

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Teologická fakulta

Katedra teologických věd

Diplomová práce

Divadlo jako vizuální evangelizace

Vedoucí práce: Prof. ThDr. Karel Skalický, Th.D.

Autor práce: Bc. Veronika Hlavsová

Studijní obor: Teologie služby

Ročník: 2

2018

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s §47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů

„Děkuji panu Prof. ThDr. Karlu Skalickému Th.D. za konstruktivní připomínky a duchovní podporu, které mi dopomohly k dokončení mé diplomové práce. Rovněž děkuji panu Vítězslavu Kubičkovi, hudebnímu skladateli, za nahlédnutí do jeho práce a též i členům Slovenského národního divadla, jmenovitě panu Peteru Kováčovi, dramaturgovi, který mi pomohl s hledáním potřebných pramenů a s domluvením rozhovorů s některými herci. A v neposlední řadě i své rodině, která mi byla neskutečně velkou oporou.“

OBSAH

ÚVOD.....	5
1. CO ZNAMENÁ SLOVO „DIVADLO“	10
2. TEORIE VZNIKU DIVADELNÍHO UMĚNÍ.....	14
3. VZNIK A VÝVOJ NÁBOŽENSKÉHO DIVADLA.....	18
3.1. PRAVĚK.....	19
3.2. STAROVĚK.....	21
3.3. ANTICKÉ ŘECKO A ŘÍM.....	23
4. NÁBOŽENSKÉ DIVADLO STŘEDOVĚKU NA EVROPSKÉM KONTINENTU.....	28
4.1. UNIVERZITY, KOSTELY A KLÁŠTĚRY JAKO JEVIŠTĚ DOBOVÝCH DRAMATICKÝCH HER.....	33
5. NÁMĚTY LITURGICKÝCH STŘEDOVĚKÝCH DRAMAT.....	36
5.1. HROTSVITA Z GANDERSHEIMU.....	42
5.2. MYSTÉRIA, MIRÁKLY A MORALITY.....	45
6. NOVOVĚKÉ NÁBOŽENSKÉ DIVADLO JAKO ODRAZ DOB DÁVNO MINULÝCH.....	50
6.1. DIVADLO A SPOLEČNOST POD VLIVEM REFORMACE	53
6.2. SOCIETAS JESU – TOVARYŠSTVO JEŽÍŠOVO.....	56
6.3. LITURGICKÁ DRAMATA V PODRUČÍ JEZUISKÝCH ŠKOL.....	59
6.4. POČÁTEK NOVÉ UMĚLECKÉ ÉRY.....	65
7. NÁBOŽENSKÁ TÉMATIKA NA PRKNECH SOUČASNÝCH DIVADELNÍCH SCÉN.....	67
ZÁVĚR.....	73
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	77
ABSTRAKT.....	79
ABSTRACT.....	80

ÚVOD

Na myšlenku věnovat se ve své práci divadlu v souvislosti s náboženstvím a vírou v boha mě přivedlo nejen moje studium na konzervatoři v Teplicích, ale i samotná divadelní praxe. Nemalou úlohu při vybírání tématu však sehrála též skutečnost, že jako věřící mě zajímal kontrast mezi postavením a úlohou divadla a v něm uváděných her jak v současnosti, tak i v dobách dávno minulých. Náměty současných her byly a stále jsou vybírány především tak, aby oslovily zejména mladou generaci, která divadlo moc nenavštěvuje. Ve snaze nalákat mládež do divadel se občas nejen ředitelům, ale i režisérům podaří sáhnout vedle. Nemyslím si, že vždy se vyplácí za každou cenu zmodernizovat tradiční námět. U některých her je modernizace pochopitelná, neboť Shakespearův Hamlet je dosti nadčasovým tématem, stejně jako opera Mefistofeles italského skladatele a libretisty Arrigo Boity. Dábel se totiž může vyskytovat v jakékoli době a brát na sebe jakékoli podoby.

Otázkou však stále zůstává, proč mladí lidé a v současné době nejen ti mladí, do divadla tolik nechodí. Některé divadelní tituly se totiž bohužel nesetkávají s příliš velkou přízní diváků, neboť ne každý může být příznivcem například hudby Leoše Janáčka. Pokud se ale budeme bavit o nově vznikajících nejen divadelních, ale i filmových scénářích, domnívám se, že problém bychom měli hledat v samotném námětu uváděných her, neboť moderní hry již primárně neslouží k poučení člověka, ale výhradně k zábavě, ke zkrácení volné chvíle a v neposlední řadě i jako jistá forma relaxace a odpoutání se od každodenních problémů dnešního světa. Je to však správné? Nemělo by divadlo plnit zcela jinou funkci, než být jen určitým druhem zábavy? Nemělo by spíše lidem něco předávat a ne je pouze odpoutávat od reality?

Divadlo jako druh vizuálního kulturního zážitku nás jako diváky ve své podstatě především okrádá o to nejdůležitější a tím je fantazie. Zatímco při čtení knih si můžeme dovolit popustit „uzdu“ své fantazii a svým představám, tak díky divadelní produkci jsme o tohle všechno připraveni. Při čtení knih jako by nás naše fantazie nutila zamýšlet se i nad tím, co se skrývá za samotným textem

a nabádala nás tak hledat v ní skryté významy a poselství. Samozřejmě záleží i na tom, jaké knihy budeme číst. Při divadelním představení, kdy je děj ztvárněn herci, nejsme již tak pozorní a nesnažíme se tolik zapojovat náš mozek a zamýšlet se nad tím, co nám má hra vlastně předat. Příkladem může být nemálo her, zejména těch s nádechem psychologie, kdy se autor snaží podrobněji rozpracovat konkrétní myšlenku či nějaký pocit a poukázat na to v čem onen pocit spočívá a z čeho pramení. Při svém studijním pobytu na Slovensku, jsem se byla podívat na představení „Strach“, v němž se soudobí autor snažil ukázat několik různých forem strachu a rovněž i to, jak se jednotliví lidé, jež se ocitnou ve stejné situaci, kterou je v tomto případě povodeň a zatopení obchodního centra, dokáží se strachem vyrovnat. Zatímco jeden reaguje hysterickým záchvatem, druhý se chová zcela pateticky, jako by mu vše bylo jedno a třetí se začne modlit k bohu a prosí jej o pomoc. Mě samotné se hra velice líbila a oslovila mě, dokázala jsem v ní najít ono autorovo skryté poselství. Bohužel poměrně velká část obecenstva při odchodu z hlediště diskutovala nad tím, že nikdy nic horšího neviděla nebo že absolutně nechápe, co tím „básník chtěl vlastně říci“. Záměr autora tak může být sice jasný, ale bohužel ne všichni diváci jsou schopni, ochotni či připraveni jej rozpoznat, přijmout, nějakým způsobem jej vstřebat a následně si z něj i něco vzít.

Proč jsem si tedy vybrala téma divadlo jako vizuální evangelizace za námět své práce? Jednoduše proto, že v každé kultuře i době a to i bez ohledu na to, zda je rudimentární či komplexní, se bezesporu vyskytovaly a stále vyskytují prvky dramatické a divadelní. Přítomnost těchto prvků tak můžeme zaznamenat v různých oslavách, sportovních či tanečních událostech, dětských hrách a v neposlední řadě i v náboženských obřadech a rituálech. Přesto, že v divadelní složce hraje dialog a konflikt hlavní roli, většina účastníků daných akcí na ně jako na primární složky nepohlíží. Zejména z tohoto důvodu je důležité naučit se rozlišovat mezi několika druhy tohoto umění, neboť progresivní a divadelní prvky se mohou vyskytovat i v aktivitách zcela jiného charakteru.¹

¹ BROCKET, G. Oscar: *Dějiny divadla.*, str. 7

Účelem této práce není však zkoumání původu a vývoje všech lidských aktivit, které v sobě nesou divadelní prvky, ale divadlo jako čistě autonomní aktivita a to zejména ve vztahu k náboženství.

Je zřejmé, že divadlo nevzniklo ze dne na den a ani během pár desítek let. Tento druh umění totiž ve své podstatě provází lidské pokolení již od nepaměti. Nejen samotné divadlo, ale i jeho postavení a funkce se bezpochyby zásadně měnily, neboť na jeho podobu mělo vliv mnoho různých faktorů, jako společenský či technický pokrok, politická situace nebo postavení a úloha církve ve společnosti. Zatímco někdo nahlíží na divadlo jako na instituci, jistý druh umění nebo samotné představení, tak jiný pod tímto pojmem vidí budovu, divadelní prostor jako sál či jeho části.² Třebaže si lidé pod pojmem divadlo mohou představovat různé věci, přesto je důležité si uvědomit, že divadlo, jako určitý druh umění, existovalo ještě dříve než jeho samotné označení.³

V prvopočátcích však byla účast na divadelních představeních určitou výsadou a svátkem, neboť se hrávalo pouze při významných příležitostech. Ve Starém Egyptě měli například „obyčejní“ lidé významné rituály prakticky „z druhé ruky“ zprostředkované samotným panovníkem nebo jeho pomocníky. Jen zcela výjimečně, respektive párkrát do roka, byl z chrámu vynesena obraz boha a nesen po určité trase. Jednalo se o jakýsi průvod či procesí s konkrétními zastávkami, na kterých se vykonávaly rituální obřady, kterých se mohlo účastnit a někdy se na nich dokonce i podílet prosté obecnstvo.⁴

V současnosti je pro mnohé z nás toto umění doslova nepostradatelnou součástí společenského života a spolehlivým druhem zábavy. Abychom však mohli něco nazývat divadlem, je třeba si uvědomit, že tento specifický druh umění, tedy jakési optické zdůraznění nějaké skutečnosti, má své vyhraněné místo, kde by mělo být prezentováno. Pokud tomu tak není, dost často se ocitneme v situaci, kdy danou prezentaci nebudeme moci nazvat divadlem, ale

² PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník.*, str. 69

³ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 11

⁴ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 18.

pouze jakousi nepřístojností.⁵ Je totiž obrovský rozdíl, když je něco prezentováno v divadle jako součást představení a tím, když totéž budeme předvádět na veřejnosti v určitém okruhu lidí. Zatímco v prvním případě lze s jistým klidem prezentaci nazývat divadlem, v případě druhém to může působit nevhodně až nepatřičně.

Náplní této práce není jen historický vývoj divadla od pravěku po současnost, ale především to, jaké postavení mělo divadlo v souvislosti s náboženstvím. Není tajemstvím, že v určitých časových údobích se právě církev stavěla do opozice proti vzniku a vlivu tohoto žánru, jenž se těšil již od počátku svého vzniku stále větší a větší oblibě. Například Jan Zlatoústý viděl divadlo nejen jako jednu velkou lež, ale i jako sociální defekt společnosti a zejména právě proto se zasazoval o jeho naprosté vymýcení.⁶

Snad právě proto, že divadlo prezentovalo fiktivní příběhy a vydávalo je za realitu, bylo velmi oblíbené u prostého obecnstva. Ti tak mohli, alespoň na chvíli, zapomenout, kým ve skutečnosti jsou a představovat si, jaké by to bylo, být někým jiným. Ve své podstatě lze s výroky Jana Zlatoústého souhlasit, neboť divadlo je opravdu fikcí, něčím co představuje to, co se kdysi dávno stalo, nebo se stát mohlo. Je pravda, že hrané příběhy mohou být pravdivé, ale nejsou už realitou v pravém slova smyslu, i přesto, že se reálnými mohou zdát. Jsou pouze reálným vyobrazením nějakého příběhu. Jde tak pouze o jistý druh alegorie, který nám může připomínat události či skutky, na které bychom neměli zapomínat a měli bychom se z nich učit. Divadlo by mělo tedy plnit funkci poselství. Mělo by předávat či v jistém smyslu „zvěstovat“ lidem určitá poselství za pomoci příběhů ztvárněných herci. I sama církev, když zjistila, že se jí nemůže podařit vymýtit divadlo z lidské společnosti, se k němu v historii několikrát uchýlila. Začala v něm totiž spatřovat jistou možnost vizuální evangelizace. Na mnoho místech v Evropě tak bylo využíváno divadelní řeči při misionářské činnosti, jelikož divadlo se někdy jevilo prakticky jako jediná

⁵ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 18-19.

⁶ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 18

možnost, jak seznámit národy cizích kultur s křesťanským náboženstvím.⁷ Avšak i přes značnou snahu a nemalé úsilí se církvi nepodařilo zabránit tomu, aby se ono „náboženské“ divadlo posunulo do sféry světské, kde hluboce zakořenilo.

Bezpochyby největším přínosem pro náboženské divadlo však byl řád Jezuitů, který se vepsal do historie svou působností v dobách barokních. Žáci i učitelé jezuitských škol a univerzit byli totiž celkem často přizýváni k účasti nejen na nejrůznějších církevních slavnostech, ale i na jiných oslavách, jejichž součástí byla různá procesí či shromáždění. Poměrně často tak byly tyto akce obohacovány právě jezuitskou divadelní produkcí, mezi kterou patřilo mimo jiné i recitování či přednesy básní, případně jakési dialogy. Právě ony dialogy tak lze pokládat nejen za jistý zárodek nových budoucích duchovních her, ale později i za zárodek samotného divadelního představení, které následně v období baroka dosáhlo neslýchaného věhlasu.⁸

Jak se ale divadlo udrželo ve světské sféře, když opustilo svou původní oblast a přestalo tak plnit funkci rituálu? Při odpovědi na tuto otázku dojdeme k mnoha různým teoriím, avšak jedna z nich nejvíce vyniká, neboť hovoří o základních lidských potřebách a lidském duševnu. Už Aristoteles v nemálo svých spisech tvrdil, že člověk je nejen „zoon politicon“, tedy tvor společenský, ale i bytost, která má od přírody radost z toho, když může napodobovat jiné lidi, věci, události anebo může sama takováto napodobování sledovat. Poněkud mladší teorie však zastává názor, že člověk je obdařený darem fantazie a má tak neustálou potřebu přetvářet si ve svých představách skutečnost do jemu vyhovujících forem, jejichž prostřednictvím může alespoň z části dosáhnout uspokojení vlastních potřeb. Díky své fantazii má tak člověk neustálou tužbu opouštět realitu a utíkat do svého vysněného světa.⁹

⁷ POLEHLA, Petr. *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti.*, str. 13

⁸ POLEHLA, Petr. *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti.*, str. 22

⁹ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 13

1. CO ZNAMENÁ SLOVO „DIVADLO“

Ačkoli již za panování „Otce vlasti“, Karla IV., bylo divadlo plně rozvinutým druhem umění, v nejstarším českém slovníku, jenž vznikl právě na základě podnětu tohoto vladaře, bychom však označení pro toto umění, tak jak jej užíváme dnes, hledali marně. Třebaže se až do 15. století v jazyce českém slova „divadlo“ neužívalo jako vhodného označení pro danou kulturní produkci, přesto se tento specifický druh umění a zábavy na území české země těšil oblibě již bezmála 300 let. Pokud bychom i nadále věnovali svou pozornost a zájem nejstaršímu slovníku českého jazyka, zjistili bychom, že významem latinského slova „theatrum“, které bychom dnes v hovorové řeči užívali spíše ve tvaru „tyátr“ nebo v angličtině jako theatre, není divadlo, ale „okol“. Oproti tomu staročeský výraz „odiv“, jenž měl kořenem svého slova k divadlu patřičně blízko, však nikdy nebyl s tímto druhem umění spojován. Divadlo se totiž skrýval pod úplně jiným slovem, rovněž latinského původu, kterým bylo „spectaculum“.¹⁰

Zatímco označení „theatrum“ se postupem času přestávalo užívat, slovo „odiva“ v jazyce českém ještě dlouhá léta zůstávalo, i kdy i ono po nějakém čase upadlo v zapomnění. Důkazem dlouhého užívání slova „odiva“ jsou Jungmanovy spisy, ve kterých se s tímto pojmem můžeme ještě na několika místech setkat.¹¹ Avšak tvrzení, že výraz „divadlo“ nebyl odvozen od slova „odiva“, by bylo mylné, neboť tento staročeský výraz blízce souvisel s jiným slovem rovněž staročeského původu, kterým bylo „dívati se“. Avšak i zde se objevuje malý háček, kterému by věnoval pozornost zejména lingvista. Slovo „odiva“, jež bylo původně mužského rodu, se totiž pojilo, pro nás možná trochu zvláště či spíše netradičně se 3. pádem a to ve smyslu „dívati se čemu, komu“. Nebylo tedy užíváno pro nás v jednoznačném významu.

V tomto výrazu, ať už byl užíván v různých tvarech jako „obdiv“, „údiv“ či „div“, můžeme tak ve své podstatě nalézt něco jako prazáklad slova „divadlo“.

¹⁰ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 13

¹¹ „Divadlo, t. věc, na níž se dívají, odiv, odiva, spectaculum, das Schauspiel, die Schau.“ In BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 13

Zajisté nebude velkým překvapením, když nás zkoumání vztahující se ke vzniku označení tohoto specifického druhu umění zavede opět k rituálním aktům. Slovo „div“ bylo totiž původně označením pro nadpřirozenou bytost. Šlo o jméno jednoho z démonů praslovanského kultu mrtvých,¹² jenž byl Staroslovany uctíván jako dobrodějný bůžek. Slovo „div“ má ale i mnoho dalších významů. „Div“ či „divo“ bylo totiž v církevněslovanských výrazech označením, které bylo užíváno v souvislosti s něčím podivuhodným a zázračným. Oproti tomu indoevropský základ slova „de/e-u“ znamenal jasný a „deus“ božský, z čehož postupným odvozováním vzniklo latinské slovo „deus“ či „divus“¹³

Slovo divadlo bylo tedy pro naše předky označením něčeho, čemu bylo záhodno se divit, hleděti k tomu s podivem či údivem. Nicméně s označením „divadlo“, tak jak jej známe a užíváme v dnešním slova smyslu, se můžeme setkat až v mnohem pozdějších dobách. Do té doby však muselo toto slovo projít určitým vývojem, který byl ovlivňován i mnoha termíny z jiných jazyků, převážně franštinou. Řecké slovo „theatron“ bylo termínem označujícím místo pro diváky a z toho odvozené slovo „theaomai“ znamenalo dívat se. Podobný vývoj lze spatřovat i v jazycích, jako je latina, italština, němčina, ruština a mnoho dalších. České označení užívající se v období baroka ve formě „trátrum“, se tak už vztahovalo k jevům optického rázu a bylo dost často spojováno s hrami nebo místem pro ně určeným.¹⁴

Třebaže kráčet po stopách vývoje a vzniku slova divadlo se zdá být zdlouhavé a místy snad i zavádějící, přesto by se však stručné dějiny slova divadlo daly vcelku jednoduše vyjádřit pomocí následujícího citátu. „*Dívající*

¹² Ve starořečtině toto slovo označovalo nižší božstvo či jakéhosi anděla strážného, jenž byl neutrálního nebo dobrotivého charakteru. Význam zlé bytosti, která je spojená s ďáblem, získalo slovo démon až v Novém zákoně. Křesťané tak označovali cizí božstvo, zlé duchy anebo padlé anděly.

¹³ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 13

¹⁴ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 14

se na divadlo, jsme jím uváděni v údiv“. „*Divadlo je místo divů. Je to lidské dílo hodné podivu“.*¹⁵

Se slovem divadlo se můžeme setkat i v různých překladech Bible, kde jej však nelze chápat jako něco, co je hodno obdivu. V jednom z překladů „Písma svatého“ je totiž slovo divadlo synonymem pro přetvářku. „(...) *Stejně divadlo začali hrát i ostatní Židé, až se tím jejich pokrytectvím nechal strhnout i Barnabáš“.* Gal 2,13.¹⁶ Tento výše uvedený verš dokazuje, že církve prakticky již

od samého počátku na divadlo nepohlížela jako na druh umění, ale jako na přetvářku, fikci, faleš či něco hanebného a proto proti němu tak radikálně vystupovala. Zejména výroky, ve kterých Jan Zlatoústý poukazuje na ďábla jako na původce všech špatností, mezi které počítá i divadlo, jsou toho důkazem.

Slovo divadlo se však v Bibli vyskytuje ještě na pár dalších místech, kde správné pochopení významu tohoto slova závisí nejen na kontextu, správném a přesném překladu, ale i na následné interpretaci. „*Jistě vystavil mne za přísloví lidem, a za divadlo všechněm.*“ Job 17,6.¹⁷ Na základě tohoto samotného verše by mohlo být primárně usuzováno, že se jedná o něco pozitivního. Přesto ale z celého kontextu v souvislosti s ostatními verši uvedenými v Jobovi, dojdeme neomylně k závěru, že daný člověk má být vystaven na odiv proto, aby jím mohli ostatní lidé pohrdat. Nahum je však oproti tomu již od samého základu negativní, proto i následný výklad verše bude stejného rázu. „*A ukydaje tě ohavnými věcmi, uvedu tě v lehkost, a vystavím tě za divadlo.*“ Nah 3,6.¹⁸ Proti Nahumovi je ale nutno zmínit výrok Lukášův, „*A všickni zástupové, přítomní tomu divadlu*¹⁹, *hledíce na to, co se dalo, tepoucí prsy své, navracovali se.*“ Lukáš 23,48.²⁰, který

¹⁵ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 14-17.

¹⁶ BIBLE – Český ekumenický překlad

¹⁷ BIBLE KRALICKÁ

¹⁸ BIBLE KRALICKÁ

¹⁹ V tomto případě je dle řeckého překladu slovo divadlo synonymem pro „podívanou“

²⁰ BIBLE – Český ekumenický překlad

až tak jednoznačný není a kde celkový smysl a význam je nutno už od samého základu chápat spíše neutrálně.

Trochu jinak by bylo možné chápat význam slova divadlo ve verši „*Za to mám jistě, že nás Bůh apoštoly poslední okázal jako k smrti oddané; nebo učinění jsme divadlo tomuto světu, i andělům, i lidem*“ 1. Kor 4,9.²¹ Charakter tohoto verše není ryze negativní, neboť ve výsledku lze jeho celý význam chápat spíše s pozitivními důsledky. Jiná situace ale vyplývá z verše „*Bud'to když jste byli i pohaněními i ssouženými jako divadlo učinění, bud'to účastníci učinění byvše těch, kteří tak zmítáni byli*“ Žid 10,33,²² kde lze opět usuzovat na čistě negativní význam, který nám slovo divadlo zastupuje.

V mnoha citátech, jež byly výše uvedeny, je sice slovem divadlo vyjádřeno vesměs něco, co má být vystaveno na odiv ostatním, nikoli však za vzor, ale spíše za něco, co má být haněno a veřejně pranýřováno. Na základě nepřesných překladů „Písma svatého“ však poměrně často dochází k neúplnému a nejednoznačnému pochopení kontextu daných veršů. Nelze tak vždy s naprostou jistotou primárně tvrdit, že ve všech výše uvedených biblických verších je slovem divadlo myšleno, již od základu, něco negativního.

²¹ BIBLE – Český ekumenický překlad

²² BIBLE KRALICKÁ

2. TEORIE VZNIKU DIVADELNÍHO UMĚNÍ

Je mnoho různých teorií o vzniku divadla, které se však liší podle jednotlivých kultur, rychlosti jejich vývoje a samozřejmě i v závislosti na náboženských obřadech a rituálech. Většina divadelních teorií a posléze i kritik vycházela z Aristotelovy Poetiky.²³ Teorie, jež se opírá o rituál, je sice podstatně nejrozšířenější, přesto ale existují i teorie další, které však nejsou pro účely této práce relevantní. Ve své podstatě se ale většina z určitých teorií shoduje na jednom společném základě a tím je rituál. Přesto však záleží na tom, v jaké souvislosti budeme na vztah divadla a rituálu pohlížet.

Zaměříme se tedy na teorii o vzniku divadla z rituálu, k níž se přikláněla většina antropologů na přelomu 19. a 20. století. Okolo rituálu se totiž začaly postupně objevovat určité příběhy, lépe řečeno mýty²⁴, které byly víceúčelové, neboť byly nejen zdrojem jistého vysvětlení, ale i určitým druhem idealizace. Hlavními „aktéry“ v daných rituálech byly totiž převážně mýtické bytosti s nadpřirozenou silou, které měl právě daný rituál oslavovat nebo se je snažit jakkoli ovlivnit. Co bylo ale myšleno nadpřirozenou silou, se vcelku často měnilo a to zejména v závislosti na určitém kmeni, jenž daný rituál vykonával. Mýty, které takto vznikaly, se tak postupem času začaly od rituálu stále více a více odpoutávat, až se staly dokonale samostatným aktem praktikovaným mimo rituální oblast. Ve své podstatě tak byl učiněn první krok k tomu, aby se za pomoci rituálů a mýtů zrodilo divadlo jako zcela autonomní činnost, ve které byl někdejší společenský účel a mýtický charakter nahrazen estetickými a zábavnými složkami. Mnoho poválečných antropologů přesto začalo pohlížet na vztah divadla a rituálu spíše jako na dvě na sobě nezávislé způsoby organizace, v nichž lze spatřovat pouze jakousi společnou řadu prvků. Zejména

²³ CARLSON, Marvin. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present.*, str. 15

²⁴ Mýtus z latinského *mythus* je smyšlené vyprávění respektive jakási smyšlenka o události, o níž nepodávají svědectví žádné historické prameny In KLIMEŠ. Lumír. *Slovník cizích slov.*, str. 465

z tohoto důvodu se začala řada antropologů přiklánět k tvrzení, že divadlo nemá svůj původ v rituálu, ale že jde pouze a jen o dva koexistenční způsoby, které jsou schopny za použití shodných prvků zastávat a plnit vcelku odlišné funkce.²⁵

Je celkem logické, že rituál jako autonomní aktivita musel divadlo nutně předcházet, neb je dost nepravděpodobné, že by nejstarší možná společenství dokázala rozlišovat různé funkce svých společenských aktivit. I přes značné odlišnosti v názorech jednotlivých antropologů na vztah rituálu a divadla, se lze shodnout na jednom a to, že mnohé prvky, jež nalézáme v rituálech, se rovněž nacházejí i v divadelním umění. Společným aspektem těchto dvou činností je například i mimo jiné využití určitého „divadelního prostoru“ a hlediště. Každý z nich však přesto zastává jinou funkci a to je ten nejpodstatnější rozdíl mezi nimi. Pro nás jako určitou kulturní společnost je tedy prakticky snadné v rámci naší kultury rozpoznat rozdíl mezi divadelní událostí, církevním obřadem, sportovní hrou či politickou událostí. Nicméně pro člověka z jiné kultury, neznalého našich konvencí je snadné vidět divadlo i tam, kde není a naopak. My jako Evropané tak snadno můžeme pokládat za divadelní představení akt, který ve své podstatě bude pro obyvatele afrického kmene určitým druhem náboženského rituálu.²⁶

Při pátrání po vzniku a vývoji náboženského divadla je bezpochyby teorie opírající se o rituál velmi přínosná až takřka nepostradatelná. Budeme-li však na divadlo pohlížet jako na prostředek vizuální evangelizace, měli bychom vzít v úvahu, že divadlo se mohlo postupně vyvinout i narativním způsobem, tedy z vyprávění. Právě evangelium hrálo velmi významnou roli ve vývoji náboženského divadla a to nejen v dobách středověkých. Vždyť právě evangelium je určitým vyprávěním, kterým byly Kristovy skutky a slovo boží šířeny mezi prostý lid. Ve své podstatě to byli právě misionáři, kteří plnili funkci vypravěčů, neboť oni svými slovy a vyprávěními mohli slovo Boží a určité příběhy šířit mezi lid v různých koutech světa.

²⁵ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 7-9.

²⁶ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 11-12.

I přesto, že pro pátrání po vzniku náboženského divadla jsou obě teorie velmi přínosné, pro druhou z nich, tedy tu narativní, bohužel neexistují prakticky žádné rozsáhlejší tvrzení či pojednání, které by její existenci přesvědčivě dokládaly. Pro psaní této práce si tak budeme muset z počátku vystačit pouze s rituály a mýty, které mají ve své podstatě k náboženskému divadlu a jeho vývoji nejbližší.

Není však rituál jako rituál. Ve své podstatě se sice stále jednalo o obřadní úkon, tedy ritus, jenž měl přesně stanovený způsob výkonu bohoslužby,²⁷ přesto se jeho chápání značně lišilo a to ve vztahu k oblasti či geografickému území, na kterém sídlila daná kultura či kmen. Západní myšlení tak pohlíželo na mýtus jako na vztah dvou bytostí, božské a lidské, přičemž vztah mezi nimi a určité role, které zastávaly, se v různých dobách značně lišily. Můžeme zde proto rozlišit dva pohledy, náboženský a humanistický. Pojem náboženský však musíme v tomto kontextu chápat s ohledem na řecké myšlení, neboť z pohledu křesťanského by se jednalo spíše o pohled fatalistický. Na základě prvního pohledu je tedy člověk zcela podřízen božstvu, které s ním může libovolně nakládat, zatímco v případě druhém má člověk možnost uplatnění vlastní svobodné vůle. Naproti tomu však myšlení Blízkého východu a Egypta bylo oproti západnímu vcelku primitivní, neboť se přiklánělo k přesvědčení, že celý lidský svět je podřízený boží vůli. Snad právě proto bylo ve východním myšlení pohlíženo na jakýkoli pokrok a změnu jako na pouhou iluzi a na všechny lidské role, stejně jako na možnosti člověka jako na naprosto fixované. Člověk tak nemá jiné volby než se smířit se svým osudem. Myšlení západní kultury však pohlíželo na změny a pokrok jako na nevyhnutelné. Zatímco tedy divadelní kultury afrických a asijských oblastí povětšinou stagnovaly, tak kultury americké a evropské byly zmítány vlnami změn a pokroku.²⁸

Třebaže existuje mnoho teorií týkajících se vzniku divadla a jeho vývoje, přesto se v posledních letech začal objevovat jeden sjednocující názor, jenž

²⁷ KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov.*, str. 618

²⁸ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 14

v sobě prakticky zahrnoval všechny možné druhy představení: „*Performance*“²⁹ je pouze inkluzivní pojem. Divadlo je pouze jedna zauzlina v kontinuu, která sahá od živočišné ritualizace (lidskou nevyjímaje) přes *performance* v denním životě – jako jsou pozdravy, výlevy citu, rodinné scény, profesionální role apod. – přes hry, sportovní zápasy, divadlo, tanec, obřady a *performance* velkého rozsahu. (...). Nazveme-li konkrétní *performanci* „rituálem“ či „divadlem“, záleží hlavně na kontextu a funkci. *Performance* se nazývá divadlem či rituálem podle toho, kde, kým a za jakých okolností je předváděna. Je-li záměrem *performance* přeměna – tj. je-li účelová – je *performance* rituálem... Žádná *performance* není čistá účelovost ani čistá „zábava“. Věc je komplikovaná, poněvadž na konkrétní *performance* lze hledět z různé pozice a změna perspektivy mění klasifikaci.“³⁰

²⁹ Slovo *performace* je slovem anglického původu znamenající představení

³⁰ SCHECHNER, Richard: *Performance theory* In BROCKETT. G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str.

3. VZNIK A VÝVOJ NÁBOŽENSKÉHO DIVADLA

Divadlo, ať už se zrodilo z čehokoli, mělo z počátku náboženskou funkci a jeho úloha spočívala ve vizuální evangelizaci. Prostřednictvím takového divadla tak mohly být prostým lidem zvěstovány skutky a osudy svatých, díky kterým se mohli lidé naučit rozlišovat mezi dobrem a zlem. O náboženském divadle, tedy v pravém slova smyslu, však můžeme s jistotou hovořit až za dob středověku, kdy bylo součástí liturgických obřadů. Prvky náboženského divadla přesto můžeme zaznamenat již v dobách starověkých kultur, které daly, i když možná nepřímo v určitých ohledech, podnět ke vzniku a pořádání pašijových her.

Existuje mnoho kultur v různých historických údobích, jejichž divadelní tradice by stála za zmínku. Mimo evropský kontinent, by nás zajisté uchvátila svou pestrostí a rozmanitostí divadelní kultura Orientu – Japonska, Číny nebo Indie, která je té evropské v jistých ohledech velmi podobná, neboť díky tažení Alexandra Velikého se tak helénistická kultura mohla z evropského kontinentu infiltrovat do kultur asijských, které na ní postupně navázaly.³¹

Vezmeme-li v potaz, že asijská mentalita, stejně jako její kultura je odlišná od té evropské, lze do jisté míry na asijské divadelní hry pohlížet též jako na náboženské, neboť i ony byly jistým typem rituálů praktikovaných v chrámech. Přesto však o náboženském divadle v křesťanském slova smyslu hovořit nelze. Pravěk stejně jako období antiky sehrály neopomenutelnou roli při vzniku a vývoji náboženského divadla, neboť to bylo právě Řecko, jenž se stalo onou kolébkou samotného divadla.

³¹ KAZDA. Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Vznik divadla v pravěku.*, str. 26-27.

3.1. PRAVĚK

K samotnému vzniku divadla z rituálů docházelo pozvolně. Společnost se totiž pomalu vyvíjela a s ní i vše ostatní včetně rituálních obřadů. Z počátku rituálu předcházela hra, v níž lze spatřovat kořeny samotného herectví. Hru lidé odpozorovali od zvířat a postupně ji od nich i přejali. Právě hra zvířat totiž připomínala jednání, které bylo spíše typem určitého napodobování, díky němuž tak mohl jedinec ve smečce poměrně snadno získat vůdčí postavení a i si jej udržet. Schopnost některých zvířat změnit či napodobit vzhled zvířete jiného, jim bezesporu poskytoval nejen určitou výhodu pro přežití, ale poukazoval i na samotné počátky herectví, o které nám jde. Právě ona přetvářecí schopnost nazývána mimetismem se pro pravěkého člověka stala jistou inspirací pro jeho vlastní proměny. Za pomoci tetování, masek či různých zvuků se tak člověk stal součástí napodobovacího procesu. Bezesporu právě v onom emotivním sdělení za pomoci gest, různých skřeků či tance, jež ono napodobování doprovázely, lze spatřovat nejen odlišnost člověka od zvířete, ale bez nadsázky i nejstarší divadelní projev lidstva. Pravěký člověk totiž, ať už vědomě či nevědomě, nerozlišoval mezi skutečností a pouhou představou, proto věřil, že pokud dokáže šípem či oštěpem zasáhnout terč, který představoval zvíře, pak musí samotné zvíře zasáhnout i při lovu.³² Pravěcí lidé totiž věřili, že svými „modlitbami“, rituálními tanci a oběťmi dokáží ovlivnit výsledek lovu, bitvy nebo i nepřízeň počasí. Při prvotním úderu blesku do stromu, při povodních či zemětřeseních, tak lidé pozvolna začali stále více a více přemýšlet nad vyšší mocí.

Wilhelm Smidt zastával přesvědčení, že čím je určitá etnická skupina kulturně zaostalejší, tím se stupeň její kultury blíží kultuře paleolitického člověka. Jinak řečeno čím více je tedy kultura primitivní, respektive zaostalejší, tím jasněji a zřetelněji v ní lze rozpoznat ideu „Nejvyšší nebeské bytosti“ a tedy i pravé monoteistické náboženství. „*Tento Velký bůh primitivní kultury je totiž pojat jako Stvořitel a jako Pán, jenž na počátku času žil v důvěrné blízkosti*

³² KAZDA. Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Vznik divadla v pravěku.*, str. 7 – 8.

*s člověkem na zemi a tehdy mu zjevil mravní zákon, iniciační obřady, případně i jiné kulturní vymoženosti. Avšak v důsledku různé líčené viny či nehody způsobené či vyvolané člověkem tento bůh se stáhl do nebe, odkud však všechno vidí a o všem ví, zvláště o skutcích lidí, i těch nejskrytějších nebo jen zamýšlených, které pak, jsou-li zlé, trestá, uzná-li to za nutné.*³³

Podle článku Wilhelma Smidta z roku 1930 se začal postupně zvětšovat počet lidí, jenž připisovaly „Nejvyšším bytostem“ nezávislý původ. Onen původ nejvyšších bytostí však neměl nic společného s animismem, totemismem, naturalismem a ani s magismem, i když se našlo nemálo lidí, kteří zastávali přesvědčení, že prvopočátky oněch nejvyšších bytostí se datují buď před nebo alespoň do stejného časového údobí jako počátky animismu a magismu. Nicméně se pomalu začalo ukazovat, že monoteismus, s ohledem na etnologické studie, je přinejmenším stejně starý jako animismus, magismus, totemismus či dynamismus, ne-li mnohem starší. Ve své podstatě tak byla Smidtova teorie lineárně vzestupného náboženského vývoje, která vedla od elementárních náboženských forem až k etickému monoteismu, silně otřesena v základech.³⁴ Avšak domnívat, že magie a náboženství měly stejné kořeny, by bylo mylné, neboť právě již od dob pravěku se odlišují.

³³ SKALICKÝ. Karel. *Po stopách neznámého boha.*, str. 47

³⁴ SKALICKÝ. Karel. *Po stopách neznámého boha.*, str. 47-48

3.2. STAROVĚK

Důkazem existence a důležitosti starověkých rituálních praktik a náboženských obřadů byla mimo jiné i jakási procesí, při nichž lidé nosívali sochy svých bohů. Příkladem může být mezopotámská „Slavnost Akitu“, jež byla pořádána při příležitosti oslav Nového roku a příchodu jara, které střídalo zimu. Tato akce trvala dvanáct dní, při čemž šestý den byla předváděna „Smrt a zmrtvýchvstání boha Marduka“, jak tvrdí Jaroslav Kazda. Legenda vyprávějící o bohu Mardukovi je však součástí jednoho z nejdůležitějších a nejsložitějších akkadských mýtů, ve kterém však není ani zmínka o onom zmrtvýchvstání tohoto mezopotámského boha. Ve starověkém Egyptě byla zase pravidelně uváděna hra připomínající smrt a zmrtvýchvstání boha Osida, jež byl znám i pod jménem Osiris či Usírev. Průběh výše uvedené mezopotámské a egyptské hry poměrně překvapivě vykazuje, i když s trochou nadsázky, velmi mnoho podobností s křesťanskými pašijovými hrami.³⁵ Mnoho badatelů přesto popírá, že by v těchto starověkých rituálních hrách mohly být spatřovány podobnosti s pašijovými hrami. Hra o bohu Usirovi je podle nich jen pouhým rituálním obřadem připomínajícím památku zemřelých faraonů, z nichž byl každý symbolizován právě bohem Usirem.³⁶

Příběh boha Usira byl bezesporu nejuctívanějším egyptským mýtem,³⁷ neboť byl pro egyptský lid symbolem spravedlnosti a dobra. Tato hra byla tvořena předčítatelem, pěti částmi a chórem, stejně jako řecká tragédie. Měla však jednu zvláštnost. Každá část byla uváděna vždy v jeden den, při čemž při bojových scénách do ní byli zapojováni i diváci, kteří byli takto vtaženi přímo do samotného děje, stát se jeho součástí a snadněji se tak vcítit do jednotlivých rolí. Divadlo se však již ve starověkém Egyptě začalo postupně vymezovat

³⁵ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Divadlo předřeckého starověku.*, str. 10-11.

³⁶ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 17

³⁷ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 18

a vymaňovat z vlivu náboženského záměru³⁸ a postupně se začalo ocitat ve sféře světské.

V neposlední řadě je však nutné zmínit i další neméně známou mezopotámskou legendu summerském králi Gilgamešovi, jež se snaží získat nesmrtelnost. Epos o Gilgamešovi se dochoval na několika hliněných tabulkách, přičemž ačkoli se jejich výklad dle různých překladů liší, výsledek je stejný. Gilgameš se vydává na svou cestu za nesmrtelností, kde musí splnit zkoušku, která spočívá v tom, že nesmí spát šest dní a sedm nocí. Tu však Gilgameš nesplní a na základě toho se rozhodne zanechat svého honu za nesmrtelností. Přesto je mu však prozrazeno tajemství bohů, že na dně moře roste rostlina omlazení. Ačkoli se Gilgamešovi tuto rostlinu podaří získat, užitek mu přesto nepřinese, neboť na zpáteční cestě domů mu ji sežere had. Ke konci své cesty si tak Gilgameš uvědomí, že nesmrtelnost není otázkou věčného života, ale spíše činů, které po sobě člověk zanechá. Pochopí tak, že ona skutečná nesmrtelnost spočívá v něčem docela jiném.³⁹

Ačkoli tedy v kultovních obřadech starověké Mezopotámie a Egypta nalezneme řadu divadelních prvků, přesto neexistují žádné záznamy o tom, že by tyto národy používaly slovo divadlo jako označení na veřejnosti uváděných akcí.⁴⁰ Některé starověké náboženské obřady však měly natolik silné divadelní prvky, že je později a to zejména ve středověku a baroku převzalo samotné evropské křesťanství.

³⁸ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Divadlo předřeckého starověku.*, str. 11-12

³⁹ KOLEKTIV AUTORŮ. *Epos o Gilgamešovi.*, s. 410

⁴⁰ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 72-73.

3.3. ANTICKÉ ŘECKO A ŘÍM

Divadlo antického Řecka se, stejně jako v jiných starověkých evropských oblastech, rovněž pozvolna zrodilo z náboženských obřadů, jež byly doprovázeny řadou mýtů. Divadlo tak bylo nejen neodmyslitelnou součástí bohoslužebných obřadů, ale i státní záležitostí. V Athénách bylo divadlo vždy hráno jako součást tzv. Dionýsií⁴¹ a Lenájí. Samotné Dionýsie však měly vícero podob, dělily se na Dionýsie velké a malé. Zejména ty malé, které lze nazývat i jako vesnické, byly provozovány v okolních vesnicích poblíž Athén.⁴² Obecenstvo přihlížející průběhu oslav na počest boha Dionýsa bylo tvořeno nejen muži, ale i ženami, přičemž těm nejchudším byla účast hrazena státem. Jediní otroci neměli práva se takovýchto slavností účastnit. Divadlo bylo v Řecku velmi významnou událostí, jež se čítala mezi nejprestižnější a nejdůležitější události obce, neboť nejenže vzniklo z náboženských mýtů, ale jeho účelem bylo též i vyjadřovat mravní ideály celé obce.⁴³ Účast na slavnostech tak byla jakousi nepsanou povinností pro všechny svobodné občany. Tyto slavnosti se konaly pravidelně několik dní v roce. Jednalo se o slavnost občanskou stejně jako o náboženskou symbolizující athénskou kulturu a prosperitu. V 5. století př. n. l. tak bylo divadlo nejen nejoblíbenějším druhem umění, ale i mocnou institucí, jež se těšila velké podpoře náboženských úřadů stejně jako těch civilních.⁴⁴

Řecké „náboženské“ slavnosti na počest nějakého boha či božstev však nebyly primárně pořádány za účelem opěvování bohů, ale spíše za účelem politickým, což dokazuje mimo jiné i skutečnost, že Řekové na své bohy pohlíželi z velké části jako na lidi. Podle Řeků totiž ani bohové nebyly imunní

⁴¹ Dionýsie byly starověké řecké slavnosti na počest boha vína

⁴² KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Antické Řecko.*, str. 14-15

⁴³ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Antické Řecko.*, str. 15

⁴⁴ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 52.

vůči osudu, který se skrýval za každým pomyslením a znejišťoval tak nejen lidskou, ale i božskou existenci. Třebaže Řekové věřili v jakousi nepředvídatelnost osudu, přesto lidské touze po poznání nikdy nevytyčili žádné hranice. Což vyvrcholilo koncem 5. století př. n. l. Prótagorovým výrokem: „Člověk je mírou všech věcí“. Člověk tak sice zaujímal důležité místo „ve světě“, přesto byl však neustále závislý na nadlidských silách, kterým byl vydán na milost a nemilost. Zejména z tohoto důvodu se řecká dramata a to poměrně z velké části soustřeďovala na lidské zápasy s osudem, ve kterých i nadále převládal onen nadpřirozený prvek. Řecké náboženství stejně jako to římské nebylo monoteistické a každý bůh měl tak svůj oltář na konkrétním místě, jež mu bylo zasvěceno. Většina řeckých dramat se však přesto odehrávala pouze na slavnostech na počest boha Dionýsa v Athénách.⁴⁵

Oproti Řecku Řím své vlastní, dalo by se říci, národní divadlo neměl a ani se o jeho rozvoj moc nezasazoval. Ve své podstatě je tak římské divadlo pouhým převzetím divadla řeckého. V Římském divadle se začíná, oproti tradičním tragédiím, objevovat i tzv. „atellánská fraška“⁴⁶, jež je nejstarším typem komedie.⁴⁷ Řeckým tragédiím se však v Římě moc nedařilo. Mnohem větší zájem byl o komedii a o tzv. mimos⁴⁸, který však byl velmi často napadán představiteli křesťanské církve. O celkový úpadek vkusu se však stačily postarat gladiátorské zápasy, objevování divadelních prvků v náboženských obřadech a v neposlední řadě i zdivadelnění poprav. Tyto naturalistické a místy doslova morbidní scény se totiž odehrávaly přímo před zraky všech diváků a nikoli za scénou, jak tomu bylo zvykem v Řecku. Podle filozofa Seneky, jež byl autorem a zastáncem takto naturalistických až krvavých her, bylo něco takového

⁴⁵ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 23-24.

⁴⁶ Je pokládána za předchůdce *comédie del'arte*. Jednalo se o improvizované komické divadlo. In BERNARD, Jan. *Co je divadlo?*, str. 78.

⁴⁷ BERNARD, Jan. *Co je divadlo?*, str. 78-79.

⁴⁸ Jednalo se o krátkou scénku, jehož námětem byly příběhy z každodenního života.

pro poučení lidí důležité a nezbytné. Díky těmto hrám tak mohli mít lidé stále před očima výstrahu, kam by vedlo neovládání vlastních vášní.⁴⁹

Římské divadlo však nemělo tak výsostné postavené, kterého se mu dostávalo v Řecku. V Římě totiž muselo divadlo čelit velké konkurenci mnoha dalších druhů zábavy, z nichž nejnavštěvovanějšími byly závody vozů, které dokonce za republiky a císařství byly jednou z částí programu náboženských obřadů. Oproti Řekům pořádali Římané hry na počest mnoha různých bohů na odlišných místech a nebyly tak situovány převážně do jedné oblasti. Dokonce samotné jeviště bylo vždy situováno tak, aby bylo přímo naproti obrazu daného boha, tedy tak, aby se mohlo konkrétní představení odehrávat výhradně před očima toho boha, kterému byl daný chám zasvěcen.⁵⁰

Těžko říci co přesně vedlo k úpadku římského divadla. Mohla to být skutečnost, že římská divadelní kultura nebyla postavena na stabilních základech, protože Římané neměli vlastní divadelní tradici, stejně tak jako zánik divadelní kultury mohl být pouhým důsledkem již výše zmíněného upadajícího vkusu. Třebaže má bezpochyby každá z teorií své opodstatnění, přesto nelze opomenout jeden ze základních zdrojů opozice, která se stavěla proti římskému divadlu již od samého počátku a mohla se tak snadno postarat i o její celkový úpadek. Zdrojem tak silné opozice nebyl tedy nikdo jiní než stále rychle se vyvíjející křesťanská církev, které bylo římské divadlo velkým trnem v oku. Římané se sice snažili najít kompromis a společnou řeč s křesťanstvím a dokonce byli i ochotni přijmout křesťanského Boha jako jedno ze svých božstev. Odmítali se však vzdát svého mnohobožství. Střety mezi římským divadlem a církví však byly den ode dne větší a proto neměl císař jiné volby než křesťanství prohlásit za narušující element celé římské společnosti, který jako takový je nutno vymýtit. Římské divadlo bylo oním pomyslným trnem v oku křesťanství z mnoha důvodů. Nejen, že bylo spjato s oslavami pohanských bohů, ale právě nespoutanost mimů urážela, dle církevních hodnostářů morální cit křesťanského vedení

⁴⁹ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Antický Řím.*, str. 23.

⁵⁰ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 75-79.

a zesměšňovala tak eucharistii i samotný křest. Síla křesťanství však byla natolik silná, že snaha o jeho vymýcení byla neúspěšná. Císař Konstantin byl tak roku 313 nucen křesťanství zlegalizovat a později roku 380 i Theodosius I., pronesl, že jakékoli jiné náboženství je protizákonné.⁵¹

Jak postavení křesťanství rostlo a sílilo, docházelo k radikálním změnám. Hercům, kteří se podíleli na římských divadelních představeních, byly nejen odepřeny svátosti, ale roku 398 bylo dokonce koncilem v Kartágu vyhlášeno, že všichni křesťané, jenž šli v den svátosti do divadla místo do chrámu, musejí být bez výjimky ihned exkomunikováni z církve. Přední církevní hodnostáři tak zakazovali křesťanům nejen účastnit se divadelních představení, ale snažili se je i přesvědčit o tom, že světská divadelní představení jsou v rozporu s vírou v Boha. „...(...)...křesťanům je zakázáno divadlo ... kde ... nejlepší cestou k přízni jeho božstva je sprostota atellanských gest anebo šašek v ženském oděvu. ... je dáno Jeho zákonem, že proklet bude muž, který se oblékne do ženských šatů; co potom musí soudit o pantomimovi, který je vycvičen, aby hrál ženu! ... Zajisté jsou v divadle i věci potěšitelné samy o sobě příjemné a nevinné, i některé výtečné ... vkládá ďábel do svého smrtícího zátahu věci velmi příjemné a přijatelné, které ukradl Bohu ...“⁵² Nejedná se však jen o kritiku divadla, ale spíše celé kultury zábavy.

Radikální opozice křesťanů proti římskému divadlu však nebyla sama o sobě hlavním ani dostatečně silným důvodem jeho rozpadu. Důležitou roli zde sehrálo i několik dalších historicky doložených skutečností. Jednou z nich byl rozpad římského impéria, který poznamenal římskou kulturní tradici zevnitř a další pak barbarské ataky, které římskou kulturu poznamenaly zvenčí. I přes veškerou nepřízeň osudu a snažení církve se však nepodařilo divadlo z římské kultury plně vymýtit. Ještě v 5. a 6. století tak můžeme najít zmínky o tom,

⁵¹ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 89

⁵² TERTULLIANUS, *De Spectaculis* In BROCKETT. G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 97

že většina cizích panovníků, stejně jako jejich předchůdci, pokládali divadlo za druh umění a zábavy, který je třeba podporovat.⁵³

Ačkoli je ve starořecké a starořímské kultuře dostatek divadelních prvků, přesto nelze hovořit o náboženském divadle jako takovém. Prostřednictvím hraných dramát bylo sice lidem umožňováno odreagovat se od každodenního života a pobavit se, ale nešlo o záměrně vzdělávací druh zábavy, o který se snažila náboženská či spíše duchovní dramata ve středověku. Třebaže můžeme o náboženském divadle hovořit, ve své podstatě, až od dob středověku, přesto lze ve starověkých kulturách a to zejména v Římě, zpozorovat jisté množství podstatných prvků, které byly pro vznik a následný vývoj středověkých náboženských dramát vcelku podstatné.

⁵³ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 89-90.

4. NÁBOŽENSKÉ DIVADLO STŘEDOVĚKU

NA EVROPSKÉM KONTINENTU

Zpočátku se na uměleckém poli středověku střetávaly dvě odlišné vývojové linie divadla, které se nejen vzájemně prostupovaly, ale i ovlivňovaly. Divadlo náboženské, jež bylo nazýváno oficiálním a o divadlo světské čili plebejské, které církev nelichotivě nazývala též i jako „divadlo ulice“, tak byly jako dvě strany téže mince. Paradoxně však ony vzájemné střety a soutěžení mezi těmito divadelními typy daly podnět ke vzniku a pozvolnému rozkvětu divadla nového. Nemalou měrou se tak podílely na vzniku nové, bohatší, různorodější a silnější divadelní epochy, kterou však bylo možno zaznamenat až s dozníváním středověku.⁵⁴

Církev byla po mnohá staletí velmi nepřátelská až nevraživá nejen vůči divadlu jako takovému, jež přicházelo z upadajícího Říma, ale i vůči samotným hercům a mimům, kteří měli s divadlem co dočinění.⁵⁵ Avšak čím více a častěji církev zbrojila proti „divadlu ulice“, tedy divadlu plebejskému, které se zrodilo z lidu a jeho potřeb, tím silnější byly jeho následné reakce, kterým plebejské divadlo dávalo najevo, že stojí na mnohem silnějších základech, než si církev vůbec dokáže představit.⁵⁶ Divadlo se totiž hrálo všude tam, kde to „žilo“. Vhodným místem tak byly středověké turnaje, hostiny či různá vystoupení trubadúrů, akrobatů či medvědářů.⁵⁷ Církev tak začala pozvolna zjišťovat, že světské divadlo je postaveno na tak silných základech, že konkurovat mu nebude snadné.

Pozice umění však byla v prvotních etapách středověku velice nejistá. Až teprve za vlády Karla Velikého, který podporoval vzdělanost, se podařilo umění a tedy i divadlo do jisté míry znovu oživit. Ačkoli po rozpadu římského impéria organizovaná divadelní činnost ze západní Evropy doslova vymizela,

⁵⁴ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 84.

⁵⁵ GASSNER, John. *Medieval and Tudor drama.*, str. 33

⁵⁶ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 82-84

⁵⁷ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 7

jednotlivé divadelní prvky přesto přežily v mnoha různých činnostech, kterými byly nejen pohanské rituály a lidové slavnosti, ale i křesťanské obřady, z nichž se právě ve středověku zrodilo náboženské divadlo. Třebaže byly církevní rituály stále více obohacovány o nové prvky, kterým bylo v 10. století i samotné drama.⁵⁸ I přes tuto skutečnost však lze o rozvoji liturgických dramát, v pravém slova smyslu, hovořit až mezi léty 1050 – 1300.⁵⁹

Křesťanský rituál, který se zrodil přímo uvnitř samotné církve, se tak začal postupem času označovat jako církevní neboli liturgické drama. Středověké náboženské divadlo se tedy zrodilo z církevních obřadů a slavností a snad i proto mělo punc vážnosti, díky kterému stálo poměrně dlouhou dobu v popředí před divadlem ulice. Církev měla počátkem středověku dva druhy denních bohoslužebných obřadů, mše a tzv. hodinky. Zatím co jedna část se měnila den co den podle církevního kalendáře, ta druhá byla stálá a obměňovala se pouze výjimečně. Mše, stejně jako hodinky, přesto hrála při vzniku náboženského divadla poměrně důležitou roli, neboť zárodkem dramatického dialogu se totiž stal tzv. antifonální zpěv, který byl její součástí.⁶⁰

Hodinky však byly pro vznik náboženského dramatu mnohem přínosnější, neboť díky tomu, že se jejich obsah pravidelně den ode dne měnil, bylo tak mnohem jednodušší do nich samotné drama začlenit. Nevýhodou hodinek však byla skutečnost, že se konaly osmkrát denně, což bylo pro laické křesťany nepřijatelné. Tento bohoslužebný obřad tak byl po určitou dobu praktikován výhradně v kláštorech a byl proto laickému lidu znepřístupněn.⁶¹

Samotný církevní kalendář však dával prostor k dramatizaci, neboť v určité dny připomínal konkrétní biblické události. Postupem času tak začaly být s biblickými postavami spojovány i jisté atributy, jež byly pro ně typické. Panna Marie tak byla znázorňována v souvislosti s bílou holubicí a Svatý Petr s klíčem

⁵⁸ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 102

⁵⁹ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 106

⁶⁰ GASSNER, John. *Medieval and Tudor drama.*, str. 33

⁶¹ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 104

od brány nebeské. Podle daných atributů tak byli jednotliví svatí, pro z velké části nigramotné diváky, v liturgických hrách snadno rozpoznatelní.⁶²

I přesto, že se náboženské divadlo v jistém časovém období středověku těšilo výsostnému postavení, nebylo v jeho silách ani v silách církevních hodnostářů zabránit tomu, aby své postavení postupně ztratilo a nechalo se utlačit divadlem lidu. Do popředí lidského zájmu se tak opět začalo dostávat divadlo světské a to zejména díky snaze měšťanstva. Prostřednictvím měšťanů se tak do původně náboženského divadla začaly pozvolna dostávat prvky kritiky a dokonce i církevní satiry.⁶³ Čím více se ale církev a nařízení koncilů stavěly proti světskému divadlu, tím více po něm prostí lidé toužili.⁶⁴

Budeme-li tedy i nadále hovořit o náboženském divadle, jež si své uplatnění našlo i na univerzitních půdách, musíme se nejprve přesunout do křesťanských kostelů, chrámů a klášterů. Právě tam totiž můžeme nalézt odpovědi na své otázky vztahující se k jeho vzniku a vývoji. Vznik liturgického dramatu, jež byl základním pilířem náboženského divadla, se tak datuje do okamžiku, kdy začaly být do bohoslužebných obřadů, které byly součástí nejvýznamnějších křesťanských svátků, vkládány tzv. tropy a sekvence.⁶⁵ Právě tropy a sekvence se totiž staly prazákadem nových náboženských her, respektive náboženského divadla v křesťanském slova smyslu.⁶⁶

Vývoj, který tedy předcházel vzniku samotného liturgického dramatu, tak vedl přes tropy a sekvence, jež byly vkládané do bohoslužebných obřadů. Antifony čili jakési hrané scénky tak nakonec vyústily v útvar kostelního divadla, jenž začalo být nazýváno „officiem“.⁶⁷

⁶² BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 104

⁶³ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Středověk.*, str. 31

⁶⁴ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 8

⁶⁵ Základní mešní text byl doplněn a obměněn o jakési textové a melodické vsuvky In STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 13

⁶⁶ GASSNER, John. *Medieval and Tudor drama.*, str. 33

⁶⁷ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 84

Pokud bychom však pátraly po nejstarším středověkém liturgickém dramatu, došli bychom pravděpodobně k prvnímu známému quasidramatickému textu, který je součástí rukopisu „The Book of Cerne“, k němuž se vázal obřad „Descensus Christi ad inferos“⁶⁸, jenž vznikl z apokryfního Nikodémova evangelia, nikoli z kanonických knih Bible. Děj tohoto obřadu byl spjat s předky lidského pokolení, s Adamem a Evou. Kristus byl žádán, aby sestoupil do pekel a osvobodil duše patriarchů, přičemž jej duše Adama a Evy žádali, aby i je osvobodil z věčného utrpení plamenů pekelných. Na Kristův rozkaz byly duše patriarchů zproštěny pout, zatímco duše Adama a Evy stále setrvaly v okovech. V tento okamžik se začíná projevovat poslání liturgického dramatu, které má lidem zvěstovat slovo boží, „Písmo svaté“ a poukazovat tak nejen na důležitost pokory, uvědomění si vlastních chyb, následný trest, ale i na neskonalou dobrotu a láskyplnost boží, která je lidem zprostředkována Kristovou přítomností a jeho skutky. Bohužel však neexistuje žádný důkaz, dle kterého by bylo možné doložit, že tento text opustil literární formu a byl dramaticky ztvárněn. Takováto nejistota je bohužel spjata takřka víceméně se všemi středověkými liturgickými dramaty, u nichž také snad nikdy nebude možné s jistotou tvrdit, že jejich literární předloha byla někdy použita i jako scénář k nazkoušení liturgického dramatu.⁶⁹

Uvádění liturgických dramát výhradně v kláštorech, kam obyčejní lidé neměli umožněn přístup, se však ukázalo jako kontraproduktivní, zejména proto se postupem času začala náboženská dramata přesouvat do veřejně přístupných církevních chrámů, katedrál či klášterních kostelů. Třebaže kolem roku 1200 přestaly hrát chrámy v rozvoji náboženského divadla důležitou roli, přesto se v některých chrámech liturgická dramata hrála až do 16. století. Síla a významnost liturgického dramatu byly natolik velké, že se toto drama začalo

⁶⁸ „Sestup Krista do pekel“ In STEHLÍKOVÁ Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 13

⁶⁹ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 13 – 15

pozvolna rozšiřovat do různých koutů světa, až se mu podařilo ovládnout prakticky Evropu a to od Itálie až po Skandinávii.⁷⁰

Ačkoli měla církev ideologický dozor nad náboženskou stránkou her, jejichž provedení nesmělo být v žádném případě v rozporu s církevním učením, přesto se do nich začaly dostávat komediální prvky z divadla světského. Ať už se tedy uváděly křesťanské hry na náměstí či na kterémkoli jiném místě mimo církevní půdu, měla církev absolutní dohled nad jeho samotnými aktéry.

Přestože existuje velké množství dochovaných liturgických her, faktem zůstává, že v kostelích byly uváděny zcela výjimečně. Hry se tak buď uváděly maximálně párkrát do roka anebo se nehrály vůbec. Délka, složitost a náměty liturgických her se tedy lišily nejen dle oblasti,⁷¹ ale jejich celkovým záměrem byla zejména snaha zpřístupnit obsah latinsky zpívané mše všem lidem. Nebyl proto z počátku až tolik důležitý námět duchovních her jako spíše obsah samotného bohoslužebného obřadu. Duchovní dramata tak nebyla jen pouhým důkazem církevní snahy o posílení víry u nově pokřtěných, ale i snahou o dosažení větší působivosti velikonočních obřadů. Šlo tak výhradně o to, zpřístupnit „Písmo svaté a biblické příběhy“ prostému a z části nigramotnému lidu.⁷²

⁷⁰ BROCKET, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 106

⁷¹ BROCKET, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 107

⁷² BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 84

4.1. UNIVERZITY, KOSTELY A KLÁŠTĚRY JAKO JEVIŠTĚ DOBOVÝCH DRAMATICKÝCH HER

„V raném středověku nenalzááme žádný „divadelní“ systém, který by byl organizován profesionály, ba máme důvodné podezření, že ti, kteří latinské texty předváděli, byli sice školenými profesionály, nikoli však herci v našem slova smyslu. Projděme tedy centra středověkého divadla, kterými jsou klášter, kostel, (...) a univerzita, a shrňme pak své poznatky o účastnících prezentace a jejím smyslu.“⁷³

Pro vývoj náboženských her a dramát byla bezesporu neopominutelným přínosem funkce klášterů. Neboť právě kláštery, zejména ty benediktinské, byly prvními místy, kde byla liturgická dramata uváděna. Produkci náboženských her se tak dařilo hned na několika místech v Evropě. Nejvýznamnějšími z nich byl klášter Fleury a Limoges na území Francie, Ripollo ve Španělsku, německý Reichenau a též i švýcarský Sankt-Gallen. Ani katedrály však nezůstávaly s produkcí náboženských dramát pozadu. Prezentací biblických příběhů na místě, které bylo zpřístupněno i laickému obcenstvu, tak mohla církev snadněji plnit své poslání.⁷⁴ Církevní půda, jež byla veřejnosti přístupná, tak byla vhodným místem pro využití divadla jako vizuální evangelizace.

Ačkoli se v kostelích liturgická dramata uváděla poměrně vzácně, kostel byl přesto pokládán za jedno z nejdůležitějších míst, kde bývaly raně středověké náboženské hry prezentovány. Jistým typem náboženských her byla liturgická dramata, která svým rozsahem a složitostí odpovídala spíše menším divadelním útvarům. I přesto jim však již od počátku byla věnována patřičná pozornost, což je zřejmé i z jistého návodu, který je znám pod jménem „Regularis Concordia“. Tento návod byl sepsán mezi léty 965 – 975 biskupem Ethelwoldem z Winchesteru, který jej věnoval anglickým benediktinským klášterům, jako manuál k přípravě a následné prezentaci daný liturgických dramát na církevní půdě. Výjimečnost a důležitost výše zmíněného návodu lze doložit

⁷³ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 85

⁷⁴ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 106.

i z následujícího úryvku vztahujícího se k přípravě a k finálnímu provedení velikonočních her. „*Budiž zřízeno v jedné části oltáře, která bude volná, jakési napodobení Hrobu zahalené oponou. Ať přijdou dva jáhnové, kteří předtím Kříž přinesli, a na místě, kde byl uctíván, ať jej ovinou jemným plátnem. Tehdy ať jej odnesou zpět zpívající antifonu: (...), dokud nedojdou až k místu, kde je Hrob. Tam ať Kříž uloží, jako by tam bylo pohřbeno tělo Našeho Pána Ježíše Krista, a ať říkají antifonu: (...). Na tomto místě budiž svatý kříž strážěn se vši úctou až do noci v neděli o Zmrtvýchvstání. Té noci ať jsou určeni dva bratři (nebo tři nebo více bratrů, podle toho jak je kongregace velká), kteří by tam zpívali žalmy a věrně hlídali...*“⁷⁵ Podstatou oné příručky tedy byla snaha, co nejlépe přiblížit, popsat a vyobrazit dané příběhy lidem navštěvujícím mše a zvěstovat jim tak prostřednictvím vhodné produkce skrytá poselství, jež byla přítomna v každém biblickém příběhu.

Neméně podstatný význam měly pro duchovní dramata i středověké kláštery, o kterých byly hovořeno již v úvodu této kapitoly. Svět za klášterními zdmi se totiž neskládal pouze z modliteb a bohoslužeb, neboť i tzv. svět klášterů měl své oblíbené druhy zábavy, které však bývaly církví poměrně často odsuzovány. Oproti tomu vítaným druhem zábavy byly bezesporu Hrotsvitiny didaktické pokusy, jejichž patřičným protipólem byly parodie, které právě církevní hodnostáři nevívali s přílišným nadšením. Mezi nejznámější parodie patřilo dílo s názvem „Cena Cypriani“⁷⁶, jež bývá s neurčitostí datováno buď do konce 4. století nebo až do 9. století. Není tedy divu, že hra, jež byla psána vulgární až doslova barbarskou latinou, nebyla církví přijata. Přesto je až podivuhodné, že takováto hříčka, která vyzývala k bezuzdným radovánkám nad biblickými příběhy Starého i Nového zákona, se dochovala ve více než padesáti rukopisech, které byly datovány do rozmezí 9. až 15. století.⁷⁷

⁷⁵ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 92

⁷⁶ Cipriánova hostina in STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 87

⁷⁷ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 86-87

Univerzity, stejně jako kostely a kláštery, však v souvislosti s náboženským divadlem sehrály neméně význam úlohu. Díky univerzitám se totiž podařilo náboženskému divadlu přežít ona nejtemnější období, kdy prakticky bylo na pokraji své existence. Univerzity, jako jistý druh církevní instituce, tak bývaly poměrně často stavěny poblíž kostelů a proto je více než zřejmé, že zde fungovala vnitřní spolupráce týkající se liturgických dramát a náboženských her.

Mniši žijící v kláštorech měli dozajista nemalé znalosti o divadle světském, jinak by nemohli být oni sami členy ze svých řad a představenstva často patřičně káráni za to, že prvky světského divadla se objevují i v refektáři posvátného děje, jako by to bylo divadlo. Církev však kupodivu měla jisté pochopení pro využití tance a zpěvu v určitých liturgických hrách a to i přesto, že oba druhy umění byly spojovány s pohanskými rituálními obřady. Ať už tedy byly za klášterními zdmi prezentovány hry jakéhokoli charakteru, je více než pravděpodobné, že právě z klášterní produkce vznikly nejen hry přísně liturgického charakteru, ale i ty, které onen liturgický rámec vysoce překračovaly.⁷⁸

⁷⁸ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 88-90

5. NÁMĚTY LITURGICKÝCH STŘEDOVĚKÝCH DRAMAT

Nejčastěji vybraným námětem liturgických her bylo bezesporu narození, ukřižování a zmrtvýchvstání Ježíše Krista či řada biblických příběhů. Po formální stránce nebylo pro středověkého člověka znalého biblických příběhů nikterak zásadní, zda bude v duchovním dramatu předem uveden čas a místo, tedy kdy a kde se bude konkrétní děj odehrávat, neboť takovýto člověk byl schopen tuto informaci zachytit již z kontextu samotného děje.⁷⁹

Námět vztahující se k narození Páně byl hráván převážně o Vánocích, ale téma vyprávějící o ukřižování a zmrtvýchvstání se uvádělo výhradně na svátky velikonoční. Samotné ukřižování však bylo dramatizováno zcela výjimečně. Nejstarší drama s tímto námětem se datuje do roku 1150, kdy celý děj začínal Jidášovou zradou a končil Ježíšovým ukřižováním.⁸⁰ Jedním z mnoha her, jež podává důkaz o nejčastěji voleném námětu liturgických dramát je „Hra o Vzkříšení Páně“ z roku 975, jež byla napsána anglickým biskupem Ethelwoldem. Tato hra je zajímavá i díky postavě mastičkáře, u kterého kupují tři Marie vonné masti, kterými by pomazaly Kristovo tělo.⁸¹

Do 10. století se rovněž datuje i scéna odehrávající se u hrobu Ježíše Nazaretského tzv. *Visitatio sepulchri*⁸², známa rovněž i jako scéna „Příhrobní“, jež byla součástí velikonoční hry „Svatojirské officium“, která se nachází v breviáři ženského benediktinského kláštera svatého Jiří na Hradčanech. „*Marie Magdalena a druhá Maria vzaly ráno vonné masti a hledaly Pána v hrobce.*“⁸³ Nejstarší dochovaný tropus datovaný do roku 925, jež se vztahuje k uvedené tématice, zní následovně:

„Andělé: Koho hledáte v hrobce, ó křesťané?“

⁷⁹ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 66

⁸⁰ BROCKET, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 107

⁸¹ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Středověké divadlo.*, str. 32

⁸² Návštěva u hrobu in STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 16

⁸³ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 17

Tři Marie: Ježíše Nazaretského, ukřižovaného, ó nebešťané.

*Andělé: Není tu, vstal z mrtvých, jak předpověděl. Jděte a zvěstujte, že vstal z hrobu.*⁸⁴

K výše zmíněnému výstupu však byly postupně stále přidávány nové a nové výstupy dalších postav, z nichž nejzajímavější jsou zejména tzv. plankty čili nářky Panny Marie. Díky tomuto postupnému obohacování hry o další výstupy vztahujících se k Ježíšovu životu, ukřižování a zmrtvýchvstání, začaly vznikat nejvýznamnější církevní hry, které jsou známy především jako hry pašijové neboli Pašije, jež se staly podkladem pro zrození rozsáhlejších divadelních cyklů, tzv. mystérií. Postava Mastickáře, o které bylo hovořeno již výše v souvislosti s „Hrou o Vzkříšení Páně“, byla původně psána jako nemá role a proto svou úlohou v dramatu nikoho nepohoršovala, tedy až do okamžiku, kdy začala být liturgická dramata překládána do národních jazyků. V ten okamžik se totiž postava biblického mastickáře změnila v roli obyčejného šarlatána, který byl součástí kdekákeho středověkého tržiště. Pro chrámové hry se tak bohužel stala rolí nevhodnou a to především díky jeho výstupům, které v sobě nesly nádech nespoutané až vulgární komiky.⁸⁵ Je tedy nanejvýš pochopitelné, že velikonoční obřady, jež doslova vybízely k dramatickému zpracování a těšily se velké oblibě, se jakémukoli náznaku komičnosti vyhýbaly, aby nedošlo k znehodnocení nejen samotného dramatu, ale i jeho poslání. Velikonoční obřady, při nichž se slavilo zmrtvýchvstání Ježíše Krista, tak začaly být postupně pokládány za jakýsi kulminační bod⁸⁶ církevního roku.⁸⁷

Nebyly to ale jen Velikonoce, které inspirovaly k sepsání velkého množství her. Období Vánoc bylo pro Velikonoce silnou konkurencí, jelikož na Vánoce se slavilo Kristovo narození, což bylo velkou inspirací pro sepsání

⁸⁴ BROCKET, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 105

⁸⁵ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Středověké divadlo.*, str. 32

⁸⁶ Kulminace znamená dosažení nejvyššího bodu (v tomto případě jde o dosažení nejvýznamnějších svátků církevního roku)

⁸⁷ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 16

několika dalších nábožensky laděných her. K svátkům vánočním se vztahují i hry známé pod názvem „Ordo prophetarum“ čili „Hry o prorocích“.⁸⁸ Dalším poměrně často voleným tématem liturgických her bylo i Herodovo zuření, jež vrcholilo nechvalně známým vražděním novorozeňátek, které je vzpomínáno k 28. prosinci.⁸⁹

Existuje však další množství neméně známých duchovních her, jež se vztahují k Starému i Novému zákonu a k příběhům ze života svatých. Nicméně příběhy starozákonní nebyly až tak žádané jako ty ze zákona Nového. Právě ty novozákonní totiž mohly posloužit jako východisko liturgického dramatu mnohem více a to i přesto, že jejich spojení s liturgií nebylo zdaleka tak jednoduché.⁹⁰

Snad vůbec nejpopulárnějším světce, který býval ve středověku tématem mnohých her byl svatý Mikuláš, biskup z Myry v Lýkii žijící ve 4. století.⁹¹ Velmi žádaným námětem byli nejen apoštolové, což dokládá zejména hra „Conversio Beati Pauli apostoli“ týkající se obrácení apoštola Pavla, ale i motivy týkající se Lazarova vzkříšení. S posledním uvedeným námětem se tak můžeme setkat nejen v díle jistého Hilaria, ale i ve hře původem z Fleury, jejíž autor není znám. Bezpochyby lze mezi biblické hry zařadit i ty, které se týkají Panny Marie, Kristovy matky. Příkladem může být tzv. Planktus čili Nářek Marie pod křížem na Golgotě, jehož forma je čistě monologická.⁹²

Ačkoli byla většina duchovních her devocionálního a vážného rázu, přesto do některých z nich, zejména do těch vánočních, začaly postupně pronikat prvky klauniády. Hry takového charakteru totiž bývaly uváděny především v rámci tzv. podjáhenských slavností a byly též známy i pod názvem „Svátek bláznů“. Bezsporně právě tento svátek podstatnou měrou ovlivnil míru komediálnosti a to nejen v dramatech světských, ale zejména i v těch náboženských. Tento

⁸⁸ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 23

⁸⁹ BROCKET, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 108

⁹⁰ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 26.

⁹¹ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 28

⁹² STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str.. 24,27

svátek, jenž byl provázen řadou nespoutaných radovánek, měl na povel jakýsi „bláznovský biskup“, který v jejich průběhu vystupoval jako církevní autorita. Není sice známo, kdy přesně se začal tento svátek slavit, ale na základě mnohých pramenů je zřejmé, že se tento druh radovánek těšil již ve 12. století natolik velké oblibě, že i přes veškerou snahu se jej nepodařilo na dalších 400 let potlačit.⁹³

Třebaže jsou hry, jež se uváděly na svátky vánoční a velikonoční beze sporu nejdůležitější, ale i co do počtu nejpočetnější, nelze opominout i témata jiná, která se svého času rovněž těšila poměrně velké popularitě. Nábožensky laděné hry se též poměrně často soustředily i na širokou škálu biblických námětů, kterým bylo i obrácení svatého Pavla, Daniel v jámě lvové, Izák a Rebeka, podobenství o pannách moudrých a pošetilých, seslání Ducha svatého či Lazarovo zmrtvýchvstání. V souvislosti s náměty liturgických dramát nelze však opominout ani hru datující se do 12. století, jež je pokládána za jednu z nejsložitějších. Tzv. „Ludus de Antichristo“ čili „Hra o Antikristovi“ byla založen na předpovědi, že s druhým Kristovým příchodem se zjeví i jakýsi šalebník, jehož záměrem nebude nic jiného než snaha zmařit Kristova poslání. Bitvy a jiné náročné epizody tvořící děj této hry byly však natolik rozsáhlé a náročné, že mnoho badatelů dosud vede spory o tom, zda byla tato hra vůbec někdy divadelně ztvárněna a provedena před publikem.⁹⁴

Kauzální řazení, logickou strukturu či propracování konkrétních postav přesto u mnoha liturgických dramát zcela postrádáme. Příkladem může být již dříve zmiňovaná velikonoční hra „Svatojirské officium“, kde podle rukopisů není vůbec patrné, které výroky jsou Kristovi. V průběhu děje jsou totiž dané výroky pokaždé vloženy do úst někomu jinému. Jednou jsou vloženy do úst andělovi podruhé kolektivnímu mluvčímu. Teprve až na základě pozdějších úprav byly zřetelně označeny Ježíšovy výroky slovem „Ihesus“ – Ježíš.⁹⁵

⁹³ BROCKET, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 107-110

⁹⁴ BROCKET, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 108

⁹⁵ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 67

Zásadní zlom v souvislosti s liturgickými dramaty nastal v okamžiku, kdy se začalo více využívat biblické tematiky a to právě na úkor liturgického kontextu, přičemž bohatě stačilo, aby do tzv. „Officium Stellae“ byla přidána postava Heroda. Pro tuto postavu sice nebylo v liturgii místo, přesto však byla neopominutelnou součástí děje, neboť svým určitým charakterem a jednáním vyvolávala pouze obyčejné emocionální reakce, nikoli pocit samotné rituální sounáležitosti.⁹⁶

Třebaže existuje velké množství dramát s duchovní tematikou, nelze u mnohých z nich zjistit místo původu ani samotného autora. Snaha rozlišit hry podle titulů se bohužel nesečkala s příliš významným úspěchem, neboť valná část z nich měla totiž samotné tituly vybrány víceméně náhodně a proto zůstává řada z nich i nadále anonymní.⁹⁷

Zhruba do poloviny 14. století byla všechna duchovní dramata uváděna pouze v latině. Zlom nastal až mezi léty 1350 – 1550, kdy středověké divadlo ve své podstatě dosahovalo svého vrcholu a liturgická dramata se tak postupně začala uvádět i v národních jazycích a to zejména v celé západní Evropě.⁹⁸

Uvádění církevních her a přeměna dosavadního chrámového officia v divadelní akci a dokonce i v národních jazycích prakticky urychlily vývoj samotného náboženského divadla. Postupem času tak bylo náboženské divadlo nuceno opustit kostel a to nejen z důvodu stále vzrůstajícího zájmu ze stran laické veřejnosti, ale především proto, že s přibýváním divadelních prvků se do jednotlivých obřadů začalo dostávat něco, co církve již ke svým účelům nemohla potřebovat. Takovéto náboženské divadlo odehrávající se na schodišti před vstupem do kostela, tedy mimo církevní zdi, se začalo nazývat „ludus“. S přibývajícím zájmem o náboženské divadlo, kterému už lidé rozuměli, neboť začalo být uváděno v mateřtině, začala narůstat i potřeba většího prostoru, proto se postupně začalo hrát i na zvlášť vybudovaných pódiiích, čímž samozřejmě

⁹⁶ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 63

⁹⁷ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, 65

⁹⁸ BROCKET, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 114

vzrostl nejen počet účinkujících, ale i náklady.⁹⁹ Ačkoli se konání náboženských her uskutečňovalo na mnoha různých místech, počínaje kostelem a konče pódium na náměstí, přesto nejznámějším divadelním prostorem bylo tzv. mansionové jeviště, kde diváci i herci mohli přecházet mezi jednotlivými scénami.¹⁰⁰

Mnohé náboženské hry a to i přes své náboženské poslání obsahovaly poměrně dlouhé komické scény, v nichž obvykle na scéně vystupovaly čerti, šprýmaři či zloději. Záměrem takto situovaných her nebyla jen snaha o formu vysoce účinné divadelní zábavy, ale především snaha o posílení didaktického rázu samotných her. Prostřednictvím komických epizod bylo tak poukazováno na lidské slabosti, které byly doslova na pozadí božích přikázání.¹⁰¹ Bez oněch komediálních prvků, proti nimž církve tak radikálně vystupovala, se však náboženské divadlo začalo stávat nepopulárním.

Zásadní novinkou, která takřkajíc spatřila, v tomto období, světlo světa, bylo zavedení mateřštiny čili národního jazyka, která měla nahradit latinu. Díky této změně tak začalo postupně docházet k přeměně zpívaných dialogů, které byly nahrazeny dialogy mluvenými. Tato novinka tak prakticky usnadnila přechod od kněžských herců k hercům laickým. Užívání mateřštiny bylo totiž mimo jiné i výrazným krokem ke vzniku a rozvoji národního dramatu, které postupně začalo vytlačovat drama mezinárodní, jež podporovala latina.¹⁰²

Náboženské divadlo se tak postupně začínalo hrávat nejen při příležitostech církevních svátků či u příležitosti různých trhů, ale i v rámci určitých oslav měst. Bylo tedy jen pouhou otázkou času, kde se tato podoba náboženského divadla rozdělí do několika odlišných žánrů, která měla svá specifická označení. Jednalo se o tzv. mystéria, miráky a morality.¹⁰³

⁹⁹ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 86

¹⁰⁰ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Středověké divadlo.*, str. 42

¹⁰¹ BROCKET, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 115

¹⁰² BROCKET, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 113

¹⁰³ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 86

5.1. HROTSVITA Z GANDERSHEIMU

Bez zbytečné nadsázky lze Hrotsvitu¹⁰⁴ z Gandersheimu, jež byla často označována jako německá Sapphó, Orfeus a bohyně, právem nazývat první německou básnířkou. Ačkoli za své „objevení“ vděčí tato jeptiška řeholnického řádu německému humanistovi K. Celtisovi, přesto se i dodnes stále vedou spory o její existenci. Důkaz jejího velkého přínosu pro literaturu, konkrétně pro básně a dramata podává mimo jiné i výrok známého humanisti Willibalda Pirckheimera: „*K devíti zpěvným Múzám když Sapphó desátá patří, přidej Hrotsvitu k nim – jedenáct bude jich pak*“.¹⁰⁵

Hrotsvitina dramata jsou převážně datována do doby, kdy se v křesťanské liturgii začal postupně objevovat nový prvek, kterým byly tzv. tropy.¹⁰⁶ Ačkoli lze Hrotsvitino dílo prakticky rozdělit do tří poněkud odlišných knih, do povědomí tato básnířka vešla převážně jako autorka dramát. Zatímco první kniha sestávala ze sedmi legend, druhá zahrnovala šest dramát a ta poslední byla tvořena dvěma historickými eposy. Hrotsvita zahájila svou tvorbu nejprve souborem pěti a později dalších tří legend, které věnovala abatyši Gerberze s prosbou, zda by dané verše a nedokonalé dílo mohla opravit. Obě věnování tak v sobě vždy obsahovala tzv. středověké topoi, kterými autorka pokorně prosila svou příznavkyni o shovívavost a pomoc při zdokonalení své práce.¹⁰⁷

Legendami se tato řeholnice zabývala ráda a poměrně často si je proto vybírala jako náměty pro své hry. Legendy stejně tak jako i její další skladby jsou v literatuře vždy uváděny pod stručnými názvy, jejichž autorem je právě již výše zmíněný K. Celtis. Její básně poměrně často vyprávěly děj nějaké legendy. Například ve své první epické básni zpracovala apokryfní legendu, kdy děj

¹⁰⁴ Též známa i pod jménem Roswitha

¹⁰⁵ HROTSVITA Z GANDERSHEIMU, *Duchovní dramata. Gallicanus, Pafnutius, Sapientia.*, str. 9

¹⁰⁶ GASSNER, John. *Medieval and Tudor drama.*, str. 1-2

¹⁰⁷ HROTSVITA Z GANDERSHEIMU, *Duchovní dramata. Gallicanus, Pafnutius, Sapientia.*, str. 13

samotné báseň začíná nejprve chválou svatého Jáchyma a vylíčením jeho sňatku s Annou a posléze začíná popisovat narození a život Panny Marie až po její útěk do Egypta. V Hrotsvitině díle je Marie oslavována jako jediná naděje světa, neboť je matkou Spasitele, Ježíše Krista, díky kterému byl do světa vrácen život, který byl již v dávných dobách zmařen pradávnu pannou, jež se jmenovala Eva. Hlavním námětem jejích básní je tak přese všechno Boží všemohoucnost a panování, což dokládá i následný citát: „*Ó, slávu moci tvé velké je třeba velebit, Kriste, ó, změním z pravice svaté je třeba divit se stále, který pokynem tichým jsi schopen kralovat nad vším! Kdo jenom umět bude se darům lásky tvé velké, jediný Synu Boží, tak podobný velkému Otci, divit, tobě se kořit a po zásluze je chválit, který jsi pro nás lidi tak úžasné učinil věci?*“.¹⁰⁸

Hrotsvita z počátku čerpala z básní Terentiových, neboť Terentius patřil vedle Vergilia, Cicera a Sallustia nejen mezi latinské klasiky, ale těž i mezi povinnou školní četbu. Není proto divu, že se Terentiovým dílem nechala Hrotsvita velmi inspirovat, neboť právě na jejich základě se mnohému naučila.¹⁰⁹ Přestože najdeme mezi Hrotsvitinými a Terentiovými hrami podle valné většiny badatelů mnoho spojitostí, většina skeptiků se však shodne na tom, že první a zároveň poslední významnou spojitostí je skutečnost, že oba z nich byli autory šesti her. Terentiovy komedie tak Hrotsvitě ukázaly nejen postup, jakým může příběhy ve svých dramatech zorganizovat do zcela nových tvarů, ale i způsob, díky němuž lze tento nový tvar zpředmětnit pomocí dialogů, lépe řečeno exponovat jej. Terentiovo dílo bylo pro tuto německou básnířku bezpochyb velkým přínosem a to po všech stránkách, neboť díky němu se tak mohla naučit, nejen jak zkombinovat a zorganizovat děj hry, který probíhal na scéně i za ní, ale přišla rovněž i na způsob, jakým by postavy mohly měnit svou identitu.¹¹⁰

I přesto, že je Hrotsvitino dílo nezměrným přínosem pro následný vývoj duchovních her, přesto však nelze s naprostou jednoznačností pokládat její díla

¹⁰⁸ HROTSVITA Z GANDERSHEIMU, *Duchovní dramata. Gallicanus, Pafnutius, Sapientia.*, str. 15

¹⁰⁹ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 37

¹¹⁰ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 53

za liturgická. Ve své podstatě jsou její díla totiž souborem jakýchsi dramat, jež se ocitají na pomezí mezi tzv. učenými komedie a hrami liturgickými. Právě z tohoto důvodu lze po tematické i formální stránce pokládat Hrotsvitina díla spíše za určitý druh liturgických komedií než dramát.¹¹¹

¹¹¹ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 37

5.2. MYSTÉRIA, MIRÁKLY A MORALITY

Specifickým druhem nábožensky situovaných dramát byly tzv. miráky, mystéria a morality. Motiv, ale i samotné provedení těchto duchovních dramát se podstatně lišily. Zatímco jeden z výše uvedených typů dramát byl považován za jakýsi druh dramatického festivalu či se opíral o alegorie, jiný si bral za téma životy světců.¹¹²

Námětem tzv. miráku¹¹³, byly převážně životy svatých či samotná Panna Marie. Prostřednictvím miráklů byly tedy lidem zprostředkovávány příběhy ze života mučedníků anebo světců. Tato dramata nebyla prosta zázraků a divů a právě podle nich je tento specifický typ náboženského dramatu nazýván.¹¹⁴ Záměrem tohoto typu duchovní hry byla mimo jiné především snaha poukázat na to, jak silně mohli daní světcí působit na životy věřících, případně jak je mohli svými zásahy významně ovlivňovat. V miráklech se totiž i ty nejtěžší zločiny řeší za pomoci zásahu vyšší moci. Příkladem tak může být hra vypovídající o morálním pádu jeptišky jménem Paskalina v příběhu „Mariken u Nimégue“ či „Hra o pannách moudrých a pošetilých“.¹¹⁵

Autorka, jež se jako první zaměřovala na tento typ náboženských her nebo spíše na jakýsi prototyp těchto her, byla jeptiška Hrosvitha z Gandertsheimu, kterou lze bezesporu pokládat za pravděpodobně nejstarší známou autorku evropského divadla. Ačkoli se formou her opírala o římského dramatika Terentia, tematicky se věnovala výhradně křesťanským námětům. Její díla psaná v latinském jazyce byla však určena výhradně, alespoň zpočátku, ke čtení a měla fungovat a do značné míry i fungovala, jako určitý mravní ukazatel pro všechny čtenáře, kteří si z děje měli vzít nějaké ponaučení. Příkladem by mohla být její

¹¹² KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Středověké divadlo.*, str. 32-34

¹¹³ Z francouzštiny – zázrak

¹¹⁴ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 86

¹¹⁵ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Středověké divadlo.*, str. 33

prvotina zaměřující se na faustovskou tematiku, kdy hříšný kněz Teofil, jenž upsal svou duši ďáblu, byl odsouzen k věčnému zatracení, ale zásahem Panny Marie byl zachráněn, neboť se díky ní opět obrátil k víře.¹¹⁶

Panna Marie vystupovala v miráklech poměrně často jako zásadní postava, na které byl celý děj postaven. Není se proto čemu divit, že bezesporu nejvýznamnější a nejrozsáhlejší cyklickou divadelní skladbou obsahující soubor zhruba čtyřiceti miráklů bylo dílo „Zázračné skutky Matky boží skrze osoby představené“. Tato skladba vznikla mezi léty 1339 – 1382 na základě objednávky pařížského zlatnického cechu, přičemž na jeho sepsání se podílelo hned několik autorů.¹¹⁷ Další neméně známou hrou, která pocházela od Jeana Bodela, jistého trubadúra z Arrasu a zaměřovala se na určitého svätce, bylo mimo jiné i drama „Hra o svätém Mikuláši.“¹¹⁸

Dalším neméně významným typem liturgických dramát pocházejících pravděpodobně z Nizozemska, byly bezpochyby morality. Morality lze pokládat za jistý druh alegoricky situovaných her s výchovným zaměřením. Tento typ her se sice poměrně distancoval od tematiky vycházející z Písma či náboženských legend, přesto měl s předchozími žánry společný určitý náboženský ráz i jisté náboženské traktování lidských osudů. Jejich námětem tak byly nejčastěji postavy, jejichž osudy měly diváky upozornit na to, jaký dopad může mít přílišná horlivost pro světské radovánky. Postavy v jednotlivých hrách tak dost často charakterizovaly Boha, Člověka, Smrt, Lakotu, Dobro či Církev.¹¹⁹

Ačkoli byly zprvu morality typem náboženských her, později začaly být pokládány za divadelní žánr světského charakteru, neboť se svými náměty podstatně blížily cyklickým hrám. S prvotními zmínkami o tomto typu náboženských dramát se můžeme setkat ve 14. století. Jejich úloha však byla

¹¹⁶ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Středověké divadlo.*, str. str. 33-34

¹¹⁷ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 86

¹¹⁸ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Středověké divadlo.*, str. 33

¹¹⁹ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 86

nejen zvláštní, ale v jistém ohledu i významná, neboť díky svému originálnímu ladění se právě morality staly pojítkem mezi divadlem náboženským a světským. Největší popularitě a oblíbenosti se morality těšily v 15. století. Za moralitu lze pokládat i některá zpracování Fausta. Nejhranějšími z nich však byly hry týkající se smrti. Příkladem mohou být následující hry „Tanec smrti“ a „Rozmlouvání se smrtí“. Ve výtvarném umění se v souvislosti s moralitami rovněž uplatňovalo vyobrazování kostlivců či lebek, není proto divu, že témata samotných moralit se tak často zaměřovala na smrt. Moralita s názvem „Tanec smrti“ měla tak za účel ukázat lidem, že smrt nedělá rozdíly v tom, zda je někdo bohatý či chudý, dobrý nebo zlý, neboť před smrtí jsou si všichni lidé rovni. Smrt je totiž nedomyslitelně spjata s údělem lidstva a jedinou nadějí pro lid není nic jiného než pouze samotné spasení.¹²⁰

Třebaže námětem moralit byly poměrně často náboženská témata, přesto se později můžeme setkat i s moralitami ryze nenábožensky laděnými. Charakter takovéhoto moralit však zůstával nezměněn. I nenábožensky motivované morality totiž měly stále výchovnou povahu. Snad právě proto se morality staly oním pomyslným pojítkem dvou protipólných typů divadel. Nejvhodnějším příkladem nenáboženské morality může být hra s názvem „Odsouzený hodokvas“, jehož děj je postaven na spiknutí a pomstě Hodokvasu a Večeře proti Obědu a jeho hostům. Před nemocemi, které mají hosty postihnout, je však zachráněn Pilulka, Klystýr a jiní. Hodokvas i Večeře jsou však za svůj čin po právu odsouzeni a spravedlivě potrestáni.¹²¹

Takřka nejproslulejší moralitou, jejíž původ je datován na přelom 15. a 16. století, je hra vyprávějící o „Člověku“, kterým je myšleno veškeré lidské pokolení, jenž se uprostřed zábavy a radovánek dozví o Smrti, která ho má poctit svou návštěvou. Člověk se tak snaží najít opravdové přátele, kteří by jej doprovodili při jeho poslední cestě na věčnost. Z počátku je Člověk nadšen,

¹²⁰ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 133

¹²¹ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Středověké divadlo.*, str. 34-35

neboť se jej rozhodne doprovodit vícero přátel. Bohužel postupně jej opouští Poznání, Smysly, Síla i Krása, tedy téměř všichni přátelé. Jediným spolehlivým a pravým přítelem se ukáže Dobrý skutek. Poselstvím této morality je tedy ukázat každému člověku, že nikdo nezná přesný čas ani místo, kdy nad ním smrt rozprostře svá černá křídla. Proto by tedy měl každý člověk prožívat svůj den tak, jakoby měl být jeho poslední, aby tak mohlo být vždy připraven na svůj náhlý odchod z tohoto světa.¹²² Morality dokonce posloužily i jako inspirace pro nemálo evropských orlojů. Úloha moralit je tak poměrně úzce spjata i s pohyblivými figurami na pražském orloji, zatímco figury okénka pražského orloje jsou jistým ohlasem samotných pašijí.¹²³

Za předchůdce moralit jsou poměrně často pokládány tzv. růžencové hry, pořádané na území Anglie, které se však hrály ještě dlouhá léta potom, co se morality rozvinuly. Růžencové modlitby, z nichž se růžencové hry vyvinuly, byly rozděleny do sedmi proseb, z nichž každá se vztahovala k sedmi hlavním ctnostem a sedmi smrtelným hříchům. Tato spojitost tak tvořila rámec neustálého boje o duši člověka, který probíhal mezi dobrem a zlem. Bohužel se však nedochovala žádná růžencová hra, která by spojitost s moralitami s přesností potvrzovala.¹²⁴

Posledním, i když přesto neméně významným typem liturgických dramát byla tzv. mystéria. Mystériem se nazývaly dramatické festivaly uváděné po dobu přibližně třiceti dní, kterých se plně účastnilo vždy celé konkrétní středověké město. Název tohoto specifického typu liturgického dramatu je odvozen od latinského slova „misterium“,¹²⁵ což by se dalo v jistém smyslu přeložit právě jako sacramentum a ve výsledku pak i chápat jako sacrametální zpřítomnění výkupné smrti a vzkříšení Ježíše Krista. Mystéria byla však ve svých prvopočátcích stále spojena s antickými amfiteátry a poměrně často tak bývaly

¹²² BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 87

¹²³ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Středověké divadlo.*, str. 34-35

¹²⁴ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 133

¹²⁵ Misterium/mysterium = sacramentum čili tajemství

hrávány právě na chrámových schodech. Jejich funkce však nebyla vždy primárně náboženského charakteru, neboť přednost měl spíše záměr politický. Mystéria totiž fungovala jako určitý druh jisté propagace poukazující na bohatství daného města.¹²⁶

Tento druh nábožensky motivovaných her čerpal výhradně z příběhů uvedených v Novém zákoně. Stavební forma díla však vyžadovala dějovou souvislost, což znamenalo, že do určitých cyklů, zejména těch větších, byly k novozákonním příběhům připojovány i konkrétní epizody nacházející se ve Starém zákoně. Příkladem tak může být příběh vypovídající o Adamovi a Evě a jejich prvotním hříchu, ze kterého je však přichází vykoupit samotný Kristus. Mystéria lze bezesporu pokládat za předchůdce samotných Pašijových her, protože nejznámějším mysteriem je drama popisující chronologicky jednotlivé děje uvedené v Bibli až k Ježíšovu zmrtvýchvstání. Právě Kristovo zmrtvýchvstání je kořenem pašijových her.¹²⁷

Mystéria však nečerpala jen ze života Ježíše Krista či ze Starého zákona, ale též ze skutků apoštolů, různých legend, životů svatých či si za téma brala dokonce i motivy antické. Zhruba v 15. století se mystéria těšila největší popularitě a její téma se dokonce rozrostlo do té míry, že už zahrnovalo celou biblickou minulost i budoucnost lidstva. Stejně jako ostatní výše zmíněné typy náboženského divadla, tak i mystéria znázorňovala v mnoha případech i popravy či mučení, proto nebyla dětem a těhotným ženám dovolena účast na vybraných představeních. Jistý nadhled a alegorie, jež v sobě mystéria měla, se tak po formální stránce staly inspirací pro moderní divadlo a to bez ohledu na původní nábožensky motivovaný obsah, který byl pro mystéria typický.¹²⁸

¹²⁶ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Středověké divadlo.*, str. 34

¹²⁷ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 86

¹²⁸ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Středověké divadlo.*, str. 34

6. NOVOVĚKÉ NÁBOŽENSKÉ DIVADLO JAKO ODRAZ DOB

DÁVNO MINULÝCH

Vliv, který církev na divadlo měla, postupně slábl, což se projevilo zejména na jednotlivých hrách, které se začaly postupně proměňovat. Původně náboženský motiv a vážnost liturgických dramát totiž začaly být výrazně narušovány prvky komického rázu a dalšími epizodami, které doslova vymýtily prvotní ideologický záměr, ke kterému byly hry primárně určeny.¹²⁹

Náboženské divadlo, stejně tak jako divadlo světské, zažívalo v dobách středověku, konkrétně od 10. do 16. století, prakticky svůj největší rozkvět a těšilo se obzvláště velké přízni diváků. Třebaže popularita obou typů divadla byla skutečně na vysoké úrovni, přesto v průběhu 16. století došlo k takřka naprostému zániku tohoto umění. Důvodů proč k něčemu takovému došlo, se nabízí hned několik. Asi nejpodstatnějším z nich však byla skutečnost, že církev začala být postupně oslabována zevnitř, tedy v rámci samotné instituce. Začalo se totiž rozmáhat přesvědčení, že náboženské divadlo, respektive duchovní dramata byla příčinou značných rozporů a to nejen mezi aristokracií a církví, ale i mezi církví a prostým lidem.¹³⁰

Divadlo, které se tak zrodilo ze samotného lůna církve a jež se stalo nezbytnou nutností obrany proti pohansky laděným divadelním představením starověku, se tak postupně začalo stávat pro církev spíše přítěží a zbytečně rostoucím rizikem. Zásadní úder pro náboženské divadlo a církev však přišel až roku 1548, kdy byl pařížským parlamentem vydán zákaz mystérií. Tento zákaz v sobě nesl nejen viditelný rozchod divadla s církví, ale rovněž byl i určitým odrazem neustále více bohatnoucího měšťanstva. Byli to totiž právě měšťané, kteří začali v nově se rodící vývojové etapě, do které se začalo divadlo dostávat, spatřovat zásadní překážku v dalším vzestupu organizující se třídy.¹³¹

¹²⁹ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 88

¹³⁰ BROCKETT, Oscar. G. *Dějiny divadla.*, str. 142 -143

¹³¹ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 88

Prvním evropským státem, který se rozhodl upustit od prezentování náboženských her a to ještě před vydáním pařížského dekretu, tedy roku 1547, byla Itálie. Náboženskému divadlu se však v některých evropských zemích, konkrétně v německých oblastech, podařilo udržet až do 17. století a to i přesto, že většina zemí evropského kontinentu skoncovala s tímto typem divadla prakticky již o sto let dříve. Jedinou zemí, kde se náboženskému divadlu podařilo zůstat v povědomí lidí a kde se jej i přes veškerou krizi, která evropskými zeměmi zmítala, dařilo i nadále veřejně prezentovat, bylo Španělsko. Inkvizice totiž bedlivě a přísně dohlížela jak na teologii uváděných her, tak i na jejich samotné provedení.¹³²

Proměna liturgických dramát, zejména v oblasti námětů a následně i oslabení vlivu a kontroly církve nad provedením duchovních dramát však byly ve své podstatě neodvratitelné. Nejenže autoři samotných her se začali stále více uchylovat ke světské tematice, ale byla to právě i přítomnost profesionálních herců, kteří bývali dost často přizýváni k účinkování v nábožensky situovaných hrách, která silně ovlivňovala a svým způsobem i narušovala strukturu liturgických dramát. V období, kdy náboženské hry začaly opouštět půdu kostelů a začaly se postupně přemísťovat na velká náměstí, tak zesílila potřeba rozšířit ansámbl účinkujících. Vliv profesionálních herců, jež se prezentovali výhradně v hrách světských, ale byl natolik silný, že i samotná církev začala pomalu zvažovat zprofesionalizování vlastního hereckého sboru. Nejslavnější sdružení, které tak bylo kdy jako soubor profesionálních herců přizváno, aby se podílelo na uvedení liturgických her, bylo tzv. Pašijové bratrstvo, jež vzniklo v Paříži roku 1402 na základě dekretu francouzského krále Karla VI.¹³³

Pařížským dekretem se tak uzavřela velká kapitola týkající se vzniku a vývoje středověkého náboženského divadla a to nejen na území Francie, ale i v dalších evropských zemích. Významná omezení, jež právě Francie nastavila, se totiž poměrně záhy rozšířila i do ostatních evropských oblastí. Evropské středověké

¹³² BROCKETT, Oscar. G. *Dějiny divadla.*, str. 143

¹³³ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 88

„divadlo lidu“, které sice existovalo paralelně s divadlem náboženským, však mělo v určitých časových etapách a na některých územích mnohem širší společenský dosah, než divadlo církevní. Pařížský dekret, vydaný v polovině 16. století, se ale nevztahoval pouze na divadlo náboženské, ale významně ovlivnil právě i divadlo světské. Oba tyto divadelní typy se totiž významně překrývaly a mísily. Toto propojení je tak pouze důkazem, že obě divadelní sféry, tedy jak ta náboženská, tak i ta světská, nebyly nikdy zcela hermeticky odděleny.¹³⁴

Významný vliv světského divadla na divadlo náboženské tak lze spatřovat již ve výše zmíněné změně námětů samotných her. Postupně se totiž začal vracet zájem o římská a řecká díla, neboť období renesance s sebou přinášelo opětovnou zálibu v antickém umění. Právě opuštění náboženských témat vedlo k takřka doslovnému zlikvidování posledních pozůstatků někdejšího základu internacionálního dramatu. Časy renesanční totiž byly z velké části spojovány se znovuobjevením zájmu o humanistické ideály klasického světa, tedy o návrat k hodnotám pozemského života a lidství jako takového. I přesto, že v tomto období byl kladen velký důraz na postavení člověka ve společnosti, nelze hovořit o tom, že by renesanční člověk byl člověkem ateistickým. Renesanční lidé, stejně jako generace předchozí, uznávali rovněž lidské ideály a cnosti zakládající se na klasickém a křesťanském učení.¹³⁵ Právě ona vzájemná syntéza středověkého a klasického dědictví tak významnou měrou přispěla k vytvoření velkého novověkého renesančního dramatu.¹³⁶

¹³⁴ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 113

¹³⁵ BROCKETT, Oscar. G. *Dějiny divadla.*, str. 149

¹³⁶ BROCKETT, Oscar. G. *Dějiny divadla.*, str. 144

6.1. DIVADLO A SPOLEČNOST POD VLIVEM REFORMACE

Změny, k nimž v období středověku, zejména mezi 13. až 16. stoletím docházelo, měly bezesporu zásadní vliv na výslednou podobu divadelního žánru v časech renesančních. Renesance se totiž začala vzhlížet zejména v improvizované komedii dell'arte a znovu v antické kultuře, která se z Itálie postupně rozšířila do zbytku Evropy. Dalšími ideovými podněty, jejichž vliv byl rovněž neopominutelný, byla i náboženská reformace a vznik nových nekatolických církví. Nejen divadlo, ale i hudba a literatura tak v sobě postupně začaly zrcadlit odvrát od církevních dogmat a víru v neomezené možnosti člověka.¹³⁷

První podstatnou známkou změny, týkající se obsahu jednotlivých divadelních her, bylo povědomí nové dramatické formy, která se opírala o studium antických her. Antické hry se totiž staly poměrně často voleným tématem ke studiu v rámci školského vzdělávacího programu. Seneka, Terentius a mnoho dalších tak tvořili neodmyslitelnou součást studijního materiálu. Návrat k antickým autorům totiž s sebou nesl jisté výhody a to zejména v oblasti řečnických cvičení. Senekova díla však mimo to poměrně často sloužila i jako názorná ilustrace mravních lekcí. S podobným záměrem se znovu začaly používat i komedie Plautovy a Terentiovy, jejichž účelem bylo rovněž vytyčení morálního vzoru.¹³⁸

Novověké náboženské divadlo však v renesanci nezažívalo nejvládnější časy. V období renesance se totiž poměrně velké přízni těšilo divadlo světské v čele s různými druhy komedií a frašek. Itálie, která prakticky jako první upustila od uvádění náboženských her a to ještě před vydáním pařížského dekretu, se tak začala s příchodem nové vývojové etapy postupně uchylovat k radikálním změnám, které vedly přes změnu architektonického stylu a různých druhů umění až k poměrně zásadní změně myšlení. Počátkem 14. století tak nejen v Itálii dochází k poměrně zásadnímu odklonu od náboženských dogmat, neboť středem

¹³⁷ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Renesance.*, str. 45

¹³⁸ BROCKETT, Oscar. G. *Dějiny divadla.*, str. 150

zájmu a ve své podstatě i prioritou se začíná stávat samotný člověk a jeho pozemské blaho. Kulturními italskými centry se staly Florencie, Benátky, Řím a jiné italské lokality, kde se převážně uváděly překlady antických komedií Plautových a Terentiových, pastýřské hry či hry komického rázu. Značně oblíbeným žánrem byla zejména i učená komedie a komedie mravů, přičemž čas od času, spíše řečeno čistě sporadicky, se uvedlo sem tam i nějaké to mystérium, jehož námět však byl rovněž antického charakteru. Ve své podstatě by se tak mohlo zdát, že pro liturgická dramata už nebylo v italské divadelní kultuře místo.¹³⁹

Stejný osud mělo náboženské divadlo a jeho specifické žánry i v dalších evropských zemích. Výjimku netvořila ani protestantská Anglie, kde byla zejména mystéria, provozována na vozech amatérskými řemeslníky. Hlavními a často volenými náměty byly převážně postavy aristokratického původu anebo vojevůdci, jako Eduard II., Temerlán Veliký či Shakespearův Hamlet. Významný vliv na podobu anglického divadla měla i italská komedie. Ve své podstatě zásadní vliv na podobu anglického divadla měla především skutečnost, že Jindřich VIII. Tudorovský se rozhodl odtrhnout od římskokatolické církve a stát se tak hlavou církve nové tzv. anglikánské. Neopomenutelný vliv na náboženské divadlo měla i jeho dcera Alžběta I., která za své vlády, konkrétně roku 1558 zakázala uvádění veškerých nábožensky situovaných her.¹⁴⁰

České humanistické divadlo oproti tomu evropskému však dosáhlo svého vrcholu za panování krále Karla IV. Jeho vývojová a postupně sílící linie však byla násilně přerušena příchodem husitských válek. Po dlouhé odmlce se tak nová éra do Čech navrátila až ve století šestnáctém, kdy přinesla nové ideje renesance a humanismu. Stejně jako v mnoha zemích za časů renesančních, tak i na území Čech se stalo heslem renesance „návrat k antice“, který se nejvíce projevil na

¹³⁹ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Renaissance.*, str. 75

¹⁴⁰ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: Renaissance.*, str. 77

půdách škol a univerzit, tedy tam, kde proto byly jisté kulturní předpoklady.¹⁴¹ Ani Čechy nebyly výjimkou týkající se uvádění her v národním jazyce. Nejvýznamnějším autorem, jež se angažoval v propagaci školského divadla v národním jazyce, byl Jan Ámos Komenský, jehož hry byly nejen velmi oblíbené, ale některé z nich dokonce i vtipně laděné. Nejvtipnější z Komenského her byla komedie „Diogénes“, oproti které stála hra „Patriarcha Abraham“ popisující dramatickou situaci zkoušky, které se musel Abrahám z boží vůle podrobit, když měl obětovat vlastního syna. Touto hrou chtěl Komenský mimo jiné poukázat především na sílu víry v Boha, oddanost a poslušnost, respektive na přednosti, ke kterým by měli studenti směřovat.¹⁴²

Světské divadlo stejně jako to náboženské však mělo svou podobu a místo i ve Španělsku, i přesto, že se mnoho her, které by to dokládaly, nedochovalo. Existenci španělského světského divadla je tak možné doložit pouze z církevních nebo královských zákazů, jelikož světské divadlo na španělském území nemělo příliš lichotivé označení, neb hry světské bývaly poměrně často označovány jako výsměšné a hanlivé. Mohutný rozmach a rozkvět španělského divadla v časech renesančních a posléze i těch barokních vychází již z předchozího historického vývoje. Náboženské hry se podařilo ve Španělsku udržet i přes vydání pařížského dekretu, neboť na tomto území jejich produkci velmi pozorně hlídala právě inkvizice, o níž se svého času opírala i sama královská moc. Kolem roku 1540 tak dochází a to zejména na popud inkvizice k založení jezuitského řádu a posléze i jezuitských škol. Právě Jezuité a jejich školy se tak staly a to především v období baroka, pro náboženské divadlo a jeho další vývoj doslova nepostradatelnými.¹⁴³

¹⁴¹ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: České humanistické a školské divadlo.*, str. 64

¹⁴² KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: České humanistické a školské divadlo.*, str. 63-65

¹⁴³ KAZDA, Jaromír. PhDr. *Dějiny divadla pro 2. a 3. ročník konzervatoří: České humanistické a školské divadlo.*, str. 67, 78

6.2. SOCIETAS JESU – TOVARYŠSTVO JEŽÍŠOVO

Od druhé poloviny 16. století se začala italská renesance pozvolna dostávat do nové vývojové fáze a to zejména díky úpadku středověkého divadla. Katolická církev tak na základě Tridentského koncilu, jež se uskutečnil v letech 1545 až 1563, začala dostávat nový směr, kterým se mohla vydat jako opoziční prostředek protestantismu. Bylo tedy jen pouhou otázkou času, kdy se opět rozroste síla inkvizice, díky níž bylo mnoho děl zakázáno a prohlášeno za hříšné a jako takové nesměly být tištěny, rozšiřovány ani nikým vlastněny. Ačkoli pro Itálii, stejně jako pro řadu dalších evropských území, byla druhá polovina 16. století spíše časem úzkosti a obav, pro církev byla druhá polovina tohoto století z velké části vnímána spíše jako období znovuzískání sebedůvěry.¹⁴⁴

Když se tedy roku 1534 bývalý voják a následně student teologie Ignác z Loyoly rozhodl dát život novému náboženskému řádu, nebylo na tom vůbec nic divného. 16. století bylo totiž provázáno vznikem mnoha různých církevních řádů a to zejména díky reformaci, která se jako vlna prohnala Evropou. Ignácův řád „Societas Jesu“ čili Tovaryšstvo Ježíšovo však bylo roku 1540 oficiálně schváleno papežskou bulou „Regiminis militanti Ecclesiae“ a právě od tohoto okamžiku začali Jezuité, jak se tomuto tovaryšstvu přezdívalo, vzbuzovat rozporuplné reakce. Bývalo na ně totiž vesměs pohlíženo jako na nástroj papežovy vůle a násilné rekatolizace. Nelze se tomu divit, neboť tento řád vznikl na území Španělska díky síle a působení inkvizice. Jezuité bývali často vnímáni nejen jako šířitelé myšlenek katolické reformy, ale i jako podporovatelé vzdělanosti a kultury. Ne všechny pohledy na tento řád se však shodovaly. Nemálo lidí totiž zastávalo názor, že je to právě tento řád, jenž nezakrytě propagoval aktivní zbožnost, čímž tak prakticky bránil samotnému kulturnímu pokroku lidstva své doby.¹⁴⁵

¹⁴⁴ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.*, str. 153

¹⁴⁵ JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola ctnosti a vzdělanosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století.*, str. 8

I přes mnoho různých až rozporuplných reakcí na tento řád, však nelze Jezuitům upřít, že se stali nejvýznamnějším a nejvlivnějším řádem své doby. Podařilo se jim totiž dosáhnout úspěchů i v oblastech, které paradoxně nikdy nebyly středem jejich prvotního zájmu. Velkého úspěchu se jim podařilo dosáhnout jak ve školství, tak i v umění divadelním.¹⁴⁶ Specifickou divadelní oblastí, která byla z podstatné části ovlivněna vlnou reformace, tak bylo jezuitské humanistické školské divadlo, které primárně sloužilo především k výuce latinského jazyka a jako výchovný a vzdělávací program, pročež byl praktikován zejména na školách a univerzitách.¹⁴⁷

V souvislosti s jezuitským řádem tak vždy můžeme hovořit o tzv. školském divadle, jelikož prezentace duchovních dramát byla úzce spjata s běžným provozem školy. Pod pojmem školské divadlo budeme tedy chápat vždy takové divadelní akce, které byly provozovány žáky či studenty dané školy anebo univerzity. Prezentace liturgických dramát měla totiž své neopomenutelné místo v harmonogramu školního roku a byla tak neodmyslitelnou součástí významných akcí školy, stejně tak jako příkladným výukovým zdrojem sloužícím ke zdokonalování projevu a rétoriky všech žáků.¹⁴⁸ Přednes básní na pódiu byl totiž úzce spjat s hereckými prvky. Díky tomu tak bylo následně dokumentem „Ration studiorum“ doporučeno začlenit ony přednesy básní s dramatickými divadelními prvky do výuky na všech jezuitských školách.¹⁴⁹

Ačkoli mnoho pramenů tvrdí, že náboženské divadlo od 16. století zažívalo jisté období „temna“, přesto tomu tak není. Právě díky univerzitám, které začaly vznikat z popudu Jezuitského řádu, do jehož správy světská moc nezasahovala, se tak náboženskému divadlu podařilo se i nadále vyvíjet. Není tedy divu,

¹⁴⁶ JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola ctnosti a vzdělanosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století.*, str. 8-9

¹⁴⁷ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 124

¹⁴⁸ BAŽIL, Martin. *Drama v jezuitské škole jako literární dílo in Náboženské divadlo v raném novověku.*, str. 10-11

¹⁴⁹ POLEHLA, Petr. *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti.*, str. 22

že právě na školské a univerzitní půdě se církvi podařilo zachovat si jistou autonomii a i nadále nábožensky situované divadlo rozvíjet.¹⁵⁰

Přesto však nelze hovořit o náboženském divadle v takovém slova smyslu, jak o něm bylo hovořeno v souvislosti s kostely a kláštery. V souvislosti s Jezuity tak bude vhodnější hovořit spíše o divadle školském a to i přesto, že jeho záměr se od toho náboženského nikterak významně nelišil.¹⁵¹

¹⁵⁰ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*, str. 111

¹⁵¹ JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola ctnosti a vzdělanosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století.*, str. 9

6.3. LITURGICKÁ DRAMATA V PODRUČÍ JEZUITSKÝCH ŠKOL

Liturgická dramata se „v područí“ jezuitských škol stala doslova literárním dílem, hodného obdivu. Existuje totiž několik pramenů, které dokládají, že žáci jednotlivých škol měli v rámci svého studia za úkol samy napsat liturgicky laděná dramata. Studenti se však nevěnovali pouze vlastní tvorbě, ale poměrně často se soustředili i na přepracovávání jednotlivých děl dřívějších autorů z dob antických. Vhodným kandidátem, jehož díla byla častou volbou v souvislosti s možným přepracováním, byl populární Seneka. Práce s antickými dramaty tak tvořila podstatnou a neodmyslitelnou součást výuky, neboť vybrané texty byly studenty čteny, rozebírány a posléze i napodobovány. Herectví tak ve své podstatě bylo studijní náplní každého žáka.¹⁵² Jezuitské divadlo mělo primárně výchovnou a vzdělávací funkci a snad právě proto bylo včleněno do vyučování, respektive do jezuitského školského systému, jako jeho nedílná součást.¹⁵³

Studenti jezuitských škol dali vzniknout i zcela nové podobě nábožensky laděných her. Nejenže z často volených námětů nechávali zcela vymizet postavy zatvrzelých hříšníků umírajících bez pokání nebo marnotratné syny, ale začali upouštět i od námětů zakládajících se na principu tzv. „bivia“ čili rozcestí, na kterém je hrdina nucen vybrat si mezi cestou dobrou a zlou. Oproti tomu začínali začleňovat do svých her témata nová, kterým byl například horlivý ctižádostivec, jenž tak silně toužil po moci, až byl ochoten dopustit se zrady. Dalším nově voleným tématem bylo i drama týkající se manželského života, například křivě obviněné manželky. Tyto náměty se tak staly základem zrodu tzv. měšťanské truchlohry v jezuitském pojetí.¹⁵⁴ V řádové divadelní produkci se tak doslova odrážely nové formy zbožnosti, jež byly podníceny zejména ignaciánskou

¹⁵² BAŽIL, Martin. *Drama v jezuitské škole jako literární dílo in Náboženské divadlo v raném novověku.*, str. 11

¹⁵³ POLEHLA, Petr. *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti.*, str. 9

¹⁵⁴ JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola ctnosti a vzdělanosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století.*, str. 10

spiritualitou a jejichž cílem byla především tzv. *docta pietas* čili učenost nebo též učená zbožnost.¹⁵⁵

Náboženské, neboli tedy spíše školské divadlo bývalo v jezuitském podání uváděno hned v několika podobách, z nich nejčastější a nejefektivnější bývaly kanonizace, výročí, návštěvy významné osobnosti nebo svatby. Pomyslným vrcholem uváděných her však byly tzv. *ludi caesarei* neboli holdovací císařská představení, jež bývala pořádána výhradně za přítomnosti aristokratického panovnického dvora.¹⁵⁶

Liturgické drama v područí jezuitských škol tak doslova zažívalo nové časy. Jezuité se totiž při volbě témat svých her poměrně často uchýlovali nejen k samotným alegoriím, ale i ke spojení alegorie a života světců. Alegorie dle nich totiž skýtala ten nejsnazší možný způsob, jak lidem, prostřednictvím samotné hry, co možná nejžáživněji zprostředkovat život daného světce, na něž se konkrétní hra zaměřovala. Využívání alegorie v souvislosti se životem světců však nebylo vůbec obvyklé, což dokazují například autoři her o sv. Kateřině Alexandrijské. V těchto hrách datujících se do druhé poloviny 16. století se totiž vůbec neobjevují mytologické ani alegorické postavy. Až do přelomu renesance a baroka, totiž autoři ve svých hrách zpracovávaly životy světců pouze za pomoci prosté dramatizace, aniž by téma či vyšší smysl uváděné hry lidem zprostředkovali pomocí alegorie. Autor tak ve své podstatě pouze převedl jednotlivé epizody hry do jakési dramatické formy¹⁵⁷, čímž, aniž by si to možná uvědomoval, připravoval liturgická dramata o možnost plnit jejich primární

¹⁵⁵ POLEHLA, Petr. *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti.*, str. 9-10

¹⁵⁶ JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola ctnosti a vzdělanosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století.*, str. 9

¹⁵⁷ TILG, Stefan. *Die Hl. Katharina von Alexandria auf der Jesuitenbühne: drei Innsbrucker Dramen aus den Jahren 1576, 1577 und 1606* In *Náboženské divadlo v raném novověku.* Jacková Magdaléna, str. 19

funkci, pro kterou začala být kdy prezentována, tedy jako způsob vizuální evangelizace.¹⁵⁸

Až teprve v období baroka, v souvislosti s jezuitskými školami a jejich hrami, začalo být alegorie plně užíváno. Světec v liturgických hrách tak nemusel být pouze obklopen alegorickými postavami, neboť i on se mohl stát jednou z nich. Příkladem může být František Xaverský ve hře „*Sol in India orientali ... sanctus Franciscus Xaverius*“ vydané roku 1740 v Novém Městě v Praze. Právě tato hra totiž navazovala stejně jako většina čistě školských alegoricky laděných her 18. století na středověké alegorické hry, kterými byly morality. Ve hře o Františku Xaverském je tak samotný světec ztělesněn prostřednictvím jisté alegorické postavy, která nese název *Zelus Xaverianus* čili Xaveriánská Horlivost.¹⁵⁹

Skvělou výpravou nábožensky situovaných her, jíž byli Jezuité proslulí, se tak velice rychle začali dostávat do popředí zájmu ze stran prostého lidu. Jezuitské divadlo se totiž snažilo, co možná nejvíce ohromovat smysly diváků nejen skvělou výpravou, divadelními kouzly, překvapujícími efekty, ale zejména i předváděním pekelných muk. Představa pekelných muk tak měla být pro lidi dostatečně odstrašujícím varováním před všemi svody světa. Právě v zemích s kacírskou tradicí, mezi něž se počítaly i země české se tak církev prostřednictvím jezuitského řádu snažila využít divadlo nejen jako vizuální evangelizaci, ale i jako účinný agitační prostředek vedoucí k prosazení vlastních idejí.¹⁶⁰

Na přítomnost a působení jezuitů však evropské země reagovaly různě. Zatím co některé země se na jezuitskou tematiku specializovali poměrně často, jiné se o ní vyjadřovali spíše skromně až sporadicky. Díky vysoké inscenační úrovni jezuitské divadlo svého času dalece předčilo i samotnou německou profesionální divadelní společnost. Důkazem obliby jezuitských her na území Německa tak

¹⁵⁸ JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola ctnosti a vzdělanosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století.*, str. 23-25

¹⁵⁹ JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola ctnosti a vzdělanosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století.*, str. 24.

¹⁶⁰ BERNARD, Jan. *Co je divadlo.*, str. 124

byla účast na inscenaci Avanciniho hry „Pietas Victrix“ konané ve Vídni roku 1654, již se účastnilo 3000 diváků.¹⁶¹ Opačným příkladem však mohou být Čechy, neboť tam byli jezuité tradičně vnímání spíše jako utlačovatelé českého národa.¹⁶² Ačkoli se tedy řád jezuitů na území Čech netěšil příliš velké přízni a oblibě, přesto se našla řada míst, kam byli představitelé tohoto řádu přizváni. Jedním z mnoha příkladů nám můžeme být Vilém I. z Rožmberka, který si jako panovník svého času honosného a prosperujícího rožmberského dominia nechal do Českého Krumlova přizvat jezuitu. Záhy však tento panovník, jež byl ze stran okolních politiků často nazýván i jako místokrál, zjistil, že nemá dostatečně velké prostory na jejich ubytování, proto pro ně nechal zbudovat jezuitskou kolej v místech, kde se v současné době nachází pětihvězdičkový hotel Růže. Existuje mnoho pramenů a chcete-li i legend, jež dokazují působení tohoto řádu v Českém Krumlově, bohužel ne vždy pozitivního významu.

Nejen příchod 17. století, ale následně i bitva na Bílé hoře s sebou přinesly nemálo změn. K moci se totiž dostali opět Habsburkové a spolu s cizí šlechtou si tak záhy dokázali podmanit české země, jež nebyly schopni již dalšího odporu. Jedním z mnoha projevů habsburské moci byl mimo jiné i násilný obrat ke katolické víře, kterou se rozhodla šlechta horlivě šířit právě prostřednictvím jezuitského řádu, k čemuž se vesměs kacířské Česko nestavělo s příliš horlivým nadšením. Snad právě díky násilné rekatolizaci je toto období v Čechách nazýváno jakýmsi obdobím temna.¹⁶³

Významnost a unikátnost jezuitské divadelní produkce však nespočívala jen v bohaté produkci, ale převážně spíše v patetickém hereckém projevu, díky kterému mohli herci efektivněji a intenzivněji působit na smysly samotných diváků. Jezuitské divadlo, jehož největší slávu můžeme datovat do období baroka, čítala velké množství divadelních prvků, jež byly právě pro toto

¹⁶¹ POLEHLA, Petr. *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti.*, str. 13

¹⁶² JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola cnosti a zbožnosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století.*, str. 15

¹⁶³ KAZDA, Jaromír. *Dějiny divadla. České barokní divadlo.*, str. 88

historické období typické. Jezuitské divadlo tak neustále drželo krok se stále se formující kulturní tradicí.¹⁶⁴

Využíváním nejen výrazné až přehnané mimiky a gestikulace, ale i jevištních triků včetně ohňostrojů a malované diaprojekce tzv. laternou magikou čili kouzelnou lucernou, si Jezuité dokázali během jediného představení získat valnou většinu diváckého osazenstva. Na divadelní produkci se však nepodílel jen jezuitský řád, ale i piaristé či premonstráti, tedy i jiné církevní řády, jenž se rovněž snažili o herecky patřičně vystupňovaný prožitek. Snad právě proto bývá někdy v souvislosti s touto koprodukční snahou hovořeno o tzv. extatickém herectví divadla řádových škol.¹⁶⁵

V souvislosti s dochovanými rukopisy na území Čech, je třeba zmínit značný rozdíl mezi 17. a 18. stoletím. Zatímco ze století sedmnáctého se dochovalo pouze jen několik málo poměrně rozsáhlých rukopisů kompletních textů her uváděných při slavnostních příležitostech, tak v 18. století o nedostatku dochovaných textů nemůže být řeč. Avšak nevýhodou her datovaných do 18. století je skutečnost, že bývaly psány v naprosté většině případů pro žáky jedné třídy, zejména pro ty mladší. Lze tak spíše hovořit o hrách doslova jednorázového charakteru, které byly určeny k běžné školské produkci a mohli být uváděny při zvláštních příležitostech školy nebo na závěr školního roku. Zajímavost těchto her spočívala v jejich samotné produkci, neboť se na ní musel podílet každý učitel a to i bez ohledu na to, zda měl k něčemu takového vůbec předpoklady či patřičné nadání. Tato skutečnost se tak dost často ve finále odrážela na samotné kvalitě uváděných her, jejichž texty se bohužel, tedy až na pár výjimek, nedochovaly. Nelze se tak o nich dočíst ani v odborných literaturách, a pokud přece, potom je to možné převážně na základě synopsí.¹⁶⁶

Vzhledem k tomu, že jezuitské gymnázium stejně jako univerzita anebo kolej byly církevními institucemi, je logické, že hlavním vyučovacím předmětem byla

¹⁶⁴ KAZDA, Jaromír. *Dějiny divadla. 17. století.*, str. 81

¹⁶⁵ KAZDA, Jaromír. *Dějiny divadla. České barokní divadlo.*, str. 88-89

¹⁶⁶ JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola cnosti a zbožnosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století.*, str. 20-22, 26.

latina, jejíž studium zabíralo většinu studentova času. Mimo to však museli studenti zvládnout i řečtinu a základy aritmetiky a v neposlední řadě i řečnictví a divadelní praxi, která jim měla právě dopomoci k lepším řečnickým výkonům. Tedy nejen žáci, ale i učitelé byli velkou měrou neodmyslitelně spjati s prezentací náboženských her, neboť to byli právě oni, kdo se autorsky i herci podílel na celkové produkci uváděných her. Zatímco žákům byla účast na liturgických dramatech určena vesměs osnovami školy, kantoři ji měly v popisu práce. Kromě jiných povinností měli totiž za úkol nejen napsat minimálně jednu hru ročně, ale i ji se svými žáky důkladně nastudovat. I přesto, že tedy Jezuité uváděli mnoho nábožensky situovaných her, jejichž divadelní produkce byla značně velkolepého ražení, kompletních textů uváděných her se dochovalo opravdu poskrovnu, neboť ony texty bývaly vydávány jen ve zcela výjimečných případech. Tištěné podoby se tak dočkaly výhradně jen dramata nejvýznamnějších autorů.¹⁶⁷

¹⁶⁷ JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola cnosti a zbožnosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století.*, str. 20-25

6.4. POČÁTEK NOVÉ UMĚLECKÉ ÉRY

Třebaže jezuité nezanedbávali rozvoj žádné umělecké činnosti, přesto jedním z hlavních nástrojů, který využívali k hlásání katolické víry i jako prostředek řádové katecheze, evangelizace a misionářské činnosti byla právě divadelní produkce. V dílech divadelního historika Vojtěcha Rona se tak můžeme dočíst o několika desítkách tisíců jezuitských divadelních představení uváděných po celém světě v rozmezí 1540 – 1773. Význam jezuitské divadla na přelomu 17. a 18. století, je patrný i z následného Ronova tvrzení: „*V divadelních dějinách sotva nalezneme instituci, která by této divadelní praxi mohla konkurovat.*“¹⁶⁸

Druhá polovina 18. století jakoby však s sebou přinesla zmar veškerého jezuitského úsilí o znovuvybudování náboženského divadla a jeho poslání jako vizuální evangelizace. 18. století bylo totiž provázeno mnoha událostmi, které radikálním způsobem ovlivnily následný vývoj a postavení náboženského divadla v nadcházejících staletích. Jednou z nich byla Velká francouzská revoluce, kterou roku 1789 vyvrcholily střety mezi měšťanstvem a aristokracií. Tato událost silně otřásla nejen Francií, ale významně se podepsala i na okolních evropských státech. Konec 18. století tak byl ve znamení protifeudálních a proticírkevních snah, jehož cílem byla náprava společnosti a umění. Proti víře a autoritě tak byl stavěn nejen rozum a přirozenost, ale i praktická účelovost a materialismus. Podstatou vrcholného baroka tak bylo zejména osvícenství, pro které byla charakteristická víra v rozum, přirozený a svobodný rozvoj každé lidské osobnosti a v neposlední řadě i snaha o překonání náboženského světonázoru.¹⁶⁹

Nástup 19. a následně i 20. století byl převážně charakterizován snahami o ustálení politické situace, neboť Evropa byla nesčetněkrát ovlivněna probíhajícími válkami a boji o moc. Nebyl tedy prakticky prostor pro propagaci církevních idejí prostřednictvím divadla. V tomto období tak našlo své uplatnění zejména divadlo světské, jenž bývalo často zneužíváno jako zdroj politické

¹⁶⁸ POLEHLA, Petr. *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti.*, str. 28-29

¹⁶⁹ KAZDA, Jaromír. *Dějiny divadla. České barokní divadlo.*, str. 93

propagandy. Přesto však v sobě světské divadelní hry z velké části odrážely reakci na politickou situaci a to nejen tu národní, ale i světovou. Největším důkazem odbojných snah ze strany světského divadla tak může být zejména období komunismu, kdy byla veškerá dramatická díla cenzurována. V dobách komunismu však nelze prakticky hovořit o divadle náboženském, protože sama církev musela čelit snahám komunistické strany o vymýcení náboženství a víry v Boha a potlačení vlastních náboženských ideálů. Po pádu komunismu a nastolení demokracie se církvi sice opět podařilo dostat se na výsluní, ale i přesto jakoby se po snahách o využívání divadla jako vizuální evangelizace doslova slehla zem. S příchodem 20. a 21. století tak vesměs doslova započala nová umělecká éra, ve které jakoby už nebylo místo pro náboženskou divadelní produkci.

7. NÁBOŽENSKÁ TÉMATIKA NA PRKNECH SOUČASNÝCH DIVADELNÍCH SCÉN

Ačkoli by se mohlo zdát, že náboženská tematika z divadelní produkce doslova vymizela, není tomu tak. V současném uměleckém pojetí však už nelze hovořit o dvou typech divadla, jako tomu bylo dříve. V moderně tak lze hovořit pouze o jediné divadelní produkci, jenž je zakořeněna ve světské sféře. Třebaže se už nesetkáme s náboženským divadlem v pravém slova smyslu, přesto náboženská tematika s prken současných dobových scén zcela nevytratila.

I v moderním divadelním pojetí se tak můžeme setkat s biblickými náměty. Hovořit však pouze o divadelní produkci v moderní době v souvislosti s náboženskou tematikou by bylo neúplné, neboť kulturní a společenský pokrok s sebou přinesl i takovou vymoženost, kterou je televize a film. Existuje tak nemálo filmových titulů, jež se opírají o biblické příběhy a berou si za vzor zejména život a činy Ježíše Krista. Pokud bychom se tedy ohlédli o několik desítek let zpět do české historie, zjistili bychom, že poměrně často voleným duchovním námětem byl život, ukřižování a zmrtvýchvstání Ježíše Krista.

Nejčastější formou zpracování tohoto námětu tak byly Pašijové hry, které byly a stále jsou vcelku oblíbeným tématem. Není proto divu, že i Bohuslav Martinů jako hudební skladatel si tento námět vybral pro jedno ze svých operních děl. Literární předlohou mu byl Kazantzakisův román „Kristus znovu ukřižovaný“. Dílo Bohuslava Martinů „Řecké pašije“ je úchvatné a dech beroucí nejen po hudební stránce, ale i díky samotnému příběhu, který tuto operu i protagonisty jednotlivých rolí provází. Traduje se, že herci, jenž se podíleli na provedení této opery, nakonec prožili takřka identické životy postav, které ztvárnili. Drama pašijí se jim až podivuhodným způsobem doslova prolomilo do reálného života. Charaktery jednotlivých postav se tak prakticky promítly do života svých protagonistů. „*Představitel Ježíše obětoval život, představitel Petra zapřel, představitel Jidáše se stal zrádcem.*“¹⁷⁰

¹⁷⁰ HALÍK, Tomáš. *Divadlo pro anděly. Svět je divadlo.*, str. 69

Něco takového je však nutno chápat s jistou mírou nadsázky a alegorie, neboť s ukřížováním v praktickém slova smyslu se ve 20. století, kdy bylo dílo uvedeno, sotva setkáme. Nicméně poměrně často se používá výraz, že je člověk pranýřován či přibíjen na kříž, čímž je však myšleno, že daný jedinec je trestán za něco, čím sám vinen není, je tedy jakýmsi obětním beránkem.

V souvislosti s pašijovými slavnostmi je však záhodno zmínit i Hořické pašijové hry, které mají již dlouholetou tradici. Dvoustletá tradice Hořických pašijových her však byla po třikrát přetržena a to v průběhu 20. století, neboť světem otráslly hned tři války. Nejen ty dvě světové, ale i ta, již se začalo říkat „studená“, byly ve značném rozporu s duchem Pašijových her, a i přesto, že měly nemalý vliv na přerušení oné dvoustleté hořické tradice, jejich uvádění potlačit nedokázaly.¹⁷¹

Těžko říci, jestli je to náboženský námět her, který má takou moc promítnout se do životů herců ztvárňujících dané postavy anebo jde pouze o náhodu či shodu okolností. Jisté ale je, že existuje mnoho příkladů, v nichž se můžeme setkat se stejným výsledkem. Příkladem může být i román „Páté evangelium“ z dob nacistické okupace, jenž byl vydán roku 1975 či film „Ježíš z Montrealu“. S hrami tohoto typu, pašijového příběhu nevyjímaje, si však nelze jen tak nezávazně „pohrávat“. Jedná se totiž o příběhy natolik silné, jež jsou schopny svou vlastní silou nejen přepsat charaktery lidí či přestavit kulisy dějin, ale dokonce i změnit celou scénu života. Každé skutečné divadlo, každá skutečná hra tak není jen pouhou zábavou pro oči či druhem kratochvíle, v obou z nich totiž zůstává něco z onoho původního vhledu do tajemství života, z onoho učení, jenž není možné předat pouze prostřednictvím knih či akademickými přednáškami.¹⁷²

Co tedy lze vlastně říci k náboženské tematice na jevišti dnešních divadelních scén? V České republice se bohužel s náboženskými náměty na divadelních jevištích setkáme vcelku sporadicky. Přesto se v současné době velké oblibě těšilo a těší i muzikálové pojetí hry „Jesus Christ Superstar“ či Johanka z Arku,

¹⁷¹ SKALICKÝ, Karel. *Pašije Ježíše z Nazareta jako „amnodie“* In *Listy* č. 4

¹⁷² HALÍK, Tomáš. *Divadlo pro anděly. Svět je divadlo.*, str. 68-69

kteře měly v Praze již několik repríz. Další hry s podobným námětem bychom však na prknech českých divadel hledali marně. Avšak usuzovat, že v České republice převládá ateismus, by bylo unáhlené, neboť mnoho lidí, i přesto, že nejsou křesťany, v „něco“ věří. Takové lidi bychom tak s klidem mohli nazývat nikoli ateisty, ale spíše „*něcisty*“, jelikož v „něco“ věří. Ať už je to princip vesmíru či něco, co samy sice bohem nenazývají, ale jež je v mnoha ohledech totožné s bohem v křesťanském pojetí.

Třebaže zabývat se počtem věřících a nevěřících na území České republiky není záměrem této práce, zmínka o nich je přesto důležitá, neboť díky ní je alespoň trochu pochopitelné, proč se náboženská tematika na území České republiky netěší takové popularitě, jako je tomu například na Slovensku. Podíváme-li se tak na divadelní produkci našich sousedů, zjistíme, že náboženské citění mělo, má a vždy mít bude na Slovensku mnohem větší vliv než v Čechách a to i přesto, že ne všichni Slováci jsou věřící.

Současná divadelní pojetí některých biblických námětů však nejsou jen ryze náboženského charakteru, ale poměrně často se jedná spíše i o dílo psychologické. Dochází tak ke vzájemnému prolínání několika složek, světské, náboženské a psychologické. Hra s náboženským námětem už tak neslouží primárně k vizuální evangelizaci, ale spíše jako psychologický rozbor jednotlivých postav, jež vnitřně zápasí samy se sebou. Středověká a novověká dramata rovněž zachycovala vnitřní boj hlavních postav, které se dostaly na scestí a zpytovaly svá svědomí, avšak finále dramatu mělo vždy vést ke smíření se s bohem. Jistá část hry ve své podstatě tak stále plní funkci zvěstování, a to i přesto, že se již nejedná výslovně o boží poselství, které má být lidem předáno. Záleží tedy na tom, z jakého úhlu pohledu se budeme na konkrétní hru dívat. Z pozice nevěřícího člověka nám hra s náboženským námětem moc duchovních poznatků nepřinese, ale jako věřící v ní skrytá poselství budeme schopni přece jen zachytit.

V souvislosti se slovenskou divadelní produkcí tak můžeme uvést několik titulů, ve kterých se můžeme s oním vzájemným prolínáním složek setkat.

Jedním z nich může být již několikrát na Slovensku uvedená hra „Herodes a Herodias“, jejíž autorem byl významný slovenský básník, spisovatel a prozaik Pavol Országh Hviezdoslav. Literární podoba díla však nebude nikdy na své čtenáře působit takovým dojmem jako případné divadelní ztvárnění. V podání herců slovenského národního divadla tak hra dostala doslova nové rozměry. Herci do svých rolí totiž vždy promítnout část sebe sama. Při rozhovorech s představiteli jednotlivých postav jsem tak dostala možnost nahlédnout do zákulisí hereckých příprav a zjistit, jak se herci na svou roli připravují. Třebaže někteří z nich nebyli věřící, přesto uznali, že ztvárnění jim určené role pro ně bylo velmi přínosné. Nové nastudování hry hereckým ansámblem slovenského národního divadla však nebylo přínosné jen pro samotné herce, ale především pro diváky a mělo tak velkou společenskou odezvu. Na základě uvedení hry, takovým způsobem, kterým byla na jevišti prezentována, se ozvalo mnoho novin se zajímavými reakcemi na stávající slovenskou politickou situaci, což lze doložit i následnými výroky Jeny Opoldusové „*Nielen Herodes by sa mal správať morálne. Tiež chceme, aby ľudia, ktorí nám vládnu, dodžiavali zákony a netvářili sa, že sú nad všetkými*“.¹⁷³

Další slovenskou hrou, k níž by mi byl poskytnut scénář, a která stojí, v souvislosti s uvedeným tématem, za zmínku je „Prorok Štúr a jeho tiene alebo Zjavenie, obetovanie a nanebovstúpenie proroka Ľudovíta a jeho učedníkov“. V této hře se na několika místech můžeme setkat s postavou „Pokušitele“, který zastupuje jak pozici ďábla nebo anděla, ale dokonce zastupuje i samotné lidské svědomí. V nemálo okamžicích je tak hlavní představitel v situaci, kdy se jej Pokušitel vyptává a takovým způsobem, až hlavní hrdina začne být zmítán vlastními pochybami, zda se vlastně rozhodl správně. Z psychologicko-náboženského pohledu je zajímavý i kontrast víry v boha a nutnosti uchýlit se k násilí ve jménu slovenského národního povstání. Přestože jsou charaktery všech tří hlavních postav věřící a dva z nich dokonce i evangeličtí kněží, nezdráhají se vzít do ruky zbraně a zabít lidi. Zajímavým okamžikem je i scéna,

¹⁷³ OPOLDUSOVÁ, Jena In *Časopis Pravda*, XIX, č. 268., str. 20

ve které všichni tři poruší jakýsi slib celibátu, který měl podpořit jejich věc a zabránit jim odpoutávat pozornost od vytyčených cílů. Kdyby se totiž oženili a měli děti, nedokázali by se soustředit na své „poslání“, neboť by byly nuceni brát ohled na své rodiny. Setkání s osudovými ženami a láska však zamíchá kartami a všichni nakonec vzájemný slib, který si kdysi dali, poruší a následně začnou upouštět i od dosažení vysokých cílů, které si předsevzali. Celá hra končí smrtí Ludovíta Štúra, který na smrtelné posteli přemýšlí nad svými činy a nad tím, jestli vše, co konal ve jménu slovenského národního povstání a za svobodné a samostatné Slovensko bylo správné a to i přesto, že ne vždy se to shodovalo s vírou boha a božími příkázáními.¹⁷⁴

Za zmínku stojí rovněž i několik děl slovenské divadelní produkce, která je ale převážně spjata s hudbou. Víťazoslav Kubička patří v současné době mezi hudební skladatele, jež se zabývají převážně náboženskou tematikou. Pan Víťazoslav Kubička je sám věřící, jež se hlásí k evangelické víře, k níž ho až jako dospělého přivedl vlastní syn. Mezi jeho díly tak můžeme najít například operu *Kristov dotyk*, *Betlehem* a mnoho dalších. S poměrně velkým úspěchem se na Slovensku setkává též i muzikál „*Povolanie pápež*“, jenž vypovídá o životě Jana Pavla II., který v očích věřících byl a vždy bude symbolem lásky, víry, míru a soucitu.

Je zřejmé, že náboženská tematika z jeviště soudobých divadelních scén zcela nevytizela, přesto však již není možné hovořit o náboženském divadle liturgických hrách v pravém slova smyslu, jejichž poselstvím byla, převážně v období středověku a následně i novověku, vizuální evangelizace. Tvrzení, že z her, jež jsou v současnosti v souvislosti s náboženskými tématy uváděny, si lidé nemohou vzít ponaučení, by nebylo správné, přesto má ale situování námětů konkrétních her vesměs spíše psychologický než evangelizující záměr.

Církevní snaha využít divadlo jako vizuální evangelizaci tak prakticky zanikla s příchodem nové historické éry, respektive s nástupem 19. století, kde

¹⁷⁴ Scénář hry „*Prorok Štúr a jeho tiene alebo Zjavenie, obetovanie a nanebovstúpenie proroka Ludovíta a jeho učedníkov*“, Slovenské národné divadlo, Bratislava

došlo k velkému společenskému pokroku a k nemálo objevům. Náboženské úsilí využívat divadlo jako vizuální evangelizaci tak bylo doslova násilně přerušeno na základě nestabilní politické situace, která se logicky nemalou měrou promítla do celé lidské společnosti.

Divadlo je již natolik rozšířeným a známým druhem umění a zábavy, že tendence využít jej k propagaci vlastních ideálů, zejména těch politických, jsou obrovské. Divadelní produkce dnešního světa tak prakticky není ani tak vizuální evangelizací či odrazem potřeb lidské společnosti uspokojovat vlastní potřeby, jako spíše jen pouhým nástrojem politické propagandy, neboť se v něm nemalou měrou promítá politické úsilí současného světa.

ZÁVĚR

Divadlo, jež tak bylo církví od prvopočátku značně podceňováno a rovněž zavržováno, se však ukázalo mnohem silnějším, než se vůbec mohlo zdát. Církev si tak poměrně rychle začala uvědomovat, že proti tomuto lidem oblíbenému druhu umění nelze čelit normálními prostředky.

Snad právě proto byla i církev nucena uchýlit se k praktikování divadelního umění, jehož prostřednictvím chtěla dosáhnout prosazení vlastních idejí. Právě prostřednictvím „náboženského“ divadla se církev snažila bojovat proti nešvarům, které s sebou světské divadlo přinášelo. Záměrem církve tedy bylo především využití divadla jako vizuální evangelizace. Náboženské divadlo bývalo zprvu hráno výhradně kněžími, nejčastěji kleriky, jejich počet však nebyl natolik veliký, aby mohla být uváděné tak rozsáhlá představení jako tomu bylo u divadla světského. Pokus rozšířit ansábl „církevních herců“, tím, že mezi kleriky byli přizváni i herci světští, však způsobil, že se původně náboženský charakter uváděných dramát a her, začal postupně vytrácet.

Publikum, které se účastnilo prezentací divadelních představení, zejména těch náboženských, nebylo, dle historických pramenů, vzdělanostně příliš na výši, což v podstatě nikterak nevadilo, neboť k pochopení i těch nejjednodušších oficií, které se v pravidelných intervalech opakovaly, nebylo zapotřebí velkých znalostí. Využívání kulís a kostýmů si vyžádaly okolnosti, neboť jejich úkolem bylo dopomoci, co možná nejvíce, zpřístupnit děj prostému obecnstvu. Věřící, jež pravidelně navštěvovali latinské mše, tak získali jistou znalost ustálených obrátů, které se tak pro ně i díky rekvizitám staly srozumitelnými, aniž by samy ovládali latinu. Vcelku zajímavá změna nastala nejen s uváděním liturgických her v národním jazyce, ale rovněž i s příchodem zpěváků, jenž byli vycvičeni v tzv. schola cantorum a vedeni hlavním zpěvákem, který byl nazýván cantorem. Třebaže z pohledu dnešního divadelního systému šlo stále o amatérské umělce, z pohledu středověku a novověku se jednalo již o profesionály, kteří byli speciálně školeni v liturgii a zpěvu, aby byli schopni splnit vysoké nároky, jež na ně byly s ohledem na prezentaci her, kladeny. Zpěváci však byli využíváni jen při

produkcích jednoduchých her, v rubrikách složitějších her se o nich bohužel už nedočteme.¹⁷⁵

Středověká a novověká divadelní produkce měly bezesporu stejný cíl, kterým bylo mimo jiné pobavit přítomné a to i přesto, že náboženské hry se odehrávaly v kostelích, kláštorech, na univerzitách či na dvoře panovníka nebo samotného papeže. Výprava jednotlivých her se poměrně lišila podle toho, za jakým účelem a kde byly hry uváděny. Zatímco univerzitní produkce byla poměrně skromná, neboť ze začátku sloužila výhradně k výuce latiny a rétoriky, tak hry prezentované na veřejných náboženských slavnostech působily nejen velmi efektivně, ale i bohatě.¹⁷⁶

Divadelní produkce a scény se v průběhu let nesčetněkrát měnily a vyvíjely, ale i přes značné úskalí však divadelní umění lidskou společnost nikdy neopustilo, jelikož jej nelze od lidské společnosti a kultury nikterak oddělit. Divadelní umění totiž bylo, je a vždy bude všude kolem nás. V jakékoli činnosti tak lze ve své podstatě spatřovat divadelní prvky. Svět je jedno velké divadlo, což již po několik staletí potvrzuje Shakespearův šašek Jacques slovy: „*Celý svět je scéna a muži, ženy, všichni jsou jen herci*“.¹⁷⁷

Abychom se však mohli stát hercem na scéně dnešního světa, museli bychom podle Tomáše Halíka začít věřit hře a chtít tak vstoupit do hry svého vlastního života. „*Svět je divadlo a já mohu věčně sedět v hledišti a čekat, až mi Bůh a andělé, funkcionáři církve či moji věřící přátelé snesou a předvedou dostatek argumentů pro víru. Ale toho se nikdy nedočkám. Život není jednoduchá protagonistická agitka, sugerující (předem jasně danou) ideologickou tezi, která by nejprve sklidila úspěch u lehkověrných a pak postupně obracela i těžkopádné, neochotné šťouraly. Život není hra, které bych mohl porozumět zvnějšku, z odstupu pohodlné divácké lože, lidé nejsou herci deklamující snadno dešifrovatelné poselství jako ve špatně napsaném, kýčovitém kusu; to poselství*

¹⁷⁵ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo. Účastníci prezentace.*, str. 111

¹⁷⁶ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo. Účastníci prezentace.*, str. 112

¹⁷⁷ HALÍK, Tomáš. *Divadlo pro anděly. Vstupuji do hry.*, str. 67

*je v nich, aniž mu většinou sami plně rozumějí, hra se neustále rozvíjí, jde o „experimentální divadlo“, hranice mezi jevištěm a hledištěm padá, já musím do hry, na scénu, chci-li opravdu chápat, oč jde“.*¹⁷⁸ Věřit hře, věřit životu, ve kterém máme své role, začínáme tak až v okamžiku, kdy přestaneme čekat na důkazy z vnějšku a budeme schopni věřit nejen samy sobě, ale i druhým a to s veškerou zátěží svých otázek a pochybností, že nikdo z nás není jednoznačně kladným hrdinou a že naše svědectví nemůže nikdo přinutit a ani zbavit odpovědnosti za vlastní volby.¹⁷⁹

Problematika vztahující se k úloze a postavení náboženského divadla v historii je tématem nejen zajímavým, ale i značně rozsáhlým. Z tohoto důvodu jsem se bohužel nemohla některým zajímavým námětům, které se k tomuto tématu váží hlouběji věnovat, neboť bych se začala zaměřovat pouze na jedinou oblast, která by v mé práci začala převažovat. Ráda bych si proto nechala prostor a možnost věnovat se konkrétnějšímu námětu podrobněji ve své další práci. Domnívám se totiž, že téma nábožensky laděných her na pódiu soudobých divadelních scén je poměrně zajímavým i ožehavým tématem dnešní společnosti.

Třebaže můžeme mít pocit, že pro nábožensky situované divadlo již není v dnešním světě místo, není tomu tak, neboť se i dnes najde dostatek těch, kteří cítí, že hry s takovouto tematikou mají lidem stále co předat. Bohužel ne všem se to daří adekvátním způsobem. Příkladem tak může být hra „Naše násilí a vaše násilí“ nedávno uvedená na prknech brněnské divadelní scény, ve které Ježíš znásilňuje muslimskou ženu. Těžko říct, co bylo primárním záměrem autora této hry. Zda chtěl poukázat na problematiku střetu dvou různých náboženských světů, křesťanského s tím muslimským, anebo mu šlo o pouhou recesi. Jeho záměrem však mohla být i reakce na problém týkající se Islámu, kdy však Islám v podobě muslimské ženy není hrozbou, ale pouhou obětí. Nelze tedy s jistotou říci, co autora vedlo k napsání této hry a už vůbec, co přimělo vedení divadla onu hru vůbec uvést. Reakce na dané představení se však nesetkala s takovým

¹⁷⁸ HALÍK, Tomáš. *Divadlo pro anděly. Vstupuji do hry.*, str. 239-240

¹⁷⁹ HALÍK, Tomáš. *Divadlo pro anděly. Vstupuji do hry.*, str. 241

úspěchem, jaký si autor asi původně představoval. Zvedla se totiž poměrně velká vlna nevole ze strany publika a o následných recenzích se též nedá říci, že by byly pochvalného či obdivného charakteru. Možná však autorův záměr a poselství, které jím chtěl předat, byl jiný, jen mi prostí diváci jsme nebyli schopni nebo připraveni ho náležitě rozpoznat a následně pochopit a docenit. Vracím se tak ke své myšlence, kterou jsem zmínila v samotném úvodu své práce. Problém dle mého mínění tak spočívá v samotném námětu uváděných her, v jeho pojetí a následném nastudování. Hra by měla divákům něco předat, to by mělo být jejím stěžejním posláním. Divadlo je totiž natolik velkým uměleckým fenoménem dnešní společnosti, že by se jej mělo využívat výhradně k dobrým účelům.

Nezáleží ale jen na autorech jednotlivých her či protagonistech určitých rolí, ale především na nás samotných, zda budeme ochotni nejen se dívat, ale i bedlivě naslouchat tomu, co nám má být prostřednictvím konkrétních her předáno. Dovoluji si proto tvrdit, že nejen díky Pašijovým hrám a jiným představením s náboženskou tematikou, jenž jsou v současnosti stále veřejně uváděny, ale především díky nám samým nadále může žít vize, že divadelní představení mohou i v dnešní době sloužit jako vizuální evangelizace.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Bible: písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih) : český ekumenický překlad. 5. přeprac. vyd. (3. vyd. v ČBS). Praha: Česká biblická společnost, 1994., 283 s., ISBN 80-85810-04-2.

Bible kralická: šestidílná: kompletní vydání s původními poznámkami. Praha: Česká biblická společnost, 2014. ISBN 978-80-87287-78-1.

BERNARD, Jan. *Co je divadlo. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 330 s. Pomocné knihy pro žáky.*

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008., 948 s., ISBN 978-80-7008-225-6.*
CARLSON, Marvin. *Theories of the theatre: a historical and critical survey from the Greeks to the present. Expanded ed. Ithaca: Cornell University Press, 1993., 552 s. ISBN 978-08-0148-154-3.*

GANDESEMENSIS, Hrotsvita. *Duchovní dramata. Překl. Irena ZACHOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2004. Reflexe., 158 s., ISBN 80-7021-704-9.*

GASSNER, John. *Medieval and Tudor drama. New York, N.Y.: Applause Theatre, c1987., 480 s., ISBN 978-09-3683-984-4.*

HALÍK, Tomáš. *Divadlo pro anděly: život jako náboženský experiment. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010., 257 s., ISBN 978-80-7422-051-7.*

JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti: jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2011., 286 s., ISBN 978-80-7308-360-1.*

KAZDA, Jaromír. *Dějiny divadla: pro 2. a 3. ročník konzervatoří*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. 166 s. Učebnice pro střední školy.

KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Vyd. 1. V Praze: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. 790 s. Odborné slovníky.

OPOLDUSOVÁ, Jena In *Časopis Pravda*, XIX, č. 268., str. 20

POLEHLA, Petr. *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011., 163 s., ISBN 978-80-87378-81-6.

POLEHLA, Petr. *Náboženské divadlo v raném novověku*. Vyd. 1. Editor Jan HOJDA. Ústí nad Orlicí: Oftis, 2011. 176 s., ISBN 978-80-7405-156-2.

PAVLOVSKÝ, Petr, ed. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

SKALICKÝ, Karel. *Po stopách neznámého Boha*. 3. vyd. Svitavy: Trinitas, 2003. 164 s. Studium, sv. č. 123., ISBN 80-86036-75-8.

SKALICKÝ, Karel. *Pašije Ježíše z Nazareta jako „amnodie“* In *Listy* č. 4

STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?: několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem*. Praha: Divadelní ústav, 1998. Světové divadlo., 163 s., ISBN 80-7008-069-8.

ABSTRAKT

HLAVSOVÁ, Veronika. *Divadlo jako vizuální evangelizace*. České Budějovice 2018. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra teologických věd. Vedoucí práce Prof. ThDr., Th.D. Karel Skalický.

Klíčová slova: divadlo, evangelizace, liturgická dramata, středověk, novověk, jezuitské divadlo

Práce je zaměřena na vznik a vývoj divadelního umění a jeho následnou funkci v souvislosti s náboženstvím v průběhu jednotlivých staletí. Závěrečná část se pak věnuje nejen otázce, v čem spočívá úloha dnešních divadelních her, ale rovněž i zamyšlení nad problematikou nábožensky situovaných her na pódíích soudobých divadelních scén.

ABSTRACT

HLAVSOVÁ, Veronika. *Theatre as visual evangelization*. České Budějovice 2018. Thesis. University of South Bohemia in České Budějovice. Faculty of Theology. Department of Theological Sciences. Thesis consultant Prof. ThDr., Th.D. Karel Skalický.

Key words: theatre, evangelization, liturgical dramas, Middle Ages, modern times, Jesuits theatre

The thesis focuses on formation and evolution of dramatic arts and their function in context with religion during centuries. The final part both inspects the role of current theatre plays and it also contemplates the question of the role of religious plays on contemporary stages.