydkosti, aby totiž diváním takovým a na takové hry patřením zaneprázdnění jsouce, těch se i k těm podobných hanebností varovati pílili.“

³² Konáčova Judith je překladem německé hry Joachima Greffa Tragedia des Buchs Judith (1536) a Komedia o králi Šalomúnovi byla napsána podle latinské hry Sixta Bircka Sapientia Salomonis (1547). — Komedii o králi Šalomúnovi prozkoumal se zřetelem k její předloze Jan M á c h a l v druhé části své studie *O dvou českých komediích biblických z XVI. století* (Věstník KČSN 1902, II. část, str. 11–14). Tato „Komedia“ vychází z 3. kapitoly I. knihy královské Starého zákona a je postavena na tématu moudrého rozsouzení dvou žen hádajících se o dítě; toto téma má analogii v staročínské skladbě Hwei-Lan Ki, kterou pro moderní divadlo adaptoval Bertolt Brecht v Kavkazském křídovém kruhu.

³³ Důkazy jsem uvedl ve studii *K počátkům českého dramatu v období renesance*, LF 1963, str. 302–303, jejichž podstatných částí je použito v této kapitole.

³⁴ Srov. verše:

Vo to jsme se společně přičinili,
tuto komedii svatou sepsali,
z pana preceptora napomínání
vzali jsme ji nyní k recitování.

(Cit. kniha Z í b r t o v a, str. 131.)

Vznik uvedený „komedie“ ve školním prostředí potvrzuje nepřímo i její epilog, horlící proti špatným učitelům („kaziškolům“).

ale o víceméně tvůrčí vztah celého okruhu vzdělanců zabývajících se prakticky biblickým dramatem. Tento mladý kolektiv se na několika místech pokusil o zesvětštění syžetu, daného latinskou hrou Sixta Bircka Sapientia Salomonis (vyšlou v Basileji r. 1547). Plastičtější než v předloze je pojat zejména Markolt, šibalský rádce Šalomounův, který zde dostává výrazné rysy chytré postavy knížek lidového čtení, zařazující se v soudobé literatuře jako svérázný filozof hned vedle bajkového Ezopa a rozprávkového Enšpíglu. Rozvoji světských prvků v české hře o Šalomounovi asi zabránila nějaká forma cenzury, jak lze soudit mj. z toho, že milostný motiv oznámený v argumentu k 5. aktu není na příslušném místě zpracován.

Pět let před prvním vydáním Komédie o králi Šalomounovi byla u Jana Jičínského na Starém Města pražském vytištěna Komedia česká o bohatci a Lazarovi (1566) od Slováka, působícího na Moravě, Pavla Kyrmezera; po zmíněné hře o Šalomounovi vyšly další dvě hry Kyrmezerovy — Komedia nová o vdově (v Litomyšli u A. Graudence 1573) a Komedia o Tobíášovi (v Olomouci u J. Milichthaleru 1581).³⁵ Kyrmezerovy první dvě skladby se vyznačují vytyčením a řešením některých sociálních problémů mimořádného sekularizačního dosahu. Platí to především o problému bohatství a chudoby z první hry, vyznívajícím sympatiemi pro chudé, přestože toto stanovisko bylo dáno už předlohou — biblí. Ta sice diktovala východisko a látku také pro druhou hru, ale i přesto byl dosah Kyrmezerova zpracování sociálního konfliktu pro soudobou českou společnost značný, uvážíme-li intenzitu tehdejšího útlaku lidí nejvíce bezbranných — vdov a sirotků. Konflikt je sice vyřešen smířlivě — zdůrazňováním „společného dobra“, což bylo dobově podmíněné (podobně vyústí o půlstoletí později Komenského Listové do nebe), ale už nastolení světského problému v látce z náboženského pramene bylo velkým přínosem. Po té stránce je třetí Kyrmezerova hra krokem zpět: dramatik se přidržuje biblického syžetu o Tobíášovi a nesnaží se o jeho větší aktualizaci, jsa veden především snahou odvést „papírový dar“ svým chlebovárcům.

Laicizační funkci měli v Kyrmezerových hrách čerti, pojatí jako komické figury zbavené hrozby a hrůzy náboženských traktátů. Své diváky rozesmávají, používajíce rekvizit blízkých prostému publiku. Když např. v první hře dostávají čerti Kvasnička a Rarášek do své moci bohatce, nemohou ho pro jeho velkou váhu unést, a proto se rozhodují použít nosítek, nemají-li prý po ruce kolečka, a slibují bohatci lázeň bez „mejdla“ a vody, ale se sírou a smůlou. Obecenstvo se při pohledu na lopotící se čerty zbavovalo tíže náboženských představ a povzbuzovalo se do dalšího bědného života triumfem dobra a chudoby nad dávným zlým nepřítelem — lakotou a bohatstvím.

Podobnou funkci mají čerti Kašička a Kvasnička ve hře Daniela Sto-

³⁵ Kyrmezerovy hry vydala Milena Cesnaková - Michalcová s názvem *Divadelné hry Pavla Kyrmezera*, Bratislava 1956.

dolia z Požova *Historia tragoedia* . . . o strašlivém podvrácení Sodomy a Gomorry a o obětování Izáka z r. 1586, počestění už svými jmény (v německé předloze Matyáše Meissnera pojmenování nejsou). Komickým a posvětšovacíím způsobem jednájí i čerti Šerík a Zvadlík ve hře *Traica historia vo knězi neb knížeti Heli a jeho synech* z r. 1582 od Jana Záhrobského z Těšina a také čert Kornyfel a „čerčata“ Kvasnička a Špetle v *Komedii z knihy zákona božího, jenž slove Ruth* z r. 1604 od Slováka Jiřího Tesáka Mošovského.³⁶ V první hře je poměrně samostatně³⁷ zpracováno biblické téma o nezdárných synech Heliho s nezbytným moralizováním, které postihovalo hodně rozšířené negativní jevy společnosti, jako opilství, smilství a krutý vztah pánů k poddaným, přičemž je ovšem zdůrazněna také povinnost poddaných poslouchat své pány. To má obdobu ve hře *Tesákové*, který se projevil jako autor vskutku původní. Pro jeho zpracování látky o Ruth nebyla zatím nalezena žádná předloha a cenný je i odklon od konvenční kompozice dramatu: jeho rozsáhlá skladba o 2109 verších je rozvržena do 6 aktů, nikoli do 5 aktů, jak to diktovalo drama antické i teorie a praxe renesanční.

Vůbec nejrozsáhlejší česká hra z doby renesance (o 2678 verších), *Historia duchovní o Samsonovi* z r. 1608 od neznámého skladatele, je pozoruhodná zařazením dvou interludií, jak tradičně nazýváme krátké komické výstupy se světským dějem vkládané zpravidla mezi jednotlivá jednání vážných her a osamostatňující se po Bílé hoře zásluhou jejich nejznámějšího tvůrce – Václava Františka Kocmánka³⁸ (sám vydavatel a tiskář hry o Samsonovi Daniel Sedlčanský nazval tato interludia termínem *intermedia*). V prvním interludiu s titulem *Helluo a Judaeus* přinutí *Helluo* žida, aby od něho „odkoupil“ za 30 dolarů jeho sukovici. Přestrašený žid vydá násilníkovi peníze, a když *Helluo* uvidí ve městě, stěžuje si na něj rychtářovi podobně jako žid na pacholka z nemálo starší (z r. 1604) *aktovky Mouřenínovy*. Druhé interludium, nazvané *Polapená nevěra*, podává dramtizaci starého světského tématu manželské nevěry, které bylo znovu zpracováno po Bílé hoře v *Saličce* s rozuzlením odrážejícím už jiné vztahy mezi lidmi, tj. vztahy v době druhého znevolnění.³⁹

Od biblických her v pravém slova smyslu skládaných český (z latinské

³⁶ Funkci komického a zesvětšovacího elementu má čert také ve folklórní slovesnosti období protireformace (srov. *Cert a Káča*).

³⁷ Určité analogie s některými německými hrami zjistil Karel Svoboda v článku *Jana Záhrobského biblická hra Heli*, ČČM 1917, str. 21–25.

³⁸ Viz edici Josefa Hrabáka a Václava Františka Kocmánka, *Sedm interludií*, Praha 1953.

³⁹ O přitažlivosti tohoto tématu svědčí moderní adaptace: *Saličku* začlenil E. F. Burian do své první *lidové svity* z r. 1938 a jeho příklad ovlivnil Otmara Máchu při výběru látky k televizní *opeře Polapená nevěra*, která byla inscenována 26. dubna 1963. Srov. můj článek *K využití starší české literatury v lidových svitách E. F. Buriana*, *Sborník prací FF BU 1965*, D 12, str. 47–55, a stať *Staročeské drama v televizi*, LF 1964, str. 166–167.

produkce, pěstované zejména na řádových učilištích, připomenu aspoň hru Tobaeus od Jana Aquily z Plavče z r. 1569, vytištěnou r. 1587 u D. A. z Veleslavína, která měla dětem připomínat povinnost lásky, úcty a vděčnosti k rodičům i k učitelům) se odlišují tři hry Šimona Lomnického z Budče — Triumf aneb Komédie kratičká o přeslavném syna božího nad smrtí, peklem a ďáblem vítězství, Marie o navštívení hrobu Krista Pána a Komedia neb Hra kratičká, potěšitelná a nová o radostném vzkříšení Krista Pána (první dvě jsou z roku 1582, třetí — vydaná patrně v posledním desetiletí 16. století — se dochovalá ve fragmentárním opise NUK. asi z r. 1707).⁴⁰ Rozbor těchto her je ztížen jejich textovou torzovitostí, přesto zůstává nepochybným, že jsou do určité míry návratem ke středověké náboženské dramatice. Ta Lomnického jistě inspirovala, zvláště ve druhé a třetí hře; druhou prý „obnovil“, měl tedy předlohu v nějaké středověké hře tří Marií, kdežto o první hře poznamenal, že ji „složil a sepsal“. Přesto by nebylo správné vidět ve druhé a třetí hře pouhý návrat k náboženskosti, zvláště když děj je různě propojen s jihočeským prostředím, které Lomnický důvěrně znal. Svědčí o tom místní jména a vůbec „počeštění“ mýtu Kristova zmrtvýchvstání: poselství o něm má prý být zvěstováno v jihočeských městech a vesnicích, apoštolové se občerstvují jihočeským pivem a všichni od Krista v zahradnickém převleku přes apoštoly a vojáky až ke sluhovi jsou nějak spjati s lidovým prostředím. Lomnický oživil biblický Jeruzalém českými postavkami podobně, jako jimi lidoví výtvarníci zabydli biblický Betlém, a v tom je i laicizační význam jeho velikonočních her. Postavení Šimona Lomnického v české dramatice nesmíme vidět izolovaně a pouze z hlediska tematiky, nýbrž v kontextu ostatní produkce a v poměření se soudobou dramatikou řádových škol, která zobrazovala biblické postavy zpravidla mimo prostor a čas. Lomnický–spisovatel bývá zastihován Lomnickým–charakterovým bezpáteřníkem, ale to by nemělo zatlačit do pozadí fakt lidovosti jeho spisů a jejich posvětšovací dosah. Ten byl určitě větší než v Komedii o narození Krista Pána od Jana Tobeida Bítešského, která je též návratem do středověku, ale návratem k tematice vánoční. Protože nemáme dochovány soudobé neoficiální vánoční hry, které se nikdy nepřestaly provozovat v lidovém prostředí, nemůžeme vystopovat míru, jakou ovlivnily hru Tobeida Bítešského, spíše se lze domnívat, že lidové představy a touhy projevované „zástupci“ lidu, prostými pastýři, našly v písemně fixované literatuře svůj výraz až později, asi 100 let po vzniku Tobeidovy hry v Rakovnické hře vánoční ze 70. let 17. století.

Pokusil jsem se dokázat, že české biblické drama obsahovalo řadu národních, lidových, sociálních a laicizačních motivů, které měly značný

⁴⁰ Viz studii Ignáce Jana Hanuše *Zpěvohry Šimonem Lomnickým sepsané*, ČČM 1864, str. 36–48, a Josefa Truhláře *O staročeských dramatech velikonočních*, ČČM 1891, str. 3–43.

společenský dosah, neboť většina z her byla jistě veřejně předváděna. Svět-
ské složky v této produkci je třeba vysoko oceňovat hlavně proto, že syžety
her byly čerpány vesměs z bible. Opačný postup zjišťujeme někdy ve třetí
skupině českého dramatu období renesance — ve světské hře mravoučné,
neboť v ní jsou někdy na světský syžet roubovány náboženské motivy.
V dalším výkladu se zaměřím na tuto součást dramatické tvorby předbě-
lohorské.

* * *

Zakladatelem české světské hry mravoučné se stal M. Konáč z Hodiškova svou Hrou pěkných připovědek, vydanou (spolu se hrou Judith a s Knihou o hořekování) roku 1547. Hra se zakládá na úvodu ke třetí knize Boccacciova spisu *De casibus virorum illustrium*. Zde se Boccaccio odvolává na starou fabellu, podávající ostrý spor skromné Chudoby se zpupnou Fortunou. Jejich slovní souboj přechází ve rvačku, jejíž vítězka má přemo-
žené určit její další osud. Vítězná Chudoba použije tohoto práva v tom
smyslu, že Fortuně odnímá polovinu její moci: Fortuna smí jednu polovinu
své podstaty, tj. Štěstí, posílat kamkoli chce, ale druhou polovinu, tj. Ne-
šťěstí, musí řetězy připoutat ke kůlu, aby nemohlo překročit lidský práh;
odejít však může s tím, kdo Nešťěstí uvolní z řetězů.

Konáčovo zpracování této látky není dramatizací v tom smyslu, že by
z látky vytvořil plnokrevné drama, nýbrž je převedením fabely do dialo-
gické formy. Toto převedení je dost mechanické: Konáč zčeštuje a do
veršů uvádí všechny motivy obsažené v předloze. Na některých místech se
však snaží o jejich rozšíření.⁴¹ K větší dynamičnosti skladby ve srovnání
s Boccacciovým podáním přispívají zejména tyto přídávky: dialog mezi
poraženým Štěstím a Chudobou, přikomponovaná postava svázaného Ne-
šťěstí a přibásněné následující promluvy Štěstí, Nešťěstí a Chudoby. Zde
vedla Konáče pravděpodobně snaha odstranit aspoň poněkud disproporci
vyprávění, která spočívala především v neúměrně dlouhé expozici (dialog
mezi Chudobou a Štěstím), za níž bezprostředně následuje rozuzlení (ví-
tězství Chudoby). Je zajímavé, že v těchto samostatných přídávkách jsou
Konáčovy verše umělečtější než tam, kde se autor věrně drží předlohy.
Přidaná závěrečná část Konáčovy hry, stejně jako některá samostatná
místa Judity (zvláště předmluva a doslov), vedou k závěru, že Konáč —
úzkostlivý překladatel omezoval Konáče — samostatného básníka. V Ko-
náči jako by dožívala zásada středověku být co nejméně originálním, opřít
se co nejvíce o autority a schovat se za ně. Této zásadě Konáč podléhá,
dává se stále omezovat a usměrňovat předlohou a to jistě není jeho dílu
ku prospěchu.

⁴¹ Viz můj článek *Konáčova dramatisace sužetu z Boccaccia*, sb. Franku Wollmanovi
k sedmdesátinám, Praha 1958, str. 567n., a cit. knihu o Konáčovi, str. 146n.

Morálka hry se točí kolem myšlenky vyjádřené verši „a že nedobře dělají, kteříž z chudých žerty mají“. Konáčovy sympatie s Chudobou, a tedy i s chudými, vyplývají ovšem z předlohy, ale příznačné je to, že se s nimi v Konáčově tvorbě setkáváme častěji, podobně jako v pracích některých jeho současníků, např. Řehoře Hrubého z Jelení nebo Oldřicha Velenského z Mnichova. I když jde většinou o syžety nepůvodní, přece jen jsou svědectvím toho, že měšťanská literatura doby renesance nemohla nevidět sociální problematiku lidových vrstev. Smiřlivé „literární“ řešení této problematiky je do značné míry důsledkem náboženského postoje spisovatelů, u Konáče samého nepochybně projevem kompromisního stanoviska utrakvistického. Konáčova skladba se tak ústrojně začleňuje do celé linie literárních děl s problematikou chudoby, resp. vztahu chudého a bohatého, vykořisťovaného a mocného. Z nich jsou z etapy posledního století před Bílou horou nejvýznamnější tři spisy: z Lukiana vycházející Kratochvilní, spolu i požiteční listové a žaloby chudých a bohatých od Oldřicha Velenského z Mnichova (1520), Hádání chudého člověka s bohatým Bartoloměje Paprockého z Hlohól (1606) a Komenského Listové do nebe (1619).⁴²

Hra pěkných přípovědek není rozčleněna na akty a scény, zaměření na divadelní realizaci se v ní však uplatňuje vedle úvodu pedelova i v „předmluvě při počátku hry“ a v několika scénických poznámkách.⁴³ Proto se domnívám, že tuto skladbu lze spíše považovat za útvar určený k předvádění na jevišti (i když o její jevištní realizaci nemáme žádné zprávy) než za humanistický dialog určený jen k četbě. Konáč ostatně sám tu práci označuje za „hru“ a záměrně používá určitých jevištních prostředků.

Ze skladby je patrné, že její autor byl překladatelem lukiánských (resp. pseudolukiánských) dialogů (Charón a Palinurus, Terpsion a Plutón – 1507, Kteří jsou v světě najznamenitější bojovníci byli – 1509). Ty byly Konáčovou oblíbenou literární formou – použil jí např. k původnímu Dialogu, v kterémž Čech s Pikhartem rozmlouvá (1515), přesto Hra pěkných přípovědek z konce literární činnosti Konáčovy se od formy lukiánských překladů z prvních let jeho působení odlišuje poměrně větší sevřeností a úsilím o odstranění nebo aspoň oslabení statických míst předlohy; také v tom je možno vidět Konáčovu snahu vytvořit nikoli dialog, nýbrž „hru“. V přístupu k lukiánským dialogům je Konáč pasívním překladatelem, ve vztahu k „fabelle“ Boccacciovy knihy je však aktivním tvůrcem, který si záměrně volí svůj literární žánr. Z tohoto hlediska není rozhodující, že nevytvořil drama v pravém slova smyslu, ale jen přechodný útvar mezi dialogem a skutečným dramatem.

⁴² Srov. Albert Pražák, *Příprava ke Komenského Listům do nebe*, Slavia 1947 až 1948, str. 200–211.

⁴³ Nejsou to ovšem scénické poznámky v dnešním slova smyslu, spíše poznámky komentující děj (např. Tuto má státi Neštěstí před Chudobou a poslouchati Chudoby smutně).

Hybridní forma ostatně charakterizuje i další české mravoučné hry, které však ani filiačně, ani časově na Konáčovu skladbu nenavazují. Je ovšem třeba poznamenat, že mravoučnou tendenci obsahovaly i hry satirické a biblické, avšak na specifickou hru mravoučnou bylo třeba po vydání Konáčovy Hry pěkných připovek čekat více než čtvrtstoletí. Po roce 1573 vychází v Litomyšli Tragedie neb hra žebračí. Není to hra originální – její skladatel v „zavírce“ nechce před nikým zatajit, že „ji z Polsky vyložil“. Česká verze má značnou binární mezislovanskou cenu proto, že polský originál z r. 1552 se dochoval jen zlomkovitě (pouze titulní strana, neúplná dedikace, argument a 18veršový začátek prvního aktu).⁴⁴ Světské je v této hře prostředí – krčma, jednající postavy – žebračí, kupec aj. i základní konflikt s několika neotřelými motivy, jako je svatba žebračka s žebračkou nebo volba rychtáře žebračků. Ti zde vychvalují svobodný život bez povinností k vrchnostem, vždyť neplatí desátky ani kněžím, a existence lživé a podvodné vykořisťovatelské společnosti jim dává právo lhát, podvádět a krást. Zosobnění takové společnosti vidí v kupci, s nímž vyprovokují hádku a pak i rvačku. Když si ztlučení kupec jde na ně stěžovat rychtáři, ten se samozřejmě postaví na stranu žebračků, neboť jimi byl předtím do té funkce zvolen. Triumfují zde tedy sociálně slabí a oficiální společností opovrhovaní, kteří svůj život, z hlediska soudobé morálky zcela protichůdný náboženským příkazům, prohlašují za „svatý“ – laicizační tendence tu dosahuje jednoho ze svých vrcholů.

O velkém ohlasu Tragedie neb hry žebračí svědčí její trojí vydání v krátké době jednoho půlstoletí, tj. po r. 1573, 1608 a 1619.⁴⁵ Kromě této hry dosvědčuje polský vliv na českou literaturu té doby satirický dialog o ženitbě Veras a Lupus, přeložený v letech 1600 až 1604 z dialogu *Warszas z Dykasem od Mikuláše Reje z Nagłowic*. Avšak tyto české adaptace z polštiny nefungovaly nijak izolovaně. Domnívám se např., že na druhou a třetí verzi „hry žebračí“ už zapůsobila soudobá česká literatura. Upozorňuji aspoň na to, že upravovatel třetí verze z r. 1619 obměnil v druhé části svého 12veršového závěru (který se nekryje se závěrem první ani druhé verze) čtyři verše z prologu *Sedlského masopustu* z r. 1588. Srov.:

Obrať v dobré, prosím tebe,
nebo tak dobře na sebe
moh jsem tu kuklu ušíti,
že mi se též můž trefiti,
jako někomu jinému,
třeba i příteli mému.
(Žebr. z r. 1619.)

⁴⁴ Polské znění neznámé hry se podle českého textu snažil zrekonstruovat Józef Magnuszewski, *Tragedia żebracza nowouczyniona*, Warszawa 1957.

⁴⁵ Důkladněji o těchto třech vydáních i o jiných otázkách pojednávám a odbornou literaturu polskou i českou uvádím v článku *K polské a české verzi hry o žebračích*, Sborník prací FF BU 1963, D 10, str. 99–106.

Nemůž se kukla ušíti,
by se neměla trefiti
vždy někomu foremnému,
však k té kukle podobnému.
(Sedlský masopust z r. 1588.)

Tato spojnice mezi Tragedií a anonymním Sedlským masopustem poskytuje jistě zajímavý doklad o tom, jak se text původně polské skladby pohyboval. Shodné nebo podobné rysy se dají zjistit i mezi dalšími českými skladbami na jedné straně a hrou o žebrácích a dialogem Vervase s Lupusem na druhé straně,⁴⁶ avšak i přes tyto shody a podobnosti se hra o žebrácích značně odlišuje od celé naší soudobé dramatické produkce některými prostředky formálními. Svědčí o tom zejména rýmové dvojice, výrazné eufonicky a obsahově (v nichž se nejednou s komickou funkcí objeví i vlastní jména podobně jako v staročeském Mastičkáři), např.:

Aksamitu — tykýtu, bab — dráb, časy — v masi, drábi — škrabí, duše — ruše, Filipa — lípá, hádce — práce, hospodáři — nezmaří, chudý — oudy, jednoooký — skoky, kníže — níže, krámy — s klamy, křesiva — děsívá, kudlo — hrdlo, kupec — upec, lukno — chutno, nahradí — smrti, náhrady — nikdy, nečeší — lehčejší, nesovody — škody, nestálí — pálí, nezasedne — ve dne, nos — ledčehos, páni — daní, páni — k dáni, Pařichvoste — proste, Pateryfousy — nevtrousí, proto — žebroto, psaních — na nich, rychtáře — obdaře, stýská — z níзка, stýště — klíště, ústa — ztlusta, zbytky — bitky, žebráci — obrací. Jak je vidět, užíval tvůrce české podoby Tragedie v rýmu i konfrontace slov různých mluvnických kategorií; také on má sice většinu rýmů gramatických, ale poměrně méně než ostatní soudobí čeští veršovci. Na rozdíl od nich dovedl účinně využívat jak protikladu stopupavé a klesavé intonace, tak protikladu různé dlouhých slov, např. cenu — verběnu, cesty — věz ty, klokotiny — jiný, kmetí — předsevzetí, při lázni — prázdní, mladém — za stádem, z nití — škoditi, v oči — přiskočí, tence — humence, výroku — oku, žebráci — práci.

Tři verze „hry žebráci“ i dialog Vervase s Lupusem se začleňují do celé skupiny skladeb tendenčních a moralistních z konce 16. a počátku 17. století. Z tvůrců těchto skladeb se dramatické a dialogické tvorbě věnoval především Tobiáš Mouřenín z Litomyšle. Ovšem připsat mu překlad Tragedie v první verzi není dost možné z důvodů časových, ledaže bychom její tisk posunuli za rok 1573 asi o 14 let. Mouřenínova tvorba totiž začíná r. 1587, rozvíjí se v posledním desetiletí 16. století a vrcholí roku 1604 vydáním tří světských her mravoučných — Věku člověka, Historie o jednom selském pacholku a Vejstupného syna (ten byl zpravidla otiskován spolu s Historií). Z nich je vývojově nejdůležitější hra druhá, neboť žila dlouho v kulturním povědomí jako knížka lidového čtení a byla často znovu vydávána za měnící se sociální, hospodářské a politické situace — od doby předbělohorské až hluboko do 19. století.⁴⁷ Této hře i ostatní tvorbě Mouřenínově budeme nyní věnovat pozornost.

⁴⁶ Viz můj článek citovaný v předchozí poznámce.

⁴⁷ Srov. můj článek *K Mouřenínově Historii o jednom selském pacholku*, Sborník prací FF BU 1955, D 2, str. 86–102, z něhož v dalším výkladu vycházím.

Tobiáš Mouřenín z Litomyšle vystupňoval svou literární činnost v posledních dvou desetiletích před Bílou horou, po níž emigroval pro své luteránské přesvědčení do Bavorska, kde jeho stopa mizí po roce 1625. Jeho umělecky zdánlivě nevybojné a rozsahově na první pohled nevelké dílo skrývá několik nevyřešených problémů. Jeden z nich vidím v přesném určení Mouřenínových předloh a v charakteristice jeho překladatelské a upravovatelské metody. Bylo by možné namítnout, že jde o pseudo-problém, neboť po pracích Zíbrtových, Prusíkových a jiných nezbylo tu vlastně nic neprobádaného, vždyť předlohy jsou známy a Mouřenín přece překládal zpravidla věrně. Stačí však poukázat z posledních let na pečlivou studii Leopolda Zatočila *Zur deutschen Druckvorlage des Rohový Sayffryd von Tobiáš Mouřenín*⁴⁸ a srovnat ji se starší studií Františka X. Prusíka *Kronika o Rohovém Sayffrydovi*,⁴⁹ abychom si uvědomili rozdílný přístup obou autorů k textu. Tento přístup je nezřídka u starších badatelů, z nichž je v souvislosti s Mouřenínem třeba jmenovat především Čeňka Zíbrta,⁵⁰ poznamenán snahou poskytnout publiku co nejrychlejší přetisk starého textu, který se badateli dostal do rukou, a to se samozřejmě muselo nepříznivě projevit při transkripci textu i v průvodní studii o něm, obvykle jednostranně kulturněhistoricky nebo folkloristicky zaměřené. Navíc je u Mouřenína mnohé ještě závislé na práci heuristické a materiálové, neboť dosud neznáme některá, dokonce první vydání určitých jeho spisů; např. už podle názvu pozoruhodné *Zrcadlo dvouh bohátčův* (Olomouc patrně 1594) je dosud nezvěstné stejně jako jeho *Chiromantia*.⁵¹

Mouřenínova tvorba nebyla dosud literární historií doceněna, což je patrně důsledkem nazírání, které v starší literatuře oceňovalo jen tematickou původnost. Takové stanovisko je však apriorní, nehistorické a znemožňuje správné hodnocení naší literární minulosti nejen proto, že konstatacím „odvozenosti námětu“ se vůbec neřeší otázka jeho uměleckého zpracování,⁵² ale zejména proto, že zaměření pozornosti na „původnost“ odvádí badatele od zjišťování funkce literárního díla, jeho společenského působení. To platí i pro Mouřenína, který jistě nebyl při výběru německých originálů pro překlad veden náhodou, ale vybíral je s jistým záměrem. Lze

⁴⁸ Sborník prací FF BU 1959, D 6, str. 5 – 18.

⁴⁹ *Věstník KČSN 1891*, třída filosoficko-historicko-filologická, str. 57–104 (úvodní studie a edice textu). O Rohovém Sayffrydovi viz v předchozí kapitole.

⁵⁰ Čeňk Z í b r t otiskl v knize *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, Praha 1895 (str. 151 až 160), *Líčidlo krásné pannám a paním*, tamtéž (str. 205–217) *Historii... o jednom selském pacholku*, později v *Českém lidu 1904* (str. 340–354, 390–405 a 454–469) *Věk člověka a v témž časopise 1910* (str. 442–444) *Vejestupného syna*.

⁵¹ Viz *Knihopis 5.439* (*Zrcadlo*) a *5.437* (*Chiromantia*).

⁵² Konečně u Mouřenína to není ani tak jednoduché, protože např. *Věk člověka* byl napsán nejen podle Wickramova spisu *Die zehen Alter* z r. 1560, ale i podle prózy B. Paprockého *Třinácte tabulí věku lidského* z r. 1601.

to dokumentovat právě na jeho Historii: v době zesílených rozporů náboženských na počátku 17. století zvolil on, příslušník luteránského vyznání, skladbu stranící poctivému příslušníku venkovské chudiny proti židu-lichváři (v originále proti mnichu) a proti asociálnímu městskému právu. Subjektivně chtěl dílo postavit do služeb současného boje luterského směru proti vzrůstající moci katolického panstva, objektivně však jeho skladba přesáhla náboženské pole a stala se protestem proti nespravedlivému zisku, proti krádeži, proti vykořisťování vůbec a v tom je její sekularizační a sociální přínos. Snad právě z těchto důvodů byla Historie dlouho oblíbena mezi lidem a znovu otiskována v době pobělohorské.

Srovnávání Mouřeninovy skladby s předlohou od Dietricha Albrechta⁵³ vede ke zjištění závažného rozdílu tvarového: německý originál patří spíše do oblasti epiky, kdežto česká verze více do oblasti dramatiky. Mouřenin totiž Albrechtovo vyprávění důkladně dialogizuje a dramatizuje. V německém textu je součástí pacholkova vypravování to, co v české verzi je vyděleno do replik. V německém textu tedy pacholek informuje čtenáře o tom, co mu mnich řekl, kdežto v české skladbě je to vloženo do úst židových. Vypravěčovu řeč, pokud se v předloze vyskytuje, převádí Mouřenin do dialogů. Tento rozdíl se pak v dalším textu projevuje ještě několikrát. Mouřenin nebyl tedy pouhým překladatelem spisu Albrechtova, ale jeho cílevědomým adaptátorem usilujícím o přeměnu v podstatě epického tvaru německé předlohy v tvar dramatický. Příčiny toho, proč potencionálně dramatický tvar Mouřeninův směřuje více k dialogu než ke skutečnému dramatu, vyplývají jistě z autorova záměru i nadání a jsou v určité souvislosti s tradiční nevyhraněností dramatického žánru v české literatuře období renesance.

Důležitou roli ve verzi Albrechtově i Mouřeninově má motiv housli se zázračnou mocí: kdo je uslyší, musí tancovat, pokud budou hrát. S motivem kouzelného nástroje, jehož hra pomáhá chudému poctivci, setkáváme se v různých obměnách i v jiných literaturách evropských, ovšem s jistými změnami v jednajících osobách: místo pacholka tam bývá sirotek, pastýř nebo vůbec nějaký chudý mladý muž, místo „pocestného muže“ sirotkova zakletá matka, Kristus, sv. Petr, skřítek, žebrák, místo našeho žida mnich, purkmistr nebo pacholkův lakomý pán; místo houslí píšťalka nebo jiný hudební nástroj. Motiv zázračného nástroje, při němž musel každý tanco-

⁵³ Dietrich Albrecht, *Eine kurtzweile Historia, welche sich hat zugetragen mit einem Bavenknecht und einem Münche, Wie der Bavenknecht den Münch in eine Dornhecke bringt, das er naked darin muss dantzen, und sich so heisslich zukratzt und zureist. Im Reimweise zusammen gesetzt, gantz kurtzweilig und lustig zu lesen: Durch Dieterich Albrechten. Anno 1599.* Podle Karla Goedeka, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, II. vyd., Berlin 1886, str. 372, vyšlo dílo ještě r. 1618 bez udání místa tisku (pravděpodobně v Norimberku) s pozmeněným názvem *Historie, Von einem Bavenknecht und München, welcher in der Dornhecken hat müssen tanzten. Gantz kurtzweilig zulesen, und in Deutsche Reimen gebracht: Durch Albrecht Dietrichen.*

vat, je domovem i v české lidové slovesnosti(např. v pověsti o Svandovi dudákovi nebo o čarovné base).⁵⁴

Při srovnání 11 dochovaných tisků Historie⁵⁵ se zřetelně rýsuji dvě redakce. Jednotlivé tisky první redakce se vzájemně liší drobnými změnami gramatickými i stylistickými a úpravami rýmovými. Gramatické, lexikální a stylistické úpravy mají dvojí ráz, zdánlivě protichůdný: vznikly na jedné straně vlivem hovorového jazyka, na druhé straně ze snahy vydavatele po uhlazeném a přesném spisovném výrazu, přitom však v hrubých rysech jde o tendenci přiblížit dílo lidovému publiku, posílit lidovost jeho jazyka. Několik nevýznamných odchylek mezi jednotlivými texty může být stejně důsledkem špatného čtení předlohy nebo neporozumění textu jako tiskovými chybami.⁵⁶ V oblasti veršové techniky je nejzajímavější tisk Strahovské knihovny, sign. FK IV 76, jehož upravovatel někdy rozrušuje sylabismus, nahrazuje rým asonancí a nesnaží se o vhodné doplnění rýmových dvojic. Tento tisk odlišuje od ostatních textů také úsilí o zhuštěnost výrazu. Je však třeba zdůraznit, že toto úsilí, které si na některých místech vynutilo vypuštění veršů, nijak nenarušilo dějovou stavbu.⁵⁷

Z hlediska vývoje textu směrem k laicizaci si pozornosti zaslouží zejména dva tisky Historie: první je uložen v Národní a univerzitní knihovně v Praze pod sign. 54 K 11.313, druhý v Knihovně Národního muzea pod sign. 27 E 54. Exemplář NUK. se liší od textu první redakce už svým názvem; je označen jako „Směšný příběh o jednom sedlském pacholku, v krátké rytmy uvedený a pro obveselení mysle vydaný“, kdežto první redakce měla titul „Historia kratochvilná o jednom selském pacholku, kterak u sedláka za tři groše tři léta sloužil, co potom za ně sobě koupil a zjednal. A o poběhlém židu, který před morem utekl, jak ho ten pacholek do hustého trní přivedl, že v něm nahý tancovati musil a hrozně se po všem těle zdrápal. Přidaná jest k ní nazad pěkná komedie v čtyřech osobách“

⁵⁴ Látku zpracovanou Mouřenínem nacházíme i v českých pohádkách, např. u Josefa Stanislava Menšíka, *Moravské národní pohádky a pověsti z okolí jemnického* (Brno 1858, č. 57), u Beneše Methoda Kuldya, *Moravské národní pohádky, pověsti, obyčeje a pověry* (Praha 1874, č. 116) nebo u Josefa Š. Kubína, *Lidové povídky z českého Podkrkonoší* (Praha 1922, I, 163). O tematice čarovného nástroje, při němž musel každý chtít nechtět tančit, a o jejím rozšíření v evropských literaturách pojednává Johann Bolte v knize *Das Märchen vom Tanze des Mönches im Dornbusch*, Berlin 1892; na tuto knihu upozorňuje i Zíbrt v citovaném spise na str. 204.

⁵⁵ Srov. jejich popis v mém citovaném článku z r. 1955.

⁵⁶ Tisková chyba je např. ve verši 167 tisku Strahovské knihovny (sign. FK II: 99): utraťím to s ním po groše; ostatní texty mají správně „po troše“ – Jiného typu je v některých tiscích náhrada „pocestného muže“ za „počestného muže“, kterou lze chápat jako významově opodstatněnou.

⁵⁷ Stanovení zákonitosti vývoje změn mezi jednotlivými tisky první redakce znesnadňuje skutečnost, že neznáme datací většiny tisků (namnoze není uveden ani vydavatel, ani místo vydání; údaje o nich by při určování datace jistě pomohly). O chronologické zařazení se pokouší Knihopis 5428–5436; viz moje korektury v cit. článku z r. 1955.

(cituji podle tisku z r. 1679, jediného datovaného předobrozenského tisku první redakce, na jejímž začátku stojí nedochovaný tisk z r. 1604; oba uvedené tisky druhé redakce byly vytištěny patrně až v poslední čtvrtině 18. století). Rozsahem je tisk NUK. (o 644 verších) delší než první redakce (tisk z r. 1679 má 555 veršů).

Odlíšné je též obsazení skladby; buď jde o výměnu herce, nebo o uvedení statistů: místo pocestného muže vystupuje zde lesní duch a rychtář má po boku ještě konšely stejně jako popravec pacholky, avšak ani konšelé, ani pacholci jako jednající postavy nevystupují. Záměnu pocestného muže lesním duchem nesmíme posuzovat měřítkem naší doby. Místo pocestného muže nastupuje sice postava jakoby z jiného světa, avšak vztah vyprávění ke skutečnosti tím neutrpěl. Právě naopak: jde jen o výměnu figurek, vztah děje ke skutečnosti je však, jak uvidíme, společenskou kritikou prohlouben.

Přestože děj je v hlavních rysech zachován, jsou mezi první a druhou redakcí jistě rozdíly v podrobnostech. Některé z nich jsou celkem nevýznamné (pacholek nepotkává pocestného muže, ale lesního ducha, neodchází do města před židem, ale čeká v lese u rybníka atd.), zato však jindy přínášejí takové prvky, z nichž je patrné, jak upravovatelův kritický postoj nabývá ostrosti. Tak např. rychtář se uvolí zajmout pacholka teprve tehdy, až mu žid slíbí jistou částku ze svých dukátů, přičemž v rychtářových slovech „jak právu míníš zaplatit, tak ti také bude sloužit“ (v. 407–408) je obsažena narážka na úplatnost práva ve vykořisťovatelské společnosti. Pro tuto úplatnost, mající analogii v starší (z r. 1573) Kyrmezerově Komedii nové o vdově i v anonymním (z r. 1608) interludiu Helluo a Judaeus, jsou příznačné také verše, jimiž se rychtář obrací ke konšelům:

Pojďte se mnou bez prodlení,
budem mít dobrou pečení,
hbitě, páni konšelové,
budou peníze hotové.
(V. 417–420)

Pacholek marně nabízí rychtáři, aby se s konšely o peníze rozdělil a jeho propustil; rychtář odevzdá pacholka popravci a jeho pomocníkům. Nyní začíná vtipné domlouvání mezi pacholkem a katem o popravě, jímž skladatel druhé redakce rozšířil — ve srovnání s první redakcí — značně popravní scénu: z kata, který si v první redakci zahrál celkem nevýznamnou desetiveršovou roli, vytváří autor druhé redakce rázovitou figurku panského přísluhovače. Světsky myslící pacholek se však nechce řídit jeho výzvou „připravuj k smrti duši“, ironicky na ni odpovídá a navíc žádá, aby popravě byl přítomen žid. Následující část „směšného příběhu“ přináší ideové vyostření celého konfliktu, v němž je pacholek vyličen jako opak rychtáře, žida a konšelů: lidový hrdina je tu postaven do protikladu s příživníky společnosti a autorovy sympatie jsou na jeho straně. Účastníci

exekuce musí při jeho hře na housle tančit, rychtáři strachujícím se o své břicho prasknou šle, takže si musí držet kalhoty, a pacholek na jeho prosby a sliby propuštění říká:

Pane rychtář, ještě jednu,
já si drobet vejše sednu,
by jste to lepší slyšeli,
mě víc věšeti nechtěli.
(V. 613—616)

Když pacholek skončí hraní, nechce peníze, loučí se se všemi a žádá je, aby pamatovali na jeho housličky.

Pro účinnost díla a jeho směřování k laicizaci je příznačné i to, že druhá redakce není ukončena mravokárným „závěrkem“.⁵⁸ Sociální zaměření je tu však — ve srovnání s první redakcí — značně zesíleno, např. (uvedené verše v první redakci nejsou):

Kdo dá almužny chudému,
Bůh navrátí stokrát jemu
(v. 123—124) nebo

Když budu žádat peníze,
každý ať dá to, co může,
jeden mně dá, já druhému,
potřebnému neb chudému
(v. 235—238) nebo

Jak jsi slíbil, tak se chovej,
chudému almužny podej
(v. 247—248).

Naše analýza prokazuje, že původní kratochvilná „historie“ s mravoučnou tendencí stává se v obou výše uvedených textech ostrou satirou, vysmívající se úplatnému městskému právu a jeho představitelům. Účinnost skladby a její satirické vyhocení zesiluje i výběr slov (pejorativa a obraty z hovorového jazyka). Skladby druhé redakce jsou po stránce

⁵⁸ „Závěrek“ první redakce nám označuje autora:

Věrnát jest pravda: čiň právě,
tak zažiješ všecko zdravě.
Ta rada jest povědína
od Tobiáše Mouřenína.

Podobně v německém originále:

Das man also pflęgt zu sagen:
Handele recht, so geschieht dir recht!
Ein selig Nacht wünscht euch
Ditterich Albrecht.

lexikální velmi zajímavé i proto, že vedle slov pejorativních a lidových najdeme zde slova patřící zřejmě do slovní zásoby veleslavínské (např. *proba* z lat. *probatio* ve významu zkouška, zkoušení, komoce z lat. *com-motio* ve významu pohnutí, rozčilení nebo podráždění), takže vedle sebe stojí prvky tradiční „literární“ češtiny a prvky hovorové. Nezdá se však, že by šlo o záměrnou konfrontaci, spíš jde o rozšiřování tradičního slovníku slovy „neliterárními“.

Druhý text (tj. text Knihovny Národního muzea) se od textu NUK odlišuje v několika směrech. Pozměněný je už název: Směšný příběh o jednom sedlském pacholku, v krátkých rytmích uvedený a pro mládež k nevinnému obveselení vydaný. Pozoruhodné je, že zbytky textu první redakce, jež ještě najdeme v textu NUK., jsou v muzejním textu většinou přestylizovány, a tím je ještě více zvýrazněna specifická druhá redakce a její světský charakter.

Nabízí se ještě otázka, zda druhá redakce představuje samostatné zpracování některé starší české verze, či snad překlad nebo úpravu mně nedostupné skladby německé. Pokládám za málo pravděpodobné, že by šlo o nový překlad. Nevyložili bychom, proč se některé části „historie“ a „směšného příběhu“ kryjí. Cizojazyčná předloha by měla vliv na jazyk a na styl skladby; avšak srovnání společných částí obou redakcí dokazuje, že jazykových a slohových odchylek je poměrně málo. I kdybychom připustili, že jde o nový překlad, museli bychom přiznat, že jeho autor měl po ruce první verzi českou. Konečně i fakt, že německý originál nebyl ani zdaleka tak populární (vyšel jen dvakrát — r. 1599 a 1618) jako jeho česká úprava, je nepřímým potvrzením našeho předpokladu, že autor „směšného příběhu“ z cizí skladby nečerpal.

Útočnost druhé redakce Mouřenínovy skladby je důsledkem doby, která v řadě selských povstáních otřásala feudalismem a pozvedala sebevědomí venkovského lidu. V „směšném příběhu“ se na rozdíl od „historie“ zrcadlí nejen nespokojenost nevolníka s jeho ubohým postavením, ale i postupující sociální diferenciací ve městech, antagonismus městského a venkovského prostředí i nadřazenost města (jeho představitelů) nad vesnicí. Z tohoto hlediska není „směšný příběh“ jen úpravou staršího literárního díla, ale zároveň také dokumentem doby svého vzniku a příkladem tendence nejen laicizační, ale i zlidovovací. To by bylo možno doložit i srovnáním s pobělohorskými interludii. K tomuto typu dramatické produkce se totiž naše hra připíná svým dějem a svou formou. Je zde ovšem jistý rozdíl: Interludia (typu Kocmánkova) nejsou — pokud jde o vztah mezi městem a venkovem — sociálně vyhraněná (najdeme v nich stejně útok na vesnický lid a výsměch z pozice měšťáka, jakož i obranu vesnického života). Naproti tomu naše „historie“ a její značně samostatné zpracování v „směšném příběhu“ vyznívají naprosto jednoznačně jako útok na měšťácké právo; interludium, karikující vesnické obyvatele, je tu obráceno naruby. Druhá redakce Mouřenínovy hry, vzniklá v době, kdy se interludia (pokud

můžeme soudit z materiálu, který dosud známe) vyžívají, představuje nejen vyšší stupeň tendence promítat sociální otázky do témat z venkovského a městského života, ale i odvážnější, světsky motivovaný přístup k sociální problematice.

S Historií o jednom selském pacholku byla zpravidla v jednom tisku vydávána kratičká hra s názvem Vejstupný syn. Dochovalo se nám jednáct různých vydání obou her, která poskytují podobný obraz jako tisky Historie, ponecháme-li zatím stranou jejich tvar i ideové vyznění. Mezi tisky první redakce je poměrně nejsamostatnější časově nejmladší verze, vyšlá ze škarniclovské tiskárny r. 1877, která se od ostatních liší jednak nadpisem Příkladná činohra o jednom neposlušném synu ve čtyřech osobách, jednak krácením textu. Přestože lze zjistit i další difference mezi touto verzí a ostatními verzemi první redakce a přestože existují některé odchylky určitého textu od ostatních, přece tyto verze tvoří jednu redakci Vejstupného syna. K této první redakci patří i dosud neidentifikovaný text Mouřenínovy skladby, zapsaný v rukopise NUK., sign. XVII B 15. Josef Truhlář ve svém Katalogu českých rukopisů c. k. veřejné a universitní knihovny pražské⁶⁹ sice při popisu uvedeného rukopisu zaznamenává text jako „Zlomek nějaké hry divadelní“, ale neidentifikuje jej jako Vejstupného syna Mouřenínova. Jde o kratičký fragment, obsahující počáteční promluvu otce, syna a Ramínka. Přepisovatel vynechal předposlední verš „Zdař Bůh, páni, co děláte“ a beze smyslu pro rýmovou dvojici dnes — ledakdés přepsal první verš Ramínkovy promluvy s pozměněným slovosledem „Nic mi se dnes nechce dařit“. Nedostatek smyslu pro rým (a nedostatečnou soustředěnost) prokázal i předsunutím prvního slova 8. verše na konec verše předcházejícího (musím mezi lidi jíti jsem). Přepisovatel zřejmě neměl v úmyslu opsat celý text, neboť za posledním veršem z Vejstupného syna následuje náboženská exklamace a dále zápis náboženského textu. Domnívám se, že do kodexu (jehož papír je podle J. Truhláře z r. 1465), obsahujícího z největší části text (neúplný) bible, byl asi v polovině 17. století zapsán 15veršový fragment Vejstupného syna, a to snad podle nám nedochovaného originálu z r. 1604 nebo podle tisku z r. 1647, známého dnes jen z opisu v Jabloneckém rukopise. Soudím, že opisovač viděl zpočátku ve Vejstupném synu text náboženský, nějak souvisící s biblickým vyprávěním o marnotratném synovi, ale když poznal světský obsah textu, upustil od přepisování a dal se do opisování textu náboženského.

Shodné se základním zjištěním o Historii... je to, že i u Vejstupného syna představují dva tisky, tj tisk NUK., sign. 54 K 11.313, a tisk KNM., sign. 27 E 54, druhou redakci. Textové rozdíly lze sledovat od titulu (I. redakce má — podle Jabloneckého rukopisu — titul Vejstupný syn, kdežto II. redakce — podle verze v NUK. — titul Komédie o jednom zhejralém synu) přes jednotlivé promluvy jednajících osob až po zcela odlišnou dru-

⁶⁹ Praha 1906, str. 24, č. 62.

hou část. V druhé redakci se výrazněji než v první (a také rozsahově na větší ploše) vyjevuje příživnický charakter pochlebníka Ramínka. Na jeho výzvu k zábavnému využití krásného dne reaguje otec mravoučně a syn potom prosloví šest přezíravých a posměvačných veršů o svém otci — texty obou redakcí se zde úplně liší. Podstatu dlouhé promluvy Ramínkovy z první redakce („Znám já dobře, co jsou staří . . .“) vyjadřují v několika krátkých narážkách Ruprecht i Ramínko a to přispívá k dynamičnosti dialogu. Verše obou redakcí se místy formulačně přibližují, zejména v pasáži začínající veršem „Byl jsem včera v jednom místě“ a končící dvojverším „umí i vrhčáby hráti, komu chce, dobrý vrh dáti“ (tj. v I. redakci; ve II. red.: „umí rozličné hry hráti, komu chce, špás udělati“). Otec se pak ve druhé redakci — na rozdíl od první — už neobjevuje. Po Ruprechtově nedočkavém vybídnutí, aby Ramínko zaklepal na dveře hospody, dává autor druhé redakce slovo Damnužce; ta místo pouhého dvouverší, jímž se v první redakci končí první akt, vítá ve druhé redakci oba kumpány v 10 verších a nabízí jim jídlo, pití i „obratné holky“. To potom v 8 verších souhlasně komentuje Ruprecht. Po jeho promluvě dochází k největší a se zřetelem k předchozímu textu velmi překvapivé diferencí mezi oběma redakcemi. První redakce má druhý akt s promluvami spokojeného Ramínka, starostlivého a nakonec odpouštějícího otce a ztlučeného kajícího syna, kdežto druhá redakce přechází bez jakéhokoli nadpisu (očekáváme samozřejmě „Rozmlouvání druhé“) do vyprávěcí formy s počátečními verši „Hrali, jedli, mocně pili, dobře se podnarazili . . .“ Z 30veršové pasáže (event. 34veršové ve verzi z Knihovny Nár. muzea, sign. 27 E 54) se dovídáme totéž, co první redakce podává dialogicky, ale některé motivy jsou zde změněné nebo nové.⁶⁰

Zásadní rozdíl mezi oběma redakcemi je tedy ve druhé části skladby: první redakce zůstává „komedií“, kdežto druhá redakce přechází z „komedie“ do epického vyprávování, dramatický útvar se epizuje. Není snadné vysvětlit, proč autor druhé redakce, usilující v první části skladby o větší míru dramatickosti textu, než nacházel ve své předloze (jíž byl některý z tisků první redakce), rezignoval na dramatickosti v části druhé. Stěží je možno pro tento tvarový posun najít motivaci ve společenské situaci. Snad autorovi záleželo jen na první části nebo možná už na dramatické zpracování druhé části neměl energii nebo čas, protože ho čekaly jiné povinnosti. Tyto povinnosti vyplývaly třeba z postavení zaměstnance (korektora nebo pod.) či spolupracovníka tiskárny produkující mj. knížky lidového čtení. Nelze ani vyloučit autorův záměr, ovlivněný dramatickými díly s epickými částmi nebo rozprávkovými knížkami lidového čtení. Ostatně druhá část nestojí v porovnání s první částí umělecky níže, je pouze jiná tvarově; ceny jí mimo jiné dodává motiv syna ležícího v hnoji a posmívaného množ-

⁶⁰ Podrobněji viz v mém článku *Vejstupný syn a syn „zhejralý“*, LF 1972, str. 235–242; odtud sem přebírám podstatné pasáže.

stvím lidí, motiv v první redakci neexistující. Scénu v hospodě i mimo ni popsal autor realisticky, přičemž motivy své předlohy podepřel jistě svými životními zkušenostmi.

O jevištním provedení skladby nemáme zprávy. „Divadelnější“ je samozřejmě první redakce; byl-li někdy dáván „zhejralý syn“, pak ovšem musela být scénicky řešena i ona symbióza dramatického a beletristického tvaru, snad vystoupením recitátora druhé části před oponou nebo nějak podobně. Takové vystoupení nebylo ovšem nijak cizí konvenci divadla období feudalismu, v němž různí heroltové, opovědníci, pedelové aj. recitovali prology, argumenta (v nichž byl zpravidla také podáván děj), epilogy a jiné narativní pasáže. Tyto konvence nemizí ani v počáteční etapě obrozeneckého divadla, kam se časově začleňuje druhá redakce Mouřenínovy skladby. V této redakci došlo ovšem k rozrušení dramatické formy typických interludií, ke kterým má Vejstupný syn ve své první redakci žánrově nejblíže.

Se zřetelem k Historii o jednom selském pacholku je nutno ještě poznamenat, že rozdíl mezi dvěma redakcemi Vejstupného syna není v ději a v jeho satirickém vyhocení jako v Historii, ale ve formě: původní tvar hry či dialogu byl nahrazen spojením tvaru dramatického a rozprávkového. Avšak tato forma neznamena vyústění vývoje Mouřenínova spisu, protože skladby druhé redakce nejsou ze všech tisků Historie a Vejstupného syna časově nejmladší. Do vůbec nejmladšího tisku, začleněného do lidovýchovného proudu české literatury 70. let 19. století, nebyl převzat text druhé redakce, nýbrž text (i když s úpravami) první redakce.

Je možné a dokonce pravděpodobné, že autor druhé redakce „selského pacholka“ i Vejstupného syna byl tentýž. Pokud jde o první hru, byl nepochybně originální — Eine kurtzweile Historia, welche sich hat zugetragen mit einem Bavenknecht und einem Münche... od Dietricha Albrechta odpovídá pouze první české redakci „selského pacholka“, i když i v ní byl Mouřenín dosti samostatný. Avšak jak je tomu u dvou redakcí Vejstupného syna?

Literární historie dosud bez ověření přejímala starší názor, že také u Vejstupného syna — stejně jako u Věku člověka a Historie o jednom selském pacholku — měl Mouřenín cizí nebo německou předlohu.⁶¹ Pokoušel jsem se ji najít především v knihovnách německých, ale marně. Domnívám se, že Mouřenín asi předlohu v pravém slova smyslu neměl. Jistě znal některé ze soudobých i starších her zpracovávajících biblickou parabolou o marnotratném synovi (Luk. 15, 11–32). Na počátku četných takových her

⁶¹ Bez důkazu prohlašuje Vejstupného syna za hru s „cizí“ předlohou Čeněk Zíbrt v článku *Tobiáše Mouřenína hra: Vejstupný syn 1604, Český lid 1910*, str. 442–444, kde po krátkém autorově úvodu je otištěn text skladby. Jiní badatelé uvádějí, že Vejstupný syn byl zpracován „podle německé předlohy“, srov. Jan Jakubec v *Dějinách literatury české I*, Praha 1929, str. 738, aj.

stojí patrně nějaká liturgická dialogická skladba se zmíněným biblickým námětem, z níž pak vycházejí tři důležité hry – Waldisova, Gnapheova a Macropediova. K této hypotéze se dopracoval Hugo Holstein,⁶² který podal i schéma her s tematikou marnotratného syna; v tomto rodokmenu se jako tvůrci objevují mimo jiné také Hans Sachs, Wolfgang Schmeltzl a Jörg Wickram. Wickram přichází jako autor předlohy Vejstupného syna v úvahu už proto, že jeho *Die zehen Alter* měl Mouřenín před sebou (vedle skladby B. Paprockého *Třinácte tabulí věku lidského*) při práci na svém *Věku člověka*.

V rozsáhlé tvorbě Wickramově lze zjistit tři hry s ústřední postavou syna – *Der verlorene Sohn* (1540), *Knabenspiegel* (1554) a *Vom ungeratnen Sohn* (asi 1554). V první hře s přesným názvem *Ein schönes und euangelisch Spil von dem verlornen Sun* nacházíme určitá místa, k nimž jsou ve *Vejstupném synu* stručně analogie, např. syna Absolona zde svádí několik rufiánů nebo je zde zešíroka vykreslena scéna hodování v hospodě.⁶³ Ve druhé hře *Der Jungen Knaben Spiegel*⁶⁴ připomíná *Vejstupného syna* hlavně 9. scéna 1. aktu, kde Lottarius svádí Wilbalda, 13. scéna 1. aktu, obsahující rozmluvu otce se synem, a 3. scéna 3. aktu, odehrávající se v hospodě, ale z této scény by byla přenesena pouze atmosféra do *Ramínkovy promluvy* na začátku 2. aktu *Vejstupného syna*.

Při hledání předlohy *Vejstupného syna* jsem se orientoval na hry především německé, protože pouze na německy psanou literaturu se orientoval Mouřenín jako překladatel a upravovatel. Avšak při studiu této tematiky jsem se setkal i s hrami jinojazyčnými, které jsou *Vejstupnému synu* bližší než hry německé. Mínil starofrancouzskou duchovní hru *Lai de Courtois*, jdoucí po motivech evangelijního podání, se kterou má *Vejstupný syn* paralely zejména v motivech příchodu syna do hospody, obehání ho o peníze a vyhození na ulici, ve které však chybí postava svůdce typu českého *Ramínka*. Uvedené motivy najdeme i v italské hře *Castellana Castellaniho* z počátku 16. století *Rappresentazione del figliuol prodigo*. O této hře píše ve své monografii Franz Spengler,⁶⁵ který také s odvoláním na Leo Blasse⁶⁶ začleňuje do seznamu inscenací her s tímto námětem školní představení *Asota* v Praze roku 1566. Zda toto představení mohl Mouřenín vidět, nelze říci, neboť neznáme rok jeho narození. Víme pouze, že už roku 1587 přeložil a jako „impresor“ vydal pranostiku Pavla Fabricia na rok 1588,⁶⁷ dále známe rok jeho sňatku, tj. 1590, oslaveného písní *Blážeje*

⁶² Ve studii *Das Drama vom verlornen Sohn*. Programm des Progymnasiums zu Gestemünde, Gestemünde 1880. Schéma her je na str. 41. – Zpracováním tématu v německé literatuře se zabývá také Franz Spengler, *Der verlorene Sohn im Drama des XVI. Jahrhunderts*, Innsbruck 1888, a Adolf Schweckendick, *Bühnengeschichte des verlorenen Sohnes in Deutschland*, Leipzig 1930.

⁶³ Viz 5. svazek *Georg Wickrams Werke* (vyd. Johannes Bolte), Tübingen 1903, str. 198n.

⁶⁴ Je otištěna v 6. svazku *Georg Wickrams Werke* (vyd. Johannes Bolte), Tübingen 1905, str. 238–343.

⁶⁵ Franz Spengler, op. cit., str. 156n.

⁶⁶ Leo Blasse (pseudonym Karla Sabiny), *Das Theater und Drama in Böhmen bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts*, Prag 1877, str. 10.

⁶⁷ O *Mouřenínově tiskárně* soudí Josef Volf, že „byla jen nepatrná a chudičce vypravená a že se Mouřenín činnosti impresorské brzo vzdal“. *Tobiáš Mouřenín knihtiskařem*, ČČM 1922, str. 206.

Jitčinského.⁶⁸ Přes značné mezery v Mouřeninově biografii (neznáme ani rok jeho smrti a ovšem ani jeho úmrtní věk) nemůžeme zcela vyloučit určitou jeho povědomost, byť zprostředkovanou, o představení z roku 1566, event. o některém pozdějším provedení analyzovaného tématu, historicky nedoloženém.

Po tomto exkursu lze vyjádřit hypotézu, že Wickramovy výše citované hry poskytly Mouřeninovi motivy k napsání krátké dvouaktové skladby, zahajující řadu tisků první redakce. Úpravou některého z těchto tisků vznikla druhá redakce, která samozřejmě žádnou cizojazyčnou předlohu neměla. Domnívám se, že pátrání po předloze Mouřeninovy hry má v rámci našeho ústředního tématu svou důležitost. Ukazuje se, že Mouřenin nepřekládal ze žádné hry náboženské a že s různými motivy moralistní a náboženské produkce pracoval tvořivě a záměrně je posvětšoval. Je ovšem třeba hned uvést, že světskost hry Tobiáše Mouřenína, luterána a emigranta, nevadila pobělohorské katolické protireformaci, naopak hra se dobře zapojovala do jejího mravoučného úsilí, a proto mohla být několikrát znovu vydána. Toto úsilí podporovala i druhá redakce, vzniklá na prahu národního obrození úpravou autora nám neznámého. Adaptovaná Mouřenínova hra se tak stala jednou ze spojnic mezi literaturou předbělohorskou a literaturou obrozenskou.

V mravoučných hrách typu Mouřenínovy „historie o jednom selském pacholku“ i „vejstupného syna“ se nezřídka vyskytují komické pasáže a motivy. Ty někdy přerůstaly v samostatné výstupy, docházelo zde tedy k podobnému posunu jako v epice u mravoučných exemplů přerůstajících v humorné rozprávky. Tento posun v předbělohorském dramatu dokládají především dvě interludia připojená k Historii duchovní o Samsonovi (viz výše) a první ze tří „kratochvilných divadelních her lidových“ údajně ze 16. století.⁶⁹

Jde o rukopisně fixovaný výstup Vožralce, Žváče, Žráče, Střízlivého a Syna (Žráčova), odlišující se od dalších dvou výstupů téhož konvolutu moralizacemi. Hlásá je Střízlivej třem „dvořákům z mokrý čtvrtě“, jejichž hádka vyústí ve zbití Žráče, neúčinně chráněného jeho synem. Žráč nakonec slibuje, že zanechá pití, a prosí publikum o dary, jimiž by udobřil svou zlou ženu. To naznačuje, že scénu předváděli – snad nikoli pouze o masopustě – nějací potulní herci. Její veršová technika je obratnější než technika zmíněných dvou už vyložené masopustních výstupů (o nich viz dále), které patrně napsal jeden autor.

Na rozdíl od výstupu Vožralce a spol. je Sedlský masopust z roku

⁶⁸ Kodex Dobřenského, op. 308, Knihopis 3567.

⁶⁹ Viz Cenek Zíbrt, *Tři neznámé kratochvilné divadelní hry lidové ze stol. XVI. Z rukopisu strahovského*, Český lid 1909, str. 306–325.

1588⁷⁰ už skutečnou tříaktovou fraškou. Přestože její unikátně dochovaný výtisk je torzovitý, přece známe její syžet: venkovský chasník Valenta se uchází o selskou dívku, nemá však úspěch, což pak zapíjí v hospodě, kde vyvolá rvačku a odkud jej jeho otec zahání domů. Hra se jeví jako originální, i když podobné motivy se vyskytují v masopustních hrách německých.⁷¹ S nimi se hra shoduje v karikování postav a prostředí, ale to známe i z originální české produkce, zejména po Bílé hoře z Kocmánkových interudií. Sedlák je v Sedlském masopustu zdoben jako komická figura, neomalená v chování i v řeči, která má na své problémy a zklamání jediný lék — alkohol. Její prostý duševní svět a neotesaný vzhled je vysmíván buď zvenčí (např. Valentovi se v rozhovoru s přítelkyní vysmívá jeho milá), nebo zvnitřku (tak např. Valenta se nejdříve sám sebeironicky popisuje a pak ironii rozšiřuje i na členy své rodiny). Komicky působí také ženské figury, vychloubající se svou rafinovaností, scéna, v níž bratr bije svou sestru a provází to protizenskými a protikněžskými invektivami, i závěrečné parodování kostelních zpěvů. Komickou funkci mají též některá jména, jako Havel Znosafk a Valenta z Křivokrkanc. Karikatura postihuje i milostné vyznání Valentovo, zvláště když milencova „služebnost“ vůči ženě byla patrně vnímána na pozadí milostné měšťanské konvence. Avšak výsměch a karikatura nejsou zlobné, nepřátelské, ale spíše shovívavé. Nabízí se pro to vysvětlení, že autor hry a její realizátoři (žáci) byli už usazení ve městě, nicméně od původu byli také venkovany; venkovské způsoby, které se jim jevily jako neohrabané, sami dobře znali, byl to jejich výsměch starší, „rodičovské“ generaci, ale výsměch nikoli z druhého ideologického nebo dokonce třídního břehu.

Fraška Sedlský masopust byla patrně předváděna na jevišti. Svědčí o tom mj. rukopisné scénické poznámky (většinou latinské, zčásti i české), prolog (s náznakem děje apod.) a epilog (s omluvou publiku, která byla

⁷⁰ Nově vydal Josef H r a b á k v antologii *Staročeské drama*, Praha 1950, str. 149–190. — Česká literární i divadelní věda potřebuje nutně ucelený soubor dramatické tvorby od počátků až do národního obrození. Příkladem nám může být polská věda svým několikavazkovým souborem *Dramaty staropolskie*, který vychází od r. 1959. Tento soubor — z hlediska našeho časového vymezení jsou důležité zejména první čtyři svazky (za redakce Juliana L e w a n s k é h o vyšel 1. a 2. svazek ve Varšavě r. 1959 a 3. a 4. svazek tamtéž r. 1961) — přináší bohatý materiál od prostých středověkých dialogů až po vyspělá dramata humanistická. Latinské texty jsou zde otištěny v překladu a všechny svazky jsou doplněny důkladným komentářem. Lewański (který si cestu ke koncepci souboru upravil řadou přípravných prací, srov. např. jeho *Studia nad dramatem polskiego odrodzenia*, Wrocław 1956) se sice v některých případech mohl opřít o starší edice, ale většinou musel vykonat původní ediční práci. Edice tohoto druhu by ukázala obsahovou bohatost a formovou různorodost našeho předobrozenského dramatu a vytvořila by předpoklady k jeho zevrubnému zhodnocení.

⁷¹ Předlohu jsem hledal především v německém prostředí. — Z nové literatury o německých masopustních hrách zaznamenávám metodicky pozoruhodnou knihu Wernera L e n k a *Das Nürnbergger Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1966.

potom využita ve 3. vydání „hry žebračí“,⁷² s prosbou o dary apod.) i nepochybná divadelnost hry. Její předvádění nemuselo být omezeno pouze na masopust a na vesnici – hru jistě bylo možno hrát spíše ve městě než na vsi, jak naznačuje užití parodujícího a karikujícího živlu mířícího mimo publikum. Předvádění hry na venkově a o masopustě je méně pravděpodobné, tam ostatně se při té příležitosti předváděly různé výstupy pramenící v pohanské minulosti.

K uměleckým přednostem Sedlského masopustu patří vedle plastických (i když karikovaných) figur spádný dialog, ústrojně vulgarismy a plynulý verš. Značný je i kulturněhistorický význam hry, která nám dosvědčuje soudobé obyčeje a vztahy mezi lidmi (námluvy, zvaní na návštěvu, připíjení aj.). Skladba zpracovává světské téma, zasazené do lidového prostředí a předváděné výraznými světskými postavami bez respektu k náboženským předpisům a zákazům, a to vše vytváří ze Sedlského masopustu pevný článek laicizačního a zlidovovacího řetězu předbělohorského dramatu. Velikost hry vynikne zejména při srovnání se spisy z téže námětové oblasti – z masopustu, jako je alegorický Masopust Leandra Rvačovského nebo mravoučné horlení kazatelů typu Martina Filadelfa Zámorského nebo dialogická Tragedie Masopusta od Mikuláše Dačického z Heslova. Od nich se totiž Sedlský masopust odlišuje absencí jakékoli moralizace a svou dynamičností. Z tohoto hlediska se zejména vnucuje jeho srovnání s některými skladbami Dačického rukopisné Prostopravdy z roku 1620 (jako je např. sarkastický výsměch mnichům Pan čert s mnichy se hádají, spolu se porovnávají a smlouvají nebo tendenční moralizace Tuto Pravda se se Lží potejká a zloděje se dotejká, Starý Čech s mladým se vadí, Tragedie Masopusta aj.). Skladby Dačického mají sice podobu scénických výstupů, ale na scéně pravděpodobně předváděny nebyly, kdežto Sedlský masopust je záměrně „divadelní“. Na druhé straně Tragedii Masopusta a jiné masopustní scény Dačického spojuje se Sedlským masopustem a také s „žebračskou hrou“ i s Vejstupným synem a se dvěma lidovými výstupy, o nichž pojednám dále, jeden charakteristický rys – blízkost realitě. Její odraz se projevuje shodnými motivy, jako je nevázané veselí hýčících „bratří“, hádka, rvačka, vyhození z krčmy, které byly zřejmě autorům známé z autopsie, jak ostatně výslovně říká Dačický v závěru dialogu Ožralství jest zoumyslné nezdraví a bláznoství:

A tak nadepsané ctnosti
vypsal jsem teď v upřímnosti
k vejstraže pánům ožralcům,
zdraví i duše nedbalcům.

⁷² Viz výše při výkladu o „hře žebračí“. Jádrem této pasáže je zlidovělým rčením, které se vyskytuje už dříve, srov. v titulu Rozprávek Březinových: Rozprávky tyto nadarmo nebudou, neb mnohým ku příkladu jsou. A také nemůže se taková kukla ušíti, aby se neměla na něho trefiti... (Znění titulního listu uvádí Antonín Grunď v poznámkách ke *Kratochvilným rozprávkám renesančním*, Praha 1952, str. 197.)

Vím, že to mnohým vděk není,
nedbám o jich připíjení,
neb jsem toho také zkusil,
o mnohé přijítí musil.⁷³

Od takových výstrah oproštěný Sedlský masopust má nejbliže k druhé a třetí „kratochvilné divadelní hře lidové“, hlásící se jazykově spíše do doby před rokem 1620 než do 16. století.⁷⁴ V jedné z nich vystupuje Bacchus, Blázen, Zoufalec, Tatík, Posel, Jirk a Honc, ve druhé Doktor, Kocles, Usměvač, Hluchej a Koktavej. Dějová linie první hry je poměrně slabá, s tím souvisí i menší obratnost kompoziční a veršová. Úspěch skladby byl zřejmě závislý na schopnosti herců vytvořit na malé ploše z chudé dějové osnovy rozpustilý hold Bacchovi. Z hlediska literárních vazeb je tu určitá analogie s Vejstupným synem: postavy Blázna, Tatíka a Zoufalce mají obdoby v postavách Ramínka, Námána a Ruprechta. Hra je výlučně světská, až hedonisticky světsky vyznívá závěrečný chvalozpěv na „Bacchovy sňatky“.

Druhá rukopisná hra, z níž byla do strahovského rukopisu zapsána pouze část textu, je založena jednak na charakterové komice vyplývající z tělesných vad aktérů, jednak na vychloubačných sebeironických řečech doktora, jehož rodokmen sahá až ke středověkým mastičkářům. Tato postava tvoří spojnici mezi českou literaturou z doby těsně před Bílou horou a českou literaturou poloviny 14. století. Obě postavy se však od sebe liší způsobem své chlubitosti a mírou své „světovosti“: staročeského mastičkáře chválí jeho pomocník, kdežto doktor ze sklonku renesance se chválí sám; staročeský Rubín vypočítává jen okolní země, v nichž prý neexistuje člověk mistroví rovný, kdežto doktor z počátku 17. století uvádí sám vzdálené země (Neapolsko, Arménii, Tyrolsko, Alexandrii), v nichž prý dokázal svůj „kunst“. Z jeho replik zaujme také vyprávění o zámku Korbelově, do něhož prý může vejít každý bez rozdílu a v němž mu je příjemně, což je v podstatě parodie na exkluzivní zámky Štěstěny, Moudrosti apod. vysoké renesanční literatury. Staročeského mastičkáře připomíná doktor naší rukopisné frašky také šarlatánským léčením Koclese a zároveň některými motivy míří nazpět do Boccacciova Decameronu a kupředu do Kocmánkových interludií.

Tato hra strahovského rukopisu je nejvýznamnějším předbělohorským dramatickým projevem starobylé masopustní tradice a důkazem životnosti lidového masopustu, kdy konvence povolovaly nebo aspoň trpěly nevázané humorné parodování oficiální literatury i náboženských obřadů. Hra má

⁷³ Mikuláš Dačický z Heslova, *Prostopravda — Paměti* (vyd. Eduard Petrá a Emil Pražák), Praha 1955, str. 52.

⁷⁴ Jak předpokládal Čeněk Zíbrt v článku citovaném zde v pozn. 69. — Pochybnosti o Zíbrtové dataci měl už Stanislav Souček, *Rakovnická vánoční hra*, Brno 1929, str. 11.

sice určité analogie v evropských literaturách,⁷⁵ ale to nesnižuje její hodnotu, zvláště když specifickým způsobem podává svědectví o tom, že renesance rozšířila obzory českého člověka, pozvedla jeho sebevědomí a prosadila nakonec i v dramatu výrazné zlidovění a zesvětštění.

⁷⁵ O masopustu a tradicích podobného typu pojednal v širokém historickém a kulturním kontextu Michail Michajlovič Bahtin v knize *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva 1965 (česky vyšla v roce 1975).