

Poláčková, Eliška

## Několik poznámek k teatralitě (českého) středověku

*Theatralia*. 2018, vol. 21, iss. 1, pp. 53-70

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2018-1-3>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137910>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

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

# Několik poznámek k teatralitě (českého) středověku

## Notes to the Theatricality of (Czech) Middle Ages

Eliška Poláčková

### Abstrakt

Studie ukazuje, že při výzkumu středověkého divadla je třeba se zabývat i situacemi, jež jsou primárně nedivadelní (např. panovnický vjezd, liturgie nebo univerzitní výuka). Protože převážná většina obyvatel středověké Evropy byla ještě ve vrcholném středověku negramotná, performance – tedy zdivadelněná situace – představuje důležité komunikační médium. Úspěšnost komunikačních strategií církve, panovnické moci ad. tak do velké míry závisela na úspěšném ovládnutí divadelních prvků, jako je herecké jednání, výprava, scénář události atd. Na příkladu velkopáteční liturgie a části korunovačního rituálu jsou ukázány konkrétní způsoby využití divadelních prvků ve středověkých kulturních performancích.

### Klíčová slova

teatralita; performativita; velkopáteční liturgie; korunovační ritál; *adoratio crucis*; *depositio crucis*; plankt; Přemyslovy lýčené střevice a mošna

### Abstract

The aim of the study is to argue that, while researching into medieval theatre, one need not to overlook the non-theatrical situations as well, such as royal entry, liturgy, etc. As the majority was, even at the peak of the Middle Ages, illiterate, performance was a convenient medium to deliver meanings, ideologies and policies. The success of those institutions as the Church or the King, thus, highly depended on them mastering such theatrical devices as acting, stage design, scripting the event, etc. Concrete examples of these strategies are illustrated on the description of Good Friday liturgy and royal coronation.

### Keywords

theatricality; performance; liturgy of Good Friday; coronation ritual; *Adoratio crucis*; *Depositio crucis*; plankt; Premysl's sandal and bag

„Ve středověkém městě se člověk – stejně jako dnes – téměř na každém kroku setkával s performativitou, divadelností a dramatem.“<sup>1</sup>

V základních publikacích o divadle, jakými jsou pro české prostředí tzv. akademické dějiny českého divadla a pro světové divadlo obsáhlá příručka Oscara G. Brocketta *Dějiny divadla*, nalézáme v oddílu o středověkém divadle zejména popisy náboženského dramatu, ať už typu liturgického, neliturgického či jeho hybridních forem, např. rozvinutějších velikonočních her typu *Visitatio sepulchri* (Navštívení hrobu), a dále popis nejrůznějších forem divadla světského, např. vystoupení trubadúrů, minnesängerů, šašků, jokolátorů a dalších typů středověkých bavičů. V pozdním středověku se pak výklad rozšiřuje o morality jako všeobecně známého *Everymana* (dosl. Kdokoli) nebo „Hrad Stálosti“ (*Castle of Perseverance*).

Je tento výčet úplným přehledem středověkého divadla ve všech jeho myslitelných tvarech? Odpověď závisí na tom, jak pojem divadlo definujeme – v zahraničních teatrologických i obecně historických či kulturně-historických publikacích<sup>2</sup> už po několik desetiletí převládá názor, že pole jevů, jež jsou obvykle pod pojem středověké divadlo zahrnovány, je třeba rozšířit o fenomény, jež Milton Singer označuje pojmem kulturní performance (*cultural performance*).<sup>3</sup> Jedná se o nejrůznější typy veřejných událostí, ve kterých probíhá komunikace performerů s publikem prostřednictvím fyzických, vizuálních a/či auditivních kódů; jedná se přitom o komunikaci, která pracuje se symbolickým způsobem vyjádření a spolupracuje na vytváření *communitas*, určitého konkrétně definovaného společenství.<sup>4</sup>

Tyto události, jež Singer nazývá kulturními performancemi, byly v průběhu středověku čím dál výrazněji teatralizovány, což souviselo jednak s negramotností velké části obyvatel středověké Evropy, především z řad laiků, jimž musely být informace (především, ale nejen ideologické povahy) komunikovány srozumitelným, tedy netextovým způsobem, jednak s divadelností jakožto specifickým médiem (FISCHER-LICHTE 2005), jež vytváří v recipientově vědomí afektivní, emocionální odpověď na předmět komunikace. Prostřednictvím této emoční odpovědi jsou pak sdělované významy pevně fixovány v paměti a dochází k jejich přijetí a v ideálním případě také ztotožnění se s nimi (BAGNOLI, BRILLIANTA a CASAGRANDE 2017: 13 a 17). Z toho důvodu

1 Orig.: „In the medieval city, just as today, it is impossible to avoid [...] performance, drama and spectacle“ (EMERSON, TUDOR a LONGTIN 2010, xxix).

2 Např. (NEVILE 2008); (DOSS-QUINBY, KRUEGER a BURNS 2007); (CLOPPER 2001); (POSTLEWATE a HŮSKEN 2007); (DILLION 2010); (GAUNT 2010); (MATEJA a SOLSKI 2012); (SMITH, PARUSSA a HALLÉVY 2014).

3 Srv. (ALEXANDER, GIESEN a MAST 2006: 32ff).

4 Srv. definici performance podle Laurie Postlewate ze sborníku *Acts and Texts. Performance and Ritual in the Middle Ages and the Renaissance*: „By performance we mean here the actual, physical, visual, and audible manifestations of bodies and voices which communicated to their publics through symbolic systems and codes“ [Pod pojmem performance mám zde (ve zmíněném sborníku) na mysli reálné fyzické, vizuální a auditivní činnosti a projevy, jejichž komunikace s publikem se odehrává prostřednictvím symbolických systémů a kódů] (POSTLEWATE a HŮSKEN 2007: 7; překl. autorky).

byla divadelnost důležitým aspektem mnoha středověkých kulturních performancí, jak soudí mj. Catherine Emerson, Adrian P. Tudor a Mario Longtin, kteří v předmluvě ke knize *Performance, Drama and Spectacle in the Medieval City* (2010) píší: „[...] ne každá performance a ne každý spektakl se [ve středověkém městě] odehrávaly na divadelním jevišti. Veřejná poprava, přísaha, průvod městem, oficiální oslavy nejruznějších významných událostí, společné prosby o boží pomoc, karnevalový chaos, jedním slovem každá událost, která cíleně přitahovala pozornost davu, byla svého druhu představením.“<sup>5</sup>

Všechny zmíněné události s jejich divadelními aspekty je nutné při výzkumu středověkého divadla neopomíjet – už proto, že hranice mezi „divadelními“ a „nedivadelními“ jevy není esenciální povahy, ale závisí na definicích těchto pojmů, jež ze své podstaty nemohou být definitivní, neboť naše poznání se neustále rozšiřuje a s ním i chápání toho, co je či není možné nazývat divadlem.<sup>6</sup> Tak Svejkovský ve své přelomové, dodnes však poněkud nedocenené studii *Z dějin českého dramatu. Latinské a latinskočeské hry tři Marií* (1966) přesvědčivě odpovídá na otázku, zda jsou liturgická dramata typu raných forem hry „Navštívení hrobu“ spíše divadlem či liturgií, tvrzením, že se jedná o hybridní formu, v níž jsou přítomny podstatné rysy obou zmíněných kategorií (SVEJKOVSKÝ 1966: 36).<sup>7</sup> Jinak řečeno, v případě liturgického divadla a dramatu se setkáváme s kulturní formou, která neodpovídá stávající kategorizaci divadla a „ne-divadla“ a svou podstatou nespadá ani do jedné z obou skupin. V západoevropské teatrologii, jež se tímto metodologickým problémem rovněž zabývala a zabývá, se v osmdesátých letech objevil pokus vyřešit dilema prostřednictvím rozšíření pole jevů, které budou pod pojem středověké divadlo zahrnovány. Britský teatrolog Glynne Wickham do své

5 Orig.: „[...] not all performance and spectacle [in the medieval city] arose from theatrical representation. An execution, a public affirmation, a sermon, the passage of pilgrimage through a town, official celebrations of civic events and occasions, collective pleas for divine intervention, chaotic carnival, in fact any event which attracted a crowd for a specific purpose, constitutes a spectacle“ (EMERSON, TUDOR a LONGTIN 2010: xxv).

6 Srv. argumentaci Renate Blumenfeld-Kosinski ve studii „Dramatic Troubles of Ecclesia: Gender Performance of the Divided Church“: „Karl Young studied the drama of the medieval Church and its relation to the liturgy and posited rather rigid boundaries between the two. For him, any text that does not clearly indicate that human actors impersonate or perform specific characters is not a play. But as Carol Symes has shown [...], our modern notions of what constitutes a text meant for performance are inadequate when it comes to the actual written documents and their manuscript context. The ‘arbiters of genre’ Symes skewers want to see watertight categories of plays and non-plays in medieval culture; Symes, by contrast, sees fluid boundaries between a variety of performative texts. Indeed the drama of the medieval Church does not necessarily play itself out on a stage. Symes’s study encourages us to rethink definitions of medieval theatricality and the different ways in which the medieval period approached the idea of performance.“ [Karl Young při svém výzkumu středověkého církevního dramatu a jeho vztahu k liturgii mezi oběma fenomény vytyčil poměrně rigidní hranici. V jeho chápání text, v němž není zcela jasně určeno, že při jeho inscenaci má konkrétní herec představovat konkrétní postavu, není možné považovat za drama. Jak však poukázala Carol Symes (...), v konfrontaci se středověkými texty a jejich kodikologickým kontextem se naše moderní představy o dramatu ukazují jako zavádějící. Badatelé Youngova typu, které si Symes bere na mušku, se považují za kompetentní určovat, do jakého žánru, který text spadá, a rádi by viděli jasnou hranici mezi díly, která je možné zařadit do množiny středověkého dramatu, a která nikoli – Symes naopak pracuje s množinou performativních textů různého druhu, jejichž žánrové hranice jsou neostře. Středověké drama totiž nemusí být nutně provozováno na (divadelním) jevišti. Studie Carol Symes nás tedy nutí znovu promýšlet definici středověké teatrality a zkoumat středověké performance v jejich nejruznějších projevech] (BLUMENFELD-KOSINSKI 2007: 181).

7 Srv. také závěr Sandra Stickey ohledně jeho výzkumu planktů: „there is no clear difference between the teatro and the poesia narativa“ (STICCA 1988: 168).

přehledové publikace *The Medieval Theatre* (1987) zahrnul kromě výše zmíněných klasických kategorií také studie o turnaji jakožto středověkém divadle *sui generis*, o průběhu dvorských hostin, při nichž se teatralizovalo vše od zasedacího pořádku přes tanec až po způsob servírování pokrmů, a o mnohých dalších událostech ze života středověké společnosti.<sup>8</sup> Wickham tak potvrzuje tezi, kterou v českém prostředí formulovala Martina Musilová: „Metodologické postupy, které teatrologie běžně používá při popisu a analýze divadelního představení, mohou být využity při popisu jednajícího člověka a kulturní performance“ (MUSILOVÁ 2014: 16).

V této studii se pokusím ukázat dva příklady výrazně teatralizovaných středověkých kulturních performancí, o nichž však v *Dějínách českého divadla*, kanonické publikaci české divadelní historie, nenajdeme zmínku, přestože by si – podobně jako ve Wickhamově publikaci – ji zasloužily. Jsou jimi velkopáteční liturgie a ceremonie panovnické korunovace.

## Nárek a Kříž: liturgie Velkého pátku

Velkopáteční obřady patřily spolu s liturgií Květné neděle a slavností Vzkříšení, Nanebevstoupení a svátků doby vánoční k nejspektakulárnějším náboženským obřadům středověku. Teatralizace liturgie přitom probíhala v západní Evropě od třináctého století, v českých zemích pro ni máme nejvíce dokladů ze století čtrnáctého (ANTONÍN a BOROVSÝ 2009: 234; BARTLOVÁ 2012: 227); jejím cílem bylo vytvořit z liturgie takový druh performance, která by působila na smysly diváků a vzbudila v jejich myslích výraznou citovou odpověď na prožívané události, díky níž by se jim jednotlivé pravdy víry (boží trojjedinost, spasitelská smrt Krista na kříži, učení o hříchu ad.) sdělované prostřednictvím těchto významných liturgických svátků lépe zapsaly do paměti a staly by se pro ně pochopitelnějšími a přístupnějšími.

Speciálně liturgie Velkého pátku nejrůznějšími divadelními prvky přímo překypovala. Jejím centrem byl kříž jakožto nástroj Kristova umučení, ale také spasení lidstva, ambivalentní symbol, který vzbuzoval hrůzu coby krutý mučicí prostředek, ale zároveň se brzy stal typickým rozpoznávacím znakem křesťana a nepostradatelnou součástí inventáře každého kostela ve formě kříže na oltáři, procesního kříže neseného v průvodu do chóru kostela před začátkem každé mše a jeho nesčetných zobrazení na deskových obrazech, sochách, řezbách, liturgických nádobách, látkách pokrývajících oltáře a tvořících liturgická roucha duchovních ad. Kříž tak dominoval fyzickému prostoru chrámu, v němž se velkopáteční obřady odehrávaly, a představoval také středobod jejich liturgického scénáře a téma nejrůznějších žánrů, jež byly součástí slavení Velkého pátku, ať už šlo o jednotlivé modlitby (např. *Anima Christi* – Duše Kristova), části bohoslužby (*Adoratio crucis* – Velebení kříže a *Depositio crucis* – Snímání kříže a kladení do hrobu) nebo přímo o liturgické drama (velikonoční a pašijové hry a plankty).

8 Stejný přístup je uplatňován také ve francouzské přehledové publikaci středověkého divadla z nedávné doby (SMITH, PARUSSA a HALÉVY 2014).

Hlavními momenty velkopátečních obřadů bylo *Adoratio* a *Depositio crucis* – rituální ceremonie, jež měly za úkol zpřítomnit bolestný okamžik Kristovy smrti a umožnit jednomu každému věřícímu niterně a emotivně prožít skutečnost, že Spasitel skonal za jeho hříchy.<sup>9</sup> Při *Adoratio* byl na oltář vystaven kříž a nejdříve jednotliví duchovní a posléze i laičtí věřící k němu přistupovali a líbali jej na důkaz úcty.<sup>10</sup> K tomu se zpívaly příslušné liturgické zpěvy (např. antifona *Ecce lignum crucis* – Hle, dřevo kříže). Dramaturgie obřadu tedy směřovala k výrazně tělesnému a multisenzorickému prožitku, kdy se věřící dotýkal dřeva kříže a zároveň slyšel sbor duchovních zpívat náboženské chorály – a pochopitelně také cítil vůni kadidla a vnímal krásu liturgických předmětů umístěných v prostoru kostela, které svou estetickou hodnotou a zároveň svým významem podporovaly smysl celého obřadu.<sup>11</sup>

Po skončení adorace a dalších částí liturgie, o nichž bude ještě řeč, následovalo *Depositio crucis* – kříž byl z oltáře slavnostně sňat a uložen do tzv. Božího hrobu: ten měl v reálném prostoru chrámu zpřítomnit hlavní sakrální prostor křesťanské církve, Boží hrob v Jeruzalémě, kam měl podle evangelia Josef z Arimatie uložit Kristovo mrtvé tělo zavinité do plátna (srv. např. Mat 27, 57–60). Ve středověkém chápání se nejednalo o pouhou nápodobu jeruzalémské hrobky (*mimesis*), ale o skutečné zpřítomnění onoho vzdáleného místa v prostoru daného kostela.<sup>12</sup> Boží hrob mohl z morfologického hlediska představovat pouhý výklenek ve zdi, do něž bylo možné uložit kříž, sanktuář (uzamykatelná schránka ve zdi presbytáře, do které se ukládala posvěcená hostie), dřevěná truhla nebo dočasná konstrukce vystavěná kolem oltáře (nejčastěji se jednalo o dřevěný rám, na němž byly připevněné látky tak, aby dovnitř nebylo vidět), stejně tak se ale mohlo jednat o složité architektonické celky napodobující tvar původního Božího hrobu nebo o samostatné kaple v kostele či mimo něj (MUDRA 2011: 17 a 21; ULIČNÝ 2012b: 28–30 a ULIČNÝ 2012a: 65).

Liturgický rukopis pořízený r. 1421 zřejmě pro klášter olomouckých klarisek popisuje obřad *Depositio* takto:

Na veliký pátek po dokonání mše svatě abatyše připravivší se, má jíti s procesím k tomu místu se dvěma staršími sestrami, kdež kříž má býti schován do hrobu. A před nimi mladší sestry mají nésti korouhve, svíce, vodu svćenou a kadidelnici a kór [sbor] v tu chvíli má čísti tento responsoř [...]. A mezitím dokavaď kór čte tyto tři svrchní responsoře, tu chvíli abatyše s poctivostí položití má kříž do hrobu, podložíc pod něj jeden korporál a druhým kříž přikryjíc, přiložití má kaménkem pěkným a potom pokropiti a okadíti a hned postaviti má svíce u hrobu, aby hořela. A když to abatyše dokoná, hned kór počne čísti tento responsoř [...]. (JIREČEK in MUDRA, 2011: 22–23)

9 Více in (ROYT 2011), kde se také nachází informace o termínu pašijová zbožnost.

10 Srv. tzv. polibek míru (*osculum pacis*), který si jednotliví duchovní i laičtí účastníci bohoslužby navzájem dávali před přijímání, stejně jako dnes, a jeho varianty, např. polibek před jídlem v řeholním společenství apod. (SCHMITT 2004: 54).

11 Srv. např. malířskou výzdobu kostelíka v Libiši v Polabí: na stěně lodi se nachází kvalitně provedená kresba ilustrující exemplum (častá součást kázání) „bába-čarodějnice je horší nežli čert“ (BARTLOVÁ 2012: 256).

12 Srv. (BARTLOVÁ 2012: především 90, 96 a 275).

Tento liturgický scénář obsahuje několik zajímavých momentů. Především se jedná o použití procesí, jež bylo pravidelnou součástí nejrůznějších typů liturgie a rovněž dramatinizovaných a teatralizovaných liturgických slavností. Vytvoření situace, kdy společenství podstupuje cestu na určité místo, v symbolické rovině zrcadlí jeden z pilířů křesťanského života, pouť do Jeruzaléma k Božímu hrobu, jejíž vykonání bylo sice teoreticky nutné, pro mnoho věřících však v praxi neproveditelné, procesí ji tak mělo funkčně nahradit. Z fyziologického hlediska je pak pohyb – zde chůze v procesí – základem tělesného vnímání, jež je zase předpokladem pro vznik a prožívání emocí,<sup>13</sup> a tedy důležitým nástrojem katecheze.

Popis rituálu *Depositio* dále ukazuje hierarchizované uspořádání průvodu a jednotlivé role, které v něm aktéři, zde spíše aktérky, zastávají (srv. funkci abatýše, dvou starších jeptišek a mladších sester), vyjmenovává rekvizity důležité pro jeho úspěšné uskutečnění<sup>14</sup> (korouhve s vyobrazeními svatých, např. zemských patronů; svíce; kropenka se svčnou vodou; pochopitelně samotný kříž a dále rekvizity nutné pro následnou performanci, především liturgické látky, a zejména enigmatický „kamének pěkný“) a indikuje textovou složku performance realizovanou společnou hlasitou četbou (spíše však zpěvovou recitací tzv. žalmovým tónem, viz NEJEDLÝ 1954: 98) liturgických modliteb, responsorií, vztahujících se k příslušnému svátku. Performativní úkony popsané v poslední části úryvku identifikují kříž s Kristovým tělem, jež bylo po smrti podobným způsobem zavinuto a uloženo do hrobky, k jejímuž vchodu byl přivalen kámen – zde onen „kamének pěkný“, snad polodrahokam či nějakým způsobem umělecky zpracovaný kámen.

Po skončení velkopátečních obřadů mohli k Božímu hrobu přicházet laičtí věřící a modlit se u něj, přinášet kříži v něm uloženému, tedy Ježíši Kristu, dary, líbat jej apod. Někdy se přímo do hrobu ukládala nebo poblíž hrobu vystavovala konsekrovaná hostie (MUDRA 2011: 14 a 23), aby bylo podpořeno vnímání eucharistie coby zpřítomnění Kristovy oběti a hostie jakožto Těla Páně.

Velkopáteční obřady mohly získat ještě teatralnější charakter, pokud byl místo obyčejného kříže použit kříž s odnímatelným korpusem, tedy takový, na němž byla umístěna Kristova socha s pohyblivými ramenními klouby, která byla na tělo kříže připevněna pomocí vyjímatelných dřevěných hřebů. Po *Adoratio* tak mohl být s kříže sňat jen samotný korpus, a *Depositio* se pak odehrávalo ve výrazně mimetičtějším módu, když předmětem oplakávání v Božím hrobě nebyl zástupný symbol Krista v podobě kříže, nýbrž přímo realistická nápodoba umučeného těla s namalovanými pramenky krve, ranami po hřebech a ztrhanými rysy ve tváři.<sup>15</sup> Tyto loutky, pro které se v kontextu českého kunsthistorického bádání užívá pojem liturgické sochy, byly součástí inscenované liturgie (MUDRA 2011: 17) také při příležitosti dalších významných svátků, např. na Květnou neděli, kdy byla v průvodu na nějaké místo mimo domovský kostel, jež mělo

13 Srv. (LAKOFF a JOHNSON 2014 [1980]); (MERLEAU-PONTY 1945); spec. pak (WOELERT 2011) nebo (AJVAZ, HAVEL a MITÁŠOVÁ 2004).

14 Koncept posuzování (ne)úspěšnosti určité kulturní performance viz in (KUBINA 2014).

15 Např. socha Krista z Českých Budějovic (kolem r. 1375) nebo krucifix z kláštera karmelitek na Hradčanech (kolem 1350) (MUDRA 2011: 19 a 23; OTTOVÁ 2011: 34).

představovat Olivovou horu, tažena figurína oslíka (*palmesel*), na níž seděla socha Ježíše Krista, nebo socha Krista Zmrtvýchvstalého (mohlo se jednat o stejnou loutku, jako byla ta představující umučeního Krista, jen jinak oblečená a upravená), která byla umístována poblíž hlavního oltáře na Boží hod velikonoční a o slavnosti Zmrtvýchvstání vytažována otvorem ve stropě jako zpřítomnění Kristova vstupu na nebesa (ROYT 2011; ULIČNÝ 2011 a ULIČNÝ 2012a).

Mezi *Adoratio* a *Depositio* byla kromě dalších čistě rituálních úkonů vkládána ještě paraliturgická performance planktů – žánru, jenž se vzpírá jednoznačné kategorizaci jak z pohledu literární, tak teatrologické taxonomie. Jedná se o nářek nad smrtí a ztrátou nějakého člověka (z lat. *plangere* – plakat, naříkat); v náboženském kontextu jde většinou o Pannu Marii nebo Marii Magdalenu, která nařiká nad smrtí Ježíše Krista. Analogii scény planktu je ve vizuálním umění pieta a v hudbě známá sekvence *Stabat mater*. Kořeny žánru nacházíme ve východní raně křesťanské liturgii, na Západě se rozšířil v průběhu 12. století jakožto součást nové spirituality, pro níž se někdy používá pojem afektivní zbožnost (*affective devotion*) a kterou charakterizuje důraz na osobní prožitek klíčových momentů křesťanské věrouky. Její součástí byla také již zmíněná pašijová zbožnost, do níž se svým námětem a étosem řadí vedle tzv. radostí a bolestí Panny Marie rovněž plankty (STICCA 1988).

Z literárního hlediska plankty vynikají překvapivou formální rozmanitostí: najdeme mezi nimi veršované skladby určené pro zpěv či přednes v rámci soukromé devoce, prozaické či veršované texty, jež byly provozovány a recipovány jako kázání (nejčastěji na Zelený čtvrtek či Velký pátek), a v neposlední řadě i plnokrevné dramatické útvary, scénáře k paraliturgickým performancím. Právě v této formě byly nejčastěji vkládány do Velkopátečních obřadů, a to právě mezi *Adoratio* a *Depositio crucis*. Způsob jejich inscenace můžeme vyčíst např. z breviáře klášterního kostela v Toulouse (zápis pochází ze třináctého století):

Plankt Blahoslavené Panny Marie je recitován po matutinu dvěma chlapci. Mělo by se jednat o řeholníky, pokud je možné sehnat takové, kteří by se k tomu úkolu hodili, nebo, pokud to nebylo mnichů, ať plankt recitují laikové k tomu najatí. Po matutinu se zhasnou všechny svíce, konkrétně po Kyrie, jež se spolu s verš[?] zpívá/říká u oltáře, až na jedinou, která zůstane rozsvícena dokud plankt neskončí – na připomínku, že v tento den se veškerá víra soustředí k samojediné Panně Marii, neboť všichni učedníci zbloudili a začali méně či více pochybovat, jen Panna Maria ne. Plankt se provozuje u pulpitu preceptora, který má být kolem dokola zahalen až po zem bílou kortinou, aby ti, kdo řečený plankt zpívají nebo recitují, nebyli vidět a aby ani oni sami neviděli na lid, aby se cítili bezpečně a mohli bez obav zpívat, kdyby je snad pohledy diváků vyváděly z míry.<sup>16</sup>

16 Orig.: *Officium matutinorum incipitur [...] Planctum Beatissimae Virginis Mariae, quae dicitur a duobus puerulis post matutinum, et debent esse monachi, si possunt reperiri, ad hoc apti, sin autem dicitur a secularibus ad hoc fundati, monachisque deficientibus. Et omnes candelae extinguuntur post matutinum, scilicet post Kyrie eleison quod dicitur super altare cum versibus, excepta una candela quae remanet accensa usque Planctus finiat; ad denotandum quod ista die tota fides remanserit in sola Virgine Maria, quia omnes discipuli erraverunt seu dubitaverunt secundum magis et minus, excepta Virgine Maria. Ita Planctus dicitur in cathedra predicatorii, et debet esse cooperta et circumcincta de cortinis albis predicta cathedra ad finem, quod dicentes sive cantantes praedictum planctum non possint videri a gen-*



Jedná se tedy o teatralizovanou performanci provozovanou v těsném sousedství liturgie (po matutinu); její obsah dotváří význam liturgického svátku, jehož je součástí, a tento dramaturgický záměr je definován v samotném scénáři performance (důležitost Panny Marie pro dějiny Spásy jako té, která jediná nepřestala nikdy pochybovat o Kristově vykupitelské roli). Jednoznačně divadelními aspekty jsou zde jasně patrná režie dané události, která spočívá ve scénografickém uzpůsobení prostoru chóru (zahalení čtecího pultíku látkou v barvě symbolizující Mariino neposkvrněné početí a předznamenávající mysterium Vzkříšení, jež bude právě v liturgických rouších bílé barvy oslavováno na Bílou sobotu), a především v režii světelné (MUDRA 2011: 18), kdy má po dobu performance planktu svítit jediná svíce – jednak opět jako názorné ztvárnění jediné věřící duše, Kristovy matky, jednak pro vytvoření intimní a zároveň stůsněné atmosféry, jíž se plankty vyznačují. Rovněž způsob komunikace planktu vykazuje výraznou stylizaci, a klade důraz na způsob jeho představování: čteme, že performeři „plankt zpívají nebo recitují“, je zde tedy dvojí možnost realizace textu. Výběr sdělovacího módu v konkrétním představení zřejmě závisel i na tom, jak schopní účinkující byli toho roku pro předvedení planktu vybráni.

Tím se dostáváme k nedivadelním prvkům události, kterými jsou především právě neškolení performeři – má jít především o chlapce, kteří byli ve středověkém, stejně jako v alžbětinském divadle, kde rovněž účinkovali pouze muži, pro svůj jemnější hlas a zjev angažování, aby ztvárňovali ženské role (OGDEN 2002: 143). Pokud se klášteru nedostávalo tzv. oblátů, dětí, jež do kláštera umístili rodiče, popřípadě komunita, čteme v provozovacím předpisu, že bylo možné sáhnout také k dětem laiků. To naznačuje, že provozování tohoto planktu nebylo řeholní komunitou v Toulouse chápáno jako liturgický rituál, k jehož vysluhování laičtí věřící bez duchovního svěcení pochopitelně nebyli kompetentní.<sup>17</sup>

Zajímavá je především režijní poznámka, jež účinkující umisťuje za čtecí pultík, nikoli před něj, a explicitně stanoví, že není třeba, aby byli vidět. Pro režijně-dramaturgickou koncepci této performance tedy nebyla mimetická stránka zásadní: důraz byl kladen především na zvonivý dětský hlas, vycházející jakoby z nebeských sfér a dotýkající se samotné duše přítomných věřících, a na světelnou režii, pomocí níž byl umocněn obsah nářku Panny nad smrtí jejího Syna. Text, který chlapci performovali, mohl být podobný následujícímu úryvku z anonymního tzv. Roudnického planktu české provenience:

[Maria]:  
Kams děl, synu, rúcho [s] sebe,  
tvé sluhy kde jsú u tebe?  
Jediná já s tebou stojím.

Velíte mi neplakati,

*tibus, nec ipsi videant gentes, ut securius possint cantare sine timore, quia forte videndo gentes turbarentur* (STICCA 1988: 134; překlad autorčin s pomocí Tomáše Weissara).

<sup>17</sup> To je zřejmě také z toho, že tento konkrétní plankt byl psán směsicí vernakuláru (zde staré francouzštiny) a latiny, což opět odporuje skutečnosti, že jediným jazykem liturgie byla ve středověku latina.

an mi řekl čest rájě dáti,  
proto musiem túhú lkáti.

Johannes [Jan Evangelista]:  
Sestro mojě milelá,  
auvech, by ty věděla,  
vědě, že by pospiešila,  
svěho syna plakala. (Roudnický plankt 1956: 193)

## První mezi rovnými: panovnická korunovace

Druhým příkladem výrazně teatralizované středověké kulturní performance byla pro účely této studie zvolena korunovace – událost, kterou středověký člověk mohl zažít několikrát za život, stejně dobře se ale mohlo stát, že v jednom lidském životě nedošlo v zemi ke korunovaci žádného nového panovníka. Jednalo se tedy o situaci nanejvýš unikátní, jež však měla pro středověký stát a jeho obyvatele – vzhledem k důležitosti panovnické moci v oblasti práva, ekonomiky a bezpečnosti – zásadní důležitost. Korunovace byla jedním z klíčových momentů, kdy mohl nově nastupující panovník demonstrovat svou moc (ať už se jednalo o politický kapitál, hmotné statky nebo vojenskou sílu), skrz církevní obřad potvrdit a upevnit legitimitu svého panování a v neposlední řadě si získat přízeň lidu okázalou a výpravnou inscenací celé slavnosti. Jak přípravě korunovační mše, ústředního bodu této kulturní performance, tak všem přidruženým ceremoniím a nejrůznějším aktivitám, ať už se jednalo o průvody, hostiny, turnaje, výstupy jokolátorů či hudebníků, hony a další festivity, byla věnována náležitá pozornost. Celé město se na několik dní stalo obrovským jevištěm pro spektakulární show, jejíž hlavní postavou byl korunovaný panovník – avšak nikoli jako individuum, ale jako zástupce Krista na zemi, jako dobrý pastýř jemu Bohem svěřeného stáda.

Prostor města byl události korunovace přizpůsoben, takže fungoval jako promyšlená scénografie pro inscenaci bohatství a moci nově korunovaného krále. Podél korunovační cesty, kterou se ubíral knížecí průvod,<sup>18</sup> byly fasády domů ozdobeny bohatě tkanými látkami s erby příslušných rodů (NODL 2014: 87) – urození a bohatí majitelé nemovitostí jejich prostřednictvím ostendovali množství svého majetku a zároveň demonstrovali ochotu tento majetek v případě potřeby panovníkovi poskytnout (samořejmě výměnou za určité výhody). Pro slavnostní hostinu byla stavěna dřevěná pódia (nejčastěji na veřejném prostranství, případně ve větších uzavřených prostorách, jakými byly v Praze vrcholného středověku refektáře staroměstských klášterů)<sup>19</sup> a pro turnaje kolbiště s tribunami, odkud mohli sledovat inscenované rytířské zápasy diváci všech

18 V Praze vedla od Prašné brány přes Staré Město (dnešní Staroměstské náměstí a Karlovou ulicí) na Karlův, tehdy Kamenný most a odtud na Hrad (ŠMAHEL 2014: 145).

19 Např. hostina na počest české korunovace Jana Lucemburského se odehrávala v refektáři minoritského kostela sv. Jakuba (ŽITAVSKÝ 1976: 228–233).

společenských kategorií.<sup>20</sup> Díky těmto úpravám získává topografie města výraznou symbolickou hodnotu, protože „má v konkrétních kontextech hodnotu zástupného symbolu jednotlivce a výrazu jeho sociálního, resp. právního statutu,“ a to díky schopnosti vizuálně demonstrovat „místa v sociální hierarchii“ (ŠIMŮNEK 2014: 298). Rozvrstvení společnosti je přitom ostendováno velmi názorným způsobem: majetnější mohou sledovat průvod pohodlně z oken svých domů, zatímco chudí se musí tísnit na ulici nebo na střechách, urození (šlechta) mohou sedět při hostině s panovníkem přímo u hodovní tabule, zatímco lid může hodování sledovat jen zpovzdálí, prominentní aristokraté a měšťani mají možnost se zúčastnit sofistikovanějších kulturních představení v panovnícké rezidenci (např. recitace dvorské poezie s hudebním a hereckým doprovodem),<sup>21</sup> zatímco obyčejní účastníci oslav shlédnou pouze hrubozrnější jokolátorská vystoupení na náměstí či v taverně atd.<sup>22</sup>

Hlavním dějištěm korunovační ceremonie byla korunovační mše v místní katedrále, kterou na důkaz její důležitosti sloužil arcibiskup, jeden z nejvyšších středověkých církevních hodnostářů. Korunovační řád českého království, sepsaný za vlády Karla IV. na jeho příkaz a pod jeho přímým osobním dohledem (*Řád korunování krále českého a královny* 2013: ii), však uvádí ještě druhou lokaci, jež má být dějištěm obřadů spojených s korunovaci českého krále – baziliku sv. Petra a Pavla na Vyšehradě: „Najprvé arcibiskup pražský s preláty, s kniežaty a šlechtici provodie knieže, ješto chtie králem korunovati, na Všehrad. A tu pomodléce se, vrátie se s ním do kostela Pražského, hlavy všeho arcibiskupstvie, aby tu nešpor slyšeli“ (*Řád korunování krále českého a královny* 2013: 1). Smysl tohoto ustanovení nemusí být na první pohled zřejmý, i když vezmeme v úvahu skutečnost, že Vyšehrad již od nejstarších dob představoval (vedle např. Pražského hradu nebo Staré Boleslavi) důležitý bod na mapě významných míst české státnosti díky svému sepětí s vládnoucími rody Přemyslovců (ŽŮREK 2014: 43; ŠMAHEL 2014: 145). Skutečný význam tohoto ustanovení odhaluje až pohled do dobových kronik: V *Kronice české (Chronica Boemorum)* Příbík Pulkava z Radenína, duchovní a úředník z Karlova dvorského okruhu, který mimo jiné do češtiny přeložil jeho vlastní životopis *Vita Caroli* (Život Karlův) i svou vlastní kroniku, v části o mýtickém zakladateli přemyslovského rodu, Přemyslu Oráči, píše:

Řečený kníže s sebou také vezl střevice a mošnu vyrobené z lýka. Když byl dotázán na to, proč je s sebou veze, odpověděl: „Chci je nechat *uchovat na věčné časy na hradě Vyšehradě*, pokud neztrouchnivějí, *aby moji potomci viděli, že byli posazeni na knížecí trůn z chudoby, aby nezpsychli*, protože pyšní bývají po zásluze ponižování a nízcí pro ctnost povyšování.“ Střevice jsou až do

20 Podle kroniky Petra Žitavského byl např. o masopustu r. 1321 pořádán turnaj na Staroměstském náměstí, při kterém král Jan Lucemburský – k potěšení některých přítomných – spadl z koně a byl zraněn (ŽITAVSKÝ 1976: 9).

21 Na dvoře Jana Lucemburského i jeho syna Karla působil např. francouzský básník, hudebník a kronikář Guillaume de Machaut (1300–1377) (NEJEDLÝ 1954: 153–154 a 192). Způsoby performance středověké literatury viz např. in (GAUNT 2010).

22 Jako příklad uveďme citaci z kroniky, podle níž dal Václav IV. r. 1383 na Staroměstském náměstí uspořádat „veselá divadelní představení, jejichž pokračováním byly noční hody a tance v královském paláci“ (STEJSKAL 1971: 60).

dnešního dne velmi pečlivě chovány v kostele vyšehradském. V předvečer korunovace českých králů totiž kanovníci a preláti jdou v procesí vstříc budoucímu králi, ukážou mu střevíce a položí mu mošnu na ramena, aby [králové] měli na paměti, že pocházejí z chudoby, a aby nikdy nezpychli. (PŘIBÍK PULKAVA 1987: 274)

Vzhledem k tomu, že Karel IV. stál v pozadí kompozice obou zmíněných textů, korunovačního řádu i kroniky, můžeme vyslovit hypotézu, že dramaturgii vyšehradského obřadu s lýkovými střevíci je možné odvozovat právě od uvedeného Přibíkova výkladu v *Kronice české*. V takovém případě by smysl rituálu byl jednak upevnit Karlem IV. mnohokrát deklarované přihlášení se k matčině rodové přemyslovské linii a potlačit vnímání své osoby jako „krále cizince“, jež se stalo osudným jeho otci Janu Lucemburskému (ANTONÍN a BOROVSÝ 2009: 70), jednak se v něm může skrývat etický imperativ moudrého a zbožného panovníka, který své poddané nemá utlačovat, ale má si být vědom, že mu královská koruna byla svěřena od Boha a že před ním je pouze „prvním ze sobě rovných“ obyvatel českého království a po smrti mu bude ze svého kralování skládat účty.<sup>23</sup>

Vidíme tedy, že korunovační rituál skýtá jedinečnou možnost zdůraznit analogii mezi nově korunovaným králem a jinou panovnickou postavou, jež dodá vládě korunovaného potřebnou legitimitu, nebo prostřednictvím symbolického jazyka komunikovat směrem k poddaným jiné podstatné politické sdělení.<sup>24</sup> Nad těmito analogiemi vytvořenými *ad hoc* pro aktuální korunovaci však stojí obecný typologický paralelismus (STEJSKAL 2003: 148) panovníka jako Krista Krále, tedy svrchovaného vládce nad křesťanskou obcí. Panovník byl ve středověku vnímán jako jeho „skutečně přítomná“ analogie, zástupce Boha na zemi (srv. LE GOFF 1999). Toto symbolické ztotožnění (*representatio*) představuje ideové východisko většiny rituálů souvisejících s panovnickou reprezentací, mj. tzv. panovnického vjezdu (*adventus regis*). Ten mohl být buď samostatnou kulturní performancí, nebo součástí komplexnějších slavností, např. právě panovnické korunovace. Podstatou analogie je zde skutečnost, že panovníkův vjezd do města je modelován podle Kristova vjezdu do Jeruzaléma na Velký pátek, kdy jej lid rovněž vítal jako krále, klaněl se mu a pozdravoval jej palmovými ratolestmi.

Dalším příkladem ztotožnění krále s Kristem v panovnickém rituálu je situace panovníkova rituálního uložení se ke spánku a následného probuzení, popsána v korunovačním řádu Karla IV.:

A tu [duchovní] zjednajíce procesí [...] pójdu, aby dovedli knieže dřieveřečené z komňaty do kostela. Kteřížto příjduce na miesto, tu, kdež knieže leží v komňatě, oblečen skrze najsvrchnejšieho Královstvie českého komorníka v třevíce králové, v sukni a v plášť otevřené. A tu

23 Podrobnou argumentaci k tomu viz in (ŽŮREK 2014: 43–44).

24 Např. bylo úpravou korunovačního scénáře možné demonstrovat rozložení politických sil, jak zmiňuje Václav Žůrek, když o korunovaci Albrechta II. Habsburského říká, že „čtyři zmínění páni [Oldřich z Rožmberka, nejvyšší purkrabí Menhrat z Hradce, nejvyšší sudí Mikuláš Zajíc z Házmburka a Kostí a Hanuš z Kolvrat] vložili spolu s celebrujícím biskupem korunu na panovníkovu hlavu, a demonstrovali tak, komu král vděčí za svůj trůn a o koho se má opírat“ (ŽŮREK 2014: 27).

s ním budú kniežata a šlechtici. Pak pokadiece jeho kaděním a pokropiece svacenú vodú, zdvihne jej arcibiskup za ruku k vstání. Tehda jeden z biskupův die tuto modlitbu: „Všemohúcí věčný bože, jenž sluhu tvého N. [v performanci se doplní jméno korunovaného, EP] královstvie výsostí ráčils povýšiti, daj, prosíme, aby on tak tohoto světa běhu, tak vuobec všech spasenie zjednal, aby od cesty tvé spravedlnosti nikdy neodstúpil, skrze Krista, hospodina našeho. Amen.“ Tehdy vezmú jej dva biskupi za pravú a za levú stranu poctivě pripravena, majíce svátost, šije vyvyšující, od jehožto boka neodstúpie až do skonanie. I povedú jej prostřed kostela před oltář svatého Kříže a arcibiskup a procesí napřed pójdu. A mezi arcibiskupem a kniežetem z komňaty vychodiece, pořádně pójdu kniežata a šlechtici, znamenie králová, tověz korunu, žezlo, jablko, meč nesúce, kterýmžto komorník Královstvie českého, hólků jim cestu čině, předejde. Kterážto znamenie všechna na oltář svatého Víta, když tam přijdu, poctivě položie. (*Řád korunování krále českého a královny* 2013: 1)

Dramaturgie korunovačního rituálu – účast knížete na nešporách, popsaná v předchozí ukázce, jeho ceremoniální uložení ke spánku a ranní probuzení – v mnoha detailech konstruuje analogii (*imitatio*) s Kristovou vykupitelskou smrtí na kříži a jeho zmrtvýchvstáním. Přípomínkou ukřížování jsou v liturgii obecně právě nešpory, po nichž se měl kníže uložit k spánku, spánek sám díky spojitosti s nocí a temnotou odpovídá okamžiku Kristova sestoupení do pekel, probuzení pak představuje paralelu ke křtu, případně duchovnímu svěcení, jež panovník přijímá v průběhu korunovačního ceremoniálu a jež se symbolicky připomíná v ranním rituálu prostřednictvím okouření knížete kadidlem a jeho pokropením svěcenou vodou. Dalšími důležitými prostředky *imitatio* Krista je účast obou biskupů, kteří v rámci analogie odkazují k Ježíšovým učedníkům, a cílová lokace průvodu v katedrále, jíž je oltář svatého Kříže, relikvie typicky spjaté s Kristovou smrtí a spasitelskou rolí. Obraz Krista jako vladaře pak v korunovačním ceremoniálu dokreslují královské rekvizity (koruna, žezlo, královské jablko a meč), nesené před knížetem v procesí z panovnické rezidence v areálu Hradu do katedrály a symbolicky obětované na oltář zemského světce a dalšího z ideálních středověkých vládců, svatého Víta. Paralela mezi Kristem Králem a nově instituovaným panovníkem se v této kulturní performanci vysoce rituálního a symbolického charakteru tedy konstruuje prostřednictvím série performativních aktů, jež samotné korunovací chronologicky předcházejí, sémanticky s ní však tvoří jeden celek a navzájem se osmyslňují (HOMOLKA 2004).

Tato paralela je dále podporována i v průběhu samotné korunovace, kdy je korunovaný panovník pomazán posvěceným olejem, což odkazuje jednak k duchovnímu svěcení (v rámci korunovace získává panovník nižší duchovní svěcení), tedy přeneseně ke Kristu coby nejvyššímu knězi, ale zároveň také ke Kristu novozákonnímu, jehož nohy pomazala vonnou masťou jedna z žen (podrobnosti příběhu se v jednotlivých evangeliích různí; srv. Marek 14, Matouš 26, Lukáš 7 a Jan 11 a 12). Analogie s Kristem Králem se pak nejzávažněji konstruuje skrze hlavní rekvizitu korunovačního rituálu – královskou korunu. Ta je nejdříve v průvodu přinesena do chrámu na začátku korunovace spolu s dalšími královskými insigniemi, jak bylo citováno výše. Dále se připomíná v benedikčních modlitbách, jež proslovuje hlavní celebrant („Korunuj jeho korunú spravedlnosti a milosti, aby ze všeho srdce a vši mysli v té vieře tobě slúžil“, *Řád korunování krále českého a královny*

2013: 5), zejména v rituálu svěcení koruny a dalších panovnických insignií, kdy je pokropena svěcenou vodou, okouřena kadidlem a celebrant nad ní pronese slova modlitby („Bože, tvých věrných koruno, jenž na hlavách jich postavuješ korunu drahého kamenie, požehnaj a posvěť korunu tuto, aby jakožto ona rozličným kamením jest okrášlena, takéž sluhal tvójm, nositel její, mnohých předrahých ctností darem tvú darující milostí byl naplněn, skrze Krista pána našeho. Amen“ *Řád korunování krále českého a královny* 2013: 9). Poté je koruna posazena na hlavu krále, přičemž kněz recituje další modlitbu, která nově korunovanému králi připomíná jeho povinnosti coby „pastýře“, „obránce církve Kristovy“, a to, že je korunován „s vykupitelem a spasitelem Jezu Kristem, jehožto jméno a náměstvie nositi tě věrie“ (*Řád korunování krále českého a královny* 2013: 9).

Korunovaný panovník je v průběhu korunovace nejen pasivním objektem (okuřování, pomazávání, korunování atd.), ale také aktivním činitelem celého ceremoniálu. Ačkoli zdaleka nejaktivnějším performerem je v průběhu mše hlavní celebrant, nejlépe arcibiskup, a po něm další příslušující duchovní, panovníkova relativní nečinnost je vyvážena několika okamžiky jeho vysoce aktivní účasti, kterou předchází nečinnost efektivně podtrhuje.<sup>25</sup> V úvodní části rituálu se arcibiskup panovníka táže: „Chceš li svatú vieru od křesťanských mužóv danú držeti a skutky spravdivými chovati?“, na což má řečený odpovědět „Chci“. Podruhé se pak kněz táže: „Chceš li od boha tobě královstvie pójčeneho podlé spravdivnosti otcóv tvých zpravovati a brániti?“ Panovník odpovídá tentokrát rozvitou větou: „Tak, jakž božskú posílen pomocí a utěšením všech věrných jeho moci budu, tak věrně vše sľubuji činiti“ (*Řád korunování krále českého a královny* 2013: 2). Tato přísaha i královský sľib, jež má panovník deklamovat v rituálním centru celé ceremonie,<sup>26</sup> poté, co byl pomazán a byly mu svěřeny královské insignie, je pronášena ve vernakuláru, na rozdíl od zbytku replik scénáře korunovační mše. Ty byly – ostatně jako celá středověká liturgie vůbec – výlučně v latině. Neobvyklé použití vernakuláru mělo velký význam, protože důrazem na sémantický obsah sdělení napomáhalo vytvoření úzké vazby mezi králem a jeho poddanými, z nichž každý, nejen v latině vzdělaní klerikové, mohl díky tomu individuálně pochopit a procítit skutečnost, že přítomný kníže se stává svrchovaným panovníkem podobným Kristu, na kterém účastníci rituálu od této chvíle závisejí a k němuž se mohou, alespoň v teoretické rovině, utéct, kdykoli budou v nesnázích.

Tato „společenská smlouva“ mezi lidem a panovníkem je v ceremoniálu korunovace potvrzena také ze strany poddaného lidu, laických věřících – především ovšem těch urozených a majetných, protože pro široké lidové vrstvy nebylo v chrámu při korunovaci, kterou chtěl jistě vidět každý, dost místa (ŽŮREK 2014: 51–52). Když výše řečeným způsobem vyjádřil ochotu přijmout královskou roli sám korunovaný panovník, otázal

25 Sama nehybnost je navíc důležitým aspektem středověké panovnické moci viz (SCHMITT 2004: 22).

26 „Vyznávám a sľubuji před bohem i anjely jeho nyní i potom vždycky zákon a spravdivnost i pokoj svate božie cirkve a lidu mně poddanému podlé moci a vědomie zachovati a činiti, s zachováním milosrdného vzeženie, jakžto s radú věrných našich najlépe naléztí moci budeme, a biskupóv, kostelóv božích duostojnú a řádnú čest ukazovati a to, což od ciesařóv a králóv, kostelóv jim poručeným dáno aneb navráčeno jest, bez porušenie zachovati, opatóm a hrabiem i nádobám kostelním podobnú čest podlé rady věrných našich činiti. Amen.“ (*Řád korunování krále českého a královny* 2013: 10)

se hlavní celebrant „lidu“, tedy laických věřících, kteří byli obřadu přítomni: „Chcete li takému N.<sup>27</sup> kniežeti a zprávci se poddati a jeho královstvie tvrdú věrú ustanoviti a ku přikázaní jeho poslušni býti podlé slova svatého apoštola, jenž die: Všeliká duše mocem vyšším poddána buď, leč králi jakožto povýšenému?“ Oni pak mají sborem odpovědět: „Rádi, rádi, rádi!“ (*Řád korunování krále českého a královny* 2013: 2). Tímto způsobem se i laikové, kteří mají jinak ve středověké liturgii pouze minimální možnost skutečně aktivní hlasové či pohybové participace, stávají skrze vlastní tělo součástí politického těla státu (SCHATZKI a NATTER 1996) a stvrzují svým artikulovaným souhlasem i samotnou svou účastí dynamiku rolí v sociální hierarchii konstruované mimo jiné právě tímto korunovačním rituálem.

Korunovační ceremoniál reflektuje v tomto směru také důležitost hudby pro afektivní utváření významů v kulturní performanci (DILLON 2017) – je jedním z mála typů liturgie, při níž mají i laičtí věřící možnost podílet se na zpěvních částech rituálu, a to konkrétně zpěvem vernakulární písně „Hospodine, pomyluj ny“, chorálu spojovaného s panovnickým rituálem už od dob prvních Přemyslovců (NEJEDLÝ 1954: 342).

## Závěrem

Předchozí řádky naznačily, že kulturní performanci královské korunovace, velkopáteční liturgie a potažmo jakékoli jiné středověké veřejné události je možné nahlížet optikou a pomocí metodologie divadelní vědy. Taková perspektiva pomůže odhalit divadelní aspekty řečených situací a ve svém důsledku rozšířit pole jevů, jež mohou být zahrnuty do výzkumu historie (českého) středověkého divadla. Z druhé strany může také přispět k lepšímu pochopení fungování kulturních performancí jakožto specifického kulturně-historického fenoménu, ať už z hlediska jejich dramaturgie, scénografie, míry participace jednotlivých aktérů, otázky rolí či třeba (ne)existence scénáře a různých manipulací s ním. Poslední ze zmíněných prvků můžeme pozorovat ve dvou na první pohled tak odlišných kulturních performancích, jakými byl monstrproces s Miladou Horákovou v r. 1950 a panovnický vjezd Ferdinanda I. Habsburského do Litoměřic v r. 1547. V obou případech došlo k záměrnému narušení standardního průběhu dané kulturní performance, jehož účelem bylo dosáhnout v jejím rámci naplnění vlastních cílů: v případě Horákové a dalších obžalovaných šlo o to poukázat prostřednictvím vlastních přidáných replik na vykonstruovanost a nelegitimitu celého procesu, habsburský panovník zase demonstroval svou moc vítěze tak, že nedodržel ritualizovaný průběh ceremonie a „uváděl měšřany, usilující o řádný průběh vjezdu, od počátku do zmatku, co se vlastně bude dít“.<sup>28</sup> Strukturální podobnost obou situací naznačuje, že zkoumání středověkých kulturních performancí tak kromě nových poznatků specificky o divadelnosti středověku může přispět i k výzkumu teatrality v obecném slova smyslu.<sup>29</sup>

27 N. je zkratkou slova *nomen*, tedy „jméno“ – na tomto místě měl celebrant použít jméno příslušného korunovaného panovníka.

28 (ANTONÍN a BOROVSÝ 2009: 172); více in (LANGHANS 2016: 47–51) a (POLÁČKOVÁ 2017: 186–187).

29 Srv. česky např. (ROUBAL 2005), anglicky např. (SHEPHERD 2016).

## Bibliografie

- AJVAZ, Michal, Ivan M. HAVEL a Monika MITÁŠOVÁ. 2004. *Prostor a jeho člověk* [Space and Its Man]. Praha: Vesmír, 2004.
- ALEXANDER, Jeffery C., Bernhardt GIESEN a Jason L. MAST. 2006. *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- ANTONÍN, Robert a Tomáš BOROVSÝ. 2009. *Panovnícké vjezdy na středověké Moravě* [Royal Entries in Medieval Moravia]. Brno: Matice moravská, 2009.
- BAGNOLI, Martina, Virginia BRILLIANT a Carla CASAGRANDE (edd.). 2017. *Feast for the Senses: Art and Experience in Medieval Europe*. Walters Art Museum, 2017.
- BARTLOVÁ, Milena. 2012. *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou* [The Real Presence. Medieval Image Between Icon and Virtual Reality]. Praha: Argo, 2012.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate. 2007. Dramatic Troubles of Ecclesia: Gender Performance of the Divided Church. In Eglal Doss-Quinby, Roberta L. Krueger a E. Jane Burns (edd.). *Cultural Performances in Medieval France*. Cambridge: D. S. Brewer, 2007: 181–194.
- CLOPPER, Lawrence M. 2001. *Drama, Play, and Game: English Festive Culture in the Medieval and Early Modern Period*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- DILLION, Janette. 2010. *The Language of Space in Court Performance 1400–1625*. Edinburgh: Cambridge University Press, 2010.
- DILLON, Emma. 2017. Sensing Sound. In Martina Bagnoli, Virginia Brilliant a Carla Casagrande (edd.). *Feast for the Senses: Art and Experience in Medieval Europe*. Walters Art Museum, 2017: 95–114.
- DOSS-QUINBY, Eglal, Roberta L. KRUEGER a E. Jane BURNS (edd.). 2007. *Cultural Performances in Medieval France*. Cambridge: D. S. Brewer, 2007.
- EMERSON, Catherine, Adrian P. TUDOR a Mario LONGTIN. 2010. Performance, Drama, Spectacle and the Medieval City. In Catherine Emerson, Adrian P. Tudor a Mario Longtin (edd.). *Performance, Drama and Spectacle in the Medieval City*. Louvain: Peeters, 2010: xxiii–xxxix.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2005. Vnímání a mediálnost [Perception and Mediality]. In Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie* [Coordinates and Contexts of Theatre. Anthology of Contemporary German Theatre Theory]. Praha: Divadelní ústav, 2005: 140–146.
- GAUNT, Simon. 2010. *Retelling the Tale. An Introduction to Medieval French Literature*. London: Duckworth, 2010.
- HOMOLKA, Jaromír. 2004. Ráno a večer. Počátek korunovačního ceremoniálu podle řádu Karla IV. [Morning and Evening. The Beginning of Coronation Ceremony According to the Order of Charles IV]. In Eva Doležalová, Martin Nodl a Petr Sommer (edd.). *Verba in imaginibus. Františku Šmahelovi k 70. narozeninám* [Verba in Imaginibus. To the 70th Anniversary of František Šmahel]. Praha: Argo, 2004: 169–188.
- KUBINA, Lukáš. 2014. Oslavy „Prvního máje“ v roce 1948: interpretativní analýza [The May 1st Celebrations in 1948]. *Theatralia* 17 (2014): 1: 90–116.
- LAKOFF, George a Mark JOHNSON. 2014 [1980]. *Metafory, kterými žijeme* [Metaphors We Live By]. Brno: Host, 2014 [1980].
- LANGHANS, Martin. 2016. *Divadelní aspekty soudního jednání – proces s Miladou Horákovou* [Theatrical Aspects of Court Session. Milada Horáková Trial]. Diplomová práce [BA Thesis], Katedra divadelních studií Filosofické fakulty Masarykovy univerzity. Brno: Masarykova univerzita, 2016, nepubl. [unpubl.].



- LE GOFF, Jacques. 2002. Král [King]. In Jacques Le Goff a Jean-Claude Schmitt (edd.). *Encyklopedie středověku* [Encyclopaedia of the Middle Ages]. Praha: Vyšehrad, 2002: 305–320.
- MATEJA, Erwin a Zbigniew W. SOLSKI. (edd.). 2012. *Między liturgią a performatyką* [Between Liturgy and Performance]. Opole: University of Opole, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- MUDRA, Aleš. 2011. Výtvarná díla v liturgii velkých svátků [Visual Artifacts in the Liturgy of Christian Feasts]. In Helena Zápalková (ed.). *Kristus z Litovle* [Statue of Christ from Litovel]. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2011: 14–27.
- MUSILOVÁ, Martina. 2014. Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky [An Introduction to Theatricality of Public Events]. *Theatralia* 17 (2014): 1: 9–24.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. 1954. *Dějiny husitského zpěvu I. Předhusitský zpěv* [History of Hussite Songs I. Pre-Hussite Songs]. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1954.
- NEVILE, Jennifer (ed.). 2008. *Dance, Spectacle and the Body Politick, 1250–1750*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2008.
- NODL, Martin. 2014. Královské svatby a rozvody [Royal Weddings and Divorces]. In Martin Nodl a František Šmahel (edd.). *Slavnosti, ceremonie a rituály v pozdním středověku* [Feasts, Ceremonials, and Rituals in the Late Middle Ages]. Praha: Argo, 2014: 67–119.
- OGDEN, Dunbar H. 2002. *The Staging of Drama in the Medieval Church*. Newark/London: University of Delaware Press a Associated University Press, 2002.
- OTTOVÁ, Michaela. 2011. Kristus s pohyblivými pažemi z Litovle – jeho forma a funkce [Christ With Movable Arms From Litovel, Its Form and Function]. In Helena Zápalková (ed.). *Kristus z Litovle. Restaurování 2007–2010* [Christ From Litovel, Restoration 2007–2010]. Olomouc: Arcidiecézní muzeum Olomouc, 2011: 32–39.
- POLÁČKOVÁ, Eliška. 2017. *Teatralita středověké literatury doby lucemburské* [Theatricality of the Fourteenth Century Bohemian Literature]. Disertační práce [Ph.D. Thesis], Katedra divadelních studií Filosofické fakulty Masarykovy univerzity, 2017, nepubl. [unpubl.].
- POSTLEWATE, Laurie a Wim HÜSKEN (edd.). 2007. *Acts and Texts. Performance and Ritual in the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.
- PŘIBÍK PULKAVA z Radenína. 1987. Kronika česká [Bohemian Chronicle]. In Marie Bláhová a Jana Zachová (edd.). *Kroniky doby Karla IV.* [Chronicles From the Age of Charles IV]. Praha: Svoboda, 1987: 269–441.
- ROYT, Jan. 2011. Devoční zobrazení ve středověku a zbožnost [Devotional Images and Devotion in the Middle Ages]. In Helena Zápalková (ed.). *Kristus z Litovle. Restaurování 2007–2010* [Christ From Litovel, Restoration 2007–2010]. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2011: 11–14.
- ROUBAL, Jan (ed.). 2005. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie* [Coordinates and Contexts of Theatre. Anthology of Contemporary German Theatre Theory]. Praha: Divadelní ústav, 2005.
- Řád korunování krále českého a královny [The Order of Coronation of Bohemian King and Queen]. 2013. JAMBOROVÁ Martina (ed.). Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR a Academia, 2013.
- SHEPHERD, Simon. 2016. *The Cambridge Introduction to Performance Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- SCHATZKI, Theodore R. a Wolfgang NATTER (edd.). 1996. *The Social and Political Body*. The Guilford Press, 1996.
- SCHMITT, Jean-Claude. 2004 [1990]. *Svět středověkých gest* [The World of Medieval Gestures]. Praha: Vyšehrad, 2004.

- SMITH, Darwin, Gabriella PARUSSA a Olivier HALÉVY (edd.). 2014. *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*. Paris: L'Avant-scène, 2014.
- STEJSKAL, Karel. 2003. *Dějiny umění. Umění na dvoře Karla IV.* [The History of Art. Arts in the Court of Charles IV]. Praha: Knižní klub, 2003.
- STEJSKAL, Karel. 1971. Divadlo na dvoře Václava IV. K otázce antických tradic ve středověkém divadle [Theatre in the Court of Wenceslas IV. To the Issues of Classical Reception in Medieval Theatre]. In František Černý a kol. *Prolegomena scénografické encyklopedie* [Prolegomena to the Encyclopaedia of Scenography]. Praha: Scénografický ústav, 1971: 57–76.
- STICCA, Sandro. 1988. *The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages*. Athény/Londýn: The University of Georgia Press, 1988.
- ŠIMŮNEK, Robert. 2014. Rituály, ceremoniály a symbolická komunikace v životě české středověké šlechty [Rituals, Ceremonies, and Symbolic Communication in the Environment of Medieval Bohemian Aristocracy]. In Martin Nodl a František Šmahel (edd.). *Slavnosti, ceremonie a rituály v pozdním středověku* [Feasts, Ceremonials, and Rituals in the Late Middle Ages]. Praha: Argo, 2014: 269–313.
- ŠKARKA, Antonín. 1956. Roudnický plankt [Planct From Roudnice]. *Listy filologické* (1956): 187–194.
- ŠMAHEL, František. 2014. Poslední chvíle, pohřby a hroby českých králů [Last Moments, Burials, and Graves of Bohemian Kings]. In Martin Nodl a František Šmahel (edd.). *Slavnosti, ceremonie a rituály v pozdním středověku* [Feasts, Ceremonials, and Rituals in the Late Middle Ages]. Praha: Argo, 2014: 123–197.
- ULIČNÝ, Petr. 2011. Christ in Motion: Portable Objects and Scenographic Environments in the Liturgy of Medieval Bohemia. *Theatralia* 14 (2011): 1: 24–64.
- ULIČNÝ, Petr. 2012a. Kristus z Litovle a topografie Svatého týdne (Jeruzalémské kaple) [Sculpture of Christ From Litovel and the Topography of the Holy Week (Jerusalem Chapel)]. In Vladimír Maňas (ed.). *Gotické klenoty v kapli sv. Jiří v Litovli* [Gothic Monuments in Chapel of St. George in Litovel]. Litovel: Římskokatolická farnost Litovel, 2012: 61–69.
- ULIČNÝ, Petr. 2012b. Prostor a rituál: Velikonoční slavnosti v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě [Space and Ritual. Easter Celebrations in Basilica of St. George in Prague Castle]. *Studia Mediaevalia Bohemica* 4 (2012): 1: 7–34.
- WOELERT, Peter. 2011. Human cognition, space, and the sedimentation of meaning. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 10 (2011): 1: 113–137.
- ŽITAVSKÝ, Petr. 1976. *Zbraslavská kronika – Chronicon aulae regiae* [Zbraslav Chronicle – Chronicon aulae regiae]. Překl. František Heřmanský a Rudolf Mertlík. Praha: Svoboda, 1976.
- ŽŮREK, Václav. 2014. Korunovace českých králů a královen [Coronation of Bohemian Kings and Queens]. In Martin Nodl a František Šmahel (edd.). *Slavnosti, ceremonie a rituály v pozdním středověku* [Feasts, Ceremonials, and Rituals in the Late Middle Ages]. Praha: Argo, 2014: 15–65.

**Mgr. Eliška Poláčková, Ph.D.**

Katedra divadelních studií

Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno

eliska.polackova@mail.muni.cz

---

**Mgr. Eliška Poláčková, Ph.D.** působí jako odborná asistentka na Katedře divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity a jako odborná pracovníce v Oddělení antiky a její recepce v Kabinetu pro klasická studia FLÚ AV ČR. Ve své vědecké práci se věnuje antickému, především římskému dramatu a divadlu, středověkému dramatu a divadlu a překladu pro divadlo. Doktorský titul získala za práci „Teatralita středověké literatury doby lucemburské“, je spolupřekladatelkou Plautovy hry *Curculio* a spoluautorkou její studentské inscenace.

**Eliška Poláčková** has a position of Assistant Professor at the Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, and postgraduate position at the Centre of Classical Studies at the Department of Philosophy, CAS. Her research interests comprise Classical, especially Roman Theatre and Drama, Medieval Theatre and Drama, and Theatre Translation. Poláčková received her Ph.D. Degree for the thesis "Theatricality of Bohemian Literature of the Fourteenth Century". She co-translated Plautus' play *Curculio*, and dramaturged its student production (in collaboration with the Department of Classical Studies, FA MU).