

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA**

bakalářský program

Režie-dramaturgie alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Divadelní prvky v katolické liturgii

Eliška Říhová

Vedoucí práce: Marta Ljubková

Oponent práce: Vladimír Novák

Datum obhajoby: 15.06-16.06 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma:

Divadelní prvky v katolické liturgii

vypracoval/a samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Jádrem bakalářské práce je analýza římsko-katolické mše v její současné podobě tzn. po II. vatikánském koncilu. Důraz je kladen na české prostředí, ve kterém je každodenně celebrována. Jelikož katolický obřad podléhá konkrétním pravidlům, která se zpřítomňují při jeho realizaci, rozhodla jsem se tato pravidla analyzovat z hlediska performativity. Cílem práce je zjistit, jaké divadelní prvky jsou v katolické liturgii uplatňovány (bez ohledu na jejich transcendentní rozměr), a jakým způsobem se mezi ně dá umělecky vstoupit.

The core of the thesis is the analysis of the Roman Catholic Mass in its current form ie. after the II. Vatican Council. Ephasis is placed on the Czech milieu in which it is celebrated every day. Since the Catholic rite is subject to specific rules, which are present in its realization, I decided to analyze these rules in terms of performativity. The aim of this work is to find out what theatrical elements are used in the Catholic liturgy (regardless of their transcendental dimension) and how to enter them artificially.

Obsah

Úvod

1. Vývoj eucharistické liturgie
 - 1.1 1.-3. století
 - 1.2 Konstantinovský obrat
 - 1.3 Středověká liturgie a drama
 - 1.3.1 8.-11. století
 - 1.3.2 12.-14. století
 - 1.3.3 Doba po tridentském koncilu
 - 1.4 Baroko a osvícenství
 - 1.5 Katolická obnova a liturgické hnutí
 - 1.6. II. vatikánský koncil a pokoncilní vývoj
 2. Struktura mše z hlediska teologie
 - 2.1 Schématický přehled
 - 2.2 Úvodní obřady
 - 2.3 Bohoslužba slova
 - 2.4 Eucharistická slavnost
 - 2.5 Závěrečné obřady
 3. Analýza mše z hlediska performativity
 - 3.1 Způsob komunikace
 - 3.2 Divadelní prvky
 - 3.2.1 Prostor
 - 3.2.2 Osoby konající obřad
 - 3.2.3 Pohyb
 - 3.2.4 Gesta a slova
 - 3.2.5 Práce s objekty
 - 3.2.6 Liturgická hudba
 4. Režijně-dramaturgický koncept
 - 4.1 Obřad mše jako takový
 - 4.2 Jednotlivé nápady pro koncept performance v prostoru kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze
- Závěr
- Seznam použité literatury

Úvod

Slovo *leitúrgiá* vzniklo ve starém Řecku. Když bychom jej rozložili, dostaneme přídavné jméno *leitos* = patřící k lidu a podstatné jméno *ergon* = dílo. Doslovně to tedy znamená, dílo lidu. V řeckém kontextu se liturgií označovala služba pro členy polis. Ta se realizovala například vybavením chóru v řeckém divadle nebo organizací hostiny pro obyvatele u příležitosti státních svátků. Teprve od 2. století př. Kr. se jako liturgie začala označovat i služba kultovní.¹ V křesťanském prostředí se tento pojem vyvinul v označení veřejného uctívání Boha. To znamená, že v současnosti do sebe liturgie pojímá všechna bohoslužebná shromáždění církevní obce. Má práce se zaměřuje pouze na jedno z těchto shromáždění, a tím je římsko-katolická mše. V textu používám označení eucharistická liturgie, mše nebo bohoslužba. Jelikož se původ divadla odvozuje z rituálu, kterým katolická mše bezesporu je, zajímá mě, do jaké míry mše může být divadlem. V čem se liturgické prvky shodují s těmi divadelními, a v čem se naopak liší.

První kapitola obsahuje stručný historický přehled, v němž mapuji vývoj eucharistické liturgie. Kořeny, z kterých obřad vyrostl do současné podoby, vybízí jak k teologické, tak k divadelní reflexi (viz Režijně-dramaturgický koncept). Jako stěžejní podkapitulu vnímám Středověkou liturgii, do níž spadá české liturgické drama, které přímo otevírá otázku souvislosti liturgie a divadla.

Ve druhé kapitole popisují mešní strukturu, a to zcela cíleně z teologického hlediska. Považuji za podstatné odkrýt teologické významy a důvody současné podoby obřadu, aby pak mohl vyniknout rozdíl mezi teologickým a teatrologickým pohledem.

Jak už jsem naznačila, třetí kapitola Analýza mše z hlediska performativity je jádrem mé práce. Výchozím bodem pro rozbor byla má účast na mších ve farnosti Beroun a v Akademické farnosti Nejsvětějšího Salvátora v Praze. Struktura obřadu byla pokaždé dodržena, takže nic nebránilo tomu, provést rozbor relevantně. Jelikož je katolická mše v České republice vykonávána každodenně ve všech obcích, rozhodla jsem se soustředit pouze na české prostředí, které poskytuje dostatek informací. Zjištění, ke kterým jsem se dobrala, jsou uvedena v závěru práce.

Režijně-dramaturgický koncept měl být realizován v kostele Nejsvětějšího Salvátora v Praze v období březen-květen 2020. Bohužel se tak nestalo kvůli celosvětové epidemii, a proto jej přikládám jako poslední kapitolu této práce. Ráda bych nápady uvedené v konceptu zrealizovala, až to bude možné.

¹ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 17

1. Vývoj eucharistické liturgie

1. 1. - 3. století

Výchozí událostí pro vznik křesťanského obřadu je židovský svátek Pesach. Židé jej slavili dlouho před příchodem Ježíše Krista, a to jako připomínku vyjití z egyptského otroctví. Jedná se o jeden z nejvýznamnějších prvků židovské náboženské tradice. Podoba svátku je uvedena ve Starém zákoně na mnoha místech.² Předkládám text z knihy Deuteronomium, protože obsahuje nejdetailejší popis: *Po všechny dny svého života si budeš připomínat den, kdy jsi vyšel z egyptské země. Na celém tvém území se u tebe po sedm dní neuvidí kvas. Nebudeš moci připravovat hod beránka v kterékoli ze svých bran. Jenom na místě, které Hospodin, tvůj Bůh, vyvolí, aby tam přebývalo jeho jméno, připravíš hod beránka večer při západu slunce v ten čas, kdy jsi vyšel z Egypta. Ráno se pak vrátíš a půjdeš ke svým stanům. Šest dní budeš jíst nekvašené chleby, sedmého dne bude slavnostní shromáždění pro Hospodina, tvého Boha. Nebudeš vykonávat žádnou práci. (Dt 16,3-8)*³ Na tuto tradici navázal Ježíš Kristus, který jako žid slavil Pesach, tj. svátek nekvašených chlebů. Přesvědčuje nás o tom několik evangelijních textů z Nového zákona,⁴ ve kterých Ježíš vyzývá apoštoly, aby připravili beránka na slavení velikonoční večeře. Během oslavy tohoto svátku, což bylo před jeho umučením a smrtí na kříži, přednesl Ježíš zvláštní slova spolu s gesty, která nepatřila do židovské tradice. Právě tato událost se následně stala základem nového slavení pro křesťany, které nazvali lámání chleba neboli eucharistie⁵, tj. díkyčinění, díkuvzdání. Nový zákon se o tom, co se tehdy stalo, zmiňuje na několika místech.⁶ Matoušovo evangelium to popisuje takto: *Když jedli, vzal Ježíš chléb, požehnal, lámal a dával učedníkům se slovy: „Vezměte, jezte, toto jest mé tělo.“ Pak vzal kalich, vzdal díky a podal jim ho se slovy: „Pijte z něho všichni. Neboť toto jest má krev, která zpečetuje smlouvu a prolévá se za mnohé na odpuštění hříchů. Pravím vám, že již nebudu pít z tohoto plodu vinné révy až do toho dne, kdy budu s vámi pít kalich nový v království svého Otce.“ (Mt 26, 26-29)*⁷

² Ex 12,14; Ex 13,4; Lv 22,20; Lv 23,5; Nu 9,11

³ Bible. Český ekumenický překlad. Praha: ČBS 2016, str. 194 SZ

⁴ Mt 26,17-20; Mk 14,12-17; J 13,1

⁵ Eucharistie. In: *Slovník křesťanské kultury*. Praha: Garamond 2002, str. 257

⁶ Mk 14,22-25; L 22,15-20; 1K 11,23-26

⁷ Bible. Český ekumenický překlad. Praha: ČBS 2016, s. 1145 NZ

Z úryvků je zřejmé, že křesťanství vzniklo z židovského náboženského prostředí. K zopakování shromáždění za účelem lámání chleba ale nedochází až za rok o Velikonocích, nýbrž za několik dnů.⁸ Toto opakované zpřítomnění Ježíšových slov a gest vytvořilo z lámání chleba obřad⁹, tj. soubor ustálených zvyklostí kultu. Společné stolování, lámání a díkuvzdávání, jenž dostalo název agapé, tj. hostina lásky, se stalo základním liturgickým prvkem všech křesťanských církví.

V raných dobách nabylo zvláštního významu konání bohoslužby o nedělích. Neděle se stala symbolem Ježíšova zmrtvýchvstání, které si křesťané začali pravidelně připomínat.¹⁰ Nejstarší dostupné poznatky o eucharistické liturgii nalézáme kolem roku 150 v první apologii filozofa Justina:¹¹ *My od té doby napořád si to připomínáme, a kdo zámožní jsme, nuzným všem přispíváme, a vždy pospolu býváme. A v neděli stává se schůzka lidí všech buď města buď vesnice obývajících na jedno místo, a paměti apoštolův nebo písma prorocká se čtou, dokavade lze jest. Pak když čtoucí byl přestal, tu přednosta k následování věcí těch dobrých napomenutí a vzbuzení činí. Potom všickni společně vstáváme a modlitby konáme; a jak jsme nadpověděli, po modlitbě námi vykonané chléb, víno a voda se donáší, a přednosta prosby spolu a děkování se vsí snažností činí, a lid provolává říkáje amen; a tu děje se věcí těch posvěcených všem podělování a přijímání a nepřítomným se skrze jáhny posílá. Kdo zámožní jsou a volní, kolik kdo chce, podle vůle uštědřují; a co takto sebráno bývá, u přednosy se ukládá, který přispívá sirotkům a vdovám a těm, jenž pro nemoc anebo pro jinou příčinu nuzní, neb v okovech jsou, příchozím také, slovem, on opatrovníkem jest všech v potřebě postavených.*¹² Uvedené justinovské schéma se stalo základem eucharistických liturgií většiny ritů¹³ až dodnes.

1. 2. Konstantinovský obrat

V roce 313 vydali císaři Konstantin a Licinius Edikt milánský, ve kterém zamezili trestání osob hlásících se ke křesťanství, a také vyhlásili toleranci všech náboženství.¹⁴

⁸ Srov. Tamtéž, s. 1202 NZ

⁹ Obřad. In: *Slovník křesťanské kultury*. Praha: Garamond 2002, str. 257

¹⁰ Křesťané slavili bohoslužbu v neděli ze dvou důvodů. Za prvé pro odlišení od židovské tradice, která slaví v sobotu a za druhé protože Ježíš vstal z mrtvých podle křesťanů první den týdne, tzn. v neděli.

¹¹ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 31

¹² SUŠIL, František. První apologie Sv. Justina, filosofa mučedníka, Obrana I. K Antonínovi Piovi. In: *Spisy apoštolských otců*. Praha: Kněhtiskárna Cyrillo-Methodějské 1874, str. 67

¹³ římský ritus, alexandrijský ritus, antiochijský ritus, východosyrský ritus, arménský ritus

¹⁴ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 32

Důsledkem Ediktu byly vnější změny ve slavení obřadu. Začaly se stavět chrámy pro uskutečnění liturgie a biskupové¹⁵, tj. pokračovatelé apoštolů, kteří byli v jednotlivých sborech voleni do vedení, získali postavení nejvyšších státních úředníků. Adolf Adam v knize Liturgika uvádí: *Podle císařského dvorního ceremoniálu byli tak biskupové uváděni do baziliky na trůn ve slavnostním průvodu s doprovodem světel a kadidla. Stejně jako císaři a nejvyšším státním úředníkům se jim prokazovala úcta znamením úklony nebo proskyneze (tj. hluboké úklony, prováděné vrhnutím se na zem a dotekem země čelem). Společenské postavení biskupa vedlo ke slavnostnímu úřednickému oděvu doplněnému určitými insigniemi jako štóla, palium nebo manipul, ze kterých se vyvinul pozdější liturgický šat.*¹⁶ Liturgická pompéznost, kterou císař přidělenými privilegii způsobil, byla teology soustavně kritizována. Například sv. Augustin ve svém Vyznání kárá davy divadelního publika, že ve svátečních dnech navštěvují bohoslužby nikoli ze zbožnosti, ale z vnějších pohnutek.¹⁷

V teologii 4. století se začalo zdůrazňovat, že křesťanský Bůh je *mysterium tremendum* (děsivým tajemstvím), což mělo zásadní vliv na liturgii. Předsedající začali modlitby nad dary šeptat a zavedla se oltářní mřížka, která rozdělovala věřící a oltář.¹⁸ Ve východních církvích se z těchto opatření vyvinul ikonostas, za kterým se eucharistická modlitba dodnes provádí. Ikonostas měl symbolizovat právě *mysterium Boha*, kterého člověk není schopen plně zahlédnout ani pochopit. To měla vyjádřit liturgie tím, že věřící slyšeli pouze hlas za stěnou. Od čtvrtého do sedmého století vznikaly další odlišnosti mezi východní a západní liturgií. Tento proces v mé bakalářské práci vynechávám, protože se jedná především o teologické otázky ohledně víry a jejího ukotvení v textu. Následující kapitoly budou věnovány vývoji pouze západní římské liturgie.

1. 3. Středověká liturgie

1.3.1 8.-11. století

Roku 754 předepsal král Pipin III. Krátký římskou liturgii pro celou svou říši, a rok nato potvrdil papeži Štěpánu II. samostatnou vládu na dobytých územích ve střední Itálii.¹⁹ Papež a duchovní této doby prosazují alegorické chápání mše. Věřící jsou napomínáni, aby za každým liturgickým gestem a slovem vnímali hlubší význam, byť

¹⁵ Biskup. In: *Slovník křesťanské kultury*. Praha: Garamond 2002, str. 64-65

¹⁶ ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 33

¹⁷ Srov. AURELIUS, Augustinus. Vyznání. Praha: Kalich 2012, str. 501

¹⁸ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 34

¹⁹ Srov. Tamtéž, s. 42

mnohdy neexistuje. Zároveň se v projevu předsedajícího ještě více zjevuje tendence chránit posvátné tajemství. Celý mešní kánon je z tohoto důvodu čten šeptem.²⁰

V době Karla Velikého se naopak dospělo k tomu, že se veškerá církevní liturgie začala vysvětlovat, a to prostřednictvím obrazů nebo příběhů. Týkalo se to zvláště mše. Rádce Karla Velikého, anglosaský filosof Alcuin z Yorku, sepsal za účelem většího porozumění v té době populární dílo *Expositiones Missae*, tj. výklad mše. Právě díky horlivosti vzdělaných duchovních získala středověká mešní liturgie a breviářová oficia (antifony, responsoria, hodiny se čtením, ranní chvály a nešpory) narativní a spektakulární podobu: texty byly rozděleny mezi více čtenářů, gesta se navázala na slova, vznikl gregoriánský chorál a začalo se s výzdobou sakrálního prostoru.²¹

Koncem 8. století začínají vznikat návody, jak se má provádět bohoslužba, kterým se dnes říká rubriky²² nebo ceremoniály.²³ Ze sbírek těchto ceremoniálů vznikly liturgické knihy. O dvě století později vznikají již rubriky k liturgickým hrám.²⁴ Dnes bychom je nazvaly scénickými poznámkami.

Za počáteční impuls pro vznik středověkého liturgického dramatu je považován tropus.²⁵ Jedná se o latinské melodicko-textové vstupy do velikonočních a vánočních obřadů.²⁶ Právě proto, že jsou Velikonoce a Vánoce nejdůležitějšími církevními svátky, byl tropus vytvořen pro ně, a stal se tak prazákladem velikonočních a vánočních her. Tropus vychází textově z Nového zákona, melodicky z liturgického zpěvu a setkáváme se s ním od první poloviny 10. století.²⁷ I když první quasidramatický text je obsažen již v rukopise *The Book of Cerne*, jehož vznik je datován mezi léta 818 a 830.²⁸ Z dochovaných materiálů nelze přesně určit, v jakou chvíli tropus v bohoslužbě zazněl.

Liturgické drama, které bylo zcela podřízeno církevní liturgii, v níž bylo ukotveno, se šířilo především v klášterním prostředí.²⁹ Jelikož byl v kláštřech kladen velký

²⁰ Srov. Tamtéž

²¹ Srov. SOBECZKO, Helmut Jan., SOLSKI, Zbigniew. *Slowo i gest*. Opole: WWTUO 2009, s. 56

²² Slovo rubrika pochází z latinského *ruber*, tj. červený, protože tyto poznámky byly psány červenou barvou pro odlišení od liturgického textu tištěného černě. Byly používány pro vysvětlení gest, která doprovázela slova.

²³ Srov. Tamtéž, s. 43

²⁴ Srov. STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?* Praha: Divadelní ústav 1998, s. 58

²⁵ Srov. STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?* Praha: Divadelní ústav 1998, s. 13

²⁶ Srov. Tamtéž

²⁷ Srov. Tamtéž

²⁸ Srov. Tamtéž

²⁹ Srov. SOBECZKO, Helmut Jan., SOLSKI, Zbigniew. *Slowo i gest*. Opole: WWTUO 2009, s. 56

důraz na liturgii a společné modlitby během dne, není toto zjištění nijak překvapivé. Na druhou stranu svět v klášteře nebyl jen asketický a zbožný. Eva Stehlíková píše, že klášterní refektář byl místem pro předvádění *spectacula theatralia*, tj. okázalého divadla.³⁰ Z toho vyplývá, že řeholníci měli nějakou znalost nebo přinejmenším představu o světském divadle, jehož produkci vědomě ponechali mimo chrám. Kostel se stal dominantním sídlem duchovních her, které byly předváděny zpravidla na konci ranních hodin, jež zpívala celá komunita, a po kterých následovala mše.³¹ Zahrnovaly do sebe zpívané biblické dialogy nebo texty antifon a responsorií spolu se symbolickými gesty z křesťanské liturgie a tradice, která mají potenciál k divadelnímu ztvárnění: přinášení darů při mši (imitace zástupců Kristových následovníků), obřad mytí nohou (Kristus myjící nohy apoštolů ve večeradle) nebo ukládání a pozdvihování kříže (ukřižování Krista).³²

1.3.2 12.-14. století

Ve 12. století dochází k dalšímu posunu. Mystici této doby s oblibou připodobňují dramatické momenty liturgie k divadlu. Honorius z Autunu, mystik a liturgista téhož století, ve svém spisu *Gemma Animae* tvrdí, že existuje přímá podobnost mezi antickou tragédií a příběhem Krista:³³ *Je známo, že ti, kteří recitují v divadle tragédie, předvádějí lidem činy těch, kteří spolu bojují, pomocí gest. Tak také náš tragik (míněno kněz) svými gesty předvádí v divadle Církve křesťanskému lidu zápas Kristův a učí jej o vítězství jeho vykoupení. A tak když presbyter řekne Orate, předvádí tím Krista, který pro nás upadl do smrtelné úzkosti, když poručil apoštolům, aby se modlili. Rozpětím rukou zobrazuje rozpětí Krista na kříži. Zpěvem Praefacio předvádí volání Krista visícího na kříži, protože ten pronesl deset žalmů a pak zemřel.*³⁴ Z textu je zřejmé, že Honorius vnímá analogii mezi tragickým bojem antického hrdiny a bojem Krista, kterého zastupuje kněz při mši.³⁵

Právě v této době vstupuje liturgické drama do Čech.³⁶ Častým motivem liturgických her je cesta k hrobu Ježíše Krista a následné zjevení Spasitelova zmrtvýchvstání. Text vyjadřující zmíněnou událost, se všeobecně pojmenovává *Visitatio Sepul-*

³⁰ Srov. STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?* Praha: Divadelní ústav 1998, s. 88

³¹ Srov. VELTRUSKÁ, Jarmila. *Posvátné a světské.* Praha: Divadelní ústav 2006, s. 70

³² Srov. STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?* Praha: Divadelní ústav 1998, s. 15

³³ Srov. SOBECZKO, Helmut Jan., SOLSKI, Zbigniew. *Slowo i gest.* Opole: WWTUO 2009, s. 57

³⁴ STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?* Praha: Divadelní ústav 1998, s. 126

³⁵ Srov. SOBECZKO, Helmut Jan., SOLSKI, Zbigniew. *Slowo i gest.* Opole: WWTUO 2009, s. 57

³⁶ Srov. RON, Vojtěch. *Lidové pašijové divadlo v českých zemích.* Praha: Vyšehrad 2009, s. 33

churi, tj. Návštěva u hrobu.³⁷ Na českém území máme hned dva rukopisy tohoto typu. Jedním z nejstarších je Svatojirské officium - velikonoční hra ženského benediktinského kláštera sv. Jiří na Hradčanech, která pochází z konce 12. století, a druhým jsou latinsko-české Hry o třech Mariích ze 14. století.³⁸ Ty byly prováděny ještě na konci 16. století staroutrakvisty v pražském Týnském chrámu.³⁹

Ve 13. století narůstá kult eucharistie. Dochází k tomu v důsledku IV. Lateránského koncilu (1215), který potvrdil reálnou přítomnost Krista v eucharistii.⁴⁰ Věřící vnímají proměněnou hostii jako zdroj zázraků, s níž chtějí být stále v kontaktu. Celá mše se proto slouží před vystavenou svátostí (hostie umístěná na oltáři, kterou věřící stále vidí) a za nejdůležitější část obřadu je považován pohled na právě proměněnou hostii. Délka pohledu je jakýmsi měřítkem zbožnosti. Proto se začíná na tento moment zvonit zvony, aby lidé stihli přiběhnout.⁴¹ Vrcholem tohoto uctívání je ustanovení církevního svátku, lidově známého pod názvem Boží tělo. Součástí pobožnosti je procesí, tj. liturgický průvod,⁴² kdy se proměněná hostie nese ulicemi města. Procesí je příkladem, kdy se liturgie dostává z církevního prostředí do ulic, ve kterých mohli průvod zhlédnout i lidé neúčastníci se obřadu. Určitě je to jeden z důvodů, proč se procesí stalo jedním z nejčastějších divadelních prostředků českého lidového pašijového divadla.

Jelikož se drama v rámci liturgie nemohlo svobodně rozvíjet, začalo postupně opouštět své místo v obřadech. Krok ven spočíval v přidání epizody, která nemá liturgickou hodnotu, ale rozšiřuje dramatický čas.⁴³ Tato epizoda přirozeně vyžadovala novou postavu, a tou se stal Mastickář.⁴⁴ Tato profánní figura svým jednáním vrhá nové světlo na ustálené charaktery biblických postav (Marie kupující vonné masti přebírají světské rysy) a vnáší dobový světský kontext. Text, ve kterém dochází ke konfrontaci profánního se sakrálním, bývá označován jako Ludus Paschalis, tj. Velikonoční hra, a

³⁷ Srov. STEHLÍKOVÁ, Eva. A co když je to divadlo? Praha: Divadelní ústav 1998, s. 16-17

³⁸ Srov. VELTRUSKÁ, Jarmila. Posvátné a světské. Praha: Divadelní ústav 2006, s. 56

³⁹ Srov. RON, Vojtěch. Lidové pašijové divadlo v českých zemích. Praha: Vyšehrad 2009, s. 33

⁴⁰ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 46

⁴¹ Srov. Tamtéž

⁴² Procesí. In: *Slovník křesťanské kultury*. Praha: Garamond 2002, s. 296

⁴³ Srov. STEHLÍKOVÁ, Eva. A co když je to divadlo? Praha: Divadelní ústav 1998, s. 19

⁴⁴ Tamtéž

přestože opouští liturgii, neopouští prostor kostela.⁴⁵ Právě v provozování těchto her nacházejí své uplatnění věřící, jejichž služba církvi se nemohla projevit při mši.⁴⁶

S koncem třináctého století přicházejí i dvojjazyčné velikonoční hry, které svou integrací národního jazyka zpřístupňují produkci širšímu publiku.⁴⁷ Když se vrátíme ke zmíněnému Masticákovi, zjišťujeme, že se v českém prostředí objevuje v německo-českém fragmentu ze 14. století.⁴⁸ Přestože kontext hry stále tvoří biblický příběh o Zmrtvýchvstání, epizoda s Masticákem rituální význam postrádá, a otevírá tím prostor lidovosti, parodii a satíře.

Za panování Karla IV. se v Praze vedle náboženských her intenzivně rozvíjel také pašijový kult. Na jeho pěstování se podílel sám císař, o čemž svědčí jeho shromažďování významných pašijových relikvií⁴⁹, které byly ukazovány a uctívány o slavnosti ostatků vždy v pátek po první neděli velikonoční.⁵⁰ Vliv na podobu pašijových slavností měl také profesor Henricus de Sankt Gallo, který v letech 1371-1391 působil na artistické fakultě Karlovy university.⁵¹ Sepsal zde svůj Passiontraktat, který byl pak mnohokrát přepisován do různých německých dialektů.⁵² Vycházejí z něj dramatické motivy Kristova pádu pod křížem nebo zahlédnutí matky Marie mezi jeruzalémskými ženami.⁵³ Na druhou stranu jsou v ten samý čas určité projevy náboženského dramatu církvi odmítány. Svědčí o tom dekret, který vydal pražský arcibiskup Jan Očko z Vlašimi roku 1371, ve kterém odmítá, aby divadelní hry nebo pištcí či herci byli součástí procesí na svátek Božího Těla.⁵⁴ Další dekry ze 14. a 15. století zakazují světské tance a sprosté a obscénní zpěvy žen a mužů uvnitř chrámů.⁵⁵

⁴⁵ Tamtéž

⁴⁶ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 47-48

⁴⁷ Srov. VELTRUSKÁ, Jarmila. Posvátné a světské. Praha: Divadelní ústav 2006, s. 72

⁴⁸ Srov. Tamtéž

⁴⁹ ROYT, Jan. Svaté relikvie byly eschatologickou jistotou krále Karla IV. [online]. Praha: Český rozhlas Plus, 17.4. 2017 [cit. 2020-04-05]. Dostupné z <<https://plus.rozhlas.cz/historik-ume-ni-svate-relikvie-byly-eschatologickou-jistotou-karla-iv-6598050>>

⁵⁰ Srov. RON, Vojtěch. Lidové pašijové divadlo v českých zemích. Praha: Vyšehrad 2009, s. 54

⁵¹ Srov. Tamtéž, s. 55

⁵² Srov. Tamtéž

⁵³ Srov. Tamtéž

⁵⁴ Srov. VELTRUSKÁ, Jarmila. Posvátné a světské. Praha: Divadelní ústav 2006, s. 104

⁵⁵ Srov. Tamtéž

1.3.3 Doba po Tridentuském koncilu

V letech 1545-1563 se konal Tridentuský koncil. Důležitým tématem byla obnova liturgie, včetně odstranění nesprávností, ke kterým dochází při mši. Církev byla k tomuto kroku svým způsobem přinucena reformací. Za tímto účelem byla povolána komise, která mimo jiné spatřila jako jednu z nesprávností liturgické drama.⁵⁶ Jejím výrokem se liturgické drama nejenom vyjmul z liturgie, ale také už se nesmělo konat v kostele.⁵⁷ Papežové Pius IV. a Pius V. poté sjednotili římskou liturgii v oficiálních a závazných dokumentech Římského katechismu, Římského breviáře a Římského misálu.⁵⁸ Na druhou stranu existují dokumenty, které potvrzují, že ještě v druhé polovině 16. století jezuité a patristické koleje v Těšíně, Chebu, Znojmě, Brně a Mikulově každodenně pěstovaly své *teatrum passionale*, tj. divadlo Kristova utrpení v kostelech.⁵⁹ Jelikož měli jako povinnost každý den se modlit breviář a účastnit se mše, prováděli liturgické divadlo v mnoha podobách. Od inscenačně nenáročných deklamačních kázání či pašijových dialogů přes velkopáteční procesí živých obrazů, až k inscenacím figurálním s antickými, starozákonními či evangelijními příběhy a příměry.⁶⁰

Z hlediska vnímání liturgie prostými věřícími se po koncilu příliš nezměnilo. Mše se dál sloužila v latině za mřížkou a modlitby se šeptaly. Avšak pozitivní změnou byl vznik katolických zpěvníků s lidovými písněmi v národním jazyce.⁶¹ Zpočátku se z nich zpívalo mimo mši (při průvodech a pobožnostech), později začaly písně pronikat přímo do mše.

1. 4. Baroko a osvěcenství

Katolická církev do sebe v baroku integruje fixní podobu tridentské mše, která byla odsouhlasena na stejnojmenném koncilu. Nastává tak doba dodržování stanovených předpisů, u kterých získává na důležitosti estetická složka. Z toho důvodu prošel také barokní chrám během 17. a 18. století dynamickým vývojem od baziliky typu Il Gesú (kostel sv. Salvátora v Praze) ke složitým půdorysům staveb vrcholného baroka (chrám sv. Mikuláše v Praze nebo poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené

⁵⁶ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 49

⁵⁷ Srov. SOBECZKO, Helmut Jan., SOLSKI, Zbigniew. *Slowo i gest*. Opole: WWTUO 2009, s. 57

⁵⁸ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 50

⁵⁹ Srov. RON, Vojtěch. *Lidové pašijové divadlo v českých zemích*. Praha: Vyšehrad 2009, s. 56

⁶⁰ Srov. Tamtéž

⁶¹ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 50

Hoře).⁶² V interiéru kladou architekti důraz na dobrou viditelnost (odstranění chórové přepážky) a slyšitelnost.⁶³ Interiér má také znázornit Boží majestát. Proto jsou barokní kostely bohatě zdobené a často se používá zlatá barva, aby chrám svým vzezřením překonal bohaté královské paláce. Ke slavnostní liturgii přispívá také polyfonický zpěv a oratoria, kterými se nahrazují svatotýdenní spektakly.⁶⁴

Velmi progresivním pokusem byl roku 1661 překlad mešních textů do národního jazyka, který vytvořil francouzský kněz Voisin.⁶⁵ Avšak téhož roku je za to papežem Alexandrem VII. pokárán a nazván znesvětitelem svatyně, čímž je užití národního jazyka v liturgii prozatím potlačeno.⁶⁶ Za zmínku stojí, že v této době začíná být liturgie vnímána jako věda. Začínají se psát kritické studie na liturgická témata, především ve Francii.⁶⁷

Důležitý vliv na tehdejší křesťanství měl morálně přísný teologický směr janse- nismus, který vznikl z myšlenek holandského biskupa a teologa Cornelia Jansena. Přestože ho papež Inocenc X. již roku 1653 odsoudil, ještě další století ovlivňoval po- stoje věřících.⁶⁸ Lidé si podle zmíněného učení mysleli, že k přijímání eucharistie při mši může přistoupit pouze člověk morálně čistý, tj. bez poskvrny hříchu a hříšné tuž- by.⁶⁹ Z eucharistie se tak na dlouhou dobu stala odměna pro vyvolené a její přijímání mezi věřícími se rapidně snížilo.

V českém prostředí se po bělohorském převratu začala vytvářet tzv. lidová zbožnost.⁷⁰ Její odlišnost od katechismového vzoru se netýká ani tak obsahu a výkla- du, jako užívání výrazových prostředků v obřadech mimo mši. Kladl se důraz na větší konkretizaci, teatralizaci, vizualitu a narativnost.⁷¹ To jsou nároky přímo barokní, z nichž na konci 17. století vyvstává fenomén lidového sousedského divadla.⁷² Mimoto se navzdory tridentskému koncilu rozvíjí jezuitské divadlo. Dobře to lze ukázat na je-

⁶² Srov. Barok, Barokní umění. In: *Slovník křesťanské kultury*. Praha: Garamond 2002, s. 52

⁶³ Srov. Tamtéž

⁶⁴ Srov. ADAM, Adolf. *Liturgika*. Praha: Vyšehrad 2001, s. 50

⁶⁵ Srov. Tamtéž

⁶⁶ Srov. Tamtéž

⁶⁷ Srov. Tamtéž, s. 51

⁶⁸ Srov. Tamtéž

⁶⁹ Srov. Tamtéž

⁷⁰ Srov. RON, Vojtěch. *Lidové pašijové divadlo v českých zemích*. Praha: Vyšehrad 2009, s. 35

⁷¹ Srov. Tamtéž

⁷² Srov. Tamtéž s. 41

zuitské koleji, kterou v roce 1628 založil Albrecht z Valdštejna v Jičíně. Jezuité měli s divadlem mnoho zkušeností, a zavedli proto v Jičíně divadelní činnost v mnoha vrstvách: školské divadlo, pastorační divadlo, malé produkce v kostele u jesliček nebo u božího hrobu a liturgické divadlo.⁷³ Vojtěch Ron mimo jiné popisuje, jak probíhal u jezuitů vstup do bohoslužby: *U oltáře byly rozestavěni zvláště kostýmovaní žáci, kteří deklamovali texty katechismu z paměti, jedna skupina kladla otázky a druhá na ně odpovídala. V análech je uvedeno, že lid si tuze liboval, říká, že tomu tak lépe rozumí, než kdyby kněz sám vykládal.*⁷⁴ Jezuitské divadlo, jak vyplývá z výše uvedeného, používalo církevní texty a mělo náboženský cíl. V tom se shoduje se sousedskými představeními, která ale ovšem navazují na středověký ludus.⁷⁵ Znamená to tedy, že se sousedské divadlo utváří v barokní teatralitě, ale zůstává v konvencích středověkého divadelnictví. Pozoruhodný úkaz tohoto fenoménu pochází z roku 1771 z Vrchlabí.⁷⁶ Proběhl tam nevídaný celotýdenní spektakl, do kterého bylo zapojeno celé město, jenž se ve Svatém týdnu proměnilo v Jeruzalém⁷⁷: *Šatlava se stala vězením Kristovým. Zámek se proměnil v sídlo jeruzalémského místodržícího Piláta, a děkanství se stalo v tomto týdnu sídlem nejvyššího kněze Kaifáše. Na Velký pátek postupovala křížová cesta od děkanského kostela. Průvod došel k cíli - na místní popraviště, na němž, jako na Kalvárii, byly až do noci představovány události kolem ukřižování. Všichni vrchlabští se stali nikoli diváky v dnešním pojetí, ale komparem - účastníkem Ježíšových pašijí.*⁷⁸ Zvláštností vrchlabských pašijí byl klíč k přidělování rolí, který v sobě měl nečekaný kající rozměr. O obsazení role totiž rozhodovalo momentální postavení občanů ve společenské struktuře města⁷⁹: *Záporné postavy pašijí hrála místní honorace. Piláta představoval skutečný vládce panství - ředitel morzinovského zámku; Kaifáše, nejvyššího kněze patrně místní děkan. Římskými vojáky byli zámeční zaměstnanci. Vrchlabský dráb byl Malchusem. Některé role se staly tradičním vlastnictvím herců. Ježíše hrál chudý švec a Marii budoucí jeptiška. Velice zajímavé bylo obsazení Marie Magdalény. Ta musela být toho roku padlá. Obsazení bylo tedy pranýřem. Přidělení někte-*

⁷³ Srov. Tamtéž s. 36

⁷⁴ Tamtéž s. 37

⁷⁵ Srov. Tamtéž

⁷⁶ Srov. Tamtéž s. 45

⁷⁷ Srov. Tamtéž

⁷⁸ Tamtéž s. 45

⁷⁹ Srov. Tamtéž

*rých rolí bylo vskutku chápáno jako trest a jako způsob pokání, jako veřejný kající akt. Jen tak si vysvětlujeme účast městské honorace v negativních postavách hry.*⁸⁰

Všechny tyto pašijové produkce byly likvidovány státními i církevní nařízeními během 90. let 18. století.⁸¹ Vrchnost je pokládala za ztrátu času, a když se jí obyvatelé oddali, hned v tom byl spatřován záměr vyhnout se práci.⁸² Po vyčerpání josefínských směrnic ale nastává po několika letech opět vhodná chvíle obnovit tvorbu v malých obcích. Města už se na tomto druhu divadla ovšem nepodílejí, jelikož přebírají osvícenské, měšťanské divadelní konvence a sekularizovanou obrozeneckou kulturu.⁸³ V této druhé etapě se sousedské divadlo vymaňuje z vazeb na církevní rok a farnost.⁸⁴ Osamostatňuje se, i když je nadále ovlivněno lidovou zbožností. Inscenace se přesouvají do letních měsíců, pořadatelé začínají vybírat vstupné k uhrazení provozních nákladů a také k odměně účinkujících.⁸⁵

Liturgie se pod osvícenským myšlením ve své formě nemění, protože stále platí Římský misál z 1634. Na druhou stranu se s rozkvétajícím racionalismem začíná zdůrazňovat společensko-pastorační charakter liturgie a usiluje se o její jednoduchost a srozumitelnost.⁸⁶ Zjednodušení je patrné v liturgických knihách, z nichž se odstraňují některé starší antifony nebo texty spojené s mariánskou zbožností, které nevyhovovaly dvoru či pokrokovým biskupům.⁸⁷ Zároveň bylo nutné vyňaté pasáže doplnit novými modlitbami a hymny.

1. 5. Katolická obnova a liturgické hnutí

V prvním desetiletí 19. století dochází ke střetu romantismu s osvícenstvím. Individualismus a subjektivismus, které romantismus přinesl, stojí proti předepsaným pravidlům liturgie. Podle Adolfa Adama romantická religiozita bere liturgii v nejlepším případě jako něco historicky daného, ale esteticky zcela nepřijatelného.⁸⁸ V tuto chvíli katolická církev reflektuje nutnost změn. Objevuje se stále více názorů, že musí dojít k

⁸⁰ Tamtéž s. 45-46

⁸¹ Srov. Tamtéž, s. 46

⁸² Srov. Tamtéž

⁸³ Srov. Tamtéž, s. 29

⁸⁴ Srov. Tamtéž, s. 72

⁸⁵ Srov. Tamtéž

⁸⁶ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 52

⁸⁷ Srov. SUCHÁNEK, Drahomír, DRŠKA, Václav. Církevní dějiny - novověk. Praha: Grada 2018, s. 414

⁸⁸ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 52-53

obnově, která by překonala jak osvícenství, tak romantismus. Začíná se hledat ve scholastické teologii.⁸⁹

V českém prostředí je úsilí o katolickou obnovu spojeno především s touhou po národním jazyku, která vyplývá z kořenů v cyrilo-metodějské slovanské bohoslužbě a také v častém uplatnění lidové duchovní písně v liturgii.⁹⁰ Již roku 1848 byly vyslány požadavky ze strany českého duchovenstva o zavedení lidového jazyka a vychovávání věřících k aktivní účasti na mši.⁹¹ Významnými aktéry této obnovy se staly německé kláštery, ve kterých vznikly překlady mešních textů do národních jazyků.⁹² Novátorský překlad misálu do němčiny vytvořil roku 1884 mnich Anselm Schotte z Beuronské kongregace.⁹³ Také začalo vědecké zkoumání dějin liturgie, které otevřelo cestu ke kritické diskuzi nad stávajícím stavem. Benediktinský mnich Lambert Beauduin z Mont-César na Katolickém dni arcidiecéze Mecheln roku 1909 pronesl, že je nutné demokratizovat liturgii tzn. učinit jí záležitostí všeho lidu.⁹⁴ Závěry, které prezentoval (šíření překladů nedělních mší a nešpor v národním jazyce, liturgické zaměření veškeré zbožnosti a každoroční exercicie, tj. duchovní cvičení pro chrámové sbory) získaly podporu veřejnosti.⁹⁵ Tato událost je považována za zrod liturgického hnutí.

Po vzniku Československa je již v roce 1920 na základě žádosti česko-moravských biskupů u římské Kongregace obřadů, povoleno částečné užívání češtiny při liturgii (pro epištolu, evangelium, křestní, svatební a pohřební liturgii a církevní průvody).⁹⁶ Dalším důležitým posunem po 1. světové válce byl nový způsob slavení liturgie, který začal v německém prostředí. Roku 1921 byla v kryptě kostela v Maria Laach slavena missa recitata, tj. recitovaná mše, kterou kněz celebroul tváří k lidu.⁹⁷ Věřící při ní stáli kolem oltáře a latinsky odpovídali. Z tohoto pokusu se později vyvinula mše společná, při níž už četl lektor čtení v národním jazyce a přítomní věřící se určité části modlili společně s celebrantem.⁹⁸ Tyto formy mše byly nejprve provozovány pouze ve skupinách mládeže. Zmíněný liturgický vývoj narážel i na své odpůrce, kteří změny

⁸⁹ Srov. Tamtéž

⁹⁰ Srov. Tamtéž, s. 59

⁹¹ Srov. Tamtéž

⁹² Srov. Tamtéž, s. 54

⁹³ Srov. Tamtéž

⁹⁴ Srov. Tamtéž, s. 55

⁹⁵ Tamtéž

⁹⁶ Srov. Tamtéž, s. 60

⁹⁷ Srov. Tamtéž, s. 57

⁹⁸ Srov. Tamtéž

odmítali a nazývali je mládežnickou módou.⁹⁹ Avšak v roce 1947 byly v encyklice *Mediator Dei* papeže Pia XII. uznány všechny reformní snahy liturgického hnutí.¹⁰⁰ Kolem poloviny století schválil Řím také mnoho národních pobožností užívajících místně-kulturní zvyky a národní jazyk.¹⁰¹ Tyto změny a velký počet akcí, které měly za cíl učinit liturgii srozumitelnější a přizpůsobenou nové době, připravily půdu pro pozdější reformy II. vatikánského koncilu.

1. 6. II. vatikánský koncil a pokoncilní vývoj

V roce 1962 svolal papež Jan XIII. druhý vatikánský koncil, který se stal nejdůležitější církevní událostí 20. století. Cílem koncilu bylo najít odpověď na otázky, jak má církev fungovat a jak se má prezentovat v moderní společnosti. Jednání trvala více než tři roky a přinesla mnoho impulzů a změn. Pro dějiny liturgie se stal historickým dnem 4. prosinec 1963, kdy byla hlasováním přijata Konstituce o liturgii jako koncilní dokument.¹⁰² Liturgii mše se věnuje 2. kapitola s názvem Tajemství eucharistie v rozsahu článků 48 - 58: Dokument zdůrazňuje, že účast věřících na mši by měla být uvědomělá, zbožná a aktivní.¹⁰³ Proto má být při sloužení mše za účasti lidu brán zřetel právě na věřící a jejich možné zapojení.¹⁰⁴ Dalším bodem je, že se má věřícím poskytnout k mešnímu rozjímání více biblických textů. V praxi to znamenalo rozdělení Bible do tříletého cyklu tak, aby byla věřícím během té doby nabídnuta četba skoro celého Písma.¹⁰⁵ Dále byla nařízena homilie, tj. kázání v národním jazyce při každé veřejné mši.¹⁰⁶ Přestože koncil nadále počítal s tím, že věřící budou umět recitovat a zpívat latinské části mše, potvrdil otevřenost k používání národních jazyků v liturgii.¹⁰⁷ Povolilo se také přijímání podobojí (krve i těla, vína i chleba) pod podmínkou souhlasu biskupa.¹⁰⁸

⁹⁹ Srov. Tamtéž

¹⁰⁰ Srov. Tamtéž, s. 58

¹⁰¹ Srov. Tamtéž, s. 59

¹⁰² Srov. Tamtéž, s. 62

¹⁰³ Srov. Dokumenty II. vatikánského koncilu. Praha: ZVON 1995, s. 148

¹⁰⁴ Srov. Tamtéž

¹⁰⁵ Srov. Tamtéž, s. 149

¹⁰⁶ Srov. Tamtéž

¹⁰⁷ Srov. Tamtéž

¹⁰⁸ Srov. Tamtéž, s. 150

Uvedením koncilních závěrů do praxe se následně zabývala Rada k provádění konstituce o svaté liturgii.¹⁰⁹ Liturgická reforma po II. vatikánském koncilu byla dovršena vydáním Všeobecných pokynů k Římskému misálu roku 1983. Pokud bychom měli shrnout nejdůležitější změny, které pokoncilní doba přinesla, určitě je třeba zmínit:

1. Překlad liturgických textů včetně misálu do národních jazyků, čehož faktickým důsledkem je postupné opuštění latiny.¹¹⁰
2. Kněží slouží mši čelem k lidu, což způsobilo také změnu týkající se interiéru kostela.¹¹¹ Obřad se přestal konat u oltářů u zdi, a došlo k umístění nového oltáře do středu presbytáře blíž k věřícím.
3. Věřící jsou, skrze různé funkce, které vykonávají při mši (lektor, zpěvák žalmu, zpěvák v chóru, akolyta), více zapojeni do jejího průběhu.¹¹² Kněz už není jediným vykonavatelem liturgie.
4. Přestože varhany jsou nadále hlavním nástrojem používaným při liturgii, je možný i doprovod ostatních hudebních nástrojů a použití moderní duchovní hudby.¹¹³

Progres, který II. vatikánský koncil zahájil v oblasti liturgie, je duchovními představiteli soustavně reflektován, a přestože se objevuje mnoho kritických hlasů, hledají se způsoby, jak mši ještě více zpřístupnit teologicky nevzdělaným lidem.

Ze zkráceného historického přehledu je vidět, že křesťanský rituál od svého zrodu do dnešní podoby podléhal mnoha vlivům, které z něj vytvořily rozsáhlý soubor slov a gest. Rozbor současné pokoncilní podoby mše na našem území je obsahem druhé a třetí kapitoly mé práce.

¹⁰⁹ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 63

¹¹⁰ Srov. Všeobecné pokyny k Římskému misálu. Praha: Česká biskupská konference, 2003, s. 103-105

¹¹¹ Srov. Tamtéž s. 80

¹¹² Srov. Tamtéž s. 38-41

¹¹³ Srov. Tamtéž s. 83-84

2. Struktura mše z hlediska teologie

2.1 Schématický přehled

Poté, co jsem v první kapitole stručně popsala vývoj mešní liturgie v katolické církvi, chci se soustředit na to, jak probíhá liturgie v současné době. Cílem této kapitoly je jednoduše prezentovat průběh jednotlivých částí mše a tlumočit jejich teologický význam. Liturgie katolické mše má svůj řád, nicméně v detailech se může lišit. Primárně má na to vliv liturgický rok, který obsahuje církevní svátky a slavnosti, s nimiž jsou spjaty určité zvyklosti (vynechání nebo zdůraznění některých prvků) a specifická estetika (liturgická barva, zpěv). Sekundárně ovlivňuje podobu mše kulturní tradice daného území, v němž je realizována, a také osobní úmysly věřících, např.: zádušní mše za zemřelého, svátost manželství nebo křest v rámci mše atd. Následující kapitoly mé práce jsou věnovány nedělní mši liturgického mezidobí, která je realizovaná na území Čech.

Mešní liturgii tvoří dvě nepostradatelné části: bohoslužba slova a eucharistická slavnost. Bohoslužbě slova předcházejí úvodní obřady a po eucharistické slavnosti následují obřady závěrečné. Pro rychlé získání přehledu nabízím schéma z knihy Adolfa Adama:

Úvodní obřady

- *příchod se zpěvem; pozdravení oltáře políbením a okouřením; znamení kříže; pozdravení obce; uvedení do bohoslužby; úkon kajícího; Kyrie; Sláva na výsostech Bohu (Gloria); vstupní modlitba*

Bohoslužba slova

- *biblická čtení; mezizpěvy; evangelium; homilie; vyznání víry (Krédo); přímluvy*

Eucharistická slavnost

- *příprava darů: přinášení darů; přípravná modlitba; okouřování; umývání rukou; modlitba nad dary*
- *eucharistická modlitba: preface a Sanktus; slova ustanovení; anamnéze (připomenutí události z dějin spásy); obětní modlitba; konsekrační epikléze s modlitbou za jednotu; prosby s připomínkou svatých; doxologie (závěrečné svolání Boží slávy)*
- *přijímání: modlitba Páně (Otčenáš) s embolismem a doxologií; pozdravení pokoje; lámání chleba a mísení kalicha; Beránku Boží (Agnus Dei); přípravná modlitba; vlastní přijímání; díkyčinění a modlitba po přijímání (závěrečná modlitba)*

Závěrečné obřady

*- farní oznámení; pozdravení a požehnání; propuštění; políbení oltáře; odchod*¹¹⁴

2.2 Úvodní obřady

Úvodní obřady začínají vstupním zpěvem a průvodem celebranta s liturgickou službou. Cílem vstupního zpěvu je vedle uvedení do bohoslužby také sjednocení přítomných ve společné písni.¹¹⁵ Ta je většinou volena z kancionálu dle liturgické doby nebo evangelia.¹¹⁶ Liturgický průvod jde za zpěvu věřících k oltáři. Oltář je symbolem Krista a průvod znázorňuje lid putující k němu (proto věřící stojí - jsou alespoň tak součástí zastupu). První jdou v průvodu ministranti, kteří v tomto pořadí nesou: kadidlo jako symbol modlitby, která se vznáší k Bohu; kříž jako symbol spasitelné smrti Krista a svíce jako symbol Kristova světla. Jáhen, lektor nebo akolyta přináší evangeliář (Boží slovo) a na závěr jde kněz, který má v obřadu symbolizovat Boží přítomnost na zemi. Políbení oltáře je symbolickým pozdravem Krista. Kněz spolu se všemi přítomnými zahajuje mši slovy „Ve jménu Otce i Syna i Ducha svatého“, jakožto nejkratším vyznáním víry, při kterém se všichni pokřizují.¹¹⁷ Potom kněz pozdraví věřící slovy „Pán s vámi“, na které shromáždění odpoví „I s Tebou“. Následuje úkon kajícího, ve kterém věřící vyznávají svoji hříšnost. Ten bývá často doprovázen gestem bití se v prsa. Jeho součástí je zvolání *Kyrie eleison* (Pane, smiluj se), které známe již z pohanského starověku. Vzdával se tak hold božstvu nebo vládci, kterému příslušel stávající kult.¹¹⁸ V katolické mši se jedná o prosebnou litanii. Po ní se obvykle (o svátcích a nedělích) zpívá jeden z nejstarších církevních hymnů *Gloria in excelsis Deo* (Sláva na výsostech Bohu).¹¹⁹ Poslední částí úvodních obřadů je vstupní modlitba kolekta,¹²⁰ ve které kněz v 1. os. plurálu zastupuje všechny věřící a modlí se. Jejím úmyslem je sjednocení všech přítomných ve společné prosbě. Tato modlitba je předepsaná na každý den zvlášť. Poté si shromáždění sedá.

¹¹⁴ ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 187-188

¹¹⁵ Tamtéž

¹¹⁶ Tamtéž

¹¹⁷ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 189

¹¹⁸ Srov. Tamtéž, s. 190

¹¹⁹ Srov. Tamtéž, s. 191

¹²⁰ Od latinského *colleo*: dávat dohromady, spojovat.

2.3 Bohoslužba slova

Bohoslužbu slova zahajuje první čtení. Pokud se jedná o všední den, může to být jak čtení starozákonní, tak novozákonní. V neděli a o svátcích jsou čtení dvě. První z nich je zpravidla starozákonní a druhé buď z apoštolského listu, nebo ze Skutků apoštolů, nebo z knihy Zjevení.¹²¹ Čtení čtou osoby k tomu pověřené (lektoři) a vždy je pronáší od ambonu (oltář Slova). Mimo čtení se od ambonu také zpívají žalmy, čte evangelium, přednáší homilie a pronáší přímluvy.¹²²

Po prvním čtením následuje rezponzoriální žalm, který má poskytnout prostor pro doznění textu a osobní meditaci nad ním.¹²³ Žalm předzpívává k tomu určený člověk (kantor) nebo schola, a věřící s knězem pouze opakují refrén. Na žalm navazuje druhé čtení a po něm přichází na řadu zpěv Aleluja, při kterém se v průvodu symbolizujícím příchod Krista přináší evangeliář s doprovodem kadidla a svící¹²⁴. Věřící si stoupají, kněz oznamuje, z které knihy evangelia bude číst a u toho on sám a ostatní věřící označí své tělo trojím znamením kříže. Znamení na čele má ukázat, že věří evangelium; znamení na rtech, že touží šířit evangelium a znamení na prsou, že chtějí uchovávat evangelium v srdci. Text evangelia může číst pouze jáhen nebo kněz. Po jeho vyslechnutí si věřící sedají a přichází na řadu homilie neboli kázání, ve kterém kněz vykládá vyslechnuté texty. Pak následuje chvíle ticha, tzv. sacrum silentium, na které v neděli nebo ve svátek navazuje zpívané vyznání víry (Credo). Tuto část mše uzavírají přímluvy. Jedná se o prosby směřované k Bohu, na které věřící odpovídají „Prosíme Tě, vyslyš nás“ nebo jinou prosbou.

2.4 Eucharistická slavnost

Tuto část mše zahajuje tzv. příprava darů. Za doprovodu vhodného zpěvu vybraní věřící přicházejí v průvodu k oltáři a přinášejí chléb v podobě hostií a víno, potřebné ke konání mše. Spolu s těmito dary mohou věřící přinést i dary jiné nebo finanční sbírku. Kněz od nich dary přebírá a klade je na oltář. Přísluhující ministranti pokládají na oltář misál, do středu rozprostírají čtvercový lněný šátek korporál, na něj se staví kalich a vedle něj pokládají purifikatoř, tj. šátek na čištění kalichu.¹²⁵ Kněz většinou v tichosti pronáší modlitby nad dary, které jsou podobné židovským žehnacím modlitbám bera-

¹²¹ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 190

¹²² Srov. Tamtéž, s. 193

¹²³ Srov. Tamtéž

¹²⁴ Srov. Tamtéž, s. 195

¹²⁵ Srov. Tamtéž, s. 197

kot, jejichž obsah vyjadřuje díkuvzdání dobrotivému Bohu.¹²⁶ Poté kněz přidá k vínu v kalichu kapku vody, což vyjadřuje spojení lidské a božské přirozenosti v osobě Krista.¹²⁷ Nato následuje modlitba sebeobětování kněze, opět přednesená v tichosti, a okouření darů, oltáře, kněze a všech přítomných kadidlem.¹²⁸ Před závěrečnou modlitbou nad dary si kněz umývá ruce za doprovodu prosby, aby ho Bůh očistil od hříchů. Po tomto gestu kněz už nahlas a jménem všech prosí, aby Bůh přijal obětiny své církve.

Následující část v sobě zahrnuje mnohé úkony a modlitby, jež se souhrnně nazývají eucharistická modlitba. Ta začíná prefací, která má tři části: *úvod, děkovné vyličení spasitelného činu a přechod ke společnému chvalozpěvu věřících Svatý, svatý (Sanktus)*.¹²⁹ U této části věřící stojí. Poté kněz v modlitbě připomene události z dějin spásy. Na to navazuje konsekrací epikléze, při níž kněz vztahuje ruce dlaněmi dolů nad dary a svolává Ducha svatého, aby se chléb a víno staly Ježíšovým tělem a krví. Toto gesto symbolizuje Boží moc, která sestupuje shora na zem. Na konci epikléze žehná dary znamením kříže. Poté kněz pronese Ježíšova slova ustanovení eucharistie.¹³⁰ Toto je vrcholný okamžik celé mše. U slov „Toto je mé tělo“ a „Toto je má krev“ ukazuje kněz věřícím hostii a kalich pro chvíli uctívání. Tato část se nazývá proměňování a tradičně u ní věřící klečí. Po proměňování kněz poukazuje na proměněný chléb a víno se slovy „Tajemství víry.“ Věřící svojí odpovědí „Tvou smrt zvěstuje, Tvé vzkříšení vyznáváme, na Tvůj příchod čekáme, Pane Ježíši Kriste“ potvrzují víru v reálnou přítomnost Krista v eucharistii.

Druhá část eucharistické modlitby obsahuje přímlyvnou modlitbu za celou církev, připomínku mučedníků a svatých a na závěr doxologii, tj. chvalozpěv „Skrze něho a s ním a v něm, je tvoje všechna čest a sláva, Bože, Otče všemohoucí, v jednotě Ducha svatého, po všechny věky věků,“ na které shromáždění odpovídá „Amen“.¹³¹

Poslední částí eucharistické slavnosti je přijímání. Zahajuje ji společně vyslovená modlitba Otčenáš, kterou podle evangelia Ježíš odkázal svým učedníkům. Na to navazuje modlitba kněze za pokoj a ochranu před hříchem, tzv. embolismus.¹³² Pak

¹²⁶ Srov. Tamtéž

¹²⁷ Srov. DENIS, Henri. Jak slavit eucharistii. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 2000, s. 41

¹²⁸ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 200

¹²⁹ Tamtéž, s. 203

¹³⁰ viz 1. kapitola Vývoj eucharistické liturgie, podkapitola 1.-3. století

¹³¹ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 206

¹³² Srov. Tamtéž

následuje obřad pozdravení pokoje, který symbolizuje smíření s bratry a odkazuje tak na Ježíšovo Horské kázání. Všichni přítomní se pozdraví podáním ruky, sklonem hlavy nebo jiným způsobem a pronesou větu „Pokoj Tobě“. Poté kněz rozlomí hostii na několik dílů a jeden z nich ponoří do kalicha. Tento akt symbolizuje Krista, který se dává mnohým, aby se pak s ním stali jedním tělem. Věřící si klekají a začíná zpěv Agnus Dei (Beránku Boží), při kterém se kněz modlí soukromou přípravnou modlitbu za přijetí eucharistie. Pokleká, vstává, pozvedá hostii a pronáší větu z evangelia, kterou sv. Jan poukázal na Krista „Hle Beránek Boží, ten, který na sebe vzal hříchy světa.“¹³³ Poté je pronesena věta z knihy Zjevení „Blahoslavení, kdo jsou pozváni k večeři Beránkově“.¹³⁴ Věřící spolu s knězem modlitbu dokončí opět slovy z evangelia, kterou měl vyslovit setník z Kafarnaum: „Pane, nezasloužím si, abys ke mně přišel, ale řekni jen slovo, a má duše bude uzdravena“.¹³⁵ Kněz přijímá tělo a krev Krista jako první, podává přísluhujícím a poté jednotlivým věřícím, kteří přicházejí v průvodu. Obvykle věřící přijímají jen chléb, ale pokud okolnosti dovolují, přijímají i víno z kalicha. Po přijímání následuje díkuvzdání, které probíhá buď v tichosti, nebo společnou písní. Dověšením této části mše je modlitba, kterou, jako na začátku mše v kolektě, kněz pronáší jménem všech.

2.5 Závěrečné obřady

Před ukončením shromáždění většinou nastává méně formální část, ve které kněz sděluje aktuality a informace týkající se farnosti. Bohoslužbu pak ukončuje požehnáním přítomných, po kterém kněz rozpouští shromáždění slovy „Jděte ve jménu Páně,“ nacož věřící odpoví „Bohu díky“. Za doprovodu písně se formuje závěrečný průvod. Odchází se ve stejném pořadí jako při příchodu a kněz opět líbá oltář. Věřící si sedají poté, co liturgický průvod zmizí v sakristii. Ve většině farností je zvykem, že se lidé po skončení bohoslužby ještě modlí modlitbu za kněze.

¹³³ J 1,29

¹³⁴ Zj 19,9

¹³⁵ Srov. Mt 8,8

3. Analýza mše z hlediska performativity

3.1 Způsob komunikace

V mnoha teologických publikacích,¹³⁶ které se zabývají eucharistickou liturgií, je mše vnímána jako komunikační proces. Autoři vycházejí z obecně uznávaného modelu transakčního pojetí komunikace, ve kterém komunikátor (odesílatel) zakóduje zprávu, která je verbálně či neverbálně přenesena ke komunikantovi (příjemci), který ji dekoduje a vysílá zpětnou vazbu.¹³⁷ Mše obsahuje v tomto smyslu dva komunikační procesy najednou. V tom prvním je komunikátorem kněz, který svým jednáním při mši posílá zprávu komunikantům - věřícím.¹³⁸ V druhém komunikačním procesu se komunikátorem stávají věřící spolu s knězem a komunikátem jejich sdělení je transcendentní Bůh. Oba komunikační procesy jsou při mši patrné, jelikož kněz pronáší svá subjektivní sdělení v 1. osobě singuláru a veškeré předepsané modlitby v 1. osobě plurálu, tzn. ve jménu všech přítomných. 1. os. č. jednotného je použita v úvodu mše, při kázání, v osobní přípravné modlitbě před proměňováním a při závěrečném požehnání. Znamená to, že v těchto chvílích se věřící stávají diváky. Divadlo funguje na stejném principu. Komunikátorem je herec/performer, který na základě dohody „něco předvádí“ komunikantovi - divákovi. Avšak jak v případě divadla, tak v případě mešní liturgie dochází k problému se zpětnou vazbou. Ta nemá totiž viditelný vliv na komunikátora (I. kněze, II. kněze s věřícími, III. herce/performera). Patrice Pavis nabízí tuto odpověď: *Je-li však komunikace míněna jako nástroj vlivu či působení jednoho subjektu na subjekt jiný, přičemž ovlivňovaný si je tohoto působení vědom, vzájemnost výměny již není nezbytnou podmínkou, abychom ji jako takovou uznali. Divadelní komunikace tedy odpovídá této definici.*¹³⁹

Přijetí tohoto tvrzení pro komunikační proces mše by bylo možné, pokud by věřící byli pouze komunikanti. Pak by platilo, že jde o působení jednoho subjektu na druhý bez podmíněné výměny. Jak ale víme, během mše jsou věřící zároveň komunikanti (příjemci zprávy od kněze) i komunikátoři (odesílatelé zprávy Bohu), čímž dochází ke smíšení pozice diváka a pozice vykonavatele, a také k trvalému odlišení věřících od divadelních diváků. Zároveň může nastat situace, kdy člověk, který nic neví o

¹³⁶ Adolf Adam: Liturgika; Paul De Clerc: Moudrost liturgie; Henri Denis: Jak slavit eucharistii; Joseph Ratzinger (Benedikt XVI.): Duch liturgie; Klemens Richter: Liturgie a život; Edward Schillebeeckx OP: To číňte na mou památku; Helmut J. Sobeczko, Zbigniew W. Solski: Slowo i gest

¹³⁷ Srov. ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 83

¹³⁸ Srov. Tamtéž, s. 83-84

¹³⁹ Divadelní komunikace. In: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 74

římsko-katolické mši, vstoupí do kostela ve chvíli obřadu a cítí se v ten moment jako „pouhý divák“. Přestože neexistuje dohoda pozorujícího a pozorovaného, může mši mylně identifikovat jako divadlo. Jedná se o hraniční situaci. Všeobecně ale platí, že mše má jediného diváka, a tím je Bůh. Divadlo začíná až tam, kde se stává divákem člověk.¹⁴⁰

Římsko-katolickou mši tedy nelze označit za divadlo. Přesto se ale jeden pojem z Divadelního slovníku nabízí. Řecký výraz pro ukazování a označování *deixis*.¹⁴¹ *Lingvistický pojem deixis je výraz, který nabývá významu v situaci vypovídání: místo a čas, mluvčí a příjemce existují pouze ve vztahu k přednášenému poselství, sdělení. K deiktickým výrazům se řadí osobní zájmena (já a ty), slovesa v přítomném čase, příslovce času a místa, vlastní jména a všechny mimické, gestické a prozodické prostředky sloužící k časoprostorovému zařazení situace vypovídání.*¹⁴²

Uvedené tvrzení, že *místo a čas, mluvčí a příjemce existují pouze ve vztahu k přednášenému poselství* považuji za klíčové. Mše je zcela určitě výpovědí o proběhlých událostech, které obsahují spasitelné poselství. Spojení víry v dávné a neviděné příhody s jejich zpřítomňováním a zviditelňováním skrze symboly, tvoří výpověď mluvčího kněze a příjemce věřících, mluvčího věřících s knězem a příjemce Boha. Nadále budu tedy používat pojem vypovídání.

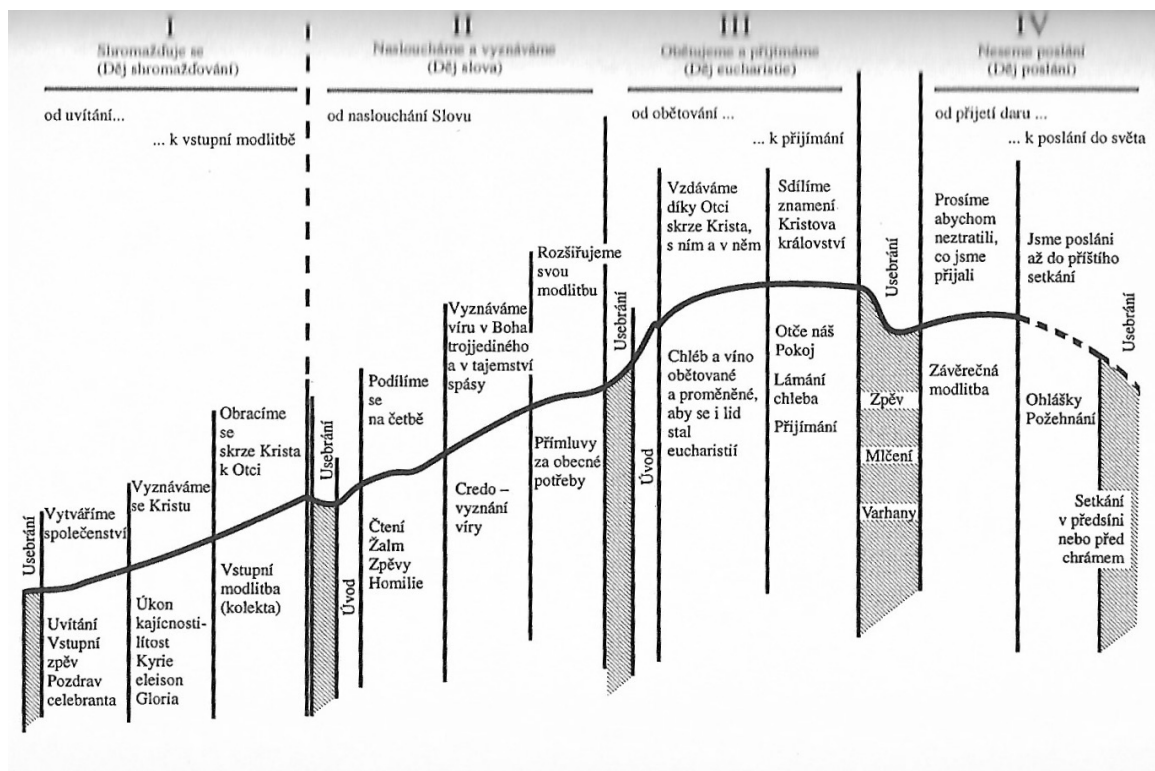
Cílem mše je sjednocení přítomných s transcendentním Bohem v přijímání jeho těla a krve. To generuje jakýsi vrchol mše, ke kterému obřad směřuje. Aby zmíněné přijímání mohl každý jako vrchol prožít, vytvořili liturgisté dramatickou stavbu mše s prvky, které mají jasné estetické cíle. Důkazem toho je graf z knihy Henriho Denise, Jak slavit eucharistii.¹⁴³ Schéma je upravenou reprodukcí schématu z dokumentu Pastorační poznámky k liturgii č. 117 str. 22-23.

¹⁴⁰ Srov. STEHLÍKOVÁ, Eva. A co když je to divadlo? Praha: Divadelní ústav 1998, s. 126

¹⁴¹ Srov. Deixis. In: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 51

¹⁴² Tamtéž

¹⁴³ DENIS, Henri. Jak slavit eucharistii. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 2000, s. 7



GRAF Č. 1 PRŮBĚH EUCHARISTICKÉ SLAVNOSTI

Ve schématu na první pohled vidíme, jak se v něm protíná vertikála a horizontála. Horizontála je křivka časového postupu, to je dynamika. I zde je patrný vzestup rytmu až k dramatickému vyvrcholení, které pak klesá do obvykle umírněného finále. Čára, která probíhá celým schématem, představuje nepřetržitost eucharistické dynamiky. Bez ní by byla slavnost roztržštěná na nevýrazné úseky a shromáždění by polevilo v pozornosti. Vertikála představuje přímku časového rozdělení. To je dělení na děje, jinak by slavnost byla monotónní a bez vzestupu. Děje jsou tradičně čtyři. Mezi nimi jsou doby k usebrání, které vytváří plynulý přechod. Usebrání je čas na doznění předchozího a také čas přípravy na následující.¹⁴⁴

Henri Denis ve svém popisu grafu používá slova z divadelní terminologie. Pojem dynamika je pro uvedené schéma velice přesný, protože označuje přecházení mezi různými znakovými systémy, které společně tvoří celkový záměr - dynamiku.¹⁴⁵ Znakové systémy jsou v grafu rozdělené vertikálními čarami. Dále operuje s pojmy čtyři děje, dramatické vyvrcholení a finále. *Dějství, jednání nebo akt je ve vnějším členění hry, pojmenování pro její části, které jsou ve vztahu k času a průběhu děje významově přibližně rovnocenné. Už od dob Aristotelových panuje názor, že drama musí před-*

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 6

¹⁴⁵ Srov. Divadelní specifičnost. In: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 95

*stavovat jeden děj, který lze rozložit na vzájemně organicky propojené části.*¹⁴⁶ Z toho vyplývá, že použití termínu čtyři děje je nesprávné. Mělo by se použít označení čtyři dějství. Západní divadlo používá rozdělení na dějství s přechody mezi nimi již mnoho století. Podle Patrice Pavice je *dějství v dramatu jako časová a narativní jednotka definováno spíše než obsahem, svými hranicemi: končí odchodem všech postav či výraznou proměnou časoprostorové kontinuity, a fabule se tak rozděluje na větší časové úseky.*¹⁴⁷ Kdybychom se tímto pohledem měli podívat na mši, lze jednotlivá dějství na základě kolektivních úkonů kněze a věřících rozdělit takto:

- I. vyznání hříšnosti, prosba o odpuštění
na konci se všichni posadí
- II. vyznání víry v Boha, prosby za potřeby světa
na konci se přemísťují objekty a lidé
- III. obětování Krista za hříchy světa, přijetí jeho vykoupení
na konci se všichni posadí a odnáší se objekty
- IV. vyslání zpět do hříšného světa s přijatým poselstvím
na konci všichni odchází

Je vidět, že dějství jsou definována pohybem zúčastněných a přemísťováním objektů. Z hlediska děje chci upozornit na zjevnou kontinuitu a dramatický oblouk. Začíná se vlastní hříšností a prosbou o odpuštění spáchaných vin. Poté se tento model rozšiřuje na celý svět a je vyjádřena víra, že k odpuštění dojde. Ve třetím dějství se tak skutečné stává. Kristova smrt je trvalým odpuštěním hříchů, o které bylo žádáno. Věřící i kněz jsou proměněni a opět se vrací do hříšného světa.

Na začátku této kapitoly jsme ale dokázali, že mše divadlem není. Otázkou tedy je, proč autor - teolog používá zmíněné divadelní pojmy. Jednou z odpovědí může být, že teologie žádnými vhodnými termíny nedisponuje a nejpřesnější pojmenování pro průběh mše, nalézá právě v divadelním aparátu. Ten samozřejmě nemusí být vnímán přísně terminologicky, ale více metaforicky. Přesto je důležité upozornit na fakt, že se citovaný autor při použití divadelního pojmu dopustil chyby, což ukazuje, že teologie s teatrologickými definicemi nepracuje přesně. Z toho vyplývají dvě hypotézy. Církev divadelní prvky ve mši nevnímá a nevědomě používá pro průběh mše divadelní slovník a nebo latentní teatralitu cítí, a při jejím popisu vědomě užívá pojmy divadelně nevzdělané veřejnosti.

Podle německého filosofa a teologa Romano Guardiniho je podstatou eucharistické liturgie objektivní náboženská aktivita, ve které věřící objevují realitu a

¹⁴⁶ Dějství, jednání, akt. In: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 52

¹⁴⁷ Tamtéž

pravdu.¹⁴⁸ V opozici k ní stojí subjektivní soukromá modlitba, která je osobním prožitkem vnitřního stavu jedince.¹⁴⁹ Tvrdí tedy, že kněz a jeho nálada jsou subjektivní a gesta a slova ve mši objektivní.¹⁵⁰ Avšak v prožívání liturgie ze strany věřících se často objektivní subjektivizuje a subjektivní objektivizuje. Církevní představitelé jsou si toho vědomi a ví, jak zásadní vliv na pravidelnou přítomnost věřících na obřadu má subjektivní přístup ze strany kněze. Staví proto sami sebe do pozice režisérů¹⁵¹, tj. osob nesoucích zodpovědnost za estetickou a organizační stránku, a formulují požadavky, kterými projev kněze usměrňují: *Již sama osobnost a celkový dojem, který kněz vyvolává, jsou rozhodující pro to, jak účastníci liturgie dekódují jeho sdělení. Jestliže je uznáván a ceněn, lze již dopředu počítat s větší pozorností a ochotou přijímat. Jeho chování by mělo zřetelně ukazovat, že není žádným velitelem obce věřících, nýbrž že je bratrem mezi bratry a služebníkem jejich radosti. To by mělo být znát již v počátku bohoslužby, když shromážděné zdraví. Také o modlitbách, které kněz přednáší zpravidla jménem lidu a s lidem, má platit, že se má vyvarovat jak teatrálních gest a falešného patosu, tak chladné bezcitné rutiny. Předsedající má tedy projevovat jako komunikátor vysoký stupeň citlivosti: musí mít cit pro atmosféru ve shromáždění a umět věřící uchránit při liturgii před nudou a všedností.*¹⁵²

*Úkony a postoje kněze, jáhna i přísluhujících mají směřovat k tomu, aby celá bohoslužba vynikala důstojností a vznešenou jednoduchostí.*¹⁵³ *Když kněz slaví eucharistii, má sloužit Bohu a lidu důstojně a pokorně. Celým svým jednáním a pronášením svatých slov má u věřících vzbuzovat vědomí živé přítomnosti Kristovy.*¹⁵⁴

Zároveň také režírují, jak by se během bohoslužby měli chovat věřící. Snaží se tak dosáhnout objektivizace celého obřadu (jak ze strany kněze, tak ze strany věřících), a zamezit tak nesprávnému účinku.

Je chvályhodné zachovávat mlčení v kostele, v sakristii a v prostorách k nim přilehlých už před začátkem bohoslužby, aby se všichni zbožně a řádně disponovali k

¹⁴⁸ Srov. WORBS, Marcin. Wymowa osobowych znaków w liturgii według Romana Guardiniiego (1885-1968). In: *Slowo i gest*. 1. vyd. Opole: WWTUO 2009, s. 79

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 79-80

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 80

¹⁵¹ Srov. Režie. In: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 352

¹⁵² ADAM, Adolf. Liturgika. Praha: Vyšehrad 2001, s. 84

¹⁵³ Všeobecné pokyny k Římskému misálu. Praha: Česká biskupská konference, 2003, s. 18

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 38

jejímu slavení.¹⁵⁵ Ať se věřící vyznačují hluboce zbožným cítěním a bratrskou láskou k těm, s nimiž se společně účastní bohoslužeb.¹⁵⁶

Čtení Božího slova je důležitý liturgický prvek, a proto mu mají všichni uctivě naslouchat. Už sama povaha předsednických částí vyžaduje, aby byly pronášeny zřetelně a hlasitě a aby je všichni pozorně sledovali. Když je tedy kněz říká, je nevhodné modlit se něco jiného nebo zpívat.¹⁵⁷

Z uvedených citací jasně vyplývá, že se církevní představitelé zabývají účinkem mše. Neponechávají obřad přirozenému jednání zúčastněných, ale sepisují, jak má kdo působit. Z věty: *Kněz se má vyvarovat jak teatrálních gest a falešného patosu, tak chladné bezcitné rutiny* je naprosto zřejmé, že si církev uvědomuje blízkost mše a divadla. Napomáhá tomu především fakt, že je mše veřejně přístupný obřad, při kterém se kněz jako hybatel nachází v odděleném prostoru od věřících, kteří sedí jako skupina naproti němu. Vědomí toho, že je kněz pozorován, ovlivňuje jeho projev, který je exponován především v rétorice. Divadlo si tento aspekt uvědomuje, a právě proto je vyučováno herectví. Herci se tak učí kontrole nad svým tělem, mimikou a hlasem. Jelikož kněžská formace žádný takový kurz nezahrnuje, teologové se obávají, že se kněz při mši pod vlivem trémy může dopustit nevědomé stylizace, čímž by snížil věrohodnost mše. Právě kredibilita je podstatou katolické církve a podílejí se na ní všichni, kteří ji jakkoliv reprezentují. Žádná publikace bohužel neuvádí, kde se podle duchovních představitelů hranice přirozeného a stylizovaného projevu nachází. Následující podkapitola bude věnována konkrétním divadelním prvkům v eucharistické liturgii.

3.2 Divadelní prvky v eucharistické liturgii

3.2.1 Prostor

Eucharistická liturgie je od 4. století primárně svázána s prostorem křesťanského chrámu, ale na základě povolení biskupa se může konat v podstatě kdekoliv. V Bibli je mnoho úryvků,¹⁵⁸ ve kterých je chrámem nazýván sám Kristus nebo společenství věřících. Z toho důvodu církev nelpí na prostoru kostela jako Božím domě a umožňuje, aby sjednocení s transcendentním Bohem v přijímání jeho těla a krve, prožil každý tam, kde potřebuje. Proto je možné, sloužit mše na nemocničních pokojích, v domech důchodců nebo kdekoliv, kam kněz nezbytné věci pro realizaci obřadu přinese.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 21

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 38

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 16-17

¹⁵⁸ J 2, 21; 1K 3,16-17; 1K 6,19; Zj 3,12; Zj 21,22

Podobně je to dnes i s prostorem divadelním. *S proměnou divadelní architektury, ústupem od kukátkového a frontálního jeviště a objevováním nových prostorů (škol, továren, náměstí, trhů atd.) se divadlo usazuje tam, kde se mu zlíbí. Vyhledává především kontakt s určitou společenskou skupinou a únik od divadelních aktivit svázaných tradicí.*¹⁵⁹ Jak u mše, tak u divadelních aktivit ale platí, že chrámy a divadla jako budovy jsou pro zmíněné konání uzpůsobeny z technického hlediska nejlépe, a jsou proto nejvíce využívány. Z toho důvodu se chci nadále soustředit na prostor kostela, ve kterém se koná nedělní mše, a porovnávat jej s frontálním jevištěm.

Kostel, jako vysvěcená budova pro křesťanskou liturgii, prošel od 4. století značným vývojem jak v oblasti architektury, tak v uspořádání interiéru. Po druhém vatikánském koncilu se spolu s úpravami v oblasti liturgie, tzn. mše se slouží čelem k lidu, mění i interiér kostela a především uspořádání presbytáře. Obecně se dá říci, že v soudobé sakrální architektuře převládá styl jednohalové budovy, ve které je oltář na vyvýšeném místě uprostřed, a kolem něj jsou z několika stran rozmístěna sedadla.¹⁶⁰ Cílem takového konceptu je, přiblížit věřící co nejbliž k oltáři (liturgické akci) a vytvořit místa k sezení pro co nejvíce lidí. Nové divadelní prostory jsou také často zbudovány v halách,¹⁶¹ do kterých se má vejít co nejvíce diváků, ale na rozdíl od sakrálních staveb je u nich kladen velký důraz na variabilitu tzn. jeviště se dá kdekoliv v prostoru postavit i složit - taktéž elevace a hlediště.

Nepostradatelnými částmi kostela jsou: vstupní prostor, hlavní loď, presbytář a sakristie. Hlavní loď je místo mezi vchodem a presbytářem, které je vyhrazeno pro věřící.¹⁶² Presbytář neboli kněžiště je *prostranství při hlavním oltáři, které je vyhrazeno pro duchovní a liturgickou službu*¹⁶³ a sakristií nazýváme *místnost v kostele, kam se ukládají liturgické předměty a oděvy, a kde se osoby vykonávající mši připravují.*¹⁶⁴ Divadelní budova se kostelu v mnohém podobá. Nejen že má vstupní prostor, hlediště (hlavní loď) pro diváky, jeviště (presbytář) pro účinkující a technické zázemí s šatnami (sakristie), ale také bývá lidově označována jako chrám nebo svatostánek umění. Národní divadlo má přezdívku Zlatá kaplička. Slova chrám a svatostánek pojmenovávají místa, která mají pro určitou skupinu lidí posvátný charakter. Je tedy možné, zmíněná

¹⁵⁹ Divadelní prostor. In: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 82

¹⁶⁰ PODROUŽKOVÁ, Petra. *Moderní sakrální architektura* [online]. České Budějovice: 2013 [cit. 2020-05-05]. Dostupné z: https://theses.cz/id/b50xxf/Modern_sakralni_architektura.txt, s. 68-78

¹⁶¹ Jatka 78, Studio Alta, Meet Factory, La Fabrika, Divadlo X10, Studio Hrdinů

¹⁶² Srov. Kostel, Hlavní loď. In: *Slovník křesťanské kultury*. Praha: Garamond 2002, s. 188

¹⁶³ Presbyterium, Presbytář. In: *Slovník křesťanské kultury*. Praha: Garamond 2002, s. 295

¹⁶⁴ Sakristie. In: *Slovník křesťanské kultury*. Praha: Garamond 2002, s. 324

označení vnímat tak, že pro určité lidi je divadlo něčím posvátným. Stejně jako katolický kostel je také divadlo prostorem „rituálů“. Především v den premiéry inscenace se ve většině divadelních souborů/skupin koná úkon, při kterém jeden člověk kolenem kopne druhého člověka do zadku a přitom pronese „Zlom vaz“, přičemž ten, který byl nakopnut, odpoví „Čert tě vem“. Tímto způsobem se hercům, kteří mají představení poprvé odehrát, přeje úspěch. Dalším premiérovým „rituálem“ je předávání tzv. zlomvazek. Jedná se o malé dárky, které mohou být jak vyrobeny, tak koupeny a opět si je divadelníci dávají před premiérou. Často se také děje, že když jsou herci již oblečeni v kostýmu, vzájemně se pro štěstí poplívávají před vstupem na jeviště. Z církevního prostředí se nabízí paralela v iniciačním obřadu křtu, kterým se přijímají noví členové církve. Ti jsou během udělování křtu politi vodou a také dostávají dárky, většinou Bibli, svíci a bílý šátek. Když se vrátím zpět k rozdělení prostoru, zjišťuji že v divadle je dělení na jeviště a hlediště většinou zachováno, i když mnozí tvůrci klasické uspořádání prostoru nabourávají.¹⁶⁵ V křesťanském chrámu je vymezené místo pro duchovní a pro věřící pozůstatkem překonaného teologického tvrzení, podle kterého duchovní střežili tajemství eucharistie před obyčejnými věřícími, a proto od něj byli i fyzicky vzdáleni.

Objekty v interiéru kostela, které jsou využívány při mši jsou: oltář, ambon, svatostánek, tj. *schránka na uchovávání proměněných hostií*¹⁶⁶, sedes, tj. sedadlo v presbytáři pro hlavního celebranta mše, a kostelní lavice. Přestože jsou ztvárněny v určité estetice, primárním důvodem jejich výroby a použití je jejich praktická funkce. Symbolického významu oltář, ambon a svatostánek nabývají až ve chvíli jejich umístění a posvěcení v chrámu. Od té chvíle komunikují s věřícími na symbolické rovině, i když se právě nekoná mše. Zároveň svou přítomností definují kostel. Všechny uvedené objekty jsou zpravidla připevněny k podlaze a nedá se s nimi hýbat. Nejdůležitější jsou oltář - stůl eucharistie, který je umístěn ve středu presbytáře, a ambon - stůl slova, umístěný z levé nebo z pravé strany oltáře. Dalším objektem v presbytáři je sedes - místo předsedání, který se nachází zprava nebo zleva za oltářem. Svatostánek je také situován za oltář, ale současní liturgisté prosazují, aby byl instalován na straně. Za prve, protože je výše než oltář a strhává na sebe pozornost a za druhé, protože kněz při mši stojí ke svatostánku zády, což působí neuctivě. Lavice jsou umístěny v hlavní lodi tak, aby věřící seděli čelem k oltáři. Presbytář a hlavní loď mohou tedy označit za prostor vypovídání. V divadle se uspořádání interiéru v hracím sále mění podle

¹⁶⁵ Ester Krumbachová, Jan Němec. O slavnosti a hostech [divadelní inscenace] Režie: Katharina Schmitt. Studio Hrdinů. 1.5. 2015; Sofie Sticzayová, Olga Ziębińska. Rodinná oslava [divadelní inscenace] Režie: Sofie Sticzayová. Divadlo DISK. 19.10. 2018

¹⁶⁶ Srov. Tabernákl/Svatostánek. In: *Slovník křesťanské kultury*. Praha: Garamond 2002, s. 353

představení. Výše uvedené objekty se teď pokusím konfrontovat s divadelním pojmem scénografie.

*Pojem scénografie, který dnes stále častěji nahrazuje pojem dekorace, přesahuje zastaralé - ornamentální a dekorativní - pojetí divadelní „výpravy“, a vystihuje snahu této disciplíny být skutečným rukopisem „vpisovaným“ do trojrozměrného prostoru (k němuž je nutno přidat i dimenzi časovou). Scénografie dnes nevidí svůj úkol jako ideální a jednoznačnou ilustraci dramatického textu, ale jako scénickou dispozici, uspořádání scény, jež nemá ilustrovat, nýbrž osvětlovat text a lidské jednání, představit určitou situaci vyprávění a spoluvytvářet smysl inscenace v neustálých korespondencích prostoru a textu.*¹⁶⁷ Uvedené definici neodpovídá v prostoru kostela v podstatě nic. Přestože oltář, ambon, svatostánek, sedes a lavice představují situaci vyprávění, nejedná se o jednu konkrétní situaci, pro kterou by byly do kostela umístěny s významotvorným záměrem. Jsou to objekty, které jsou v kostele trvale a používají se i k jiným druhům katolické liturgie. Například: Při obřadu adorace se ze svatostánku bere monstrance s hostií, která se poté klade na oltář k uctívání a všichni přítomní přitom klečí v lavicích. Nebo při liturgii kněžského svěcení světitel promlouvá od ambonu a sedá si na sedes. Samozřejmě prostor kostela zahrnuje i další objekty a práci s nimi. Sochy, obrazy, liturgické barvy nebo dočasně umísťované objekty. U soch i obrazů (nejčastěji jsou využívány výjevy křížové cesty) se konají pobožnosti,¹⁶⁸ liturgické barvy¹⁶⁹ a dočasně instalované objekty¹⁷⁰ se pravidelně obměňují, ale veškerá tato činnost podléhá neměnnému liturgickému kalendáři. Podle něj církve upravuje interiér kostela a tudíž se nejedná o scénografii, která by pracovala s významy ve vztahu k jednomu konkrétnímu konání nebo textu.

Při mešním obřadu, který nese název velikonoční vigilie, jsem se jako účastník setkala s tím, že církve pracovala se světlem způsobem, který z něj scénografii učinil. Tato slavnostní mše začíná po západu slunce před kostelem, kde je lit. službou rozdělán oheň u kterého se všichni shromáždí. Od něj pak kněz zapaluje paškál, tj. veliko-

¹⁶⁷ Scénografie. In: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 371-372

¹⁶⁸ Na slavnost Nanebevzetí Panny Marie je prováděna modlitba před její sochou v kostele, ke které věřící poté kladou květiny. Během křížové cesty se věřící zastavují před jednotlivými obrazy Ježíšovy cesty s křížem a modlí se. Ve všech těchto případech jde o ilustrativní využití objektů.

¹⁶⁹ Liturgické barvy, kterým jsou přisuzovány určité významy, se střídají v především v presbytáře podle liturgického období a jsou exponovány na ubrusech, svících a na rouchách duchovních a přísluhujících při mši.

¹⁷⁰ Pro dočasně umístěné objekty církve využívá jako u liturgických barev prostor kolem oltáře, který je přirozeně všemi vnímán jako střed dění. Z toho důvodu se před něj staví různé objekty, které mají zdůraznit prožívanou liturgickou dobu. O velikonočních je to paškál, tj. velikonoční svíce symbolizující vzkříšeného Krista, v postní době dřevěný kříž s ukřížovaným Kristem a v období Vánoc jesličky.

noční svíce symbolizující vzkříšeného Krista. Setkání u ohně bývá také využíváno pro různé okrajové divadelní formy, například storytelling¹⁷¹ nebo ohňovou show¹⁷². Této části liturgie se říká liturgie světla, protože klade důraz na ve tmě zářící světlo (Bůh), které překonává tmu (démon). S paškálem jako jediným zdrojem světla, se v průvodu vstupuje do temného kostela, kde si od něj všichni postupně zapalují malé svíce, které drží v rukou. V divadle se se svíčkami před zpřísněním protipožárních opatření pracovalo poměrně běžně.¹⁷³ Poté se přítomní přesouvají na svá místa a začínají úvodní modlitby, na které navazuje devět čtení ze Starého zákona, které uzavírá chvalozpěv "Sláva na výsostech Bohu". V tu chvíli začínají zvonit zvony, rozezní se varhany a celý prostor kostela se rozsvítí. Dlouho udržované přítmí při liturgii odkazuje k Ježíšově smrti na kříži.¹⁷⁴ Rozsvícení všech světel pak ohlašuje jeho zmrtvýchvstání. Jedná se o jednoduchý, ale velmi účinný efekt, kterým se v divadle dosahuje změny atmosféry, prostředí i divákova vnímání. Jako příklad dlouho trvajících tmy nebo přítmí lze uvést inscenace Molyneuxova otázka (Studio Hrdinů, režie Katharina Schmitt, premiéra 11.12. 2018) a Dancer in the Dark (Thalia Theater Hamburg, režie: Bastian Kraft, premiéra 28.3. 2018). Obě inscenace se zabývají tématem nevidomého člověka. V prvním případě jde o setkání muže a slepé ženy a v druhém o slepoucí matku, která před okolím z určitých důvodů skrývá svou indispozici. Obě inscenace použití světla rozděluje na dvě části. V Dancer in the Dark jsou na zhaslém jevišti v různých výškách zavěšeny televizory, na které je přenášen děj, který se odehrává ve tmě. Přechody mezi scénami jsou vytvořeny krátkým probliknutím prostoru, ale jinak to znamená, že jediné světlo v této části jde z televizorů. První část Molyneuxovy otázky jde v tomto ještě dál, protože se odehrává v naprosté tmě, do které místy problikne světlo. Druhá část německé inscenace nadále využívá videoprojekci, ale již za plně osvětleného jeviště. V Molyneuxově otázce probíhá druhá polovina také za plného světla, navíc s razantním přechodem za pomoci barevných filtrů a kouřostroje. Z toho tedy můžeme vyvodit, že divadlo se ke kontrastu dlouho trvajících tmy/přítmí a razantního vstupu světla dostává

¹⁷¹ Cross Attic. Vyprávění příběhů u ohně [storytelling] Cross Attic. 29.5. 2018

¹⁷² Divadlo eMILLION. Ohňová show ve stylu Aztèque [ohňová show] Režie: Emil Navrátil.

¹⁷³ Handa Gote research and development. Safírová hlava [divadelní inscenace] Režie: Handa Gote research and development. Truhlárna Žižkov Praha. 6.12. 2014; Hlad a chuť. Robinson aneb I v Letňanech se dá něco zažít [divadelní inscenace] Režie: Hlad a chuť. Kald Damu. 19.1. 2017

¹⁷⁴ Navazuje se tím na slova Matoušova evangelia: *V poledne nastala tma po celé zemi až do tří hodin. Kolem třetí hodiny zvolal Ježíš mocným hlasem: "Eli, Eli, lama sabachtani?", to jest: "Bože můj, Bože můj, proč jsi mne opustil?" Když to uslyšeli, říkali někteří z těch, kdo tu stáli: "On volá Eliáše." Jeden z nich hned odběhl, vzal houbu, naplnil ji octem, nabodl na tyč a dával mu pít. Ostatní však říkali: "Nech ho, ať uvidíme, jestli přijde Eliáš a zachrání ho!" Ale Ježíš znovu vykřikl mocným hlasem a skončil. (Mt 27,45-50)*

skrže témata, která souvisí se slepotou a viděním, což nemusí tématicky zůstat pouze u fyzické indispozice. Hodinové naslouchání textům v potměném kostele, stejně jako půl hodina herectví ve tmě (Molyneuxova otázka) nebo hodina s blikajícími televizory (Dancer in the Dark) uvádí lidi do jiného vnímání prostoru a času. Tma obrací pozornost z vnějšího k vnitřnímu a zbystruje na úkor zraku jiné lidské smysly. Když do ní nečekaně vstoupí obrovský příval světla, v kostele navíc varhany a zvony, je to tak velký kontrast, že to v každém vyvolá nějakou emoci. Komunikátorem je v tu chvíli světlo a zvuk a komunikantem všichni přítomní lidé. Jsem tedy přesvědčena, že světlo ve velikonoční vigílii funguje až do momentu rozsvícení jako scénografický prvek, protože spoluvytváří smysl obřadu v neustálých odpovědích prostoru a textu. Církev tento divadelní efekt používá proto, že je Kristovo zmrtvýchvstání nejdůležitější událostí v jejich dějinách a chce tak před věřícími posílit akt vypovídání.

Kvůli zajištění dobré viditelnosti a zvuku je ve většině kostelů interiér doplněn o techniku veskrze divadelní: světla, mikrofony a reproduktory. Jelikož sezení pro věřící není zvyšováno elevací, záleží církevním představitelům především na tom, aby každý dobře slyšel. Důvodem je, že samotná přítomnost na obřadu spolu s vykonáváním předepsaných gest na základě slyšeného pro plnohodnotné prožití obřadu stačí. V divadle je slyšitelnost a viditelnost na stejné úrovni důležitosti. Speciálním objektem v interiéru kostela je elektrický číselník, na kterém se objevují čísla písní z kancionálu. Číselník je umístěn na viditelném místě tak, aby mohli věřící jednoduše najít píseň, která se zpívá. V současné době se ale stále častěji objevuje nový způsob, jak text písně věřícím zprostředkovat, a to promítáním slov na zeď či plátno.

3.2.2 Osoby konající obřad

Jak víme z předchozích kapitol, na obřadu se podílejí všichni přítomní. Ti se dělí na duchovní a věřící, z nichž je vybírána liturgická služba. Do liturgické služby patří ministranti, varhaník a schola. Když bychom uvedené skupiny přiložili na divadelní prostředí, duchovní a ministranti by byli herci (protože mají kostýmy a „nazkoušeli“ obřad), varhaník a schola by zůstali hudebníky a věřící by na jednu stranu mohli být aktivizovanými diváky, ale na druhou stranu jejich gesta a slova hýbou obřadem, tudíž by byli více herci, například chórem.

Specifikem duchovních a přísluhujících je liturgický oděv, do kterého se oblékají v sakristii kostela před začátkem mše. Také v divadle existují šatní prostory pro herce, ve kterých se oblékají do kostýmů. Na druhou stranu, akt převlékání (z civilu do kostýmu nebo z kostýmu do kostýmu) je mnohdy v divadelních představeních zviditelněn a funguje jako plnohodnotná jevištní akce. Kostým je podle Patrice Pavise pohyblivá

dekorace, spjatá s životem postavy a její mluvou.¹⁷⁵ U liturgického oděvu je to zcela jinak. Lidé, kteří se do něj oblékají, na sebe neberou jinou identitu. Být knězem je životní stav přijatý svěcením, a být ministrantem je funkce, k níž je dotyčný pověřen. Tudíž v obou případech dochází k sebeidentifikaci na základě konání. Znamená to, že roucha identitu nemění, nýbrž potvrzují.

Liturgický šat má svůj počátek v běžně používaném oděvu řeckořímského světa prvního století.¹⁷⁶ Prvotní křesťané byli během obřadu oblečeni do tuniky, dlouhého roucha a svrchníku, nazývaného tóga.¹⁷⁷ Na počátku 3. století ale římský teolog Hippolyt začal prosazovat, aby byl liturgický oděv bělostný a vždy čistý, na což církev přistoupila a liturgické roucho tak bylo definitivně vyjmuto z civilního oblečení.¹⁷⁸ Z původní jednoduché podoby se během století vyvinul současný velmi specifický oděv. Oproti duchovním a lit. službě věřící přicházejí na mši v civilním oblečení. Právě zde leží paralela s divadlem, do kterého přicházejí taktéž civilně oblečení diváci, kteří se dívají na okostýmované herce/performery. Fakt, že jsou věřící v civilním oblečení, považují z hlediska aktu vypovídání za problematický, protože jak víme, nezastávají pozici diváků. Jsou spolu s knězem a lit. službou vykonavateli obřadu, a proto by měli mít také liturgický šat. Na druhou stranu v mnoha farnostech přicházejí věřící na mši společensky nebo slavnostně oblečeni. Nejedná se sice o kostým, ale je v tom přítomná určitá míra stylizace. Volba slavnostního oděvu může být jak akceptací zavedené konvence, tak vědomým vyjádřením úcty tomu, s kým se mají setkat. To samé platí o oblékání divadelních diváků, kteří často přicházejí na představení ve společenských šatech. Návštěva divadla byla, dříve daleko více než dnes, vnímána jako přehlídka rób a lidí ve smyslu „každý kdo něco znamená, tam bude“. V současné době je od slavnostního oděvu u diváků upouštěno a pouze vybraná divadla za sebe formulují, jak má být divák oblečen.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Srov. Kostým In: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 240

¹⁷⁶ Srov. Liturgický oděv/šat. In: *Slovník křesťanské kultury*. Praha: Garamond 2002, s. 209

¹⁷⁷ Srov. tamtéž

¹⁷⁸ Srov. tamtéž

¹⁷⁹ <https://www.divadlomir.cz/aktuality/dress-code-aneb-jak-pri-navsteve-divadla-dodrzet-odevni-bonton-25>; https://www.divadlonavinohradech.com/content/files/DOKUMENTY/navstevni_rad_FINAL.pdf

3.2.3 Pohyb

Pohyb při mši můžeme rozdělit na pohyb po prostoru a na pohyb na místě. Oba druhy pohybu vykonávají jak věřící, tak kněz a lit. služba. Pohyb po prostoru hlavní lodi věřící realizují pouze při průvodech, a to s dary a k přijímání. Oproti tomu divadelní diváci se zpravidla nepohybují vůbec, s výjimkou imerzivního nebo site-specific divadla. Přísluhující a kněz, jako hybatel obřadu, se po prostoru presbytáře přesouvají daleko více než věřící, což platí i ve vztahu herců a diváků. Přesuny jsou předem určeny rozmístěním objektů v interiéru a strukturou úkonů. Tento nacvičený sled akcí se podobá především performance, kde je kladen důraz na konání, nikoliv hraní, buď ve vztahu k objektu nebo ve vztahu k druhému člověku.

Pohyb na místě můžeme z hlediska teologie rozlišit na tři liturgické postoje:

I. Ve stoje - postoj připravenosti a zmrtvýchvstalého Krista

II. V sedě - postoj naslouchání a meditace

III. V kleče - postoj lítosti nad hříchy a prosba za odpuštění¹⁸⁰

Podle Henriho Denise umožňují tyto změny držení těla proniknout do tajemství obřadu celým tělem člověka.¹⁸¹ Všimá si, že střídání uvedených postojů automaticky generuje nebo naopak snižuje napětí v těle.¹⁸² To samé si uvědomuje i současná divadelní dramaturgie, která se snaží překonat konvenční usazení diváků do temného hlediště, odkud z fixní pozice sledují představení. Hledá proto nové přístupy, které by divákovi umožnily sledovat představení zevnitř a vybírat si, kdy, odkud, na co a jak dlouho se bude dívat.¹⁸³ Vzniká tedy nejen dramaturgie inscenace, ale i dramaturgie diváka.

Během mše je za účelem aktivizace všech přítomných, prováděn postoj ve stoje při nejdůležitějších částech liturgie slova (evangelium, Credo, přímluvy).¹⁸⁴ Naopak sezení všechny vede ke ztišení a naslouchání (čtení, žalm, homilie).¹⁸⁵ Klečení je svázáno s nejdůležitějším okamžikem mše, a to s proměňováním. Uvedené liturgické postoje se často vyskytují také v divadle. Stání a sezení herců má ale daleko širší konotace, než jsou ty, se kterými se při mši pracuje. Na druhou stranu sezení u diváků odpovídá naprosto přesně postoji naslouchání. Klečení je i v divadle spojováno především s náboženským postojem.

¹⁸⁰ SOBECZKO, Helmut Jan., SOLSKI, Zbigniew. *Slowo i gest*. Opole: WWTUO 2009, s. 64

¹⁸¹ Srov. DENIS, Henri. *Jak slavit eucharistii*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 2000, s. 38

¹⁸² Srov. Tamtéž

¹⁸³ Marcin Wierzchowski, Daniel Soltynski. *Sekretne zycie Friedmanów (Tajný život Friedmanových)* [divadelní inscenace] Režie: Marcin Wierzchowski. Teatr Ludowy Kraków. 19.11. 2016

¹⁸⁴ Srov. Tamtéž

¹⁸⁵ Srov. Tamtéž

Zmíněná gesta provádí věřící jak spolu s knězem, tak sami. Je proto nutné, aby alespoň jeden z věřících bez závislosti na duchovním věděl, kdy má co dělat. Ostatní po něm mohou úkony opakovat. Většina věřících si sled gest zapamatuje během několika návštěv kostela, ale k učení se struktury mše a prováděných úkonů dochází právě aktem napodobování. Nově pokřtěný člen církve se během obřadu dívá na již zkušeného věřícího a napodobuje jeho pohyby. Tento princip se v divadelní teorii nazývá mimesis a označuje se jím *napodobení* či *představení jisté věci*. *Původně šlo o napodobení osoby fyzickými a lingvistickými prostředky, tato „osoba“ však mohla být také věcí, idejí, hrdinou či bohem. V Aristotelově Poetice je umělecká tvorba definována jako napodobení jednání.*¹⁸⁶ Právě mimesis tvoří základ divadla a jak je vidět, pro šíření katolického obřadu mezi další lidi je nepostradatelná. Důkazem toho je i text z Lukášova evangelia, který se vztahuje k počátku křesťanského obřadu: *Vzal kalich, vzdal díky a řekl: „Vezměte a podávejte mezi sebou. Neboť vám pravím, že od této chvíle nebudu pít z plodu vinné révy, dokud nepřijde království Boží.“ Pak vzal chléb, vzdal díky, lámal a dával jim se slovy: „Toto jest mé tělo, které se za vás vydává. To čiňte na mou památku.“* (Lk 22,17-19)¹⁸⁷ Poslední věta je klíčová. *To čiňte na mou památku* je jasná výzva k napodobování Kristova konání. Jenom díky mimesis se z Ježíšových slov a gest mohl stát obřad.

3.2.4 Gesta a slova

Gesto je druh tělesného pohybu, nejčastěji záměrně kontrolovaného hercem, vytvářené s významotvorným záměrem, více či méně závislým na pronášeném textu, nebo nezávisle na něm. Klasické pojetí, které dnes ještě převládá, vidí v gestu prostředek výrazu sloužící ke zveřejnění předchozího vnitřního psychického obsahu, který má tělo sdělit. Obvykle rozlišujeme tato gesta:

- I. Vrozená gesta, spojená s určitým tělesným postojem (držením těla) či pohybem*
- II. Estetická gesta, vypracovaná s cílem vytvořit umělecké dílo (tanec, pantomima, divadlo aj.)*
- III. Konvenční gesta, obsahující sdělení, které chápe vysílací zdroj i příjemce*¹⁸⁸

Uvedená definice z divadelního slovníku se v případě gesta shoduje s teologickým výkladem: *Rituální gesto radikálně vyžaduje duchovní zázemí. Zvláště je to vidět v gestu mytí nohou, které od dotyčného, jež ho provádí, vyžaduje lásku, touhu po očištění a služebné sebeponížení. Vnější gesta nemají význam, když nejsou spjatá s vnitřním*

¹⁸⁶ Mimesis In: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 259

¹⁸⁷ Bible. Český ekumenický překlad. Praha: ČBS 2016, s. 1199 NZ

¹⁸⁸ Gesto In: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 163-164

stavem.¹⁸⁹ Když se podíváme na rozdělení gest u Patrice Pavise, zjišťujeme, že při mši se gesto realizuje na dvou úrovních. Za prve ve vrozených gestech všech přítomných, která jsou vykonávána nevědomě, a za druhé v konvenčních (dohodnutých) gestech, která jsou naopak vykonávána vědomě dle liturgických předpisů. Právě skrze sjednaná gesta probíhá komunikace kněze s věřícími (když se kněz posadí, věřící se také posadí), a kněze a věřících s Bohem (když všichni přítomní klečí, vyjadřují tím svou úctu k Bohu) viz. podkapitola Analýza komunikace. Divadlo oproti tomu komunikuje s diváky gesty estetickými.

O symbolickém významu jednotlivých liturgických gest pojednává 2. kapitola mé práce. Obecně se dá říci, že gesta, která jsou součástí mešní liturgie, mají všem přítomným pomoci ztotožnit se s výpovědí, která je formulovaná do slov, a lépe tak prožívat celý akt vypovídání. Příkladem může být při pronášeném vyznání vin gesto bití se v prsa, nebo když kněz ukazuje proměněnou hostii, čímž daný okamžik pozastavuje a umožňuje tak věřícím se na hostii podívat a krátce ji uctít. Pro divadelní herce je uvedené ztotožnění se s prováděnými akcemi během inscenace naprosto zásadní. Celé zkoušení inscenace směřuje různými způsoby k tomu, aby herci na jevišti vědomě a sebejistě jednali. Právě práce s tělem herce (použití určitých gest) často vede rychleji k dosažení kýženého výrazu, než když se k němu herec dobírá skrze psychologie ztělesňované postavy. Avšak v prožívání obřadu mše ze strany věřících, kněze a lit. služby a v prožívání divadelního představení ze strany herce je jeden podstatný rozdíl. Herec je zpravidla vnímán jako individuum (pokud se nejedná o dav nebo chór), jehož psycho-fyzické dispozice ovlivňují podobu ztělesňované postavy nebo konané akce. Jednotliví věřící, kněz i přísluhující jsou oproti herci bráni jako konající kolektiv, a přestože má každý z nich své individuální dispozice, nemá to na podobu mše žádný vliv. Všichni přítomní mají tedy při konání obřadu velmi málo příležitostí, kdy se mohou jako jedinci svobodně projevit. To samé platí u divadelních diváků, kteří jsou kolektivem komunikantů v „obřadu“ divadla. Na základě všeobecně přijaté konvence, téměř každý divák ví, co ho do struktury večera v divadle čeká a uzpůsobuje tomu své chování. Katolická mše funguje směrem k věřícím identicky. Přítomným tedy nezbyvá nic jiného než se přizpůsobit své pozici v obřadu/v divadle.

Jak víme, veškerá gesta, která se při mši realizují, jsou spojena se slovem. To se vyskytuje v liturgii v různých podobách. Jedná se o zpívané slovo, čtené i z paměti pronášené modlitby, předčítané texty z Bible, výklad evangelia či závěrečná neformální sdělení. Pozoruhodné je, že věřící odříkávají z paměti v podstatě všechny texty, které při mši mají pronést. V divadle se s tím setkáváme především u činoherních herců a

¹⁸⁹ Srov. ROGOWSKI, Roman E. Gesty Jezusa. In: *Slowo i gest*. 1. vyd. Opole: WWTUO 2009, s. 51-52

někdy i u diváků, kteří pravidelně přicházejí na svou oblíbenou inscenaci a odřikávají si pro sebe repliky spolu s herci.¹⁹⁰ V případě činoherců jsou texty memorovány proto, aby mohli skrze repliky vytvořit postavu, která jedná a mluví. U věřících dochází k zapamatování textů častými návštěvami kostela. Když si představíme činoherní představení, ve kterém několik herců ztělesňuje postavy, zjišťujeme, že je nutná souhra. Aby inscenace fungovala, musí herci dodržet nazkoušenou podobu inscenace. V mešní liturgii je to úplně stejné. Kněz, věřící i liturgická služba na sebe vzájemně reagují a proto musí dostát předepsaným gestům a slovům. Častým modelem je, že kněz zahájí modlitbu a věřící se k němu přidají, nebo pronese část textu, který věřící sami dokončí. Tento princip funguje i v opeře, operetě nebo muzikálu, kde zpěváci zpívají duety.

Ohledně textů, které zaznívají při bohoslužbě slova, bych ráda upozornila na zjevnou kontinuitu a vracející se motivy. V modelu dvou mešních čtení to první pojednává o době před narozením Ježíše Krista. Druhé čtení naopak hovoří o době po Ježíšově zmrtvýchvstání, a celé to vrcholí v evangeliu, které podává zprávu o Ježíšově životě na zemi. Právě v evangeliu dochází k průniku mezi aktuálně žitým životem všech přítomných a životem Ježíše. Není náhodou, že po těchto třech textech následuje kázání, ve kterém kněz vysvětluje a rozvíjí motivy, situace či jednání postav z vyslechnutých úryvků. Komunikace během homilie probíhá pouze od kněze k věřícím (nikoliv od kněze s věřícími k Bohu), a tím pádem se v tento jediný okamžik věřící stávají diváky. S kázáním je totiž spojená dohoda, že jeden koná a ostatní se na něj dívají. Často se proto děje, že kněz za účelem aktivizace přítomných věřících do homilie zapojí. Například kladením otázek nebo rozdáváním obrázků k evangeliu dětem. Tento způsob zapojení diváků není cizí ani divadlu. Jako příklad lze uvést inscenace Experiment myší ráj (Národní divadlo, režie Jiří Havelka, premiéra 26.5.2016) a Faust (Divadlo pod Palmovkou, režie Jan Klata, premiéra 2.3.2019). V prvním případě byly divákům rozdány plastové poloobličejové masky s potiskem myších čumáků a uší, v druhém případě každý z diváků obdržel plastové nasazovací rohy, které blikaly. Jde se o způsob, jak z diváka skrze scénografický prvek učinit součást představení a zároveň ho aktivizovat v rámci volby, zda si obdržený objekt nasadí či nikoliv ve vztahu k sobě a k okolí. Dalším stupněm v rozdávání objektů je ze strany herců darování vlastních fotografií s podpisem. K tomu samému dochází v kostele při liturgii kněžského svěcení, kdy dotyčný rozdává věřícím svou fotografii s podpisem a modlitbou. Podobně také funguje katolický kněz Tomáš Halík, který vždy když napíše novou knihu, tak její výtisky při-

¹⁹⁰ Irena Dousková. Hrdý Budžes [divadelní inscenace] Režie: Jiří Schmiedt. Divadlo Kalich Praha. 7.11. 2002; Geraldine Aron. Můj báječný rozvod [divadelní inscenace] Režie: Jana Kališová. Studio DVA Praha. 23.10. 2003

nese do kostela. V závěru mše na svou publikaci upozorní a potencionálním kupcům - čtenářům nabídne, že jim knihu jako autor podepíše.¹⁹¹

Jelikož není pro každého snadné, identifikovat při mši symbolické významy slov a gest, stala se součástí církevní praxe také komentovaná mše. Jedná se o mši, při níž kněz před každou její částí vysvětlí, co se bude dít, a jaký to má teologický význam. V divadle je komentář k představení či autorovi obsažen v tištěném programu, stále častěji také v dramaturgickém úvodu a nebo v postmoderním divadle přímo v představení.¹⁹²

3.2.5 Práce s objekty

Pro uskutečnění mše jsou naprosto klíčové objekty. Bez chleba a vína, které se při mši stávají Kristovým tělem a krví, kněz nemůže obřad konat. Uvedené potraviny musí podle tradice splňovat určité výrobní podmínky (nekvašený chléb a víno bez umělé fermentace), které umožňují, použít je pro účel obřadu. Zajímavé je, že současná podoba mešního chleba a barva mešního vína jsou výsledkem ryze praktických rozhodnutí. Z hlediska věrohodnosti aktu vypovídání, se má při mši používat červené víno (barva krve) a nekvašený chléb v podobě placek. Během let ale církev došla k tomu, že červené víno nahradí vínem bílým (protože dělá méně viditelné skvrny na oltářních ubrusech), a že zdlouhavé trhání chleba na kusy, vyřeší kulatými hostiemi. Jedná se tedy o zástupné objekty. S výše popsaným kompromisem se divadelní tvůrci setkávají často. Používání určitých objektů v inscenaci prověřuje jejich přednosti i nedostatky a proto občas dochází k tomu, že objekt, který nejpřesněji naplňuje představu tvůrců, musí být z praktických důvodů vyměněn za jiný.

Mešní pokrm se do obřadu dostává v obětním průvodu.¹⁹³ Věřící, kteří hostie a víno nesou, je předávají knězi, a ten s nimi po zbytek obřadu předepsaným způsobem manipuluje. Víno přelévá z nádobky do kalicha, a hostie předává z tácku do pateny. Skrze toto gesto získávají víno a chléb potenci, která se během obřadu uskutečňuje v aktu proměňování. Gesto pozdvižení kalichu a hostie před obličej kněze, dává zcela jasně věřícím najevo, co je v tu chvíli nejdůležitější. Uvedená manipulace s objekty se nabízí ke srovnání s teorií objektu Karla Makonje. Ve své studii *Subjekti a objekti* píše: *Objekt se v dějinách divadla objevuje velmi časně. V podstatě souvisí s rituálními ko-*

¹⁹¹ <http://www.farnostsalvator.cz/clanek/1321/tomas-halik--divadlo-pro-andely#.Xrz7JS3yrfY>

¹⁹² Fjodor Michajlovič Dostojevskij. *Bratři Karamazovi: Vzkříšení* [divadelní inscenace] Režie: Vladimír Morávek. Divadlo Husa na provázku Brno. 10.2. 2006; Fjodor Michajlovič Dostojevskij. *Hráč* [divadelní inscenace] Režie: Michal Hába. Divadlo Husa na provázku Brno. 23.10. 2018

¹⁹³ Dříve když věřící chtěli, aby kněz sloužil mši na jejich úmysl, museli mu donést chléb a víno. V současné liturgii vyjadřuje toto gesto obětní průvod s dary.

řeny divadla, respektive spíše divadla ještě v jeho kultovní paradivadelní formě. Jedná se o statický objekt v kultovním obřadu, který přes svou nekinetičnost, přes svou výtvornou nezpracovanost a neopracovanost nabývá nových významů a funkcí (božských - lidských, přirozených - nadpřirozených, záhrobních apod.) pouze vztahem přítomných jednajících (často ani nejednajících) subjektů k tomuto zdánlivě neproměnnému objektu, jehož „oživení“ (subjektivizace) neprobíhá v něm samotném, ale mimo něj.¹⁹⁴ Citovaný text velmi přesně pojmenovává, jak dochází k proměně chleba a vína na tělo a krev Krista. Katoličtí věřící, kteří se k objektům vztahují, jim na základě novozákonních textů přiřkli za určitých podmínek boholidský rozměr. K proměnění objektů na subjekty dochází pouze skrz akt víry/na transcendentní úrovni, tedy přesně tak, jak píše Karel Makonj - subjektivizace probíhá mimo objekt. Potvrzuje to i fakt, že vizuálně nedochází k žádné změně, ale katolická církev přesto věří, že v hostiích a víně je Kristus reálně přítomen.

Pozvednutí kalichu s vínem a hostie se koná celkem dvakrát. Poprvé na konci eucharistické modlitby, a podruhé před přijímáním. V druhém případě je hostie, kterou kněz ukazuje věřícím, rozlomená, a její malý kousek je ponořen do kalicha. Dalo by se to považovat za divadelní prvek, jelikož spočívá v akci, kterou koná jeden člověk, na kterého se ostatní dívají (v tuto chvíli se věřící skutečně dívají a modlí, protože každé pozdvižení objektu znamená, že kněz dává objekt ke krátkému uctívání).

Kolektivní přijímání pokrmu je stěžejní částí mše. Z praktických důvodů interiér kostela nemá jeden dlouhý stůl, kolem kterého by všichni přítomní seděli a jedli, což do jisté míry problematizuje akt vypovídání. Rozsazení do lavic a přijímání Kristova těla jednotlivě v průvodu, nepůsobí jako společné stolování po vzoru poslední večeře. Dalo by se to spíše interpretovat jako fronta na jídlo. Teologové si nečitelnost aktu hostiny uvědomují, ale z důvodů tradice ji nijak neřeší. Společné stolování se stalo častým jevem také v divadle. Diváci mohou sledovat, jak herci na jevišti jí a mnohdy se stává, že jsou sami do tohoto aktu přizváni. Rozdávání jídla a pití do hlediště,¹⁹⁵ po-

¹⁹⁴ MAKONJ, Karel. Subjekti a objekti. In: *Divadlo a interakce II*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007. s. 19

¹⁹⁵ Rostislav Novák ml. La Putyka [divadelní inscenace] Režie: Rostislav Novák ml. Jatka78 Praha. 21.4. 2009; Handa Gote research and development. Dva sešity [divadelní inscenace] Režie: Handa Gote research and development. Alfred ve dvoře Praha. 16.5. 2019

zvání diváků ke konzumaci na jeviště¹⁹⁶ nebo usazení diváků k jídelnímu stolu¹⁹⁷ je již běžnou praxí. Jedná se o sociální akt, který vede k neformálnosti, sblížení a občerstvení přítomných. Při mši bohužel nelze zmíněných účinků dosáhnout. Společná hostina je ukotvena v obřadu, a má proto jasnou strukturu a podobu, kterou nelze otevřít k větší spontánnosti. Z toho důvodu bývá po mši často připravené pohoštění pro věřící na faře, kde je neformální setkání a občerstvení možné. Taková forma kolektivního stolování je divadlu bližší.

Při mši se dále pracuje se šátky na čištění kalicha a pateny, kadidlem, procesním křížem a svícemi, lekcionářem, evangeliářem a misálem. Procesní kříž, kadidlo a svíce přináší ministranti, kteří s nimi při důležitých chvílích mše manipulují. Celkem čtyřikrát se během mše okužují různé části prostoru, a to za účelem slavnostnější liturgie. Efekt kouře známe i z divadla, kde se zpravidla používá spolu se světlem nebo vodou pro dosažení určité atmosféry. Lekcionář, misál a evangeliář jsou knihy, ze kterých přítomní čtou. Jediný evangeliář je pozvedán k uctívání, protože pouze on symbolizuje Boží slovo na zemi. Zbývající objekty jsou přinášeny do prostoru kostela proto, aby plnily svou praktickou funkci.

Liturgické předměty používané při mši nelze označit jako rekvizity, i když mají k tomuto pojmu velice blízko. Podle Patrice Pavise je rekvizita předmět, který herec používá k rozvíjení své herecké akce.¹⁹⁸ To platí i o liturgických předmětech, jejichž užíváním kněz a přísluhující rozvíjejí akt vypovídání. Narozdíl od rekvizit je ale manipulace s uvedenými objekty podmínkou pro konání obřadu. To samé platí o objektovém divadle, které funguje na ukazování a přesouvání objektů. Důležitou roli v tomto druhu divadla hraje právě způsob, jakým jsou objekty prezentovány. Při mši jsou objekty také ukazovány a přesouvány, ale nikoliv se záměrem vybudovat kompozici nebo upozornit na daný objekt. Veškerá manipulace se děje za účelem zopakování Ježíšových gest při poslední večeři.

3.2.6. Liturgická hudba a užití zvuku

Liturgická hudba prošla značným vývojem. Od jednoduchých hymnů přes gregoriánský chorál, který byl vyhrazen pouze pro křesťanské účely, až po zakotvení hudebních

¹⁹⁶ Fjodor Michajlovič Dostojevskij. *Bratři Karamazovi: Vzkříšení* [divadelní inscenace] Režie: Vladimír Morávek. Divadlo Husa na provázku Brno. 10.2. 2006; Jaroslav Hašek, Dušan D. Pařízek. *Kauza Schwejk / Der Fall Švejk* [divadelní inscenace] Režie: Dušan D. Pařízek. Studio Hrdinů Praha. 26.11. 2015

¹⁹⁷ Ladislav Fuks, Viktorie Knotková. *Vévodkyně a kuchařka* [divadelní inscenace] Režie: Kamila Polívková. Národní divadlo Brno. 5.11. 2015; 8lidí. *Drobtvy nebeského chleba* [divadelní inscenace] Režie: 8lidí. Hospitál Kuks. 25.8. 2017

¹⁹⁸ Srov. Předmět, objekt In: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 333

nástrojů v interiéru kostela. Jedná se zejména o varhany, které se staly tradičním církevním nástrojem.

V minulosti skládali mši jako hudební dílo téměř všichni skladatelé. V současnosti se můžeme setkat se mší v rockovém, jazzovém nebo gospelovém provedení. Občas tyto skladby zaznívají v rámci bohoslužeb, ale jedná se spíše o výjimečné příležitosti. Ve většině případů je jejich uvedení směřováno mimo liturgii. Vysvětlení proč tomu tak je, nabízí Adolf Adam ve své knize *Liturgika: Hudba má při bohoslužbě služebný charakter. Musí se do liturgie začlenit a jí podřídít, nikoliv naopak. Nesmí docházet k tomu, aby hudební nádhera zastíňovala důležité části liturgie. Dále hudba posiluje aktivní účast věřících a zvyšuje duševní kondici, která člověka uschopňuje k přijetí Božího slova a svátostné milosti.*¹⁹⁹ Existuje zde tedy riziko, že by příliš progresivní hudba změnila atmosféru obřadu a tím i prožívání všech přítomných. Definice jasně poukazuje na to, že úkolem liturgické hudby je vyvolávat v přítomných skrze melodii a obsah zpívaných písní určité emoce, které mohou vést k transcendentnímu zážitku „setkání s Bohem“. Dalším úkolem hudby je sjednocení přítomných skrze společně zpívané písně. Toto sjednocení můžeme vnímat i vizuálně, jelikož věřící, kněz i přísluhující zpívají ze stejných knih (kancionálů).

Když bychom měli srovnat liturgickou hudbu s hudbou scénickou, základním rozdílem je, že v mešním obřadu se hudba používá pokaždé ve stejné, předem určené momenty. Existují různé druhy nápěvů, melodií či písní, které se obměňují, ale kvůli pevně zakotveným gestům a slovům, není možné hudební vstupy posouvat. Dalším rozdílem je, že hudba při mši je vždy živá. I tehdy, když není k dispozici žádný hudební nástroj, je běžnou praxí, že přítomní zpívají a capella. V divadle naopak není problém použít i reprodukovanou hudbu, která ovšem není tak působivá. Sílu živé hudby mimo mše využívá i hudební divadlo. Pokud se jedná o funkci scénické hudby, cituji Patrice Pavise: *Ilustruje, navozuje, odráží či zesiluje atmosféru dramatické situace. Zvýrazňuje určité momenty inscenace nebo propojuje fragmentární prvky textu a herectví v souvislé kontinuum. V neposlední řadě může mít hudba též podobu melodie a refrénu, z nich skladatel vytvoří leitmotivy. Jejich opakováním, je v určitých situacích akcentováno téma, a u diváka vzbuzováno očekávání dané melodie.*²⁰⁰ Liturgická hudba taktéž ilustruje, navozuje a zesiluje atmosféru aktu vypovídání. Jako příklad mohu uvést zpěv Aleluja (Chvalte Pána) před evangeliem nebo zpívané Credo (Vyznání víry). Na rozdíl od divadla, se na liturgické hudbě podílí všichni přítomní, kteří dopředu ví, kdy se bude co hrát a zpívat. K zapojení diváků do scénické hudby dochází spíše spon-

¹⁹⁹ ADAM, Adolf. *Liturgika*. Praha: Vyšehrad 2001, s. 120

²⁰⁰ Scénická hudba In: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 365

tánně. Například když některý z diváků slyší v představení svou oblíbenou píseň a přidá se zpěvem nebo když diváci začnou kolektivně tleskat do rytmu hudby.

Na závěr bych ráda uvedla, že se při mši využívá zvuk zvonku/zvonků. Upozornění na začátek mše je shodné s upozorněním na začátek divadelního představení. Přestože v divadle se zvuk ozývá z reproduktorů, v obou případech se jedná o zvonění. Diváci jsou zvyklí na tři zvonění a věřící na jedno. Další využití zvonků při mši se děje při proměňování. Jak víme z první kapitoly, vzniklo to kvůli tomu, aby věřící stihli přiběhnout podívat se na proměněnou hostii. V průběhu let se význam tohoto zvonění posunul. Dnes upozorňuje na ústřední transcendentní moment mše.

4. Režijně-dramaturgický koncept

Na počátku mého uvažování o prostoru křesťanské liturgie jako o prostoru divadelním byl můj zážitek z katolické velikonoční vigílie, která se koná každý rok na Bílou sobotu. V podkapitole Prostor je podrobně rozebrán divadelní efekt, s kterým jsem se při vigílii setkala. Použití tohoto efektu ze strany církve mě překvapilo a začala jsem proto zkoumat, s jakými principy se v katolické liturgii pracuje. Jelikož jsem římská katolička a každou neděli se účastním mše, zaměřila jsem mou pozornost především na ni. V předchozích kapitolách mé práce jsou popsány postřehy, ke kterým jsem došla. Jak je výše uvedeno, jsem věřící, a z toho důvodu je tento koncept zaměřen především na skupinu lidí, kterou dobře znám a které jsem sama součástí. Jsou to lidé, kteří chodí pravidelně na křesťanské bohoslužby. Konkrétně se jedná o Akademickou farnost Nejsvětějšího Salvátora v Praze, která je mou domovskou farností. Historie tohoto chrámu je radikálně spjata s řádem jezuitů, kteří byli významnými organizátory liturgického, školského i pašijového divadla na území Čech. Když pomínu můj osobní vztah k tomuto místu a lidem, kteří k němu patří, považuji tento fakt za dobrý důvod, proč právě u Salvátora dělat divadlo. Zároveň je pro mě důležité, že Akademická farnost jako jedna z mála pouští do svého kostela umělce, například grafického designéra Roberta V. Nováka, scénografa Christiana Helwina, výtvarníka a fotografa Michala Škodu nebo divadelníka a výtvarníka Matěje Formana.

Výchozím bodem, se kterým chci v konceptu pracovat a který vychází z mé osobní zkušenosti, je fakt, že pravidelní účastníci mše znají strukturu obřadu, ale zároveň si během prováděných gest a slov nestíhají plně uvědomovat liturgické (divadlu blízké) prvky, které jsou v obřadu uplatňovány. Dochází k tomu právě proto, že věřící nejsou diváky, ale vykonavateli obřadu a z toho důvodu bych jejich vžitě postavení chtěla narušit a nabídnout pozici diváka v prostoru kostela, aby mohli zaostřit své vnímání na gesta a slova, která každý týden vykonávají a na principy, které se při mši uplatňují. Tato změna perspektivy by mohla mě i je vést k reflexi svého místa v obřadu. V podstatě mi jde o vyjmutí prvků z obvyklé mešní struktury a jejich zasazení do nových souvislostí skrze divadelní performance. Proč performance? Jelikož je divadlo časoprostorové umění, je vždy důležité vyhodnotit, do jakého prostoru se s divadlem vstupuje. Kostel je místem, které si zakládá na věrohodnosti, a pro tu je velmi podstatná autenticita a neokázalost. Přestože jsou gesta a slova při mši „nazkoušená“, všichni víme, že ti, kteří je provádějí jsou s nimi duševně v souladu a nic přitom nehrají. Herci, kteří by hráli postavy, by svým jednáním mohli lehce sklouznout k parodii, která není mým cílem. Proto si myslím, že je performerství jedinou cestou, jak liturgické prvky skrz lidské konání ukázat. I když samozřejmě ani performer nikdy není

sám za sebe, protože ví, že je pozorován, a musí tak sám sebe tematizovat.²⁰¹ Po vzoru Marcela Duchampa, který vyjmul každodenní předměty z jejich běžného prostředí a zasadil je do uměleckého kontextu,²⁰² bych se i já chtěla pokusit o to samé u liturgických prvků. V následující části budu představovat jednotlivé koncepty.

4.1 Obřad mše jako takový

V této podkapitole uvádím dva koncepty, které pracují s obřadem mše jako celkem. První z nich reflektuje, že současná podoba mše neodpovídá poslední večeři Páně, z které vyrostla. Věřící jsou na současnou podobu zvyklí, a právě proto by mě zajímalo, jaké by byly jejich reakce, kdyby se obřad konal v původním prostorovém uspořádání s použitím věrohodnějšího červeného vína a chleba v jeho klasické podobě. Zorganizovat takovou mši z hlediska církevních konstitucí není problém. Stačí upéct nekvašený chléb v podobě chleba, sehnat červené víno bez umělé fermentace a nechat je knězem posvětit. Pak už nic nebrání tomu, zorganizovat takovou mši v dostupném a velikostí dostačujícím prostoru. V tomto směru se nabízí sakristie Nejsvětějšího Salvátora, která je navíc prostorem, ve kterém každou neděli probíhá tzv. Kafe po mši. Věřící by tedy vstoupili do prostoru sakristie skrz kostel, který jim evokuje klasickou podobu mše. V sakristii by byl již připraven jeden dlouhý stůl nebo několik spojených stolů překrytých ubrusem a kolem stolu/stolů židle. Všichni by se na židle posadili a mše by mohla začít. Zpěv by byl v tomto případě a capella, tak jako za Ježíšova života a v prvních stoletích. Kněz by k proměňování použil, jak je již zmíněno, červené víno a nekvašený chléb v podobě placek. Přijímání by probíhalo tak, že by si věřící kalich a nádobu s chlebem posílali. Mimo zjištění názorů a dojmů od věřících bych si tímto konceptem také ráda ověřila svou hypotézu, podle které by po skončení obřadu přítomní zůstali dál sedět u stolu a plynule přešli do neformálního hovoru. Myslím si totiž, že usazení kolem stolu přirozeně vytváří společenství, ke kterému má při mši dojít a o které se církve snaží pohoštěním (u stolu) po mši.

Druhý koncept souvisí s tím, že při mši nikdo není v pozici diváka. Jak víme, věřící, kněz i lit. služba obřad vykonávají, a proto bych chtěla provést experiment, který spočívá v tom, že by při mši byla přítomna ještě jedna skupina lidí, kterou označuji slovem diváci. Znamenalo by to vytvořit na internetu veřejně dostupnou událost, která by obsahovala konkrétní datum a místo konání mše, která by byla označena jako divadelní představení. Z hlediska příprav by to vyžadovalo pouze umístění židlí do prostoru kostela. Vycházím v tomto směru z mé zkušenosti, kdy jsem spolu s dalšími ža-

²⁰¹ Srov. SCHMELZOVÁ, Radoslava. Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific - současné tendence. Praha: AMU 2010, s. 148

²⁰² Srov. Tamtéž, s. 118

dateli o biřmování seděla na židlích v zadní části presbytáře Nejsvětějšího Salvátora. Jedná se o místo, které je za oltářem a z kterého je dobře vidět na věřící. Před začátkem mše by se tedy v presbytáři rozmístily židle pro příchozí diváky. Ohledně vstupu do prostoru kostela považují za důležité, aby diváci přišli dříve než věřící a lit. služba s knězem, a také aby vstoupili jinudy. Byli by tedy v prostoru vypovídání jako první, stejně jako diváci v divadelním sále. Posadili by se na připravené židle a obřadu by se nijak aktivně neúčastnili. Kněz a přísluhující by byli v tomto případě k divákům zády a věřící by seděli naproti nim. Situace, ve které lidé, kteří se nijak neúčastní obřadu, sedí a sledují konání v prostoru presbytáře a hlavní lodi, se ještě nikdy nezrealizovala, a proto mě to zajímá. V tuto chvíli můžeme pouze odhadovat, co by to v přítomných způsobilo. Zda by vedení Akademické farnosti tento experiment, povolilo bohužel zatím nevím.

4.2 Jednotlivé nápady pro koncept performance v prostoru kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze

Druhá podkapitola je věnována nápadům, které přestože jsou zformulovány poměrně detailně, vyžadují ověření kolektivem tvůrců přímo v prostoru. Uvažovaná performance je určena především pravidelným návštěvníkům kostela, jejichž účast bych si zajistila tím, že by performance proběhla v čase, kdy se podle harmonogramu farnosti obvykle slouží mše. Může to být tedy buď v úterý v 18 hodin, kdy se koná studentská mše, nebo v neděli ve 20 hodin, kdy pravidelně probíhá sváteční bohoslužba. V podstatě by nikde nemělo být žádné upozornění na to, že performance proběhne, protože chci pracovat s vnitřním nastavením věřících, kteří přicházejí konat obřad a najednou jsou z této své zaběhnuté pozice vytrženi. Proto by měl vstup do chrámu probíhat klasickým způsobem - otevřenými hlavními dveřmi a usazování taktéž. Jak jsou věřící zvyklí, každý si v rámci lavic v hlavní lodi sedne tam, kam chce. Protože vycházím z nejběžnějšího mešního modelu (kněz a dva přísluhující), mohla by být performance pro tři performery. Nikdo z nich by na sebe roli kněze a liturgické služby nebral. Během příchodu a usazování by se z reproduktorů ozvaly tři zvuky zazvonění, protože se zvonění používá jako upozornění na začátek jak u mše, tak u divadla. Divadlo využívá právě trojí zvonění, což by mohlo fungovat jako první znejišťující prvek. Po druhém zvonění by přišli performeři ze sakristie a začali se převlékat do liturgických rouch. Právě proto, že akt oblékání do liturgického oděvu probíhá před každou mší skrytě v sakristii, považují za přínosné, zviditelnit jej. Tímto aktem také navazují na film Boží tělo (v polském originálu Boże Ciało, režie Jan Komasa, premiéra 2.9. 2019), ve kterém se do kněžského ornátu oblékne člověk, který k tomu nemá církevní svěcení, a pouze na základě oblečeného oděvu je věřícími identifikován jako kněz. To, že si per-

forměři před diváky obléknou liturgický šat, je experiment. Chtěla bych zjistit, jestli narušení konvence o oblékání v sakristii bude stačit pro to, aby diváci pochopili, že dotyční nejsou duchovní. Pokud by ani převlékání performerů v kostele většinu přítomných neznejstilo, potvrdilo by to neotřesitelnou důvěru v liturgický oděv, který v kostele nikdy nefunguje jako kostým. Vzhledem k následujícím akcím by ale stejně každý z diváků měl po čase pochopit, že dotyční k nošení rouch nejsou oprávněni (kněžským svěcením, ustanovením k ministrantské službě) a právě to, že na sobě roucha mají, by mohlo budovat napětí. Ten, kdo by byl oblečen jako první, by na ovladači vyťukal číslo do elektronického číselníku. Všichni totiž ví, že se na něm při mši objevují čísla písní z kancionálu. Pro první číslo mi přijde dobré kancionály ponechat a začít zpívat příslušnou píseň. Diváci by v tu chvíli museli projít volbou, jestli se k písni jako věřící přidají, nebo ne. Druhé číslo by odkazovalo opět na píseň z kancionálu, kterou bychom předem přelepili textem nebo obrázkem, který by souvisel s performance. Třetí změna čísla by vyžadovala sebrání kancionálů jedním z performerů a umístění nových knih na lavice (pro všechny buď stejné nebo různé knihy), přičemž by čísla z číselníku odkazovala na čísla stránek. Pokud by se jednalo o stejné knihy, měli by ty samé i performeři, z nichž by jeden četl nahlas text ze stránky shodné s číselníkem. Vznikl by tak další moment volby, zda se diváci připojí.

Ostatní liturgická gesta, jako je pozvedání objektů, přesouvání objektů, sedání, stoupání, klekání a pozdravení pokoje, jsou při mši spojená s předepsanými modlitbami, a vnímám v jejich přesném opakování velké nebezpečí parodie. Z toho důvodu se domnívám, že by performeři měli provádět spíše pohybové sekvence, složené z těchto gest, oddělené od slov nebo pro tento účel vytvořit z mešních textů na základě zvuku vyslovovaných slov partituru, kterou by performeři uměli nazpaměť a spojili by pronášení textu s liturgickými postoji s pohybovou sekvencí.

Pro všechny uvedené nápady je potřeba tvůrčí tým. Za prvé aby mohly být teoretické vize uvedeny do praxe a za druhé aby mohlo dojít ke společnému hledání nových, zde nezformulovaných možností.

Závěr

V úvodu mé práce jsem si vytýčila jako cíl zjistit, v čem se katolická mše podobá divadlu a v čem se naopak liší. Postupovala jsem od všeobecného historického přehledu, který sledoval utváření jednotlivých liturgických konvencí, přes popis současné mešní struktury až ke konkrétním liturgickým prvkům a principům, ke kterým jsem hledala analogie v divadle.

Obecně se dá říct, že jádro křesťanského obřadu zůstalo po staletí vývoje nezměněno. Eucharistická slavnost se po Kristově smrti a zmrtvýchvstání dostala procesem nabodobování do celého světa a církev z toho důvodu ukotvila její podobu do závazných dokumentů. Touha opakovat Ježíšova slova a gesta po jeho zmrtvýchvstání vedla ke vzniku nového povolání. Církev došla k tomu, že eucharistickou slavnost mohou vykonávat pouze k tomu proškolené a vysvěcené osoby - kněží. Princip nápodoby, který každodenně uplatňují při mši, z nich činí svým způsobem herce.

Kněz je všeobecně považován za hybatele obřadu, avšak není jeho jediným vykonavatelem. Spolu s ním jsou v kostele přítomni i věřící, z jejichž řad je vybírána liturgická služba. V podkapitole Způsob komunikace dokazují, že při mši probíhají dva komunikační procesy. Komunikace kněze s věřícími a komunikace kněze a věřících s Bohem. Aktivita věřících v obřadu se v dějinách církve dynamicky měnila. Na počátku byli věřící těmi, kteří určovali rámeček slavení eucharistie. Vymýšleli, které modlitby k Ježíšovým gestům a slovům přidají, co zazpívají atd. V podstatě byli na stejné úrovni s knězem, jehož pozice se teprve utvářela. V momentě, kdy začali duchovní sami sebe považovat za strážce tajemství eucharistie, odsunuli věřící (i fyzicky od oltáře) od veškerých aktivit a vyhradili si tak pro sebe pozici „odborníků“. V té době také začala fungovat církevní hierarchie, což započalo uctívání biskupů, kteří byli postaveni na úroveň státních úředníků. Tento přístup vytvořil propast mezi věřícími a duchovními u oltáře, která byla ve 4. století ještě prohloubena zavedením oltární mřížky a šeptáním modlitby nad dary. V této „ochraně“ posvátného tajemství eucharistie před pouhými věřícími se pokračovalo až do 8. století. To však přineslo první literární pokusy o srozumitelné vysvětlení mše. O dvě století později následoval vznik liturgického divadla, z kterého se vyvinuly velikonoční hry. Právě Ludus Paschalis nabídla věřícím způsob jejich uplatnění v kostele. Mnoho z nich účinkovalo v těchto hrách, které byly až do 16. století provozovány. Tridentský koncil však veškeré divadlo z liturgie i z kostela vykázel, a věřící byli opět odkázáni pouze na svou modlitební účast na mši. Právě to, že se věřící alespoň modlili, když už nic neslyšeli a neviděli, z nich stále dělalo vykonavatele obřadu. Pokud by nevyvíjeli vůbec žádnou aktivitu, mohli bychom je označit za diváky. Vstřícným krokem směrem k nim bylo v 16. století vytvoření katolických zpěvníků s

národními lidovými písněmi. O století později se církev konečně začala pod tlakem racionalismu a humanismu zamýšlet nad jejich úlohou. Velkou zásluhu na proměně pozice věřících má katolická obnova a liturgické hnutí. Především německá odnož této skupiny prosazovala národní jazyky jako jazyky mše právě kvůli věřícím, z nichž většina neuměla latinsky. V roce 1921 přišli členové katolického hnutí s pokusem, sloužit mši čelem k lidu. Toto úsilí dovršil II. vatikánský koncil, který vykonávání obřadu čelem k lidu potvrdil a garantoval věřícím více možností, jak se do mše zapojit.

Pro divadlo i mši platí, že k jejich vzniku došlo mimo oficiální kultovní a divadelní budovy. Divadlo vlastně strávilo více času mimo budovu divadla, ale přesto se v ní nakonec usídlilo. Katolická mše kostel taktéž uvítala, a přestože uspořádání prostoru nevyjadřuje to samé, co původní shromáždění u jednoho stolu, zůstalo se u odděleného oltáře a lavic. Divadlo se oproti tomu stále častěji vydává do nedivadelních prostor, ať už za účelem aktivismu nebo vyzkoušení nových konceptů. Divadelní budovu a kostel také spojuje fakt, že obsahují velmi podobné zavedené konvence, které většina obyvatel zná a řídí se dle nich. Například zvonění na začátku, úzus o oblečení, držení se struktury mše ze strany kněze a věřících/držení se struktury inscenace ze strany herců, kafe po mši/sklenička na divadelním baru po představení atd. Divadlo a kostel také spojuje dělení prostoru na místo pro skupinu (diváky, věřící) a na místo jednotlivce (herci, kněz a lit. služba). Dalším spojujícím prvkem je technika, která jak v divadle tak v kostele zajišťuje viditelnost a slyšitelnost. V divadle se s technikou pracuje také pro posílení, zvýraznění nebo zastření různých významů, což církev používá pouze v první části velikonoční vigilie. Pojem scénografie ve svém aktuálním výkladu ničemu v prostoru kostela neodpovídá.

Za velmi podstatné považuji zjištění, že církev popisuje průběh mše divadelními pojmy. Především teorie výstavby dramatu je v tomto směru využita. V tomto smyslu má mše jeden děj, který obsahuje dramatický oblouk a je rozdělena na čtyři dějství. Ta jsou oddělena pohybem přítomných a přemísťováním objektů. Vrcholem pak je proměnění chleba a vína na tělo a krev. Církevní představitelé fungují ve vztahu ke knězi a věřícím jako vzdálení režiséři, kteří v různých dokumentech formulovali, jakým způsobem má být obřad vykonáván a jak u toho má kdo působit. V tom je podobnost s divadlem totální. I když je pravdou, že herci mají při vytváření inscenace větší svobodu než věřící a kněz, kteří jsou pouhými vykonavateli, a ne tvůrci. Divadelní diváci jsou taktéž vykonavateli určité konvence nebo dramaturgie (imerzivní divadlo, site-specific).

Ohledně gest, která jsou prováděna při mši a v divadle platí, že diváci s herci a věřící s knězem komunikují stejnými gesty. Herci naopak využívají gesta estetická. Způsob, jak jsou gesta mezi kněze a věřící rozložena se podobá hudebnímu divadlu,

kde dochází při zpěvu k analogickým kombinacím. Teologové taktéž jako tvůrci divadelních představení vnesli do mše vracející se motivy. Za prve je to postava Ježíše Krista, dále trojjediný Bůh (Otec i Syn i Duch svatý) a prosby, v kterých se žádá o proměnu (světa, přítomných, darů). Další shodou je zapojení věřících ze strany kněze do kázání a zapojení diváků do představení. Jako příklad jsem uvedla rozdávaní různých objektů. Také vysvětlující nebo rozšiřující komentář obsahuje jak divadlo, tak mše.

Ukazování a přesouvání objektů se koná jak v eucharistické slavnosti, tak v objektovém divadle. Mše je v tomto ohledu reprezentantem objektu, s kterým souvisí počátek divadla, tedy objekt v kultovním obřadu, který se na základě víry proměňuje. Analogii s divadlem vidím právě v aktu víry, kdy se prováděná akce děje „jenom jako“, ale na základě dohody pozorovaného a pozorujícího je v tu chvíli přijata za relevantní. Jak pro divadlo tak pro mši je významný akt kolektivního stolování. V dnešní době se více než o stolování na jevišti jedná o společnou hostinu s diváky. Jak u mše tak u divadla má být hostina sbližením a občerstvením, i když ritualizovaná hostina obřadu mše má svoje limity, které se církve snaží dohnat pohoštěním po mši.

Mezi liturgickou hudbou a hudbou scénickou jsou velké rozdíly, a to především ve způsobu použití. Liturgická hudba má uvnitř mše své předem definované místo a přestože tak jako scénická hudba vytváří atmosféru, nelze ji z uvedeného důvodu použít pokaždé jinak. Hudba scénická toto ukotvení prožívá u jednotlivých inscenací, které ale mohou kdykoliv podlehnout změně. V podstatě se dá říct, že veškeré liturgické prvky včetně hudby teologové jednou pro vždy ukotvili a rozhodli o jejich podobě a vyznění. Divadlo je oproti mši stále se proměňující hmota, kterou by církevní doktrína zcela jistě zničily.

Veškeré lidské konání je nějakým způsobem ritualizované. Mše je v tomto směru explicitní. Když bychom se zaměřili na jakékoliv jiné prostředí, ve kterém se pohybují lidé, s nějakou formou rituálu bychom se vždy setkali. To platí i o divadle. Z mého hlediska shledávám překvapivým, v kolika dílčích elementech či principech se provozování divadla a sloužení mše shoduje. Tato bakalářská práce mi ukázala, že se jedná o velmi široké téma, které vyžaduje dlouhodobější a hlubší zkoumání. Hodlám v tomto procesu pokračovat prozatím na praktické úrovni, která je popsána v Režijně-dramaturgickém konceptu. Hledání divadelních prvků v římsko-katolické liturgii mi umožnilo poodstoupit od mého běžného vnímání obřadu z pozice věřícího, za což jsem velmi vděčná. Tuto změnu perspektivy považuji v tento moment za jedinou cestu, jak lze skrze divadlo dávat náboženské konání do nových souvislostí se světem, ve kterém žijeme. Má bakalářská práce je prvním a rozhodně ne posledním vstupem do tématu římsko-katolické liturgie a divadla.

Seznam použité literatury

PRIMÁRNÍ PRAMENY

ADAM, Adolf. *Liturgika. Křesťanská bohoslužba a její vývoj*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad spol. s.r.o., 2001. 471 s. ISBN 80-7021-420-1

AURELIUS, Augustinus. *Vyznání*. Praha: Kalich, 2012. 6. vyd. Praha: Kalich, 2012. 565 s. ISBN 978-80-7017-165-3

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad. 21. vyd. Praha: Česká biblická společnost, 2016. 1387 s. ISBN 978-7545-009-8

DENIS, Henri. *Jak slavit eucharistii*. 1. vyd. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství s.r.o., 2000. 92 s. ISBN 80-7192-249-8

Dokumenty II. vatikánského koncilu. 1. vyd. Praha: ZVON s.r.o., 1995. 603 s. ISBN 80-7113-089-3

KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce II*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007. 252 s. ISBN 978-80-86102-63-4

LEMAITR, Nicole., QUINSON, Marie-Therese., SOT, Veronique. *Slovník křesťanské kultury*. 1. vyd. Praha: Garamond, 2002. 448 s. ISBN 80-86379-41-8

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0

PODROUŽKOVÁ, Petra. *Moderní sakrální architektura* [online]. České Budějovice, 2013 [cit. 2020-05-05]. Dostupné z <https://theses.cz/id/b50xxf/Modern_sakralni_architektura.txt> Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Teologická fakulta. Mgr. Martin Klapetek, Ph.D.

RON, Vojtěch. *Lidové pašijové divadlo v českých zemích*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad s.r.o., 2009. 248 s. ISBN 978-80-7021-979-9

SCHMELZOVÁ, Radoslava. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific - současné tendence*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. 249 s. ISBN 978-80-7331-184-1

SOBECZKO, Helmut Jan., SOLSKI, Zbigniew Wladyslaw. *Slowo i gest*. Přeložili pro účel práce Krzysztof Dedek a Eliška Říhová. 1. vyd. Opole: Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2009. 326 s. ISBN 978-83-61756-25-5

STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav a Koniasch Latin Press., 1998. 163 s. ISBN 80-7008-069-8

SUCHÁNEK, Drahomír., DRŠKA, Václav. *Církevní dějiny - novověk*. 1. vyd. Praha: Grada, 2018, 504 s. ISBN 978-80-247-3720-1

SUŠIL, František. *První apologie Sv. Justina, filosofa mučedníka: obrana I. K Antonínovi Pioví*. In: *Spisy apoštolských otců*. Praha: Kněhtiskárna Cyrillo-Methodějské, 1874.

VELTRUSKÁ, Jarmila. *Posvátné a světské*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2006. 181 s. ISBN 80-7008-200-3

Všeobecné pokyny k Římskému misálu. 1. vyd. Praha: Česká biskupská konference, 2003. 112 s. ISBN 80-239-9572-3

SEKUNDÁRNÍ PRAMENY

DE CLERC, Paul. *Moudrost liturgie a jak jí porozumět*. 1. vyd. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství s.r.o., 2002. 179 s. ISBN 80-7192-453-9