OBSAH

Poděkování 9

Předmluva 11
Rozvržení kapitol 13

I. Scénická poznámka a rubrika 15
1.1 Ke scénické poznámce středověkého dramatu v dosavadním bádání 15
1.2 Scénické poznámky středověkého dramatu z pohledu teorie dramatu a literatury 22
1.3 K teorii scénických poznámek a k metodologii studia a analýzy středověkých rubrik 24
1.3.1 Extra-dialogické vs. intra-dialogické poznámky 29
1.3.2 Typologie a klasifikace scénické poznámky podle její funkce 35

II. Kontext a forma 41
2.1 Středověké chrámové drama: tematické okruhy a texty her 41
2.1.1 Liturgické drama 41

2.1.1.1 Liturgické slavnosti a hry velikonočního období 43
2.1.1.2 Liturgické slavnosti a hry vánočního období 55
2.1.1.3 Liturgické slavnosti a hry o Panně Marii 59
2.1.2 Pololiturgické a neliturgické chrámové hry 61
2.1.2.1 Latinské pašijové hry 64
2.1.2.2 Vánoční hra ze sbírky *Carmina Burana* 67
2.1.2.3 Hry o svatých 68
2.1.2.4 Hry na starozákonní témata 71
2.1.2.5 *Ludus de Antichristo*, *Ordo virtutum* 73
2.2 Otázka původu, účelu a autorství středověkých náboženských her a jejich rubrik 78
2.3 Způsoby vizuální prezentace rubrik v rukopisech 91

III. Vedlejší text a rubriky středověkého náboženského dramatu z hlediska obsahu a funkce 109
3.1 *Titulus*, incipit: název hry 109
3.1.1 *Dies praesentationis* 117
3.2 Nominativní funkce scénických poznámek: poznámky atributivní 124
3.2.1 *Dramatis personae* a jmenná specifikace postav 129
3.2.2.1 Postavy velikonočního okruhu 132
3.2.2.2 Postavy vánočního okruhu 141
3.2.2.3 Postavy her na starozákonní témata 144
3.2.2.4 Postavy her o novozákonních svatých 147
3.2.2.5 Postavy mikulášských her 150
3.2.3 Odkazy k účinkujícím a k jejich roli 152
3.3 Melodická funkce scénických poznámek: hlasový projev a způsoby jeho zachycení v rubrikách 163
3.3.1 Úvodem: středověká hudba a zpívané slovo v liturgii a chrámovém dramatu 165
3.3.2 Zpívané skladby chrámového dramatu 170
3.3.3 Způsoby zachycení melodické složky v rubrikách liturgického dramatu 174
3.3.3.1 Odkazy k výšce a síle hlasu 178
3.3.3.2 Odkazy k celkovému rázu a pojetí zpěvu 184

3.4 Vizuální funkce scénických poznámek: kostýmy a rekvizity 188
3.4.1 Způsoby specifikace kostýmů a vzhledu v rubrikách 194
3.4.2 Typy kostýmů chrámového dramatu 201
3.4.2.1 Liturgické oděvy a církevní roucha 203
3.4.2.2 Soudobé a neutrální kostýmy a oděvy 217
3.4.2.3 Speciální kostýmy 228
3.5 Vizuální funkce scénických poznámek: pohyby, gesta a mimika postav 232
3.5.1 Zdroje pohybů a gest v rubrikách liturgického dramatu 233
3.5.2 Liturgická gesta a pohyby rituálního původu 238
3.5.2.1 Druhy liturgických gest a obřadních úkonů v rubrikách chrámového dramatu 242
3.5.3 Příchody, odchody a celkový pohyb postav na scéně 259
3.5.3.1 Příchody postav 264
3.5.3.2 Odchody postav 272
3.5.4 Ukazovací gesta a pohyby: deixe, ostenze 277
3.5.5 Pohyby rukou spojené s předměty a rekvizitami 287
3.5.6 Pohyby hlavy a gesta pohledu 291
3.5.7 Vyjádření emocí a duševního rozpoložení postav prostřednictvím pohybů, výrazu tváře a mimiky 297
3.5.8 Pohybové jednání postav beze slov a momenty pantomimy 308
3.6 Scénografická a lokativní funkce scénických poznámek: scénický a dramatický prostor a jeho reflexe 324
3.6.1 Dramatický a scénický prostor v náboženském chrámovém dramatu 327
3.6.2 Chrámový prostor jako sakrální scénický prostor 333
3.6.3 Způsoby specifikace prostoru v rubrikách 341
3.6.3.1 Liturgické hry velikonočního období 344
3.6.3.2 Liturgické hry vánočního období 363
3.6.3.3 Liturgické hry o Panně Marii 373
3.6.3.4 Pololiturgické a neliturgické hry uváděné v chrámovém prostředí 385

IV. Závěr 410

V. Seznam literatury 416
Seznam zkratek 434

VI. Seznam vyobrazení 435

VII. Summary 436

VIII. Rejstřík 442

IX. Ediční poznámka 454

2.2 OTÁZKA PŮVODU, ÚČELU A AUTORSTVÍ STŘEDOVĚKÝCH NÁBOŽENSKÝCH HER A JEJICH RUBRIK

Dochované rukopisy s latinskými liturgickými i neliturgickými hrami představují pouze fragmentární část původního korpusu středověkého náboženského dramatu i světských her. Písemné historické zprávy a dokumenty však svědčí o intenzivním rozvoji církevního a světského divadla a her v evropských městech během celého středověku.[1] Důvod, proč se dochoval jen zlomek původního množství středověkých her, nesouvisí pouze s rukopisnou formou jejich zápisu, ale také s jejich samotným účelem: nešlo totiž o dramatická díla, která měla být čtena či zachována do budoucna, ale převážně o taková, která sloužila k předvádění a k hraní, tedy o díla, jež měla být recipienty slyšena a viděna. Více než k dramatické literatuře mají proto středověké náboženské hry, často doplněné o hudební notaci, blízko k dramatickým scénářům či k operním libretům.[2]

Při úvahách o otázce účelu a původu středověkých náboženských her a jejich rubrik je proto třeba vzít v potaz skutečnost, že středolatinská literatura a tvorba byla z velké části určena spíše k poslechu než ke čtení a literární publikum bylo početně omezené.[3] V případě středověkého dramatu platí tato skutečnost dvojnásob: až na ojedinělé výjimky[4] vznikaly dramatické texty především proto, aby byly

[1] Srov. Simon 2000, 165, který uvádí, že v každém evropském městě po roce 1300 existoval nějaký druh divadla, ať již církevního, či světského.

[2] Srov. tamtéž, 145.

[3] Srov. např. Nechutová 2000, 25; táž 2013, 11.

[4] Viz hry Hrotsvity z Gandersheimu, tj. dialogické skladby o svatých ženách napsané po vzoru Terentiových her; k nim srov. např. Stehlíková 1998a, 37–41. Ačkoliv šlo spíše o literární skladby vzniklé mimo divadelní kontext, je možné, že byly jako jiné texty čtenářsky sdíleny a také veřejně čteny v okruhu kláštera; srov. tamtéž, 85–86. Zvláštní případ literárního kvazidramatického žánru představují tzv. elegické komedie (*comoediae elegiacae*), dialogické skladby složené v elegickém distichu či hexametru a napsané podle Terentiových a Plautových komedií. Některé z nich mají výrazně narativní, epický charakter a zřejmě nebyly určeny k předvádění, jiné, jako např. komedie *Pamphilus*, však možná inscenovány byly; viz tamtéž, 104–106.

uváděny, hrány.[5] Pouze příležitostně se rukopisy s hrami dostaly do něčí knihovny[6] a byly recipovány omezeným okruhem čtenářů, většinou z řad duchovních a vzdělanců. Zejména v pozdním středověku, kdy se recepce textu obracela od orálního způsobu k vizuálnímu,[7] byly některé hry po uvedení opisovány a uchovávány ve sbírkách jako umělecká díla nebo vznikaly přímo za účelem soukromé četby a devoce.[8]

Na počátku středověké hry však není text, ale vlastní představení. V této souvislosti Eckehard Simon poznamenává, že texty středověkých her – oproti literárním, historickým či vědeckým spisům – nebyly primárně určené k cirkulaci a dalšímu šíření.[9] Většina textových záznamů středověkých her, které vznikaly před představením či těsně po něm, neměla reprezentativní podobu, nýbrž sloužila k čistě praktickým, inscenačním účelům jako zachycení inscenace a scénář k dalšímu uvedení. Hry v psané podobě byly tedy převážně adresovány inscenátorům a producentům pocházejícím z komunity, která daný druh her provozovala,[10] nikoliv laickému konzumentovi (čtenáři či divákovi)

[5] To platí i pro alžbětinské, jakubovské a karolinské drama; srov. Long 1985, 122, který připomíná, že dramatické rukopisy těchto her odvozují svůj původ z ústní, nikoliv psané tradice.

[6] Simon 2000, 146.

[7] K tématu obšírněji viz Saenger 1997.

[8] To se týká některých pozdně středověkých her a moralit, např. jediného dochovaného rukopisu s hrou *Abrahám a Izák* z anglického Brome, který byl zřejmě určen k soukromému čtení. Morality *Lidstvo* (*Mankind*) a *Moudrost* (*Wisdom*) byly opsány mnichem benediktinského opatství sv. Edmunda (ve městě Bury St Edmunds) zřejmě z devočních důvodů a/nebo jako připomínka významného představení. Podobně i pašijová hra z Donaueschingenu (16. stol.) je komponována jako text ke čtení; srov. Toepfer 2009, podle níž mají poznámky hry narativní, poetologický a exegetický charakter a současně celý text vykazuje výrazně performativní dimenzi, která vybízí čtenáře během četby ke spoluúčasti na Ježíšově utrpení a uctívání Krista. K otázce četby a k literárnímu kontextu některých her (a spojitosti s kázáním a exemply) viz Steenbrugge 2017.

[9] Srov. Simon 2000, 145–146, který odkazuje k analýze středověkých rukopisů s mysterijními hrami francouzského původu, kterou provedl Runnalls 1990 a která ukázala, že jen vzácně jsou tyto hry dochovány ve více než jednom rukopise.

[10] V případě liturgického dramatu šlo obvykle o duchovní členy kláštera (řádové bratry a sestry, řeholní kanovníky atd.) či kostela, katedrály (kněze, jáhny, podjáhny, kanovníky a další), popřípadě o potulné žáky (*clerici vagantes*). Na provozování

nebo účinkujícím.[11] Z toho důvodu u většiny rukopisů se středověkými hrami zpravidla není kladen důraz na jejich vizuální stránku; původní čistopis hry napsaný před uvedením obsahuje obvykle plné znění hlavního textu (dialogů), označení promlouvajících postav (atributivní poznámky) a základní scénické poznámky. Naopak nákladnější rukopisy, které zaznamenávají hru až po jejím uvedení s cílem zachytit text významné inscenace a případně prezentovat jej coby dar (patronovi či vlivné osobě), její vizuální stránku obvykle zdůrazňují: obsahují hlavní text hry (často rozdělený do dvou sloupců), malé množství scénických poznámek a případné doprovodné iluminace, neboť bývají určeny k soukromé čtenářské recepci.[12]

Celkový paleografický kontext a způsob zápisu dramatického textu a rubrik v rukopise tedy může vypovídat o tom, zda jde primárně o hru určenou k realizaci (scénář), která se opírá o již předchozí inscenaci, nebo o text, který předpokládá také čtenářskou recepci.[13] Pokud je hra dochována ve zdobnějším, reprezentativním rukopise, což se týká nejen některých vernakulárních náboženských her, ale i mnoha liturgických slavností a dramat, zapsaných v hudebních sbírkách a pramenech liturgického původu (breviářích, antifonářích, graduálech, procesionálech a dalších), záznam dramatického textu může obsahovat příslušné vizuální znaky, jako například titul, výzdobu

vernakulárních náboženských her se vedle kleriků a žáků podílely především městské cechy a bratrstva.

[11] McJannet 1999, 38. O textech cyklických her, uváděných městskými cechy, je známo, že byly čtenářsky přístupné jen velmi úzkému okruhu osob spojených s inscenací, režií a produkcí, přičemž herci měli k dispozici pouze příslušné dialogy („role") související s jejich rolí, nikoliv celý text; srov. např. Chancellor 1980, 40; k francouzským textům s hereckými dialogy (zvanými „rooles", „rollets" nebo „billets") srov. Runnalls 2000.

[12] Tamtéž. To však nevylučuje, že některé dramatické texty v rukopisech, které byly koncipovány primárně jako text ke čtení, mohou mít výrazně performativní rozměr, který vtahuje čtenáře do aktu imaginativní inscenace: tato performativita může být vyjádřena doprovodnými iluminacemi (srov. Dragomirescu 2008), ale i dramatickou řečí, stylem a narativní formou scénických poznámek (srov. Toepfer 2009 a její analýzu textu a poznámek pašijí z Donaueschingenu).

[13] Ke způsobům rozlišení rukopisných textů her určených k hraní („Aufführungs--text") a k četbě („Lesetext") v kontextu německého duchovního dramatu srov. Bergmann 1985.

úvodních písmen incipitu (či celých zpěvů), rubrikované atributivní poznámky i ostatní poznámky, popřípadě ozdobné linky a rozlišení vnitřních a okrajových scénických poznámek a tak dále.[14]

Naopak ke scénáristické podobě středověkých dramatických textů přispívá zase přítomnost notového záznamu, neboť hudba byla nedílnou součástí jak liturgických, tak neliturgických náboženských her. U her, jejichž hlavní text (dialogy, zpěvy) ani scénické poznámky nenaznačují inscenaci, je rozhodující často právě přítomnost hudební notace, která poukazuje k faktu, že text byl nejspíše určen k scénické realizaci.[15] U většiny středověkých dramatických textů však nalezneme indicie k inscenaci především v jejich rubrikách. Ty obvykle zaznamenávají scénickou akci, kostýmy, výpravu, pohyby postav a další složky na základě předchozích uvedení, případně podávají instrukce k budoucímu představení.

Podrobnější analýza rubrik různých her ukazuje, že texty středověkého liturgického i neliturgického dramatu obsahují scénické poznámky více typů: může jít o tzv. „observační" poznámky,[16] jejichž hlavním cílem je záznam předchozí (již uvedené) inscenace ze strany účastníka (pozorovatele) představení, nebo o instruktivní poznámky, tj. inscenační pokyny adresované performátorům, hercům a producentům pro budoucí představení. Hra však může obsahovat smíšené poznámky obojího typu.[17]

V některých hrách ovšem rubriky přesahují k narativním, vysvětlujícím poznámkám, a naznačují tak, že text hry mohl byl koncipován

[14] Srov. Lyman 2003, 135, a kap. 2.3 níže s ukázkami bohemikálních notovaných rukopisů.

[15] Srov. například Hildegardinu hru *Ordo virtutum*, jejíž text ani rubriky nevykazují stopy scénické realizace, avšak přítomnost hudby (notace) může svědčit o tom, že hra nejspíš inscenována byla; viz Dronke 1994, 152–155, který mj. připomíná, že právě pod Hildegardiným vedením byla v klášteře pěstována vokální a instrumentální hudba.

[16] Toto spojení užívá Butterworth 2022.

[17] Srov. tamtéž, 5, kde je tento smíšený typ poznámek ukázán na příkladu her cyklu z Chesteru v pozdně středověkých rukopisech z 16. století, které obsahují poznámky zaznamenávající předchozí uvedení a současně instruující soudobé producenty a performery. K jejich rozboru srov. též Mills 1981.

nejen jako scénář k inscenaci, ale i ke čtení.[18] Tyto poznámky obvykle propojují jednotlivé části dialogu, komentují jej a někdy i nahrazují. Mají tedy funkci jakési narativní spojnice mezi dialogickými částmi či jakéhosi „paratextu", bez něhož by byl vlastní text dramatu (dialog) méně srozumitelný: propojují jednotlivé výstupy a scény a celkově dialog sjednocují. Vyjadřují se například k motivaci a chování postav či k vývoji zápletky, naznačují klíčové pohyby a gesta v daném výstupu/výjevu či celkovou pohybovou akci na scéně, která z dialogu (promluv postav) přímo nevyplývá. Pokud by tyto doprovodné, vysvětlující poznámky v hrách chyběly, navazovaly by některé scény a výstupy na sebe bez logiky a souvislosti a byl by narušen plynulý tok děje.[19] Interpretace a celkové vyznění některých scén v těchto hrách závisí právě i na těchto poznámkách propojujících a komentujících jednotlivé epizody; lze proto předpokládat, že tyto poznámky pocházejí od autora hry a byly psány současně s hlavním textem (tj. promluvami postav).

S otázkou původu a účelu dramatických textů a rubrik úzce souvisí také problematická otázka jejich autorství. Zatímco u tištěných novověkých her a v moderním dramatu je autor hry obvykle znám, ve středověkém dramatu je většina textů liturgických i neliturgických her – jako v případě ostatní středověké tvorby –

[18] K diskusi o této problematice srov. Toepfer 2016. K příkladům německých duchovních her určených ke čtení srov. Bergmann 1985, 322–323.

[19] Srov. Chancellor 1980, 43, který jako příklad uvádí poznámku hry *Ludus Coventriae*, podle níž je slepec Longin (Longeys) přiveden k místu ukřižování a poté, co si utře oči dlaněmi zbrocenými Kristovou krví, získá zrak zpátky. Způsob, jakým přijde slepec opět k zraku, by nebyl bez této objasňující rubriky zřejmý: v předchozí promluvě totiž podává voják slepci kopí a přikazuje mu, aby jej vrazil do Kristova těla. V dialogu tak není jediná zmínka o krvi a Longin sám nerozumí tomu, co se stalo a co mu vrátilo zrak; vysvětlení poskytuje pouze scénická poznámka. Srov. dále např. latinské rubriky *Hry o Adamovi* z 12. století, které (kromě podrobného popisu výpravy, rekvizit, kostýmů a míst výstupů postav) reflektují mnohé pantomimické momenty a pohybové jednání postav na scéně bez doprovodného dialogu (například scéna na poli, které obdělává Adam s Evou po vyhnání z ráje, či ďábelské scény, během nichž odvádějí ďáblové duše hříšníků apod.); srov. kap. 3.5.8, pozn. 546–561. Množství scén a pohybové akce bez doprovodného dialogu zachycují také rubriky vánoční hry ze sbírky *Carmina Burana*; srov. kap. 3.5.8, pozn. 532–541.

anonymních.[20] Až na několik výjimek dramatických textů, u nichž známe jméno dramatika (vedle dvou ženských autorek německého původu, Hrotsvity z Gandersheimu a Hildegardy z Bingenu,[21] jde zejména o francouzsky mluvící autory, například Hilaria,[22] Jeana Bodela,[23] Adama de la Halle,[24] bratry Arnoula a Simona Grébanovy[25] a Jeana Michela[26]) nebo jméno osoby, která se přímo podílela vedle textu hry i na její inscenaci (například Philippe de Mézières,[27]

[20] Srov. např. Nechutová 2000, 25.

[21] Řádová sestra Hrotsvita (Hrotsvitha) z kláštera v Gandersheimu (asi 935 – 973/5) napsala kromě několika veršovaných legend a epických historických poém celkem šest duchovních dramat po vzoru Terentiových komedií; k jejich rozboru srov. Stehlíková 1993; táž 1998a, 37–41; český překlad tří dramat Radová 2004. Hildegarda z Bingenu (1098–1179), zakladatelka tamního kláštera Ruppertsberg, byla vizionářka a autorka mystických spisů a také nejstarší středověké „morality" *Ordo virtutum* (*Hra o ctnostech*), k níž složila hudbu; k její osobě a k rozboru hry srov. Dronke 1994, 147–157; Stehlíková 1998a, 42–47.

[22] Básník Hilarius (kolem r. 1125), původně Angličan, žák Pierra Abélarda, je mj. autorem tří latinsky veršovaných dramatických skladeb, z nichž dvě, tj. *Hra o Danielovi* (*Historia de Daniel representanda*) a *Vzkříšení Lazara* (*Suscitatio Lazari*), mají formálně a obsahově blízko k liturgickému dramatu, zatímco třetí hra *Ludus super iconia sancti Nicholai* je založena na známé legendě o sv. Mikulášovi. Český překlad hry *Vzkříšení Lazara* viz Jacková 2011.

[23] Jean Bodel (1165 – kolem r. 1210), básník z Arrasu, který kromě epických skladeb a povídek (*chansons de geste* a *fabliaux*) napsal hru o svatém Mikulášovi (*Le jeu de saint Nicholas*), jež byla zřejmě poprvé uvedena v Arrasu 5. 12. 1200.

[24] Adam de la Halle (1240–1287), trubadúr, básník, hudebník a člen bratrstva žakéřů a měšťanů v Arrasu, je autorem nejstaršího dochovaného francouzského světského dramatu s hudbou, *Hry o Robinovi a Marion* (*Le Jeu de Robin et Marion*); k jeho dalším textům patří *Hra pod loubím* (*Le Jeu de la feuillée*), satirické drama o obyvatelích Arrasu.

[25] Arnoul Gréban (1420–1485), varhaník a hlavní chórista v pařížské katedrále Notre-Dame, je autorem monumentálního pašijového cyklu *Mystère de la Passion* (později přepracovaného Jeanem Michelem) a (s bratrem Simonem Grébanem) hry o skutcích apoštolů (*Mystère des Actes des Apôtres*).

[26] Jean Michel (1435–1501), francouzský dramatický básník, přepracoval a rozšířil Grébanovy pašije *Mystère de la Passion* (srov. pozn. výše).

[27] Philippe de Mézières (asi 1327–1405), francouzský šlechtic, kyperský diplomat, křižák a náboženský nadšenec, inscenoval roku 1372 v Avignonu velkolepou dramatizovanou slavnost *Presentatio Beate Marie Virginis in templo*, jež navázala na původně byzantský svátek Uvedení přesvaté Bohorodice do chrámu (21. 11.),

Vigil Raber[28]), zůstávají pisatelé středověkého liturgického i neliturgického dramatu neznámí. Teprve rozvoj knihtisku v pozdním středověku, vedoucí k fixaci dramatu jako literárního díla, měl nepochybně vliv na celkovou vizuální podobu středověkého dramatu a jeho scénických poznámek, větší cirkulaci a rozšíření her,[29] ale také na konkretizaci jejich autorství.[30]

V případě většiny latinských liturgických slavností a her typu *Visitatio sepulchri*, sestávajících převážně ze známých liturgických antifon a zpěvů a zapsaných v nejrůznějších obřadních knihách a příručkách (antifonářích, breviářích, graduálech, procesionálech, hymnářích, tropářích atd.),[31] byli jejich autoři spíše kompilátory a upravovateli již existujících verzí, přičemž jednotlivé verze her z jediného místa (kláštera či kostela) mohly obsahovat nejen odlišnou kompozici textu, ale i odlišné rubriky, které odrážejí proměny inscenačních postupů a konvencí v dané lokalitě v různých obdobích.[32]

Autoři liturgického dramatu se logicky rekrutovali z duchovních: mohlo jít o klášterní bratry nebo kanovníky, kteří měli v čele s proboštem či děkanem na starost správu kláštera, kostela či kapituly (jáhni, podjáhni, kněží) a kteří se mohli podílet na hře i jako herci.[33] Někdy se na vzniku a úpravě textu podíleli představitelé kláštera či

slavený na Východě od 7.–8. století. Mézières je patrně i autorem detailního textového záznamu inscenace.

[28] Vigil Raber (1490–1552), tyrolský malíř a restaurátor ze Sterzingu, se proslavil zejména jako sběratel, vydavatel a režisér německých náboženských (velikonočních a pašijových) her, na nichž se i herecky podílel. Přepracoval a rozšířil velikonoční hru na emauzské téma (tzv. „Emmausspiel") z tyrolského Bozenu (dnešního Bolzana).

[29] Runnalls 2000.

[30] Srov. Lukeš 1987, 29.

[31] Stručně k přehledu a rozlišení liturgických knih viz Norton 2017, 9.

[32] Srov. např. různé verze velikonočních slavností provozovaných v klášteře sv. Jiří od konce 12. století, z něhož pochází nejstarší oficium (*Ordo ad visitandum sepulchrum*), přes tzv. redakci abatyše Kunhuty z přelomu 13. a 14. století, až po 15. století, z něhož pochází nejmladší verze slavnosti, zapsaná v rkp. NK ČR, Praha, sign. XIV D 21.

[33] Srov. jedinečný doklad o obsazení rolí ve svatojiřském klášteře z klášterních prebend z let 1352–1362 a jeho český překlad a komentář Uličný 2012, 27–28; dále Vilikovský 1948, 117–118.

opatství, jako například biskup Ethelwold z Winchesteru, autor *Visitatio sepulchri* a dalších obřadů v kodexu benediktinských pravidel *Regularis concordia* (10. století), nebo abatyše Katherine ze Suttonu z kláštera v Barkingu;[34] právě z ženských klášterů pochází velmi bohatá produkce originálních textových i hudebních kompozic.[35] Jindy se mohli autorsky i inscenačně podílet na hře studenti při chrámové škole, jako například žáci katedrální školy v Beauvais, kteří jsou přímo uvedeni ve veršovaném prologu *Hry o Danielovi*.[36]

Kromě duchovních osob spjatých s klášterní či chrámovou komunitou autory některých náboženských chrámových her mohli být i toulaví žáci (*clerici vagantes*), tedy latinsky vzdělaní studenti a klerici žijící převážně světským životem mimo duchovní komunitu. K nim patřil například Hilarius, potulný básník a dramatik, autor tří latinských her. S žákovským prostředím patrně souvisí i původ dvou významných sbírek s dochovanými latinskými náboženskými hrami: jednu z nich představuje proslulý buranský kodex *Carmina Burana*, který obsahuje satirické, pijácké a milostné a další písně; druhá pochází z opatství ve Fleury a zahrnuje čtyři latinské hry na mikulášské téma, určené patrně žákovské komunitě.[37]

[34] Abatyše Katherine ze Suttonu (1358–1376) z barkingského kláštera osobně upravila slavnost *Visitatio sepulchri* a sama se jí také účastnila: její jméno je zmíněno dokonce v rubrikách, podle nichž abatyše stojí v čele procesí vycházejícího z kaple a zahajuje hru. K její dramatické činnosti v klášteře srov. dále Cotton 1978. V rukopise obřadní knihy z ženského kláštera v Origny-Sainte-Benoîte, která obsahuje verzi francouzsko-latinské velikonoční hry, se objevuje jméno abatyše Isabelle d'Acy (1286–1324), jež vytvořila kopii hry podle starší předlohy, revidovala francouzský překlad jejích zpěvů (i dalších liturgických obřadů) a byla patrně autorkou i rubrik hry; není ovšem známo, nakolik rozšířila vlastní text či hudbu; srov. dále Ogden 2002, 144. Další doklad účasti řeholnic (nejspíše opět abatyše) na úpravě textu *VS* pochází z kolegiátního kostela kanovníků a kanovnic z Essenu; srov. tamtéž.

[35] Literárně aktivní byly abatyše a sestry ženských klášterů již od raného středověku; srov. například německou řádovou sestru Hrotsvitu z Gandersheimu či abatyši Hildegardu z Bingenu.

[36] Srov. kap. 3.2.3, pozn. 162.

[37] Mikuláš byl oblíbeným světcem a patronem scholárů a žáků. Ve hře *Filius Getronis* jsou navíc žáci (jako *clerici*) přímo v textu uvedeni, a je proto možné, že hra, jako i další mikulášské hry z této sbírky, byla určena žákům, kteří se současně podíleli na její inscenaci; srov. Flanigan 1984–85, 359.

Obecně však postavení autora (dramatika) středověké hry, obzvláště v raném období vývoje středověkého divadla, nebylo podstatné a pro inscenaci textu důležité. Mnohdy šlo o kolektivní dílo inscenátora i dalších osob podílejících se na inscenaci, které navazovalo na předchozí verze a uvedení. Textový záznam v rukopise pak sloužil spíše jako scénář, který zaznamenával dialog, zpěvy, notaci a scénické poznámky (rubriky) a který byl v případě potřeby dále kopírován, přepracováván a upravován. Během přepisování a kopírování textů mohlo docházet k dalším textovým změnám, a to častěji v případě rubrik než hlavního textu (dialogu).[38]

Jak podotýká Chancellor, scénické poznámky byly – stejně jako dnes – považovány za méně důležitou část textu: mnohdy, obzvláště při přepisech dlouhých her, byly nesprávně kopírovány či přepisovány, nebo zcela vynechávány a přehlíženy. Nedostatek písařova respektu ke scénickým poznámkám však nebyl podle Chancellora způsoben snahou o originalitu, nýbrž „svatým charakterem dialogu": zatímco písař či inscenátor mohl poměrně svobodně přidávat scénické poznámky do textu hry, její dialog byl obvykle nedotknutelný: většina dialogů byla totiž psána knězem či vyšším duchovním a založena na verších z Písma a náboženské literatury.[39] Vedlejší text proto mohl být v každé hře zpracován vlastním, ojedinělým způsobem. Každý záznam rubrik středověké hry je proto zcela jedinečný a neopakovatelný, závislý mj. na vůli písaře

[38] Srov. Newbigin 1996, 98–99, která na základě srovnání rukopisných kopií florentských náboženských her (*sacra rappresentazione*) 15. století pozoruje, že úpravy a změny v jejich rubrikách byly prováděny nejen za účelem přidání informací, ale i z estetických důvodů, např. kvůli vyplnění prázdného místa apod. K problematice autorství poznámek ve středověkém anglickém dramatu viz Butterworth 2022, 6, podle něhož nelze vždy určit, zda poznámky psal autor (dramatik), písař či jiná osoba.

[39] Chancellor 1980, 44–45. V této souvislosti autor dále podotýká, že scénické poznámky jsou dochovány spíše v hrách vlastněných a provozovaných městy (městskými cechy) než v hrách, jež zůstaly majetkem náboženských řádů. Pokud však hra měla úspěch a město mělo zájem na jejím opakovaném uvádění před širším okruhem diváků, pečlivě se střežily její scénické poznámky (týkající se např. různých scénických efektů) a vznikaly také samostatné „režijní knihy", což je případ tzv. *Frankfurter Dirigierrolle* nebo *Alsfelder Dirigierrolle* či sbírky režijních poznámek Renwarda Cysata.

zaznamenat různé scénické aspekty hry či komentáře k hlavnímu textu.

Rubriky mohou být někdy napsány jinou písařskou rukou než vlastní text dramatu: v tomto případě lze předpokládat, že mohly být přidány dodatečně ze strany inscenátora či osoby spjaté s inscenací.[40] Z toho důvodu musí být zkoumán vlastní text hry a scénické poznámky v rámci konkrétního rukopisu,[41] popřípadě je třeba porovnat několik příbuzných verzí a možných variant hry ze stejného místa (kostela, kláštera atd.). Paleografický rozbor písma u některých středověkých her někdy ukazuje, že se na rubrikách podílelo více písařů,[42] což často vede k ještě větší nekonzistentnosti a nejednotnosti rubrik, a je proto otázkou, nakolik šlo o zásah (komentář či poznámky) písaře coby pouhého opisovatele hry, nebo osoby, která měla přímo podíl na inscenaci hry. Avšak i v případě, kdy je dramatický text a jeho rubriky napsán rukou jediného písaře, jde často o adaptovanou verzi či kopii pořízenou z již existujících her, jejichž původní podoba zůstává neznámá.[43] U některých rukopisů, které zahrnují různé hry i nedramatické texty rozličného původu, provenience či datace napsané stejnou písařskou rukou, je mnohdy patrné, že jejich opisovatel neměl s původem a autorstvím textů nic společného: například anglonormanská *Hra o Adamovi* (vzniklá asi v druhé polovině 12. století) je dochována v rukopise z Tours z 13. století, který obsahuje latinskou velikonoční hru a další latinské i starofrancouzské skladby, tedy texty, které zjevně pocházejí z různých období od různých autorů a z rozličné provenience.[44]

[40] Tamtéž, 39–40.

[41] Meredith 1987, 89.

[42] Srov. Chancellor 1980, 38, který jako příklad uvádí nejstarší rukopis velikonoční hry z Lucernu (*Luzerner Osterspiel*) obsahující množství přídatných a okrajových poznámek pocházející od dvou, tří či možná i čtyř písařů.

[43] Srov. tamtéž, 39, který jako příklad uvádí cyklus *Ludus Coventriae*, jenž je kompilátem z různých skladeb, vytvořeným jedním písařem, přičemž původní podoba hry je neznámá.

[44] Srov. tamtéž. Rukopis Tours 927 představuje dvousvazkový kodex, který vedle anglonormanské *Hry o Adamovi* a liturgické velikonoční hry (*Ludus paschalis* z Tours) zahrnuje ještě 36 latinských hudebních skladeb, z nichž většina (celkem 31) má refrénovitou formu (podobnou vernakulárním skladbám zvaným „rondeaux"), a dále vernakulární skladbu *Les quinze signes du Jugement dernier*.