

EVA STEHLÍKOVÁ

**A CO KDYŽ JE TO
DIVADLO
?**

**NĚKOLIKERO ZASTAVENÍ
NAD
STŘEDOVĚKÝM
LATÍNSKÝM DRAMATEM**

Divadelní ústav a KLP - Koniášch Latin Press
Praha 1998

Ordo Virtutum

Naše znalosti o životě Hildegardy z Bingen jsou poměrně bohaté. Narodila se v Bernersheimu v Porýní v roce 1098 (tedy víc než století po smrti Hrosvity) a strávila celý život v klášteře, kam vstoupila jako osmiletá. R. 1136 se stala představenou kláštera Disibodenberg. Tam nabyla vzdělání, o němž se badatelé nevyjadřují příliš lichořivě. Nicméně se proslavila nejen tím, že založila klášter Rupertsberg u Bingen (tam také zemřela 17.7.1179) a věnovala se intenzivně teoreticky i prakticky léčitelsví, ale především svým vizionářstvím, kterému se dostalo církevního placet na synodě v Trevíru (1147/8). Z jejího bohatého díla proto patrně nejvíce zajímavý spis *Scivias*, popis a vlastní výklad jejích 26 vizí. Pozornosti se dostalo také její korespondenci se sv. Bernardem, papeži a panovníky. Víme jména jejích spolupracovníků, známe mnohé překvapivé podrobnosti.

Hildegardina poezie byla však donedávna podceňována: jako by na ní utvřelo jakési odium, neboť její latina, podle mínění mnohých, nedosahovala standardní úrovně. Výhrady jsou samozřejmě na místě, pokud její literární tvorbu poměříme díly jejích učenců současníků. Právě tak se ovšem dá říci, že Hildegardin projev byl velmi osobitý a její svěží jazyk zřejmě odrážel spíše mluvenou formu latiny, kterou její spolupracovníci jen povrchově upravovali. Zvláštní sepeť jistého jazykového primitivismu a exaltovanosti komplikovaných, těžko přeložitelných obrazů je pro dnešního čtenáře velmi přitažlivé.

Hildegardino **Ordo virtutum**^{81/} nemá narativní pasáže, je tvořeno pouze promluvy alegorických postav. Abstraktní postavy - s výjimkou patriarchů a proroků, kteří vystupují pouze na počátku - jsou hlavními aktéry. Proti sobě tu stojí dva protivníci: *Virtutes*, Ctnosti, a *Diabolus*, Dábel. Ctností je patnáct - *Humilitas* (Pokora), *Karitas* (Láska), *Oboediencia* (Poslušnost), *Fides* (Věra), *Spes* (Naděje), *Castitas* (Čistota), *Innocentia* (Nevinnost), *Verecundia* (Cudnost), *Misericordia* (Milosrdenství), *Discretio* (Opatrnost), *Victoria* (Vítězství), *Pacientia* (Trpělivost), *Amor Celestis* (Boží láska), *Timor Dei* (Bohobojnost), *Contemptus Mundi* (Pohrdání světem), *Scientia Dei* (Vědomí Boha). K nim bývá přřřazena ještě *Disciplina* (Kázeň) dosazovaná do textu na místo, kde není mluví určen. Boj se tu však neodehrává pouze mezi Ctnostmi a Dáblem, kteří zápasí o sbor Duší. Protagonistou je přímo jedna z duší označená zpočátku jako *Felix Anima* - Šťastná duše.

Vlastnímu ději totiž předchází krátký dialog mezi Ctnostmi a patriarchy a proroky, kteří vymezují představu kosmického stromu, jehož jsou patriarchové

a proroci kořeny (*radices*), zatímco Ctnosti jsou ratolestmi (*rami*) vyrostlými ve stínu (*umbra*) Božího pohledu (doslova *oculi viventis*, živoucího oka).

Vlastní „hru“ otvírá chór Duší uvězněných v lidských tělech, které lamentují nad svým osudem: měly být dcerami královskými, ale pro Adamův hřích ztratily své výsadní postavení ve světle živoucího slunce a musí žít in umbra peccatorum, ve stínu hříchů. Šťastná Duše má mezi nimi jistá privilegia - přichází žádostivá a plná dobré vůle, brzy se však její směřování mění:

ŠTĀSTNĀ DUŠE Ó sladké Božství, ó líbezný živote,

v němž budu nosit přeslavný šat,
a přijímat to, co jsem ztratila při prvním zjevení,
po tobě toužím a všechny ctnosti volám na pomoc.

CTNOSTI

Ó šťastná duše, ó sladké Boží stvoření,
bezedná hlubina Boží moudrosti tě stvořila,
jsi plná lásky.

ŠTĀSTNĀ DUŠE

S radostí k vám přijdu,
abyste mi mohly dát políbení svého srdce.

CTNOSTI

Máme za povinnost bojovat po tvém boku, ó dcero královská!
Ale Duše se zdráhá a nařká:
Ó těžká práce, ó tvrdé břímě,
které musím nést oděna do tohoto žití!
Je příliš obtížné bojovat proti vlastnímu tělu.^{82/}

Volá Ctnosti na pomoc, protože neví, co má dělat, nedbá na napomenutí Boží vědomostí, která ji poučuje, a vzbouří se:

ONĀ DUŠE

Bůh stvořil svět.
Žádnou křivdu nečiním,
když si jej chci užívat!^{83/}

Tato slova vyvolávají Dábla, který lstivě Duši strhne k sobě tím, že jí předestře vizi světa, kde není třeba se namáhat, světa, který je jí otevřen a přijme ji s velkými poctami. Mamě Ctnosti truchlí nad osudem Duše, jež svedena Dáblem odchází.

81/ Viz Latinské texty č.11.

83/ Viz Latinské texty č.12.

Následuje uvedení Ctností, které - v čele s královnou Ctností Pokorou - se postupně představují a jsou ostatními Ctnostmi přijímány do jakéhosi tanečního kruhu, jehož uzavření povede k šťastné korunovaci vytrvalých. Konec patří Vítězství, triumfálně pošlapávajícímu Hada - svůdce lidského pokolení, a Opatřnosti, která jako *lux et dispensatrix omnium creaturarum* (světlo, vedoucí všechna stvoření k rozvažování) utvrzuje člověka v nutnosti vyvinout svobodnou aktivitu. Dábel, který odvedl Duši, je však všudypřítomný - jednou dokonce vstupuje do jejich dialogu. Zdá se, že po celou dobu je v kruhu Ctností, neboť Nevinnost ostatní Ctnosti varuje, aby přechaly před dábelskou nečistotou. Triumfální zpěv Pokory *Gaudete ergo, filie Syon!* (Radujte se, dcery Sionské) uzavírá tanec a otevírá další část děje, v němž se k Ctnostem kajícím vrací zpět zbloudilá Duše, která lituje svého pochybení a volá všechny Ctnosti na pomoc.

KAJÍCINÁ DUŠE *si stýská a oslovuje Ctnosti*

Aj vy královské Ctnosti, jaké jste krásné
a jak záříte v nejvyšším slunci,
a jak sladké je s vámi přebývat!
Běda mi, že jsem od vás uprchla!

CTNOSTI Ó uprchlice, pojď, pojď k nám a Bůh tě přijme.

ONA DUŠE Ach! ach! Horoucí sladkost hříchů mne strávila,
a proto jsem se obávala vstoupit.

CTNOSTI Neboj se a neutíkej,
protože dobrý pastýř hledá v tobě svou ztracenou ovečku.

ONA DUŠE Nyní potřebuji, abyste mne přijaly,
protože páchnou mé rány,
jimiž mne poskvrnil ten starý had.

CTNOSTI Pobež k nám a sleduj ony stopy,
v naší společnosti nikdy neupadneš,
a Bůh tě uzdraví.

KAJÍCINÁ DUŠE *k Ctnostem:*

Já jsem hříšnice, která unikla životu.
Plná vředů přicházím k vám,
abyste mi propůjčily štít spásy.

Ó ty veškeré vojsko královny,
a vy, bělostné lilie její, s nachovým rouchem z růží, skloňte se
ke mně: od vás jsem utekla do světa.
Pomozte mi, abych v krvi syna Božího mohla se
opět pozvednout.

CTNOSTI Ó Duše uprchlická, buď silná
a oděj se světlem jako svou zbraní.

ONA DUŠE Ó Pokoro, ty jsi skutečný lék! Buď moji zástitou.
Velmi jsem se mylila, pýcha mne zlomila,
zjizvila moji tvář.
Nyní se k tobě utíkám, ujmi se mne!

POKORA Ó všechny Ctnosti, pro rány Kristovy
ujměte se hříšnice, truchlící pro své jizvy,
a předvedte ji ke mně.

CTNOSTI Chceme tě přivést zpátky a už tě neopustíme.
Celé nebeské vojsko se nad tebou raduje.
Sluší se tedy, abychom zazpívaly chvalozpěv.

POKORA Ó ubohá dcero, chci tě obejmouti,
protože sám velký uzdravovatel těžké a hořké rány
pro tebe trpěl.^{84/}

I zde však Duši dostihne Dábel, který ji chce odvésti zpět. Duše se vzchopí
k boji, statečně se Dáblovi postaví a spolu se Ctnostmi nad ním zvítězí:

KAJÍCINÁ DUŠE Poznala jsem, že všechny mé cesty byly špatné, a tak jsem
od tebe uprchla.

Teď však, ó svůdče, budu s tebou bojovat.
A ty, ó královno Pokoro, svým lékem mi pomáhej!

POKORA *k Vítězství*
Ó Vítězství, které jsi nad ním na nebi zvítězilo,
pobež se všemi svými vojáky
a svažte tohoto Dábla.

VÍTEZSTVÍ *ke Ctnostem*
Ó nejstatečnější a nejslavnější vojáci, přijďte
a pomozte mi zvítězit nad tím podvodníkem.

84/ Viz Latinské texty č. 13.

CTNOSTI Ó nejsladší válečnice, jsi jako kypící pramen,
který pohltí vlka nenasytného!
Ó slavná a korunovaná, my rády
budeme po tvém boku bojovat proti tomuto svůdci.

POKORA Svažte jej tedy, ó přeslavné Ctnosti!

CTNOSTI Ó královno naše, tebe poslechneme,
a rozkazy tvé ve všem vyplníme.

VÍTEZSTVÍ Radujte se, přítelkyně! Starý had je spoután!

CTNOSTI Chvála ti, Kriste, králi andělů.^{85/}

Ctnosti vedené Vítězstvím tedy Dábla svážou, Čistota, ztotožněná s Pannou
Marií, živící ve svém panenském těle zářak, pošlape jeho hlavu. Odmítá jeho
smilné myšlenky, neboť zrodila toho, který sjednotí k boji s Dáblem celý lid-
ský rod. V epilogu, který můžeme připsat Ctnostem a Duším, se vrací obrazy,
které známe z prologu:

Na počátku všechna stvoření byla svěží
a uprostřed nich kvetly květy;
potom zeleň ustoupila.
A onen muž-válečník to viděl a řekl:
To všechno vím, ale zlatý počít ještě není dovršen.
Ty pohleď do otcovského zrcadla:
Cítím únavu ve svém těle
a moji maličtí také ochabují.
Nyní si pamatuj, že plnost, která byla na počátku,
nesmí uvadnout.
Nyní jsi měl v sobě,
že tvé oko nikdy neustalo
dokud jsi viděl mé tělo plné drahokamů.
Neboť mne unavuje, že všechny mé údy jsou na posměch.
Otcé, viz, tobě ukazují své rány.
Nyní tedy, všichni lidé,
skloňte kolena svá před otcem svým,
aby k vám mohl napřáhnout svou ruku.^{86/}

85/ Viz Latinské texty č.14.

86/ Viz Latinské texty 15.

Je zřejmé, že na rozdíl od Prudentiovy Psychomachie, jejíž znalost mů-
žeme předpokládat, ale patrně nemůžeme dokázat, jde v Ordo virtutum o sku-
tečné střetnutí alegorizovaných postav, které je dramaticky prezentováno.
Navíc text vykazuje i skutečnou dramatickou konstrukci, kterou lépe oceníme,
srovnáme-li text vycházející z rukopisu R z Wiesbadenu (datovaného 1180-
1190) s jakousi zárodečnou verzí hry, kterou nacházíme už v poslední vizi spisu
Scivias.^{87/} Tato verze je přibližně o polovinu kratší, neobsahuje „tanec Ctností“
a končí návratem Duše k Ctnostem. Svedená Duše pouze odchází a zase se vrací.
Závěrečný boj s Dáblem a jeho přemožení tu ještě chybí. Je tedy zřejmé, že dia-
logizovanému textu dodala Hildegarda v následujícím přepracování především
dramatické napětí a zřetelnou katarzi.

Ludus de Antichristo

Autor **Ludus de Antichristo**, nejambicióznější středověké hry, která se zacho-
vala,^{88/} byl patrně Hildegardiným současníkem. Neznáme však jeho jméno a má-
me zato, že hra vznikla kolem roku 1160 a spojujeme ji se dvorem Fridricha I.
Barbarossa (1152 - 1189).

Hra střední délky se rozpadá na prolog, v němž nastoupí téměř všechny
„postavy“ hry (tedy všichni králové, Pohanstvo a Židovstvo, Církev doprová-
zená Milosrdenstvím a Spravedlností, Papež a Císař se svou armádou, nikoli
však Antichristus se svými pomocníky), a na dvě části. V první části (1-150)
Císař postupně podrobuje celý známý svět římskému právu - postupně vysílá
své posly ke králi francouzskému, řeckému (tedy byzantskému), jeruzalémské-
mu, a silou nebo slovem je přesvědčí, aby přijali jeho nadvládu. Když baby-
lonský král napadne Jeruzalém, sebere císař vojsko, osvobodí Judeu, na hlavu
porazí útočníka, a tím se stane svrchovaným pánem nad světem. Pak vejde do
chrámu a odevzdá svou korunu a všechnu svoji moc Bohu:

Přijímí, co tobě z celého srdce daruji,
ó Králi králů. Na svou vládu rezignuji,
neboť jen ty, skrze něhož kralují králové,
jako císař a vládce všech můžeš být osloven.^{89/}

87/ FUHRKÖOTTER 1978.

88/ WRIGHT 1967, 11; YOUNG II, 396 nazývá Antikrista *best literary product of German ecclesiastical life in twelfth century*. Text YOUNG II, 371-387, německé bilingvní vydání LAN-GOSCH 1957, 179-239, anglický překlad WRIGHT 1967, 67-99, český překlad předešlý a prvního výstupu BAHNÍK (Sestra Múza 310-319).

89/ Viz Latinské texty č.16.

To je příležitost pro vystoupení Antichrista, který dominuje druhé části (151-475):

Okamžitě vystoupí Antichristus, oblečen do brnění skrytého pod oděvem. Je doprovázen Pokrytctvím na pravé straně a Kacířstvím na straně levé. Zpívá jim:

Mého panování přišel čas.
Vystoupit hodlám skrze vás
na trůn, kde chci kralovat.
Celý svět musí mne uctívat.
Vaše schopnosti jsem shledal,
a proto jsem si vás vybral.
Teď vaše píle a horlivost
vykonat pro mne může dost.
Všechny národy Krista
milují a ctí dozajista.
Vzpomínku na něj vyhladíte,
na jeho trůn mne usadíte.
K Pokrytctví:
Na tobě vybuduji základy.
Ke Kacířství:
Skrze tebe získám poklady.
K Pokrytctví:
Ty získáš přízeň laiků,
Ke Kacířství:
ty zničíš nauky kleriků.
Tehdy ony řeknou:
Skrze nás svět v tebe uvěří
a jméno Kristovo opustí.^{90/}

Poté Kacířství a Pokrytctví napadnou krále jeruzalémského a svrhnou jej. Přivedou pak Antichrista do chrámu Páně a instalují jej na trůn. Antichristus vyšle posly k jednotlivým králům, žádá je, aby se podrobili jeho zákonu (*nostrae legi*) a hrozí, že zahynou, neuposlechnou-li. Řecký král, stejně jako francouzský a jeruzalémský, uposlechnou, pokloní se Antichristovi a přijmou od něho potvrzení své vlády. Ke králi německému dá vypravit Antichristus dary, neboť ví, že by s jeho chrabrostí těžko bojoval. Německý král však pozná Antichristovu lest a nepodrobí se. Antichristus proto vyhlásí proti němu velké tažení, kterého se účastní všichni králové. Ani spojená vojska však nezvítězí nad německým králem. Tehdy jej Antichristus porazí pomocí Pokrytctví. To

90/ Viz Latinské texty č.17.

přivede německému králi zázraky: Antichristus uzdraví chromého a nemocného leprou. Německý král se však dá oklamat, teprve když Antichristus před ním vrátí život vojákovi zabitému v bitvě. Zato jej Antichristus pověří, aby racel na jeho věru pohany a přemohl babylonského krále. Zbývají již jen Židé, kteří čekají na svého Mesiáše a dají se přesvědčit, že Antichristus je očekávaný Emanuel. Přijdou však ti, kteří znají skutečnou pravdu - proroci Henoch a Eliáš:

Slovo otce	božské je na věky,
v lůně panny	stalo se člověkem.
Zůstal Bohem	v přijetí smrtelnosti,
stále trvá,	byť žije v dočasnosti.
Není to tím,	co zákon přírody přikázal,
samotný Bůh	takový rozkaz dal.
Kristus slabost	smrtných na sebe přijal,
aby slabým	svou sílu předat dokázal.
Židé Krista	jako člověka poznali,
že je věčný	nikdy nepochopili.
Jeho slovům	nemohli uvěřit,
za Piláta	na kříž jej dali pověsit.
Svou smrtí smrt	načisto zahubil,
od Gehenny	věřící osvobodil.
Kristus z mrtvých	vstal a už nezemřel,
přijde brzy,	navěky věků povládne.
Všechno lidstvo	ohnivým soudem rozsoudí,
dávno mrtvé	k novému životu probudí.
Spásu dá těm,	které od hříšníků oddělí,
špatné duše	zatratí a dobré odmění.
Nyní víte,	co praví Písmo svaté. ^{91/}
Svědci jsou dva:	Eliáš a Henocha tu máte.

Židé pochopí, že byli oklamáni a uvěří svým prorokům. Ani Proroci, ani Židé od své pravdy neustoupí a než by se poddali tomu, v němž poznali zdroj vši špatnosti, zhoubu pravdy, strůjce marnosti a lháře skrývajícího se za maskou božství, raději zahynou. Antichristus, v domnění, že konečně zvítězil, sezve všechny krále i s jejich armádami. V tu chvíli přichází konec:

91/ Viz Latinské texty č.18.

Náhle zazní hromobití nad Antichristovou hlavou.

Zatímco se zhroutí a všichni prchají. Křesťanstvo zpívá:

Aj, toť jest ten člověk, kterýž neskládal v Bohu síly své.

Já pak budu jako oliva zelenající se v domě Božím.^{92/}

Tehdy se všichni vrátí k víře, Církev je přijme a začne zpívat:

Vzdávejte chválu našemu Pánu.^{93/}

Tato jistá dvojlomnost způsobila, že je hra někdy opravdu nazývána Hrou o římském císaři a Antichristovi.^{94/} Oba dva příběhy, které zcela jistě vzdělané publikum dobře znalo,^{95/} však jen komplementárně osvětlují téma základní, totiž všemocnost Boha. Jemuž je podřízena lidská křehkost neschopná zvítězit nad ďáblem bez jeho pomoci.^{96/} Téma je možno pochopitelně konkretizovat v historických souvislostech a vidět ve hře také varování, že bez císařovy pevné ruky chránící křesťanstvo se otevírá pole pro ďábelské síly.^{97/} Lidské konání, jemuž je scénou celý svět, je tu však nahliženo z hlediska věčnosti.

92/ Ž 51, 9-10, králický překlad.

93/ Viz Latinské texty č. 19.

94/ Hra sama nemá žádný titul, LANGOSCH 1957 rozděluje hru do dvou částí: Die Welt-herrschaft des deutschen Kaisers a Die Herrschaft und das Ende des Antichrist.

95/ Jméno Antichrista čteme až v J 2, 18; 4,3; J 7. Obraz personifikovaného zla, mocného protivníka Boha však je starý a je znám mnoha náboženstvím. Komentátoři Bible jej nalézali i ve snech Danielových (Da 7-12). Základním pramenem autora naší hry byl spis Libellus de Antichristo, který napsal v 10.století mnich Adso pro francouzskou královnu Gerbergu (text mj. YOUNG II, 496- 500 a WRIGHT 1967, 100-110).

96/ WRIGHT 1967, 44.

97/ AXTON 1974, 88.

F O R M A

Už výběrem textů a postojem ke způsobu jejich zápisu jsme dali najevo, které latinské texty považujeme za potenciálně divadelní. Nejsou to zdaleka všechny texty a jejich otevřenost divadlu také nemusí nutně znamenat, že byly psány pro veřejné předvádění nebo že o něm máme nepochybné důkazy. Chceme-li se však dobrat alespoň rámcových poznatků o povaze středověkého latinského „divadla“, nezbyvá nám než probrat postupně místa, kde k prezentaci docházelo a zkoumat způsoby, jakými se tak dělo. Musíme ovšem odložit všechny předsudky, které vyplývají z našeho zakotvení v divadelním systému posledních několika století. V raném středověku nenalzáme žádný „divadelní“ systém, který by byl organizován profesionálně, ba máme důvodně podezření, že ti, kteří latinské texty předváděli, byli sice školními profesionály, nikoli však herci v našem slova smyslu. Projděme tedy centra středověkého divadla, kterými jsou klášter, kostel, dvůr panovníka a univerzita, a shrňme pak své poznatky o účasti prezentace a jejím smyslu.

K L Á Š T E R

Význam středověkých klášterů pro vývoj divadla je stále ještě nedocenen. Přesto je nepominutelný. Musíme si uvědomit, že první klášter, Monte Cassino ve střední Itálii, zakládá Benedikt z Nursie roku 529, tedy téhož roku, kdy je výnosem císaře Iustiniana zrušena poslední antická (a tedy pohanská) filozofická škola, Platónská akademie v Athénách. Heslo benediktinů *Ora et labora*, Modli se a pracuj, bylo dostatečně obecné, aby řád mohl přijmout nejrůznější aktivity, mezi něž mohlo patřit jak čtení, tak kopírování knih na straně jedné^{1/} a rozvíjení zpěvu na straně druhé. Mnohé další kláštery (zejména Cassiodorovo Vivarium, založené kolem r. 540 v jižní Itálii, kláštery zakladané irskými mnichy jako Bobbio, Luxeuil, St. Gallen aj.) sehrály důležitou úlohu v zachování antické literatury - a tedy i teoretických spisů o antickém divadle a textů antických dramát, které středověké autority studovaly. Rozšíření těchto znalostí v církevním a později i světském prostředí přispělo k rozvíjení soudobého myšlení o divadle dávno před renesančním vznikem.^{2/}

Jedním z předčasných plodů tohoto „humanistického“ proudu je nepochybně dílo Hrotsvitino. Jak jsme se již zmínili, panuje obecné mínění, že tyto komedie vznikly zcela mimo divadelní kontext. Tvzení, že nevstoupily navíc

1/ REYNOLDS-WILSON 1986, 74 a 97.

2/ REYNOLDS-WILSON 1986, 82-107; KELLY 1993, 111-168.

ani do literárního kontextu, protože nebyly mimo klášter známy,^{3/} bylo ořeseno v r. 1922 nalezením kolínského rukopisu C z 12. stol. Ten obsahuje čtyři Hrotsvitiny hry, jejichž text zřetelně vychází z jiného pramene než emmeransko-mnichovský rukopis M (nyní Clm 1445 v Mnichově), který měl k dispozici v r. 1493 Hrotsvitin objevitel Komrád Celtes, a další rukopisy od něj odvozené.^{4/} Zdá se tedy, že v uzavřeném světě klášterů přece jen Hrotsvitiny komedie kolovaly. Navíc se dá předpokládat, že její přátelské styky s významnými představiteli otonské dynastie mohly přispět ke známosti díla i na císařském dvoře (abatyše kláštera Gerberga II. byla dcerou Jindřicha Bavorského a neteří císaře Oty). Proslulý Dürerův dřevořez, na němž Hrotsvita odevzdává své dílo Otovi Velikému, nemusí být tedy jen romantickým výmyslem počátku 16. století, kdy byla kulturní veřejnost okouzlena Celtovým nálezem.

Tato zjištění ovšem nikterak nevyprovádají o možném předvádění Hrotsvitiných komedií - ať už v samotném Gandersheimském klášteře, tak mimo něj. Hratelnost a hranost nesmí být pochopitelně zaměňována.^{5/} Musíme však současně uvážit, že způsob života v komunitě, jakou byl Gandersheimský klášter (a jakou byly mnohé mužské i ženské kláštery té doby), předpokládal veřejné sdílení čtených textů.^{6/} Sama Hrotsvita v předmluvě ke svým hrám používá o odsouzenějším počínání těch, kteří milují Terentia, spojení *turpia lasciviarum incesta feminarum recitabantur*, hanebná smilstva bujných žen *byla předčítána*. Navíc mnichovský rukopis G (Clm 2552 v majetku mnichovské Bayerische Staatsbibliothek) obsahuje text Hrotsvitina Gallicana, který je formálně rozčleněn na jednotlivé scény a je tak vlastně připraven k „divadelnímu“ provedení.^{7/} Je nepochybné, že Hrotsvitiny komedie byly veřejně čteny. Můžeme se bohužel jen dohadovat, jak takové čtení mohlo vypadat, a zda bylo doprovázeno nějakým typem předvádění. Nemůžeme je však a priori zamítat. Není také zcela vyloučené, že právě v kláštrech byly také nejen čteny, ale i hrány Terentiovy komedie, s nimiž Hrotsvita soutěžila.^{8/}

Svět klášterů měl rovněž své zábavy, třeba někdy nepřilíš vítané a žádoucí a často odsuzované církví. Mezi ně patří - zcela na opačném pólu než Hrotsvitin úspěštilý didaktický pokus - parodie známá pod jménem **Cena Cypriani**,

3/ Viz STRECKER 1930, IV-V, u nás ČERNÝ V. 1964, 13.

4/ Zajímavé je, že už na konci 15. stol. byl Hrotsvitin **Dulcinius** adaptován do maďarštiny (MUJR 1992, 632). O skutečném přivlastnění svědčí i to, že titulní postava doznala typickou proměnu: z římského mistodržícího se stal Turek.

5/ Tímto onylenem poněkud trpí i jinak výborná kniha BUTLER 1960.

6/ JONES 1988, 101 vyjadřuje tuto skutečnost precizně: *Medieval literature was mediated*.

7/ NAGEL 1966, 15.

8/ OGHILVY 1963, 617-618 si nedovede představit, že by jeptišky v Gandersheimském klášteře hrály Terentia, ale nemá za nemožné, že jej viděly hrát.

Cyprianova hostina,^{9/} jejíž text se zachoval pod jménem Thascia Caecilia Cypriana, biskupa v Karthágu, který r. 258 za Valeriova pronásledování křesťanů zemřel jako mučedník. Problém autorství textu je úzce spjat s problémem datování, které je víc než nejisté a pohybuje se od konce 4. až do 9. století. Sama existence takového textu psaného „barbarskou“ vulgární latinou, v němž se v jakémsi nepochopitelném rejži před námi mňhají postavy Starého i Nového zákona, jež mají někdy jasně srozumitelné, jindy zase zcela podivné atributy a vyvíjejí nejrůznější činnosti, je podivuhodná. Neméně podivuhodné je, že se tato hříčka, vyzývající k bezuzdné zábavě nad posvátnými biblickými příběhy, dochovala ve více než padesáti rukopisech z 9. až 15. století. Vychází z ní učený fultský opat Hrabanus Maurus, jehož verze Hostiny je zachována v dalších patnácti rukopisech z 10. až 15. století. K další nezávislé verzi Johanna Diacona máme k dispozici dalších jedenáct rukopisů a známe ještě další dvě verze. Obliba Hostiny byla ve středověku obrovská.

Je zřejmé, že Cyprianův text je pro další autory východiskem, jistým rámcem, v němž může být realizována nová hra přizpůsobená okolnostem a vkusu účastníků. Hostina Johanna Diacona, skládající se ze čtyř částí (prologu, vlastního spisu, epilogu a závěrečné poznámky), však vzbuzuje pozornost z jiného důvodu. Na rozdíl od Hrabanova textu určeného podle autorových slov ke čtení nebo k poslouchání (*legere aut audire*), se v prologu a závěrečné poznámce k Hostině Johanna Diacona, věnované papeži Johannu VIII., hovoří už zcela zřetelně o předvádění, hraní. To ovšem tyto texty staví do jiného světla a převádí tyto kuriozity ze skriptorií, kde se jim bavily generace neposedných mnišků, do blízkosti středověkého divadla.

Nadměrná opatrnost nás nutí k prohlášení, že není zcela jasné, zda Hostina Johanna Diacona byla opravdu veřejně předvedena na dvoře císaře Karla o velikonočních roku 877. Jisté je, že byla k předvádění určena a k němu směřovala, jak svědčí 3. a 4. strofa I. části, v níž autor vyjadřuje své přání:

9/ Text MODESTO 1992, český překlad STEHLÍKOVÁ 1994b. Titul není pouhou metaforou. Text je vsknutku organizován jako **cena**, římská hostina, a zachovává více méně její strukturu.

Je tu však jeden podstatný rozdíl, prozrazující, že vládnoucím principem výstavby je princip karnevalu, obracející navykly pořádek na hlavu. Zatímco na hostinu chodí člověk, aby si jako obsluhovaný host užíval všech požitků, Cyprianovy postavy si všechno musí udělat samy: samy musí připravit hodovní mísmost, uvařit jídlo, samy se starají o svou zábavu. Následujícího dne se všichni postavy vrátí, aby vyjádřily králi díky a přinesly mu dary. Pak ovšem dojde k zásadnímu obratu: hosté jsou osoceni, že kradli, hledají se, a také se nalézají kradené věci, a hosté jsou vedeni na mučení. Posléze král rozhodne, že k vykoupení vin bude za všechny jedna postava obětována, zabita a pak pohřbena. Ostatní biblické postavy se účastní exekuce a pohřbívání se stejnou vervou, s jakou se účastnily opulentní hostiny. Pak teprve odejdou domů a hostina definitivně končí (blíže STEHLÍKOVÁ 1994a).

Chtěl bych, aby se tím bavil římský papež ve velikonoční albě, když představený školy s věncem z rohů jako silén přijede na oslu vysmíván zpěváky, takže kněžská hra vyznačí konání mystéria.

Chtěl bych, aby to dal svým spolustolovníkům poznat císař Karel, který se těšil z předvádění mirakulí a nešetřil na oděvech, když po triumfů nad národů jako vítěz byl korunován, aby tento císařský žert poučil vojsko.¹⁰

Prekvapivé použití slov jako *misterium*, *miraculum*, která mohou mít divadelní konotace, má svůj pendant ve IV. části:

Líbilo se mi hrát si a ty, papeži Jane, hrajícího příjmi. Jestliže se ti to líbí, sám se můžeš smát. Zatímco smutná století leť nad zničenými střechami, vezmi si poučení, která jsou ti milá, z těchto veršů, kdo můžeš s radostí pozorovat podívané hrané o svátcích, které díky různým nepříznivým věcem bývají příliš opomíjeny.¹¹

Četné užití tvarů slovesa *ludere*, hrát, pohrávat si, skotačit, tropit si smích, a od něho odvozeného podstatného jména *lusus*, hraní, hra, stejně jako důraz na optickou stránku (*spectacula cernere*, dívat se, pozorovat podívané) nám dovoluje podporovat hypotézu o scénickém provedení. Z dochovaných textů bohužel nikterak nevyplývá, jak takové předvádění mohlo vypadat. Na základě autorových slov se dá pouze předpokládat, že jedna osoba (ať už *scurra*, šašek, jako v textu připomínány jakýsi plešatý stařík jménem *Crescentius*, nebo sám autor - *saltans*, *cantans*, *tocans*, tančící, zpívající a dělající vtipy) text předčítala a jiné osoby jej mlčky, zato v bohatých kostýmech pantomimicky předváděly.¹² Nezdá se, že by tento způsob prezentace hostiny byl ojedinělým aktem, další důkazy však zatím nemáme.

Zato víme z některých kritik života v klášteře, že klášterní refektář býval místem, kde se předváděla *spectacula theatralia*, divadelní produkce - byť to byly jen hry o Herodovi a mniši předváděli bohobojné příběhy o narození Krista.¹³ Obyvatelé klášterů měli zřejmě své znalosti světského divadla. Jinak by stěží mohli být peskování za to, že prezentují v refektáři posvátné děje, jako by to bylo divadlo.

10/ Viz Latinské texty č.25.

11/ Viz Latinské texty č.26.

12/ ALLEGRI 1995, 262.

13/ Gerthoh z Reichenbergu (1093-1169), cit. YOUNG II, 411-412.

Jiným příspěvkem klášterů k vývoji divadla je rozvíjení zpěvu, především tzv. tropů, zpívaných textů, které tvořily úvod, vložku nebo doplněk liturgického zpěvu, prohlubovaly jeho působivost nebo vysvětlovaly blíže jeho význam. Uvedme pro názornost nejnedodušší možný příklad:¹⁴

ITE MISSA EST.- DEO GRATIAS.

(Jděte, jest propuštění [je konec mše]. - Bohu díky)

ITE nunc in pace, spiritus sanctus super vos sit, iam MISSA EST.

(Jděte nyní v míru, ať je duch svatý nad vámi, již je konec mše)

DEO semper laudes agite, in corde gloriám et GRATIAS.

(Bohu vždy vzdávejte chválu, v srdci slávu a díky)

Vznik tropů se klade obvykle do 10. století, tradičně se spojuje s klášterem St.Gallen a za jejich první skladatele se považují Notker Balbulus, který žil přibližně v letech 840-912, a jeho kolega Tutilo. Z nejstaršího zachovaného tro-paria, tropáře, od sv. Martina v Limoges z let 933-936, však vyplývá, že měl už francouzské předchůdce. Zdá se, že v klášteřích byly poměrně brzy rozvinuty zpěvní produkce nezávislé na liturgických divadelních útvarech a teprve odtud se dialogy a další výjevy dostávaly do liturgických obřadů.¹⁵

Hudební život klášterů byl patrně bohatý a dával jisté možnosti k rozvoji tak mimořádných osobností jakou byla Hildegarda z Bingen, autorka dnes velmi ceněných písní. Ačkoli máme k dispozici řadu věrohodných údajů o jejím životě a působení, nemáme bohužel představu o jejím vztahu k divadlu. Vzhledem k tomu, že Hildegarda byla (díky nepřilíh kvalitativnímu vzdělání) pramálo znalá zásad středověkých poetik a její estetické záměry nebyly nikterak z těchto poetik odvozeny, můžeme si snad dovolit vznést hypotézu, že světské radovánky pro ni byly čímsi, co je pod dáblovou patronací. Když si ve třetí vizi třetí knihy jejího nejznámějšího díla *Scivias*¹⁶ personifikované Vítězství podrobujeme, leží pod jeho nohami lidičky, z nichž někteří hrají na trubky, jiní robuje dábla, leží pod jeho nohami různé hry (*diversis ludis ludunt*). Vítězství je však kopím, které drží v pravici, nelitostně probodává. Není však pochyb o tom, že Hildegarda uznávala *theatrum sacrum*, posvátné divadlo, které doplňovalo posvátné obřady. Zkomponovala i jakési scénické pásmo k počtě sv. Ruperta, patrona kláštera, v němž se zcela volně mísí lyrické a dramatické momenty.

14/ YOUNG I,178.

15/ ČERNÝ J. 1995, 210.

16/ Český překlad Jakub DEML (Hildegarda, Cestvěz. Nový Jičín 1911) obsahuje pouze 6 vizí. Latinský text s ilustracemi viz FÜHRKÖOTTER 1978.

Nemáme žádné faktické důkazy, že by Hildegardina moralita **Ordo virtutum** byla hrána. Je tu však důkaz čistě interní: Hra je opatřena notami¹⁷ a my musíme mít vždy na paměti, že hudba je vlastně scénickou poznámkou sui generis a znamená jasný pokyn ke zpívání textu. Zpívání textu v kláštřích je, stejně jako čtení, věcí veřejnou, je to, příležitost anglickým výrazem, „performing act“, pod nímž si můžeme představit určitou scénickou podobu díla, která může mít jak „koncertní“, tak divadelní rysy. Notace nám přináší ještě další překvapení: všechny postavy hry zpívají, pouze jediní mluví: je to Dábel, kterému zpěv není dovolen a uvádí se sám notným hřmotem (*streptus, suggestio*).

Byly učiněny pokusy rekonstruovat možnou prezentaci této morality v duchu ilustrací k Hildegardině **Scivias**: „Šestnáct Ctností a jejich královna, Pokora, jsou na zvýšených sedech v pozadí hracího prostoru. Jejich kostýmy ... musely být spektakulární, zářivě barevné. Například Láška má šat nebeské barvy, se zlatým pláštěm až na paty, Víra má šarlatový šat a atributy mučednictví. Poslušnost oblékla šat hyacintové barvy, má stříbrné okovy na krku, rukou i nohou. Bázeň Boží má tmavě fialový oblek ... na němž je nakresleno množství stříbrných zavřených očí - jakoby všechny její pokusy vidět Boha byly zmařeny tím, že je oslněna jeho jasem. Na úpatí schodů vedoucích k sedes je Dábel... Je v řetězech a řetězy řinčí, když se pohne nebo mluví.“¹⁸

Tak jako se ilustrace liší od obrazu, který Hildegarda podává ve svém textu, může se ovšem lišit vizuální stránka představení od ilustrací. Navíc ilustrace, které nacházíme ve **Scivias**, nejsou ilustracemi k **Ordo virtutum** a váží se jen k alegorizovaným postavám vystupujícím v obou dílech. Na jejich základě můžeme s určitostí tvrdit jen jedno: dobové představy alegorických postav byly neobyčejně barvitě. Nemí pochopitelně vyloučeno, že bohatý klášter mohl předvádění hry také bohatě scénicky vypravit. I kdyby Hildegardino **Ordo virtutum** bylo prezentováno pouze před osazenstvem kláštera, nebylo by to patrně pouhé chudé „hudební divadlo“, ale velmi spektakulární podívaná. V kláštřích pravděpodobně vznikaly mnohé přísně liturgické hry i hry, které liturgický rámeček překračují.¹⁹

Navíc „taneč“ Ctností odkazuje k živé tradici tanečních her světských i náboženských.²⁰ Ke zpěvu a tanci má ostatně církev poněkud benevolentnější vztah, neboť - přesto že je tu zjevná souvislost s pohanskými rituálními tanci -

17/ BÖCKELER 1927.

18/ DRONKE 1972, 170. Tuto půvabnou představu opakuje po něm AXTON 1974, 95 i FLA-NAGAN 1989, 138.

19/ AXTON 1974, 78-83 sem řadí i **Ordo Rachelis**.

20/ AXTON 1974, 97-98. Je zajímavé, že právě kolový taneček, *chorea*, je ve středověku definován jako *circulus cuius centrum est diabolus* (kruh, v jehož středu je dábel). V Hildegardině kruhu rovněž tušíme dábla, nikoli ovšem jako toho, kdo způsobuje, že se vše obrací ve špatnost, ale jako toho, kdo je přemáhán, aby byla nastolena konečná harmonie.

může se opřít o ta místa v Bibli, kde je o nich řeč (například tanec kolem zlatého telete, chválení Hospodina zpěvem v Knize žalmů aj.). Tance mohou být pochopitelně stejně hříšné (taneček Salomé), jako správné a prospěšné (takový je tanec Miriam, Aronovy sestry (Ex 15,20-21). Také David, který hraje se svým lidem před tváří Hospodina *in omnibus lignis fabrefactis, et citharis et lyris et tympanis et sistris et cymbalis* (na všechny nástroje vyrobené ze dřeva, na cithary, harfy, bubínky, chřestítka a cymbály - 2 Kr 6,5), *saltabat totis viribus ante Dominum* (tančil před Pánem ze všech sil - 2 Kr 6,14) a tento tanec je projevem jeho zbožnosti.²¹ Není tedy divu, že v různých dobách nalézáme zprávy o tancích provozovaných přímo během liturgie, v kostele i před kostelem.²² Snad s nimi měla jistotou zkušenost i Hildegarda. Soudobé ilustrace k jejím spisům ukazují, že její současníci měli také velkou schopnost vědomě formovat svá gesta a jemně odlišovat jejich význam.²³

21/ *Ludam* (budu hrát, budu tančit, budu plesat), říká neochvějně David (2 Reg 22), a Bůh jeho tance i slova přijímá, neboť Mikol, která se pohoršuje nad jeho skutky, je potrestána neplodností.

22/ SCHMITT 1992, 86-88. Blíže viz E.L. BACKMAN, *Religious Dances in the Christian Churches and in Popular Medicine* (London 1952) a L.GOUGAUD, *La danse dans les églises* (in: *Revue d'histoire ecclésiastique* 15, 1914, 5-22, 229-245).

23/ Miniatury rukopisu Clm 935 z Mnichova, na nichž 8 dvojitých obrázků podává v horním poli ilustraci k Mt 5, 3-11 (blahoslavení chudí duchem, tiší, lkající, žízňící po spravedlnosti, milosrdní, čistého srdce, pokojní, trpící protiventví pro spravednost) a v dolním poli ilustraci k svým bližním, nesvorní, ti, kteří pronásledují) viz SCHMITT 1992, 148-151. Blíže E. KLEMM, *Das sogenannte Gebetbuch der Hildegard von Bingen* (in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 74, 1978, 29-78).

Při uvážování nad *fabulemi*, formou i prezentací latinských textů, které jsme probírali, vyvstane na mysl *půvabná Borgesova povídka Averroesovo hledání*. Vypráví o Arabovi, který se snaží svým přátelům zprostředkovat zážitky z cesty po Číně, kde byl svědkem představení opery. Z jeho vyprávění však nikdo nic nechápe.^{1/} Posluchači totiž nemají s divadlem žádnou zkušenost, a proto nevidí ani žádný důvod, proč by měl být jakýkoli děj představený spoustou lidí, když se přece zkušený vypravěč se sebesložitějším příběhem poradí docela sám. Borges tu otevřel problém, který si často neuvědomujeme: fenomén divadla není zcela samotným vlastnictvím všech kultur a všech dob a divadelní skutečnost všech civilizací není možno zahrnout pod jediný divadelní model.

S P E C T A C U L A

I z našeho hlediska má mnoho latinských textů jistý divadelní potenciál. Vnímali je však stejně středověcí lidé? Věděli, co je divadlo v našem slova smyslu? Jistou (nejistou) odpověď nám může dát analýza pojmů používaných ve středověkých slovnících a glosách^{2/} a u středověkých autorit.^{3/} Ve středověkých slovnících se v pojetí divadla rýsuje zřetelně dvojjí aspekt. První se vztahuje k divadlu minulosti a je odvozen z literatury, a to především z římských básníků a historiků, komentářů k těmto spisům, z děl raných křesťanských apologetů a encyklopedií, z nichž jistě nejvlivnější byly Isidorovy Etymologie.

V minulosti byla věnována velká pozornost právě tomuto aspektu. Musíme však brát na zřetel, že už v antice mělo mnoho pojmů různé významy. Uvedme jeden příklad, který potřebujeme i pro další výklad: Řecká *skéné* se ví-že nejen ke slovu *skénos*, stan (což je logické, vždyt první skéné byly sotva víc než stanem, v němž se herci převlékali), ale také ke slovu *skía*, stín. V tomto smyslu používají slovo *scena* také někteří antičtí básníci (Vergilius, Aeneis I, 164) a jejich komentátoři. Od chvíle, kdy první autorita (v tomto případě zřejmě Cassiodorus) uvedl slovo *scena* (ve významu scéna) v souvztažnost s latinským slovem *umbra*, stín, můžeme už sledovat tuto interpretaci v mnoha dal-

1/ BORGES Jorge Luis, Zrcadlo a maska. Praha 1989, str. 212-220. Povídka je dovedena do důsledků: Právě tak je Averroes, který je jedním z posluchačů, zcela bezmocný nad svým překladem Aristotela, neboť není schopen pochopit obsah slov tragédie a komedie. Nevíme ani zda chápe, co je mímésis, ačkoli nedlouho předtím přihlížel hře, v níž si tři chlápci hráli na muezína, minaret a shromáždění věřících a střídali své role.

2/ MARSHALL 1950.

3/ WEISMANN 1972, RUGGIERS 1977, SCHNUSENBERGER 1981, TATARKIEWICZ 1991, KELLY 1993.

ších pramenech, neboť kompilace je přirozenou metodou středověkých učenců, kteří milovali etymologie a produkovali často tím fantastičtější výklady, čím méně uměli latinsky a řecky.

Středověké představy o antickém divadle nejsou nezajímavé. Měli bychom také vědět, že mnozí z autorů vrcholného středověku, jako John ze Salisbury, Gilbert de la Porrée, Hildebert z Le Mans, Gerald z Walesu, Alexander Neckam měli velké znalosti antických autorů i antických reálií a pozorovali ruiny antických *loca theatralia* (míst určených pro divadelní produkce) v Itálii i v zemích, kde žili, s velkým pochopením.^{4/} Nás však zajímá druhý aspekt, který tak či onak obráží spíše soudobou praxi než dávnou historii. To jsou podle našeho mínění ta místa v interpretaci antických divadelních pojmů, která bývají označována za hlavní omyl středověkých autorů. Týkají se především údajného ne- pochopení inscenování antického dramatu, které nalezlo své jasné vyjádření v známých středověkých ilustracích Terentiových her^{5/} a Senekových tragédií.^{6/} Spočívá v rozdělení inscenace mezi básníka, který zpívá nebo recituje slova svého díla, zatímco herec nebo herci je ilustrují svými gesty.

Tato představa je spjata s jiným údajným omylem: s oblíbeným středověkým obrazem scény, která se traduje od dob sv. Remigia z Auxerre, jednoho z nejučenějších mužů karolinské renesance. V jeho komentáři k Martianovi Capellovi nalézáme následující výměr:

In scenis, id est in theatris; scae graece umbra; hinc scena umbraculum ubi poetae recitabant.

(Na scénách, to jest v divadlech; sca znamená řecky stín; odtud je scéna zastupňné místo, kde básníci recitují [svá díla].)

Tomuto tvrzení se dostalo značné publicity a čteme je i ve známém a rozšířeném Papiově slovníku **Elementarium doctrinae rudimentum**, který vznikl nejspíše ve čtyřicátých letech 11. století v Itálii. Odtud je už jen krok k Hugutionovi z Pisy (na konci 12. století byl biskupem ve Ferrare), pro něhož je ono zastí-

4/ MARSHALL 1950, 347-8 upozorňuje i na elegie z 12. a počátku 13. stol., v nichž popis ruín antických divadel jako jednoho ze znaků slávy zmizelého antického světa vychází evidentně z autopsie autorů a odpovídá znovuzrozenému zájmu o antický svět v těchto letech.

5/ Z tohoto hlediska není ještě divadelníky doceněna dnes již klasická práce L. W. JONESE a Ch. R. MOREYE, *The Miniatures of the Manuscripts of Terence prior to the Thirteenth Century* (Princeton 1931-2). Další rukopisy viz WRIGHT 1993, 183-206.

6/ Nicholas Trevet ve svém komentáři k Senekově tragédii Hercules furens vizualizuje scénu nového prostoru malý domeček (*parva domuncula*), v němž je skryt básník čtoucí z knihy postavené na pulpitu, zatímco kolem jsou jednotlivé postavy tragédie i její chór (KELLY 1993 publikuje tuto ilustraci ve frontispisu knihy).

něné místo v divadle, které může vypadat jako malý domek, *similis tabernis mercennarium que sunt asseribus vel cortinis aperte* (podobné boudám obchodníků, které jsou zakryty látkami a závěsy). Tam se právě (stejně jako u Terentia) skrývají *personae larvae, quae ad vocem recitantis exibant ad gestus faciendos* (maskované osoby, které odtud vycházejí, aby doprovázely gesty hlas recitujícího).

Na tomto místě musíme upozornit na skutečnost, že k jistému rozdělení slova a gesta došlo už v divadelní praxi pozdního starověku a jen k ní, nikoli k dobám klasickým, je možno vztahovat všechny tyto středověké teorie. Již od konce římské republiky se začal měnit způsob inscenování tragédie. V tu dobu už byla regulérním literárním žánrem, který mohl, ale nemusel být inscenován, protože mohl být stejně tak dobře čten. Náměty známých tragédií (a stejně tak náměty odvozené z epiky a elegické poezie) byly adaptovány do nových forem, většinou označovaných jako *tragoedia saltata*, tragédie provedena baletním způsobem, a *tragoedia cantata*, tragédie zpívaná. Pod těmito slovy se ovšem skrývá více možností. Předváděnou hru mohl tančit jediný tanečník, který mohl sám zpívat i tančit, nebo se mohl vyjadřovat při použití masky gesty a pohybem celého těla, zatímco zpíval buď jiný herec, nebo chór (z tohoto způsobu vznikl jeden z nejrozšířenějších divadelních žánrů pozdní antiky - pantomimus). Mohla to být také jakási opera provozovaná několika herci, případně pouze jedním hercem, který se sám doprovázel na lyru.^{7/}

Isidorus ze Sevilly, jedna z autorit, od jejichž díla se odvíjejí středověká pojednání o divadle, měl ještě nejen možnost vidět antická divadla in situ, ale i tyto divadelní produkce.^{8/} Tradované znalosti divadla pozdní antiky (stejně jako předčítání literárních děl, které mělo dlouhou tradici a bylo provozováno v intimnějším kruhu i před velkým auditoriem) spolu s živou produkcí svobodných komediantů, kteří pronesli divadlo jednoho herce či chudé divadlo malé komediantské trupy temnými stoletími, měly bezpochyby vliv na středověkou divadelní teorii i praxi.

Je tu však ještě cosi, co se vůbec neslučuje s tradiční představou římského divadla, které důsledně budovalo z prvků řeckého divadla prostorově ucelenou architekturu, v níž měl divák své místo. Nebylo to sice místo zdaleka tak výhodné jako v Řecku, kde se uplatňovaly demokratické principy i v divadle, přesto

7/ KELLY 1979, 21-24, STEHLÍKOVÁ 1991a, 41-42.

8/ KELLY 1993, 219. V literatuře tradované tvrzení (u nás KOPECKÝ 1989, 34-5), že psal o římském divadle jako o něčem neznámém, protože o něm užival minulého času, zatímco o mimech psal v přítomnosti, je z filologického hlediska lehce napauditelné. Jednak středověký autor používá v takových případech časy velmi volně, jednak používá často imperfekta, když tvrzení přejímá z jiného pramene. Tvrzení je sporné i z teatrologického hlediska, protože vy- chází z představy mimu jako chudého pouličního divadla, což je jen jedna z jeho možností (STEHLÍKOVÁ 1992b).

pořádaných při příjezdu krále do města.¹² Ačkoli taková *spectacula* daleko předsahují i dnešní volný pojem divadla, můžeme snad přijmout hypotézu, že z hlediska středověku mohou být považována za divadlo.

však to bylo místo stanovené, definované a počítalo s divákem, který sedí a dobře vidí. Mnohé středověké prameny totiž hovoří o tom, že divadlo (ať už je popisováno jako jakýsi polokruh nebo kruh) je místo, *in quo stantes omnes aspiciunt* (v němž všichni přihlížejí ve stoje). Teprve později, například ve třináctém století u Johanna z Garlandie, nalézáme *homines stantes vel sedentes* (lidí stojící nebo sedící). V té době jsou už na turnajích nebo na místech, kde se provozují *choreae* (kruhové tance), budována místa pro sedící diváky. Takové divadlo známe ze středověkých iluminovaných rukopisů i ze zobrazení divadelních vystoupení potulných komediantů.⁹ I zde se pochopitelně nabízejí jisté genetické souvislosti.¹⁰

V antice je takováto organizace divadelního prostoru, kde jeviště v podobě dřevěného pódia nebo dřevěné boudy je už zcela vytrženo ze souvislosti s dřívějším architektonickým celkem, vlastní buď počátkům římského divadla nebo poloamatérskému či venkovskému divadlu. Naproti tomu ve středověku, který nevytvořil žádný organizovaný divadelní útvar, je toto zřejmě běžné jeviště. Na něm je možné provozovat cokoli, a to pod širým nebem i uvnitř budov.¹¹ Na takovýchto jevištích venku bylo jistě možno předvádět vše, co nemělo své místo v chrámu, naopak uvnitř, v prostorách univerzit mohly najít své místo i prezentace elegických komedií.

Nakonec zjišťujeme, že pojem *theatrum*, divadlo, je ve středověku značně flexibilní a může znamenat jak jakékoli *spectaculum*, podívanou, tak jakékoli místo, kde se tato podívaná koná. Obojí bylo velmi různorodé, jak můžeme poznat ze tří francouzských překladů Ovidiova Umění milovati ze třináctého století. Ovidiova rada, jak najít příležitost k setkání s milovanou bytostí při návštěvě divadla, amfiteátru a cirku, je tu transponována do soudobé řeči. V jednom z překladů se doporučuje návštěva katedrál, náboženská procesí, hry navštěvované množstvím mužů a žen a kruhové tance dívek na polích blízko Saint Germain, v druhém se kromě návštěvy kostela a tanečních zábav doporučuje také návštěva trhu a jiných veřejných prostranství, produkci žonglérů a turnajů

9/ Přidejme k nim proslulou divadelní scénu odehrávající se na trhu z olejomalby Pietra Bruegela ml. a miniaturu Jeana Fouqueta v Les Heures d'Etienne Chevalier, která ukazuje představení o umučení sv. Apollonie.

10/ VACKOVA 1948, 152-3.

11/ TATARKIEWICZ 1991, 30 upozorňuje na to, že Hugo de Sancto Victore ve svém díle *Didascalicon* čerpá své příklady z antiky. I on však mezi místy, kde se provozuje divadlo, jmenuje dvorany domů, což je představa středověká. MARSHALL 1955, 371 a 385 cituje na podporu svého tvrzení Boccacciův komentář k jeho Teseidě, kde strovnává římské divadlo s divadlem svých dnů (*Theatro ero generalmente ogni luogo pubblico, come oggi sono le loggie e i ridotti, come che alcuno per eccellenza avesse piu quello nome che gli altri, si come il Coliseo di Roma, il quale era teatro generalmente di tutti*), a Chaucerův rytmický příběh z Canterburyjských povídek, kde slovo *theatre* je rezervováno pro turnaje, v nichž se utkávají Palamon a Arcite.

12/ MARSHALL 1955, 372 a 385 cituje z mně nedostupných vydání těchto překladů a z článku G. Parise, Chretien Legouais et autres traducteurs ou imitateurs d'Ovide (Hist. litt. de la France XXIX, 1885, 455-525).