

Mikyšková, Anna

Z anglické renesance do německého baroka : cesta hry o sv. Dorotě z Anglie přes Český Krumlov do Švýcarska

Theatralia. 2019, vol. 22, iss. 2, pp. 107-122

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

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2019-2-5>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/141890>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](#)

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.

Z anglické renesance do německého baroka: Cesta hry o sv. Dorotě z Anglie přes Český Krumlov do Švýcarska

Anna Mikyšková

Abstrakt

Anglická tragédie *The Virgin Martyr* (1620) je první profesionální divadelní adaptací středověké legendy o sv. Dorotě. Prostřednictvím anglických kočovných herců se její zkrácená verze dostala v průběhu 17. století na evropský kontinent, kde se v německých zemích stala stálíci repertoárů později utvořených německých hereckých souborů. Rukopisná hra Johanna Georga Gettnera *Die Heylige Martyrin Dorothea* (1691?), objevená ve švýcarském Solothurnu v roce 2011 Christianem Neuhuberem, nabízí jedinečnou možnost analýzy obou textů, která ilustruje adaptační proces přerodu anglické renesanční tragédie v německou tragédii barokní a nastiňuje inscenační podmínky kočovných herců v Evropě na sklonku 17. století.

Klíčová slova

legenda o sv. Dorotě, raně novověké divadlo, anglické jakubovské drama, německé barokní drama, Philip Massinger, Thomas Dekker, Johann Georg Gettner, adaptace, kočovné divadelní společnosti, *The Virgin Martyr*, *Die Heilige Martyrin Dorothea*

Abstract

The English tragedy *The Virgin Martyr* (1620) is the first professional theatre adaptation of the medieval legend of St. Dorothea. Thanks to the English travelling actors, its shortened version entered Europe in the 17th century, becoming a staple of the later formed German theatre groups in the German lands. The hand-written play by Johann Georg Gettner *Die Heylige Martyrin Dorothea* (1691?), discovered by Christian Neuhuber in the Swiss Solothurn, offers a unique opportunity to analyse both texts, illustrating the process of adaptation of an English renaissance tragedy to German Baroque tragedy and outlining the performance conditions of travelling actors in the late 17th century Europe.

Keywords

Legend of St. Dorothea, early modern theatre, English Jacobean drama, German baroque drama, Philip Massinger, Thomas Dekker, Johann Georg Gettner, adaptation, travelling theatre troupes, *The Virgin Martyr*, *Die Heilige Martyrin Dorothea*

Germanista a slavista Julius Feifalik, moravský Němec ze Znojma, sesbíral v 19. století na území Moravy deset různých českých her o sv. Dorotě (FEIFALIK 1986). Jednalo se o vzorek lidové divadelní tvorby, jejíž počátky sahají do časů středověkých miráklů a pašijových her.¹ Ty později přerostly v bohatou středoevropskou tradici inscenování legendy v raně novověkém období, kdy se vedle lidového divadla stala legenda o sv. Dorotě předmětem zájmu kočovných společností hrajících divadlo profesionálně. Klíčovým a velice pozoruhodným momentem v tomto divadelním kontinuu dorotských her bylo představení tragédie *The Virgin Martyr* (1620) z per londýnských dramatiků Philipa Massingera a Thomase Dekkera v první polovině 17. století německy mluvícímu publiku prostřednictvím anglických divadelních společností, které tou dobou křižovaly regiony dnešního Německa, Nizozemí, Skandinávie, Polska, České republiky, Rakouska či Lotyšska (LIMON 1985: 31–32). Tato anglická jakubovská hra totiž představuje první dochovanou divadelní adaptaci legendy o sv. Dorotě na profesionální úrovni,² která se později dostala do repertoáru německých divadelních společností. Hmatatelným pojitkem mezi Massingerovou a Dekkerovou tragédií a německými divadelníky je rukopis hry *Die Heylige Martyrin Dorothea* (1691?) od Johanna Georga Gettnera, jednoho ze dvou principálů hereckého souboru na šlechtickém dvoře v Českém Krumlově (ve funkci 1676–1691) (JAKUBCOVÁ a PERNERSTORFER 2013: 216). Tato německá verze výše zmíněné anglické tragédie, která nabízí jedinečný náhled do barokní adaptační a částečně i inscenační praxe německojazyčného divadla, je spolu s jejím vztahem ke svému anglickému originálu předmětem této literárněhistorické studie.³

Počátky německého profesionálního divadla by byly nemyslitelné bez vlivu anglických kočovných herců (HAEKEL 2004: 9). Zatímco ve Francii či Anglii došlo k rozkvětu místní profesionální divadelní kultury v druhé polovině 16. století, německé země se k tomuto evropskému trendu připojily se zpožděním. Jedním z důvodů byla absence jednotného kulturního centra typu Londýn či Paříž, neboť habsburská monarchie v 17. století sestávala z mnoha států a knížectví pod vlastní správou. K opožděnému rozvoji německého profesionálního divadla pak mohl přispět i místní konfesionální rozkol (SØRENSEN 2012: 94) a pobělohorské události také divadelním aktivitám nepřály.⁴ Ať už bylo hlavní příčinou pomalejšího rozvoje profesionálního divadla v německých

1 Pro více informací o Feifalikově sbírce svatodorotských her z 19. století viz heslo „Hra o svaté Dorotě“ v divadelní encyklopedii *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Avšak nejstarší dochovaná česká adaptace hry o sv. Dorotě, *Komedie o svaté panně Dorotě*, pochází už z druhé poloviny 17. století (JAKUBCOVÁ 2007: 302–303).

2 Pod pojmem „profesionální divadlo“ či „profesionální dramtizace“ se v této studii míní výsledek činnosti dramatiků či herců, pro něž bylo divadlo hlavním zdrojem příjmu a jejichž dramatická či divadelní činnost se dá považovat za samostatnou profesi (na rozdíl od divadla lidového, na kterém přímo participovala široká veřejnost).

3 Komparace těchto dvou textů je možná díky Christianu Neuhuberovi, který Gettnerův rukopis objevil v solothurnském archivu v roce 2011. Pro více informací o tomto nález, kritickou studii o rukopisu či podrobnější biografii Johanna Georga Gettnera viz publikaci *Johann Georg Gettner und das Barocke Theater zwischen Nikolsburg und Krumau*. Brno: Masarykova univerzita, 2014.

4 Bylo by ovšem chybné se domnívat, že divadelní aktivita v průběhu Třicetileté války v německy mluvících zemích ustala. Herecké společnosti anglických principálů jsou v této době doložené například na polském a pruském dvoře (LIMON 1985: 30–31).

zemích cokoliv, faktem zůstává, že podnět k založení samostatných německojazyčných hereckých souborů přišel z velké části zvenčí.

Jako první zahraniční profesionálové se v Německu v šedesátých letech 16. století objevili Italové se svou *commedia dell'arte*, kteří ovšem hráli převážně italsky a zanechali tak stopu především ve dvorských kruzích (BRAUNECK 1996: 52; KATRITZKY 1991: 201, 206). Rozhodujícím impulsem byli až o dvacet let později Angličané, jejichž kočovné společnosti brzy začaly předvádět zkrácené verze svých londýnských představení na habsburských dvorech i městských jarmarcích v německém jazyce. Postupné najímání německých a holandských herců anglickými principály vedlo k logickému poněmčení souborů. Když potom v roce 1660 opouští poslední anglický principál George Jolly evropský kontinent, působí v habsburské říši již řadu let několik samostatných německých kočovných společností (JAKUBCOVÁ a PERNERSTORFER 2013: 318).

Mikulovský rodák Johann Georg Gettner († 1696) započal svou divadelní dráhu až po odchodu Angličanů a v roce 1676 dosáhl největšího úspěchu své divadelní kariéry, když byl jmenován principálem soukromého hereckého souboru „*Fürstlich Eggenbergische Hofkomödianten*“ knížete Jana Kristiána I. z Eggenbergu na jeho dvoře v Českém Krumlově (JAKUBCOVÁ a PERNERSTORFER 2013: 216). Že se Gettner ve své funkci osvědčil, dokládá skutečnost, že ještě téhož roku obdržel od knížete čestný titul *poeta laureatus* a roku 1687 dokonce získal svůj vlastní erb (NEUHUBER 2014c: 12–17). Po patnácti letech se Gettner v roce 1691 vyvazuje ze služeb krumlovského knížete a spolu se svým ensemblem se vydává na divadelní turné, které pro něj končí jeho smrtí v roce 1696 v Basileji po tragickém pádu ze schodů. Po skonu principála pokračuje jeho soubor v turné do Solothurnu, kde zanechává Gettnerův rukopis *Die Heylige Martyrin Dorothea*, který byl v tamějším archivu nalezen Christianem Neuhubem v roce 2011 (NEUHUBER 2014b: 90). Gettnera ovšem neváže k odkazu anglických kočovných herců pouze jeho adaptace Massingerovy a Dekkerovy hry. Zprvce nezůstal jen u tragédie *The Virgin Martyr*, ale je také autorem německých verzí jiných anglických kusů, například Shakespearovy hry *Romeo a Julie* či tragikomedie *The Coronation* od Jamese Shirleyho (DRÁBEK 2015: 500). Z druhé je tu kromě textové provázanosti i spojitost inscenační. Výrazným prvkem anglického jevištního umění byla totiž komická postava tzv. Pickelheringa. Protože Pickelhering získal všeobecnou popularitu a věhlas, sloužil také k propagačním účelům – i němečtí herci, kteří ve svém ensemble zastávali role klaunů, se tak často nechávali označovat a Gettner nebyl výjimkou (NEUHUBER 2014c: 15).⁵ Dalším pojičkem mezi Gettnerem a anglickými divadelníky byli jeho kolegové z krumlovského souboru. Johann Wohlgehaben a Maria Ursula Hoffmanová, později Gettnerova tchýně a zkušená principálka, kteří hrávali dříve pod vedením výše zmíněného George Jollyho (NEUHUBER 2014b: 91) a jsou tak možnými zprostředkovateli jak zkušeností anglické divadelní praxe, tak hypotetické německé verze textu *The Virgin Martyr*, která mohla posloužit Gettnerovi jako předloha.⁶

5 Pro podrobnou diskuzi o anglických hercích, kteří přijali umělecké jméno Pickelhering, viz strany 224–239 v kapitole IX publikace Willema Schrickxe (1986); pro diskuzi o anglickém původu jména Pickelhering viz studii M. A. KATRITZKY 'A Plague o' These Pickle Herring': From London Drinkers to European Stage Clown (2014).

6 Tragédie *The Virgin Martyr* byla inscenovaná na londýnských jevištích i v restaurační době, a to určité v letech 1661 a 1668 (PEPYS 1923a: 322, b: 320). Dalo by se tedy namítnout, že zdroj Gettnerova textu (či

Okolnosti vzniku rukopisu *Die Heylige Martyrin Dorothea* totiž představují základní problém, který si ještě před komparací a analýzou obou textů žádá patřičné vysvětlení. Je nutné si uvědomit, že Gettner s největší pravděpodobností nikdy anglický originál v rukou neměl a vycházel tedy z jedné z německých verzí, kterých muselo po habsburských zemích kolovat vícero. Nejstarší doklad o představení hry o sv. Dorotě v podání anglických komediantů je dochován v katalogu titulů hraných v Drážďanech v létě 1626, kde je *Tragoedia von der Märtherin Dorothea* uvedena na programu dvakrát, v červenci a v říjnu (COHN 1865: cxv–vi).⁷ Záznamy o dalších představeních her s podobným názvem v německých zemích se opakovaně objevují po celý zbytek 17. století a mizí na počátku století následujícího, kdy svatodorotská hra přežívá hlavně v loutkovém divadle (RUDIN 1980: 95–109).⁸ Skutečnost, že Gettnerův rukopis je textově velice příbuzný Massingerově a Dekkerově hře z roku 1620 a zároveň časově vzdálený přibližně o sedmdesát let, tedy poukazuje na pozoruhodně dlouholetou inscenační tradici.

Datace Gettnerova rukopisu bohužel zůstane na úrovni spekulace. Text hry, jenž zůstal během turné eggenberských komediantů v divadelní sezóně 1696/97 v Solothurnu, se jeví jako zkrácená verze starší hry přepsané pro účely kočování. Na základě této skutečnosti Neuhuber předpokládá datum vzniku krátce po Gettnerově odchodu z Českého Krumlova, tj. po roce 1691 (NEUHUBER 2014b: 90). Vezmeme-li v potaz indicie z krumlovského archivu, že hra o sv. Dorotě byla inscenována na krumlovském dvorském divadle někdy před rokem 1685 během Gettnerova působení, zdá se pravděpodobné, že Gettner pro turné svého souboru upravil svou vlastní starší hru (NEUHUBER 2014a: 160). Je tedy praktické uvažovat o londýnské tragédii *The Virgin Martyr* jako o originálu hry, která po převezení do německých zemí prošla v průběhu 17. století několikastupňovým vývojem, v němž Gettnerův rukopis představuje pouze dochovaný příklad jednoho z těchto vývojových stupňů. Ovšem i přes neexistující bezprostřední vztah a časovou i prostorovou propast mezi oběma texty přináší srovnání her *The Virgin Martyr* a *Die Heylige Martyrin Dorothea* zajímavé poznatky o soudobém kontaktu dvou divadelních kultur.

Jedním z důvodů obliby her o sv. Dorotě na německém území mohl být její náboženský charakter. V německých zemích měl kult sv. Doroty, na rozdíl od Anglie, dlouhou

jeho hypotetické německé předlohy) nemusí pocházet z jakubovské, nýbrž z restaurační doby. Návaznost Gettnerovy adaptace na starší kočovné herce je ovšem pravděpodobnější. Navíc je restaurační edice Massingerovy a Dekkerovy tragédie z roku 1661 až na malé změny v ortografii věrnou kopií první edice textu z roku 1620 (viz DEKKER a MASSINGER 1661), takže dochovaný restaurační text na závěry textové analýzy má minimální vliv.

7 Cohn, jehož studie z roku 1865 je sice dávno překonaná, je zde použit výlučně pro referenci k drážďanskému katalogu z roku 1626, který je v jeho studii otištěn.

8 Hra o sv. Dorotě byla inscenována v Kolíně nad Rýnem v letech 1628 a 1648, zmínka o hře *Tragedy of Dorothea* pochází z Prahy z roku 1651 (LIMON 1985: 115), další záznam pak pochází z Würzburgu z roku 1655 (DRÁBEK 2015: 500) či Rothenburgu z roku 1671 (NEUHUBER 2014a: 159). Dochovaný text hry o sv. Dorotě, který nápadně připomíná Gettnerův a který byl otištěn Johannem Paulem Stengelem v roce 1722, svědčí o krátkodobém obnovení zájmu o tuto dramatickou látku (RUDIN 1980: 95–109).

historii,⁹ a tak není divu, že hra o této světici byla přivítána s nadšením a brzy zdomácněla. Pro tak dlouhou inscenační tradici jednoho kusu se ovšem nabízí další možné vysvětlení: londýnská verze zprostředkovaná anglickými kočovnými herci byla dramaticky velice atraktivní, a proto přežila tolik stádií překladatelského a adaptačního procesu.

K lepšímu pochopení Massingerova a Dekkerova přínosu do transnacionálního korpusu her o sv. Dorotě bude nápomocné stručně zrekapitulovat dějovou linku středověké legendy.¹⁰ Jedná se o klasický příběh o světici urozené krve, jež odmítne sňatek se smrtelníkem a zemře pro svou víru v Krista. Římská urozená rodina se dvěma dcerami, Kristou a Kalistou, prchne před persekucí císaře Diokleciána (cca 300 n. l.) do města Caesarea v římské provincii Kappadokie, kde se narodí třetí dcera Dorota, která je vychována v křesťanské víře. Pohanský prefekt města Fabricius (ve starší verzi legendy Sapritius) se do Doroty zamiluje a nabídne jí manželství. Dorota se ovšem zaslíbila Kristu a jeho nabídku odmítá, stejně jako jeho rozkaz obětovat pohanským bohům, což prefekta rozzuří. Dívka je podrobena sérii mučení (ponoření do vařícího oleje, devítidenní uvěznění), která ovšem zázračně posiluje její víru a přispívá k její kráse. Při další pohružce, tentokrát smrtí oprátkou, jsou pohanské modly za nářků d'áblů sraženy anděly. Dorotiny sestry, samy vyznávající kult římského náboženství, jsou poslány za Dorotou, aby ji přesvědčily o pravosti pohanské víry, ovšem jejich návštěva skončí konverzí ke křesťanství, což vede k jejich vlastní mučednické smrti upálením. Závěrečná epizoda legendy zobrazuje úředníka Theophila, který se Dorotě čekající na popravu vysmívá a žádá ji, aby mu z rajské zahrady poslala jablka a růže. Jeho přání je vyplněno chvíli před Dorotinou smrtí, kdy Theophilus obdrží košík ovoce a květin od malého chlapce. Příběh končí konverzí Theophila i zbytku obyvatel města.

Už samotná legenda skýtá několik motivů vhodných pro její pozdější zdivadelnění. Kirsten Wolf hovoří o „dramatické struktuře“ Dorotina *passia*, kterou tvoří postavy, dialogy, scény mučení a zázraky (WOLF 1997: 8) a tragédie *The Virgin Martyr* tyto prvky nejen zachovává, ale také je rozvíjí. Massingerův a Dekkerův text totiž obohacuje původní příběh o pět dramatických rysů, které jim umožnily vystavět vyváženou hru anglického jakubovského standardu. Jako první nahradili opakující se scény mučení osobními konflikty mezi jednotlivými postavami příběhu. Tento krok názorně demonstruje posun od středověkého divadla, kde byla akce a spektakl na prvním místě, k divadlu raně novověkému, které je v anglickém prostředí charakterizováno důrazem na mluvené slovo. Asi největší proměnou prošla vedlejší postava Theophila, který se v jakubovské verzi stává hlavní postavou a ve funkci zatvřelého pronásledovatele křesťanů slouží

9 Sv. Dorota tvořila ve střední Evropě spolu se sv. Barborou, sv. Markétou a sv. Kateřinou čtveřici oblíbených světic, tzv. *quattuor virgines capitales* (WOLF 1997: 17). Že byla hra o sv. Dorotě hrána v Německu už ve středověku, dokládá fragment německého miráklu s latinským názvem *Ludus de Sancta Dorothea* z první poloviny 14. století (pro plný text této středověké hry viz kapitolu „Das Dorotheaspiel“ od Heinricha Schachnera v *Zeitschrift für deutsche Philologie* 35 (1903): 186–198).

10 Ze dvou známých verzí legendy o sv. Dorotě zde operuji s mladší verzí příběhu (někdy označovaná jako „G-form“, GASPER 1995: 23), která byla přidána do pozdějších edic *Zlaté legendy* Jakuba de Voragine (v té první legenda o sv. Dorotě není). Právě tato mladší verze legendy je součástí anglického překladu *Zlaté legendy* vytištěného Williamem Caxtonem v roce 1483 a je příběhově blíže Massingerově a Dekkerově tragédii než starší verze legendy.

jako protipól sv. Doroty (dokonce má ve hře více výstupů než Dorota). Tato změna navíc vynesla do popředí ústřední zázrak s ovocem a květinami, neboť zatímco v legendě se epizoda s rajským darem odehraje v rychlosti před Dorotinou popravou, anglický Theophilus si dobírá Dorotu na konci čtvrtého dějství a po její mučednické smrti je celé páté dějství věnováno tomuto zázraku a Theophilově konverzi. Massinger a Dekker také rozšířili původní konflikt mezi prefektem a světicí v milostný trojúhelník, kdy se Dorotě nedvoří Sapritius, ale jeho syn Antoninus, jehož přízeň si zase žádá dcera císaře Diokleciána princezna Artemia. Čtvrtou výraznou odchylkou od původní legendy bylo povýšení anděla a ďábla, dvou tradičně alegorických figur, na plnohodnotné postavy příběhu. Poslední významnější úpravou je pak zapojení techniky tzv. *comic relief*, tedy vložení scén s komickými postavami pro odlehčení vážného tématu hry, další prvek typický pro drama anglické renesance. Tímto způsobem přetvořili angličtí spoluautoři středověkou legendu ve funkční hru o pěti dějstvích. Skutečnost, že jejich hra se ještě třikrát dostala do tisku (1631, 1651, 1661), byla znovu hrána v restauračním období po znovuotevření anglických divadel a měla i ve své zkrácené podobě dlouholetý úspěch v německy mluvícím prostředí, svědčí o její oblibě.

Prvotní analýza obou textů nasvědčuje tomu, že Gettnerova hra *Die Heylige Martyrin Dorothea* je po srovnání s anglickou tragédií *The Virgin Martyr* v mnoha směrech méně kvalitní. Je ovšem nutné mít neustále na paměti, že zaprvé je povaha Gettnerovy bezprostřední předlohy neznámá, a tudíž není jasné, co je a co není Gettnerovým autorským přínosem; zadruhé se tu bavíme o textech vzdálených od sebe přibližně sedmdesát let, a je naprosto unikátní, do jaké míry je solothurnský rukopis stále podobný Massingerově a Dekkerově tragédii. Konkrétní vývoj textu hry před Gettnerovým zásahem sice bohužel zůstane neznámý, ovšem tři pasáže, které jsou skoro doslovnými překlady anglického originálu (rozhovor dvou Dorotiniých proradných sluhů a Angela v 2. 1; scéna 4. 1, kde Dorota unikne znásilnění; a konverze sester světicí v 3. 1) stále poukazují na dlouhou nejen inscenační, ale i textovou tradici.

Gettnerova hra *Die Heylige Martyrin Dorothea* zachovává s určitými odchylkami všech pět rysů a zřetelně tak navazuje na Massingerův a Dekkerův odkaz. Nejdůležitější prvek anglické hry, rozšíření role Theophila, byl zachován v plné míře. Anglická verze totiž obohatila legendu sv. Doroty o faustovský motiv, který nejspíš v německých zemích, odkud legenda o Faustovi pochází, obzvláště rezonoval. Anglická tragédie je započata rozhovorem Theophila s jeho podlézavým sluhou Harpaxem, o němž se později diváci dozví, že se jedná o ďábla v převleku. Ten Theophila podporuje v jeho křesťanských persekucích a je to také on, kdo poskytne Theophilovi nůž pro vraždu jeho dvou dcer po jejich konverzi ve třetím dějství. Ještě na začátku pátého dějství je Theophilus v jeho moci a chlapec s darem z ráje Theophila přeruší v četbě z knihy, ve které jsou zapsané všechny jeho zvěřské činy:

THEOPH. . . . *Great Britaine, what.*
A thousand winnes with brats sucking their brests,
Had hot Irons pinch 'em off, and throwne to swine;
And then their fleshy backparts, hewed with hatchers,

Were minc'd and bak'd in Pies to feede starv'd Christians.

Ha, ha.

[Theophilus: ...Velká Británie, co. Tisíce žen se spratky u prsou, uštípnuty žhavým železem a hozeny sviním; a pak jejich masitá pozadí, useknutá sekerkami, byla namleta a upečena do paštik pro nakrmení hladových křesťanů. Ha, ha.]¹¹

(DEKKER a MASSINGER 1966 [1620]: 5.1.20–23)

Že Theophilus slouží jako antagonistická protiváha světice, je symetricky umocněno postavou Dorotina sluhy s „mluvícím“ jménem Angelo. Ten podporuje Dorotu v její oddanosti Kristu a posiluje její vůli ve chvílích utrpení. Svou pravou andělskou podobu ukáže až v posledním dějství, když přinese Theophilovi dary z ráje. I když Massinger a Dekker propůjčili svým postavám anděla a ďábla více funkcí, než je typické pro jejich středověké předchůdce, neztratila jejich tragédie na alegorickém významu.

Gettnerův Theophilus se v mnohém podobá svému anglickému předchůdci, také málokdy opouští jeviště a například jeho výše citovaný monolog je v německé verzi zachován téměř doslova:

Hir zum Anfang finde ich, daß ich in Britannien 1000 saugenden weibern die brüste mit glühenden Zangen habe abzwicken lassen, die Kinder ermordet und die brüste denen schweinen vorgeworfen, das fleisch von Ihrem hintertheil habe ich abhawen, in Basstetten bachen, und denen andern Christen zur speise aufsetzen lassen. Ha.

[Ze začátku zde nacházím, že jsem nechal v Británii tisíce kojícím ženám rozžhavenými kleštěmi ňadra uštípnout, děti zavraždit a ona ňadra prasatům předhodit, maso z jejich hýždí osekát, do paštik zapéct a dalším křesťanům jako pokrm předložit. Ha.]

(GETTNER 2014 [1691?]: 121)

Zato páté dějství s Theophilem se dočkalo zjednodušení. Zatímco v anglické hře se Theophilovi při jeho závěrečné konfrontaci s císařem Diokleciánem ještě podaří po poslu osvobodit jím uvězněné křesťany z vězení, takže opravdu umírá jako „soldier in the Christian wars“ (voják v křesťanských válkách) (DEKKER a MASSINGER 1966 [1620]: 5.2.233), uzavírá Gettner svou hru zdoluhavým dialogem císaře a Theophila, který rekapituluje okolnosti Dorotiny mučednické smrti a jeho vlastní zázračné konverze. Neuhuber správně poznamenává, že tato „zpomalovací pasáž“ závěru Gettnerovy hry neprospívá (NEUHUBER 2014b: 94).

I obě alegorické postavy zůstávají pod jmény Harpax a Angelo a plní podobnou funkci jako u Massingera a Dekkera. Navíc v Gettnerově textu posloužily k začlenění faustovského motivu. Na rozdíl od anglického originálu totiž německá hra nezačíná rozhovorem Theophila s ďáblem v přestrojení, ale je uvedena prologem, kde ďábel a anděl uzavřou sázku o duše Theophila a Doroty:

¹¹ Autorkou všech citovaných pracovních překladů je autorka této studie.

HARPAX: *auf was weise?*
 ANGELO: *an Dorothea vnd Theophilo*
 HARPAX: *welche ich verführen will,*
 ANGELO: *Es wird dir falschlagen*
 HARPAX: *Ich trage keinen kummer daran*
 ANGELO: *Ich auch nicht*
 HARPAX: *daß Theophilus soll mein werden*
 ANGELO: *daß Er dir entgegen wird.*
 HARPAX: *Ich were meine kräfte anwenden*
 ANGELO: *vnd ich Sie zu nichte machen*
 HARPAX: *Ich gehe*
 ANGELO: *zu deiner Flucht!*
 HARPAX: *zum Siegen. (abüt)*
 ANGELO: *zum verlieren. (wird Music gemacht, vnd praesentationes)*

[HARPAX: Jakým způsobem?
 ANGELO: Na Dorotě a Theophilovi –
 HARPAX: které já svedu...
 ANGELO: To se ti nepodaří.
 HARPAX: Já o tom nepochybují –
 ANGELO: – já také ne –
 HARPAX: – že Theophilus bude můj
 ANGELO: – že ti unikne.
 HARPAX: Použiji své síly.
 ANGELO: A já je zmařím.
 HARPAX: Jdu –
 ANGELO: – dát se na útěk! –
 HARPAX: – pro vítězství –
 ANGELO: – pro porážku. (*Hraje hudba, a praesentationes*)
 (GETTNER 2014 [1691?]: 97)

Přidání prologu představuje největší autorské příspěvní Gettnera (či jeho hypotetické předlohy), které poskytuje jeho hře rámec zdůrazňující důležitý zájem o Theophilovu duši jako jednu z hlavních linií příběhu. Sledování faustovského motivu vůbec vede k zajímavým závěrům. Ve čtvrtém dějství Massingerovy a Dekkerovy hry připomíná Harpaxův nářek při jednom ze zjevení anděla výkřik Marlowova Fausta před jeho ztracením na konci hry. V Gettnerově verzi se tento řádek zachoval také, ovšem i když se po vzoru Massingerova a Dekkerova originálu opět jedná o repliku Harpaxe a ne rouhajícího se smrtelníka, připomíná německá verze volbou slov spíše Marlowův text:

HARPAX: *Oh! Mountains fall vpon me, / Or hide me in the bottom of the deep*
 [O hory, padněte na mě, / nebo mě skryjte na dně hlubin]
 (DEKKER a MASSINGER 1620: 4.3.113–14)

FAUST: Mountains and hills, come, come and fall on me / And hide me from the heavy wrath of God!
 [Hory a kopce, přijďte a padněte na mě / a skryjte mě před těžkým Božím hněvem]
 (MARLOWE 1604: scéna 14, verš 81)

HARPAX: o Ihr berge, fallet über mich, o Ihr hügel bedeket mich
 [O vy hory, padněte na mě, o vy kopce přikryjte mě.]
 (GETTNER 2014 [1691?]: 123)

Je tedy možné, že by Gettner znal Marlowův text *Doctor Faustus*? Hra o doktoru Faustovi, pravděpodobně zkrácená verze právě Marlowovy legendární tragédie, patřila v Německu stejně jako hra o Dorotě ke stálícím v repertoáru anglických kočovných společností. Například v již zmiňovaném drážďanském katalogu z roku 1626 následuje na programu po inscenaci tragédie o sv. Dorotě titul *Tragoedia von Dr Faustus* (COHN 1865: cxv-vi). Možná provázanost textů je podpořena i faktem, že Gettnerův soubor měl hru o Faustovi také ve svém repertoáru. Ironickou tečkou Gettnerova zájmu o faustovský motiv je pak skutečnost, že pád ze schodů, který skončil jeho tragickou smrtí, následoval bezprostředně po odehraném představení Fausta (NEUHUBER 2014c: 9).

Základním rysem Gettnerovy hry je nicméně skutečnost, že je asi o polovinu kratší než *The Virgin Martyr*. Kratší délka Gettnerova rukopisu se často projeví na redukci postav – z původních dvaceti dvou Gettner zapojil pouze dvanáct. Ne vždy musí mít tato změna vliv na kvalitu hry: ničemu například neškodí, že sestry Krista a Kalista, které jsou v anglické verzi Theophilovy dcery, ne Dorotiny sestry jako v legendě, byly Gettnerem redukovány na jednu, Cristettu. Ve scéně, kdy císař Dioklecián omilostní tři podrobené krále, zbyl opět jen jeden. Avšak jindy by se vynecháním jedné postavy ztratila důležitá dějová epizoda, a tak Gettnerův text vykazuje užití kompenzačních strategií. Zatímco Massingerovo a Dekkerovo rozpracování centrálního konfliktu legendy, které rozděluje původní střet světice s jejím ctitelem/persekutorem Sapritiem mezi ctitele Antonina a pronásledovatele Theophila a zdůrazňuje tak dualitu Dorotina vzdoru jako ženy a křesťanky, je v Gettnerovi zachováno, vynechává německá verze jak žárlivou princeznu Artemii, tak Antoninova otce Sapritia. Protože je ale Sapritius instrumentální v důležité scéně, kdy v hněvu pověří otroka Dorotiny (nakonec nerealizovaným) znásilněním s úmyslem přinutit světici přijmout náklonost jeho láskou nemocného syna, je tento hrůzný příkaz v německém textu vydán ústy Theophila, zde Antoninova bratrance.

Ne vždy se ovšem taková kompenzace zdařila. Anglická hra zapojuje dvě komické postavy, Dorotiny proradné sluhy Hircia a Spungia (opět „mluvící“ jména prozrazující nešvary svých nositelů – Spungius se vyžívá v alkoholu a pije jako *spongue* – houba; Hircius je zase smilník, a proto má ve svém jménu latinské slovo *hircus* – kozel). Ti se objevují v anglické hře ve scénách 2. 2, 3. 3 a 4. 2 a většina vtipů se točí kolem jejich nespokojenosti s nedávnou konverzí jejich paní a mazaných pokusů o to, jak obejít příkázání této nové víry. Posunují také děj dopředu, když ve službách ďábla Harpaxe vyzradí Antoninovu lásku k Dorotě, což vede k jejímu uvěznění, mučení a mučednické smrti. Opět pro malou kapacitu postav se zde Gettnerův text uchyluje k redukci a zachovává pouze jednoho klau-na spungiovských kvalit jménem Morio (latinské *morio* znamená hlupák), který vystoupí

ne ve třech, ale jen ve dvou scénách. Protože ale komické scény spočívají ve slovní výměně dvou postav, sekunduje Moriovi postava otroka, která je později využita ve scéně, kdy povoláný otrok odmítne Dorotu zneuctít. V anglické verzi se tak stane větou: „*I am as yet half a slave, but when that work is past, a damned whole one* [Ještě jsem polovičním otrokem, ale když bude tato práce dokonána, pak [budu] proklatě celým]“ (DEKKER a MASSINGER 1620: 4.1. 153–56), což je v německé verzi opět téměř věrně zachováno: „*zu vor wahr ich ein halber Sclav, wan ich aber das thätte, so wurde ich ein ganzer werden* [předtím jsem byl poloviční otrok, kdybych ale toto učinil, stal bych se úplným]“ (GETTNER 2014 [1691?]: 109). Zde ovšem Gettner narazil na problém motivace postav. Spojení otroka s postavou Hircia, který na začátku podvede se Spungiem svou paní a okrade ubohé o její almužny, se bije s epizodní rolí otroka, který pro své morální přesvědčení odmítne Dorotě ublížit. Kromě této charakterizační nesrovnalosti jsou scény s Gettnerovými klauny výrazně zjednodušené. Humor, který v anglické verzi spočívá v chytrých slovních hříčkách, je nahrazen banálními vtipy o pití. Gettnerova hra vykazuje všeobecnou tendenci upřednostňovat jednoduché komické výstupy před vážnými scénami. Jméno Gettnerova ďábla je opakovane zsměšňováno („Hairwax“ či „Harpapax“; GETTNER 2014 [1691?]: 116) a Dorotino mučení, kdy ji mají její bývalí sluhové tlouct obušky, připomíná spíše skeč z loutkového představení, kde se nakonec kati tloučou sami a rány schytá i Theophilus.

Mimo dopad na logičnost děje se menší rozsah textu podepsal i na charakterizaci postav, která je často velice schematická. To je patrné hned od začátku Gettnerovy hry. Zatímco Massinger a Dekker využívají skutečnosti, že pravá totožnost Harpaxe a Angela zůstane skryta do samotného vyústění hry, Gettner ve svém prologu jejich dvojí roli explicitně publiku představí následujícím způsobem:

ANGELO: diese Gestalt habe ich auf das allerhöchster befehl an mich genommen, vnd werde gesendet, denen nothleüedenden vnd beträngten Christen bežzuspringen, absonderlich der Freyle Dorothea aufzuwarthen, Sie in glaubens sachen zu vnterrichten, vnd in ihren guten vorhaben zu stärken.

[Tuto podobu jsem na sebe vzal na nejvyšší rozkaz a byl poslán, abych přispěchal na pomoc nouzí trpícím a utlačovaným křesťanům, obzvláště abych sloužil panně Dorotě, učil ji ve věcech víry a posiloval v jejich dobrých úmyslech.]

(GETTNER 2014 [1691?]: 96)

Zmiňovaný příklad ilustruje Gettnerův jiný vyprávěcí postup. Na rozdíl od sofistikovaně vystavených expozičních scén a dialogů anglické tragédie, kde divák pochopí dějovou linku z kontextu a kde rozpor mezi informovaností diváků a informovaností postav opakovaně vede k momentům dramatického napětí, Gettner s informační transmisí (ve smyslu termínu Manfreda Pfistera *Informationsvergabe*) pracuje neefektivně a uchyluje se raději k přímočaré charakterizaci postav a explicitnímu vysvětlení jejich motivací. I scény zázraků jsou charakteristické svou nesofistikovanou explicitností. Navíc Gettnerova adaptace vykazuje po porovnání s originálem *The Virgin Martyr* chudší jazykovou zdobnost, neboť anglická hra je kromě scén s komickými postavami psána ve verších, naopak Gettner verš zavrhl a píše prózou. Výjimku tvoří několik málo pasáží: rýmovaný verš zdobí Dorotino duchovní souznění s Antoninem, poslední slova Doroty a Theophi-

la či závěrečnou řeč císaře Diokleciána. Verš je totiž u Gettnera spíše příznakovým prostředkem, který přidává vybraným pasážím na významu. Gettnerův text je tak na první pohled jednodušší jak v dramaturgii a charakterizaci postav, tak v jazykové složce.

Posouzení kvality Gettnerova textu ovšem získává na zajímavosti, vezmeme-li do úvahy nejen textovou rovinu, ale i materiální podmínky inscenování obou her, jelikož mnohé odchylky Gettnerova textu, výše označené jako dramatické slabiny, se pak ukáží být pro adaptátora praktickou nutností. Nejzásadnější je skutečnost, že Gettnerův text byl adaptován s úmyslem inscenování hry kočovnou společností na turné, jehož podmínky byly markantně vzdálené divadelní realitě, pro kterou psali Massinger s Dekkerem.

Průměrná kočovná společnost té doby sestávala z dvanácti herců, z toho dvě či tři mohly být ženy (NEUHUBER 2014b: 92). Vzhledem k tomu, že *Die Heylige Martyrin Dorothea* má v obsazení dvanáct postav, z toho dvě ženské, Dorotu a Cristettu, nebyla Gettnerova společnost výjimkou. Jak už bylo popsáno, Gettner řešil nedostatek herců buď škrtnutím partů nepotřebných postav nebo sloučením dvou postav do jedné, což někdy fungovalo (Theophilus je sloučen s rolí Antoninova otce Sapritia), jindy vytvářelo určité tření (spojení postavy otroka s klaunem Hirciem). Dokonce pro nedostatek herců využil Gettner postavy Moria pro Dorotina kata, i když je Morio chvíli před tím (pravděpodobně pod vlivem dějové linky anglického originálu) sám odevzdán katovi. I přes tyto nesrovnalosti je nutno uznat, že Gettnerův text zachovává maximum děje jakubovského originálu.

Výprava německé hry byla pravděpodobně méně nákladná a sofistikovaná. Zatímco londýnské představení mohlo počítat s plně vybaveným fundusem a divadelními efekty anglického jakubovského divadla (což dokládá scénická poznámka pro příchod Harpaxe poprvé bez převleku: „*enter Harpax in a fearful shape, fire flashing out of the study* [vstoupí Harpax v hrozivé podobě, z pracovny šlehá oheň]!“ (DEKKER a MASSINGER 1620: 453), podobné efekty byly jistě mimo Gettnerovy možnosti. I muzikálně je Gettnerova hra chudší, jelikož kočovná verze hry nemohla konkurovat anglické scéně, která k předání rajského daru Theophilovi předpokládá asistenci divadelního orchestru. Gettnerův text ve čtvrtém dějství obsahuje pouze píseň anděla s Dorotou o osmi slokách – prvek, který může být snad chápán jako příklad tendence ke stále výraznější melodizaci her, k níž docházelo v českých zemích v oblasti barokního lidového divadla (KALISTA 1941: 324).

Dramaturgické změny byly rovněž způsobeny jiným typem jeviště. Massinger a Dekker psali pro londýnský *playhouse* s možností simultánní akce. Toho je využito hlavně ve scéně 2. 3, kdy je soukromý rozhovor Doroty s Antoninem odehrávající se na hlavním jevišti vyslechnut princeznou Artemií a Sapritiem stojícími na galerii, což vytvoří příležitost pro dramatické odhalení Antoninovy lásky ke křesťance. V Gettnerově verzi přihlíží Theophilus podobnému rozhovoru pravděpodobně z kraje jeviště. Nicméně i Gettnerovo jeviště mohlo mít určité možnosti pro jinou než hlavní akci. Zprvu matoucí scénická poznámka „*wird hinter der Altar zugezogen* [je zataženo za oltářem]“ (GETTNER 2014 [1691?]: 115), následující po výjevu, kdy je tělo Theophilovy dcery Cristetty po její mučednické smrti symbolicky ozdobeno palmovou ratolestí, je hned jasnější, je-li zohledněno možné přehrazení Gettnerova jevištního prostoru. Ten někdy býval rozdělen oponou či závěsem na přední část pro hlavní akci a zadní, skrytou část, kde mohlo docházet k náhle odkrytým výjevům pro doplnění hlavního kusu (JORDAN 1973: 207).

Kromě materiálních limitů musel Gettner počítat také s jiným typem publika. Londýnští návštěvníci divadla Red Bull, kde byla hra *The Virgin Martyr* poprvé hrána, tvořili specifickou skupinu diváků, kteří chodili do divadla pravidelně, a Massinger a Dekker tak mohli například tušit, jaká asi bude reakce diváků na jejich humor či jaké narážky na antickou mytologii ocení vzdělaná část publika. Gettner své publikum předem neznal, neboť se mu během jeho kočování obecnost často měnilo. Není tedy překvapivé, že Gettnerův text zprostředkovává příběh jeho divákům explicitněji než jeho jakubovská verze. Náhrada verše za srozumitelnější prózu, jednodušší pointy vtípů či schematická charakterizace postav, které mají ve zvyku přijít na jeviště a objasnit svou totožnost, motivaci a úmysly, to vše mohlo učinit Gettnerovu hru přístupnější pro jeho proměnlivou cílovou skupinu.

Ve světle výše popsaných okolností Gettnerova kočovného hraní není překvapením, že došlo v adaptačním procesu k mnoha zjednodušením ve srovnání s anglickým originálem. Které změny pramenily ze snahy hru přiblížit nezkušenému publiku a které jsou důsledkem omezených Gettnerových schopností či přímo vycházejí z Gettnerovy (ztracené) hypotetické předlohy, se bohužel pro nedostatek informací o dochovaných textech nedá určit. Německý solothurnský rukopis proto představuje ojedinělý stupeň vývoje v adaptačním procesu hry *The Virgin Martyr*, jež v 17. století v různých verzích a obměnách kolovala na evropském kontinentu. Ovšem ona nejistota obestírající vznik Gettnerova rukopisu a jeho vztah k Massingerově a Dekkerově textu vyzývá k analýze ještě z jiného úhlu pohledu. Pokud dovolíme německé hře vystoupit ze stínu tragédie *The Virgin Martyr* a posoudíme literární hodnotu hry v kontextu její vlastní doby, zjistíme, že Gettnerův text vykazuje rysy německého barokního dramatu.

Po přínosu anglických hereckých společností hledali němečtí dramatici zdroj inspirace opět v zahraničí a kromě Španělska či Holandska ho našli v kulturně nejlivnější zemi té doby – Francii. I německá aristokracie našla zalíbení ve fenoménu italské opery a stavěla proto honosné operní domy, které posléze sloužily i činohře (divadlo v Českém Krumlově je jedním z mála českých dochovaných barokních divadel). Pro pochopení Gettnerovy divadelní verze legendy o sv. Dorotě je potřeba znát konvence žánru barokní tragédie, který je do velké míry determinován svým historickým kontextem. Německé země byly svědky příliš velkého utrpení během dlouho trvající třicetileté války, které šly v patách hlad, mor a ekonomická krize. Úkolem barokní tragédie proto často bylo přinést útěchu, kterou dramatici čerpali z filozofie křesťanského stoicismu, což byla kombinace antické filozofie a středověké zbožnosti (SØRENSEN 2012: 117–121). Právě takové poselství přináší Gettnerova hra. Je sice pravda, že přítomnost křesťanské morálky je v adaptaci středověkého hagiografického materiálu logická, nicméně v porovnání s anglickou Dorotou představuje Dorota německá tradiční hrdinku barokní tragédie (Gettnerova Dorota se například častěji stylizuje do role Kristovy nevěsty a více se upíná k dosažení života na věčnosti). Zatímco těžištěm anglické tragédie je její bohatá dějová linka a sofistikovaná charakterizace postav, Gettnerova hra se snaží za každou cenu předat morální poselství o Boží spravedlnosti a milosrdenství, což často vede oproti originálu ke ztrátě na dramatické hodnotě. Co se jeví jako slabina Gettnerova umu, může být tedy částečně chápáno jako topos německého baroka.

Jedním z výrazných motivů barokní tragédie byla totiž snaha poskytnout *exemplum*, tedy universální alegorii, která by poskytla odpovědi na morální i eschatologické otázky publika (viz ALEXANDER 1984: 60). Proto je předmětem barokních tragédií často život nějaké vznešené historické osobnosti, biblický příběh nebo, jako v případě sv. Doroty, legenda o svatých. Spíše než individuální charaktery, které nalézáme v anglických renesančních tragédiích, tak postavy barokních her plní určitou morální úlohu, která možná nepřekvapí svou originalitou, ovšem její síla leží právě v její morální integritě. Toto je požadavek, který německá Dorota zcela ztělesňuje.

Například stylizace po vzoru Senecových tragédií vášní a afektů, která přispívala k typickému baroknímu patosu, je patrná v dialozích Doroty a Antonina, kdy jeden vášnivý výkřik střídá druhý:

ANTONINUS: *ach, unbarmherzige Christin! Welche unbeweglich ist.*

DOROTHEA: *ach barmherziger Soldat! Welchen die die liebe zwinget.*

ANTONINUS: *o Liebe, welche stärker alß eysen vnd metal list,*

DOROTHEA: *o eijfriges gebett! Welches alle weltliche Liebe überwindet!*

[ANTONINUS: Ach nemilosrdná křesťanko, kterou nic nepohne!

DOROTHEA: Ach milosrdný vojáku, kterého láska nutí!

ANTONINUS: Ó láska, která je silnější než železo a kov,

DOROTHEA: Ó horlivá modlitbo, která přemůžeš všechnu světskou lásku!]

(GETTNER 2014 [1691?]: 105)

Dále Gettnerův text obsahuje barokní protiklady, které slouží pro zdůraznění *exempla* hry. Kromě symetrické konfigurace postav (Dorota s Anjelem versus Theophil s Harpaxem, Dorota versus Antoninus) je kontrast patrný i v jazyce Doroty: „*So ist es doch eine unmöglichkeit, ia unmöglicher alß das feüer kalt, vnd das wasser brennend werde* [To je přece nemožnost, nemožnější, než že se oheň stane studeným a voda vařit bude]“ (GETTNER 2014 [1691?]: 105). Dorotiny repliky, kdy o sobě mluví jako o „*sterbliche vnd vergänglichliche Erden Creatur*“ [smrtném a pomíjivém zemském tvor] či když varuje Antonina, že „*schönheit ist vergänglich* [láska je pomíjivá]“ (GETTNER 2014 [1691?]: 105, 106), zase upomínají na barokní topos pomíjivosti života. Je zajímavé, že Antoninus v průběhu hry tuto Dorotinu rétoriku s jejím rostoucím vlivem na něj přejímá.

Gettnerovu příslušnost k německému baroknímu dramatu rovněž dokládá analýza formálních aspektů. V oněch několika málo chvílích, kdy Gettner použije řeč vázanou, mluví jeho postavy barokním alexandrinem – šestistopým veršem s céсурou mezi třetí a čtvrtou stopou. Za příklad poslouží Dorotina poslední slova před popravou: „*Schlag henker mache fort izt bin ich schon bereit / durch diesen zeiten todt such ich die ewigkeit* [Udeř kate pokračuj rozhodná jsem už dost, touto včasnou smrtí chci jít na věčnost]“ (GETTNER 2014 [1691?]: 120).¹² Dalším prvkem je pak rétorický prostředek stichomytie, který spočívá v rychlé výměně jednořádkových replik mezi dvěma postavami.

12 Pro porovnání uvádím poslední slova anglické Doroty: „*Say this of Dorothea with wet eyes, / She lived a virgin and a virgin dies.* [Povězte tohle o Dorotě s vlhkýma očima, jako panna žila a jako panna umírá]“ (DEKKER a MASSINGER 1966 [1620]: 4.3.179–80).

Tímto způsobem je například vystaven Gettnerův prolog, jehož část je citována výše. Poslední aspekt německé hry, který zde zmíníme, je skryt v krátké scénické poznámce po prologu: „*wird Music gemacht vnd praesentationes*“ (GETTNER 2014 [1691?]: 97). Mí-
něnými „prezentacemi“ byly zřejmě tzv. *lebende Bilder* neboli barokní živé obrazy. Jedná se o reziduum středověkých prefigurací, které byly ukazovány paralelně s hlavní akcí na samostatné platformě ve formě alegorických scén ze Starého či Nového zákona. V době baroka pak živé obrazy někdy získaly přímou souvislost s hlavním dějem (JORDAN 1973: 207–209). Gettnerův text sice neupřesňuje, o jaké *praesentationes* se jednalo, ale jako pravděpodobná se zdá možnost, že po prologu došlo k němému zrekapitulování děje začínající hry či k předvedení nějakého obrazu souvisejícího se svatodorotskou legendou.

Rukopis Gettnerovy hry *Die Heylige Martyrin Dorothea*, nalezený v roce 2011, tak představuje pozoruhodný příklad směsice různých divadelních stylů, neboť text, který v sobě stále uchovává motivy původní středověké hagiografie o sv. Dorotě, je založen na jakubovské dramaturgii hry *The Virgin Martyr*, jež se mísí s prvky německé barokní tragédie. Výsledky analýzy Gettnerovy hry a jejího kulturně, časově i geograficky vzdáleného anglického originálu svědčí o pestrém setkávání divadelních kultur a tradic, kterému pomohly herecké společnosti kočující po střední Evropě v průběhu 17. století a které se prostřednictvím Gettnera a jeho angažmá na dvoře v Českém Krumlově do-
tklo i německojazyčného divadla v Českých zemích.

Bibliografie

- ALEXANDER, J. Robert. 1984. *Das deutsche Barockdrama*. Stuttgart: Metzler, 1984.
- BRAUNECK, Manfred. 1996. *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*. Stuttgart: Metzler, 1996.
- COHN, Albert. 1865. *Shakespeare in Germany in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. London: Asher, 1865.
- DEKKER, Thomas a Philip MASSINGER. 1666 [1620]. *The Virgin Martyr*. In Fredson Bowers (ed.). *The Dramatic Works of Thomas Dekker. Volume III*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966: 366–463.
- DEKKER, Thomas a Philip MASSINGER. 1661. *The Virgin Martyr: A Tragedy*. London: William Sheares, *Internet Archive*, 1661.
- DRÁBEK, Pavel. 2015. A Great German Pickelhäring and a Beheaded Virgin Saint. *Theatralia* 18 (2015): 2: 499–502.
- FEIFALIK, Julius. 1986. *Lidové hry z Moravy*. Praha: Odeon, 1986.
- GASPER, Julia. 1995. *The Sources of The Virgin Martyr*. *The Review of English Studies* 42.165 (1995): 17–31. JSTOR. [citováno dne 19. 4. 2017]
- GETTNER, Johann Georg. 2014 [1691?]. *Die Heylige Martyrin Dorothea*. In Margita Havlíčková a Christian Neuhuber (eds.). *Johann Georg Gettner und das Barocke Theater zwischen Nikolsburg und Krumau*. Brno: Masarykova univerzita, 2014: 96–129.
- HAEKEL, Ralf. 2004. *Die englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004.

- JAKUBCOVÁ, Alena a kol. 2007. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2007.
- JAKUBCOVÁ, Alena a Matthias J. PERNERSTORFER (eds.). 2013. *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013.
- JORDAN, Gilbert J. 1973. Lebende Bilder im deutschen Drama des 17. Jahrhunderts. *The South Central Bulletin* 33 (1973): 4: 207–210. *JSTOR*. [citováno dne 23. 3. 2018].
- KALISTA, Zdeněk. 1941. *České baroko*. Praha: ELK, 1941.
- KATRITZKY, M. A. 1991. How did the *Commedia dell'arte* cross the Alps to Bavaria? *Theatre Research International* 16 (1991): 3: 201–215.
- KATRITZKY, M. A. 2014. 'A Plague o' These Pickle Herring': From London Drinkers to European Stage Clown. In Martin Prochazka, Michael Dobson, Andreas Hofe a Hanna Scolnicov (eds.). *Renaissance Shakespeare: Shakespeare Renaissances. Proceedings of the Ninth World Shakespeare Congress*. 159–168. University of Daleware Press, 2014: 159–168.
- LIMON, Jerzy. 1985. *Gentlemen of A Company: English Players in Central and Eastern Europe, 1590–1660*. New York: Cambridge UP, 1985.
- MARLOWE, Christopher. 2003 [1604]. Doctor Faustus. In Frank Romany a Robert Lindsey (eds.) *Christopher Marlowe: The Complete Works*. London: Penguin Books, 2003: 341–396.
- NEUHUBER, Christian. 2014a. Ein Gottesgeschenk für die Bühne: Dramatisierungen der Dorothea-Legende im deutschen Sprachraum. In Margita Havlíčková a Christian Neuhuber (eds.). *Johann Georg Gettner und das Barocke Theater zwischen Nikolsburg und Krumau*. Brno: Masarykova univerzita, 2014: 131–181.
- NEUHUBER, Christian. 2014b. Johann Georg Gettners Heylige Martyrin Dorothea: Kontext, Edition und Kommentar. In Margita Havlíčková a Christian Neuhuber (eds.). *Johann Georg Gettner und das Barocke Theater zwischen Nikolsburg und Krumau*. Brno: Masarykova univerzita, 2014: 83–130.
- NEUHUBER, Christian. 2014c. „Unßer Gethrewer lieber Johann Geörg Gettner“ Zum Leben des Prinzipals der Eggenbergischen Hofkomödianten. In Margita Havlíčková a Christian Neuhuber (eds.). *Johann Georg Gettner und das Barocke Theater zwischen Nikolsburg und Krumau*. Brno: Masarykova univerzita, 2014: 9–30.
- PATERSON, Joseph Martin. 1910. *The Dorothea Legend: Its Earliest Records, Middle English Versions, and Influence on Massinger's Virgin Martyr*. Publikovaná disertace. Univerzita Heidelberg. Heidelberg: Rösler & Herbert, 1910.
- PEPYS, Samuel. 1923a. *The Diary of Samuel Pepys*. Svazek 1–3. London: G. Bell and Sons, 1923.
- PEPYS, Samuel. 1923b. *The Diary of Samuel Pepys*. Svazek 7–8. London: G. Bell and Sons, 1923.
- PFISTER, Manfred. 1988. *The Theory and Analysis of Drama*. 2. vyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- RUDIN, Bärbel. 1980. *Fräulein Dorothea und der blaue Montag*. In *Elemente der Literatur: Beiträge zum Stoff, Motiv- und Themenforschung*. Svazek 1. Stuttgart: Kröner, 1980: 95–113.
- SØRENSEN, Bengt Algot. 2012. *Geschichte der deutschen Literatur I: Vom Mittelalter bis zur Romantik*. Mnichov: Beck, 2012.
- SCHRICKX, Willem. 1986. *Foreign Envoys and Travelling Players in the Age of Shakespeare and Jonson*. Wetteren, Belgium: Universa, 1986.
- WOLF, Kirsten. 1997. *The Icelandic Legend of Saint Dorothy*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1997.

Mgr. Anna Mikyšková

Katedra anglistiky a amerikanistiky
Filozofická fakulta, Masarykova univerzita
Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika
anna.mikyskova@phil.muni.cz

Anna Mikyšková je doktorandkou na Katedře anglistiky a amerikanistiky na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Jejím hlavním zájmem je anglické divadlo období restaurace, zabývá se ale také anglickým renesančním divadlem a jeho pozdějšími německými adaptacemi.

