

JARMILA
VELTRUSKÁ

**POSVÁTNÉ
A SVĚTSKÉ**

OSM STUDIÍ
O STARÉM
ČESKÉM DIVADLE

DIVADELNÍ ÚSTAV
PRAHA 2006

katedrály či venku na dvoře, na ulici nebo na tržišti. V obou prostředích vyžadovala akustika umělý hlasový přednes, jehož nejpůvodnější a nejkrajnější formou byl zpívaný dialog. Rovněž u tělesného pohybu herce se požadoval výrazný styl...⁷² Něco podobného, jako tento výrazný a snadno rozeznatelný styl, by se nepochybně skvěle hodilo i pro *Mastičkáře*.

DRAMATICKÉ DÍLO
JANA AMOSE KOMENSKÉHO
A JEHO MÍSTO
V TRADICI ŠKOLSKÉHO DIVADLA
VE STŘEDNÍ EVROPĚ

⁷² WICKHAM, G., *Early English Stages*, op. cit., I, s. 176.

I.

Studenti se aktivně účastnili divadelních představení už od středověku. Například *Hru o Danielovi (Ludus Danielis)* napsali žáci školy v Beauvais, a jak vyplývá z textů samých, právě studenti hráli alespoň některé, ne-li všechny role i v latinsko-německé *Innsbrucké velikonoční hře (Innsbrucker Osterspiel)* a v latinsko-českém *Ludus pasce*. I když smyslem těchto představení bylo poučit a pobavit diváky, nikdo se, jak se zdá, nezajímal o to, jakou výchovnou hodnotu mohou hry mít pro mladé interprety. Středověké školy užívaly klasických dramatických textů, zejména Terentiových komedií, k výuce latiny a rétoriky. Tyto texty se ovšem pouze četly či recitovaly, nikoli hrály. O antické divadelní praxi bylo ostatně známo velmi málo.

Renesance přinesla změnu pohledu na klasickou kulturu, což se týkalo i divadla. Podařilo se nalézt řadu her, které byly ve středověku neznámé, a znovuobjevit i inscenační principy, pro které tyto hry byly určeny. Díla Terentiova a Plautova byla ceněna ještě výše než dřív pro čistotu a eleganci jejich stylu, která vycházela najevo při srovnání s „barbarskou“ latinou středověku. Humanističtí pedagogové přikládali divadlu ve vyučování poměrně velkou důležitost, nespokojovali se pouze s četbou a deklamováním antických her, ale pořádali i scénická představení. Ta se někdy odehrávala pouze v rámci školy, před spolužáky a učiteli, ale mnohé ústavy na ně zvaly i širší publikum zahrnující rodiče žáků, představené školy a různé místní významné osoby.

Od takovýchto představení se očekával trojí užitek. Za prvé si chlapci při učení rolí osvojovali čistou a elegantní latinu, za druhé se seznamovali s životní moudrostí, kterou antičtí autoři předávají prostřednictvím dialogů a zápletek svých her, a za třetí si při veřejných vystoupeních zvykali předstupovat bez obav před neznámé diváky. Jazyk římských dramát obdivovali všichni bez rozdílu, na jejich obsah se ale názory různily. Někteří považovali antické autory za mistry moudrosti, kteří mohli naučit žáky poznat život. Na otázku, není-li pobuřující, když učitel v křesťanské škole nechává žáky hrát Terentiovu komedii, Martin Luther odpověděl, že takové aktivity je naopak potřeba podporovat. Jeho argumenty pro toto doporučení jsou čistě pedagogické: „Předně je to prostředek, jak naučit žáky užívat latinu. Za druhé básníci, kteří tyto komedie napsali, nám v nich

laskavě vykreslili a představili postavy, které mohou divákům přinést poučení [...]. V těchto komediích máme před očima a můžeme si prohlédnout jako v zrcadle úkoly a povinnosti každého stavu, vidíme tam chování, jakého se má každý podle své situace ve svém vnějším životě držet. A navíc se tam popisují a předvádějí zvrácené úmysly a podvody zlých lidí.⁴¹ Jiní myslitelé se ale na pohanské divadlo dívali s nedůvěrou a s obavou, aby neotesané či prostopášné postavy a nemravné zápletky nekazily křesťanskou mládež.

Byla to právě snaha předejít takovému nebezpečí, spojená bezesporu s prostou touhou vytvořit nová díla, odrážející dobovou humanistickou kulturu, která – alespoň dílem – podnítila tehdejší pedagogy, aby začali psát a inscenovat hry, jejichž styl napodoboval klasické autory, ale jejich obsah se lépe hodil do prostředí křesťanské školy. V žádném případě nešlo o dětinské nebo bezvýznamné hry. Humanistické školské divadlo je novátorské, chce zaujmout a zároveň vzdělávat náročné publikum a dochází značného úspěchu u vzdělaných znalců, kteří jediní mu byli schopni porozumět. Formálně většinou, alespoň přibližně, napodobuje antickou komedii. Co se témat týče, je značně různorodé. Některé komedie navazují na středověké frašky a morality. První latinská humanistická hra napsaná v Německu, *Stilpho* Jakoba Wimphelinga (napsán 1480, vydán 1494, poprvé hrán 1505), nemá klasickou formu. Jedná se o satirickou komedii, napadající korupci, která umožňuje hlupákům získávat církevní úřady díky podpoře, jíž se těší, a zdůrazňující nutnost vážného studia jako výchozího bodu pro uspokoivou kariéru. První humanistická nápodoba antické komedie, která se hrála ve střední Evropě, je hra *Henno* (1497) Johanna Reuchlina, adaptující v klasickém stylu francouzskou frašku *Maître Pierre Pathelin*. I když je poměrně krátká, o méně než 470 verších, je rozdělena do pěti dějství a obsahuje zpívané sbory. Hráli ji heidelberští studenti před biskupem, na kterého se obrací promluva v závěru hry, která ho žádá o podporu pro humanistická studia. Představení mělo velký úspěch a hra se dočkala mnoha vydání.

Řada humanistických dramat čerpá ze školství samotného. Nejstarší hrou tohoto typu jsou Macropediiovi *Rebelles* (*Rebelové*, 1535).

⁴¹ DRESCHER, K. (ed.): *D. Martini Luthers Werke*. Kritische Gesamtausgabe. *Tischreden*, I, s. 431.

Vystupují v ní dva nezdární žáci, kteří si stěžují svým matkám, že je učitel potrestal. Matky se do věci vloží, ostře se s učitelem pohádají a pošlou chlapce do světa. Jejich synové ale tráví čas v hostinci, místo aby si vydělávali na živobytí, prohýří všechny peníze, které dostali na cestu, spáchají krádež a mají být popraveni. Matky však povolají na pomoc učitele, který chlapce zachráni prohlášením, že stále spadají pod jurisdikci školy.

Mnozí humanističtí dramatici hledají náměty pro své hry v Písmu. S biblickými příběhy ale zacházejí jinak než jejich středověcí předchůdci. Svým hrám dávají klasickou formu a rozdělují je do pěti jednání zakončených sborovými výstupy, které většinou neposouvají děj nijak dopředu. Dialog je velmi didaktický, plný moralizujících obrátů, a celý děj mívá výchovný význam. Autoři většinou nechávají stranou příběh Ježíšův, mnohokrát zpracovaný ve velkých středověkých mystériích, z nichž některá se v 16. století ještě stále hrála, a dávali přednost Starému zákonu nebo novozákonním podobstvím. Příkladem je Macropediův *Asotus* (1510), který vychází z podobenství o marnotratném synovi, což bylo zjevně vhodné téma pro mladé herce i jejich spolužáky v hledišti. V jeho prologu autor nabádá diváky, aby si bedlivě všímali nejen komických prvků, ale i mystického smyslu hry. O necelých dvacet let později, v roce 1529, zdramatizoval totéž podobenství Gnaphaeus ve hře *Acolastus*. Tato duchovní komedie, která nese jasné stopy Terentiova vlivu, se stala jednou z nejoblíbenějších humanistických her. Ač horlivý křesťan, nebyl Gnaphaeus militantní katolík. *Acolastus* se snaží mládeži předávat etické poselství, ale vyhýbá se jakékoli narážce na svár mezi katolíky a protestanty, který v té době zcela ovládal kulturní život. Díky tomu hru oceňovali příslušníci obou vyznání a dočkala se překladů do několika národních jazyků.

Ve většině případů ale autoři, jak protestantští tak i katoličtí, neváhali dát ve svých dramatických dílech najevo svůj postoj v rámci konfesního boje. Některé hry mají vyloženě polemický charakter. Nejznámější z nich je Naogeorgův *Pammachius* (1538, vlastní jméno autora Thomas Kirchmayer). Jedná se o prudký, obhrouble satirický výpad proti katolické církvi, který srovnává papeže s Antikristem a luteránskou reformaci považuje za jedinou naději pro svět. Autor se přiznává k tomu, že jeho úmyslem bylo přenést na obecnost svou zášť k církvi: podle prologu napsal tuto komedii proto,

„ut animi a pueris imbuantur acri odio tyrannidis“.² Dílo mělo velký úspěch v celé protestantské Evropě. Byla to první latinská hra přeložená do češtiny. Boj mezi vyznáními se projevoval i v biblických hrách, v nichž luteránští autoři rádi přirovnávali izraelský lid k protestantské obci a jeho pohanské nepřátele k římské církvi. Dokonce ani autoři, kteří se ubránili pokušení dát jakékoli zápletku takové tendenční vyznění, neváhají dát katolíkům takříkajíc mimochodem nějaký ten štulec.

Od první poloviny 16. století se v protestantských školách hrály hry jak v latině, tak i v národních jazycích. Vícero her bylo přeloženo do němčiny nebo do češtiny, aby se tak rozšířila působnost náboženské propagandy i na nevzdělané obecnstvo neovládající latinu. Názory na vhodnost školních představení v národním jazyce se však různily. Například Joachim Greff v roce 1534 prohlásil, že pokud hry nejsou frivolní či fraškovité, jsou výborným prostředkem k předávání znalosti biblického příběhu lidem bez vzdělání. Naproti tomu jiní, jako například Placotomus v roce 1564, tvrdili, že představení v němčině se nehodí do latinské školy, která se má obracet ke znalcům a nikoli k nevzdělaným.³

Školské divadlo v národních jazycích obsahuje četné didaktické či moralizující pasáže. Velmi často zahrnuje satirické obrazy dobových mravů, které se ne vždy hodí pro školáky; ztracují například ženy, které se příliš zdobí, nebo líné či neposlušné sluhy. Stejně jako v latinském divadle – ale na rozdíl od středověkého vernakulárního divadla – je tu poučení o dogmatických otázkách mnohem méně důležité než lekce morálky. Náboženská polemika je tu ovšem ještě prudší než v neolatiných hrách.

S postupujícím 16. stoletím nacházíme zprávy o čím dál slavnostnějších školních představeních. Konají se jednou či dvakrát ročně v přítomnosti rodičů, představených školy a místních významných osob. Někdy se hrálo i před publikem ještě významnějším. Například v roce 1543 hráli studenti pražské Rečkovy koleje hru *Susanna* (od neznámého autora) pod vedením Matouše Collina, zakladatele koleje, a to před obecnstvem, v němž byli i členové královského dvora. Ti hru tak vychválili, že ji král Ferdinand nechal zahrát i na

² „... aby jejich duch už od dětství nasál prudkou nenávist k tyranské nadvládě“. Viz CREIZENACH, W.: *Geschichte des neueren Dramas*, II, s. 135.

³ *Ibid.*, III, s. 286–287.

samotném dvoře, za hojné účasti dvořanů včetně královského páru a jeho dvou synů.⁴

I když školské divadlo přinášelo hodnotnou zábavu velkému okruhu vzdělaných diváků, přesto jeho hlavním cílem zůstával prospěch samotných mladých interpretů. Jak říká Placotomus, „scholastici non agunt propter spectatores, sed propter se ipsos“.⁵ Doboví pedagogové k tomu dodávají, že školáci mají zachovávat ve svém herectví jistou zdrženlivost a nehrát jako skuteční herci. Úkolem školy je připravit je na to, aby mohli zaujmout své místo ve společnosti, nikoli na scéně.

Luteránská církev přispěla k rozvoji školského divadla značnou měrou. V Čechách, kde dramatické umění bylo ve středověku velmi rozvinuté, ale s příchodem utrakvismu, který odmítal divadlo v jakékoli podobě, téměř vymizelo, začínají školy od druhé čtvrtiny 16. století pod vlivem luteránství uvádět na scénu dramatické texty, často tytéž, které se hrají v Německu nebo v Nizozemí. Na rozdíl od luteránů, kteří divadla používají k obraně v polemikách i k tomu, aby těmž naučili i mládež, zdá se, že katolíci k tomuto prostředku neměli důvěru, a to až do příchodu jezuitů.

II.

Jezuitský řád, založený v roce 1540, se rychle rozšířil ve všech částech Evropy kromě těch výlučně protestantských. Jeho hlavním cílem bylo bránit katolickou církev, otřesenou reformací, a jedním z nejdůležitějších prostředků, které k tomu používal, byl propracovaný systém školního vzdělávání. Divadlo zaujímalo v tomto systému prvořadé místo. Podle jednoho z pravidel uzákoněných v *Ratio studiorum* (publikováno 1591, přepracováno 1599) má učitel každé z šesti tříd připravit pro každý týden jednu deklamaci, při níž se žáci budou učit dobře mluvit latinsky, včetně náležitých intonací a gest. Ve velkém sále předváděly vyšší třídy koleje každý měsíc nový program pro rodiče, profesory a mecenáše školy; divadelní stránka přitom převažovala nad pouhou deklamací, ale výprava bývala pouze improvizovaná

⁴ MENČÍK, F.: *Příspěvky k dějinám českého divadla*, s. 52.

⁵ „Studenti nehrají pro diváky, ale pro sebe.“ Viz CREIZENACH, op. cit., II, s. 87.

a velmi jednoduchá. Alespoň jednou do roka, někdy i dvakrát, připravila celá kolej náročnější představení, na jehož uvedení se vynakládaly nezanedbatelné prostředky a počítalo se s širším publikem. Někdy, zejména v prvních desetiletích historie řádu, se hrála i dramata nejezuitských autorů, ale později se většinou jednalo o hry, které psali učitelé rétoriky a které bylo nutno nechat schválit mateřským domem v Římě.⁶ Literární hodnota těchto her byla přitom méně důležitá než to, že umožňovaly uvést působivé představení, přitažlivé i pro ty diváky, kteří neuměli latinsky, a schopné zprostředkovat jim poučné poselství, které jim autor chtěl předat. V Itálii se jezuité seznámili s tamním divadlem, které užívalo nádherných kulis a důmyslné jevištní techniky. Italským vzorem se pak inspirovali při představeních ve středoevropských kolejích, která tak skýtala podívanou do té doby zde nevídanou.

Na rozdíl od humanistického divadla, které dávalo přednost slovu a obracelo se tedy především na sluch, jezuitské divadlo užívalo spektakulárních prostředků, aby podnítilo představivost. Díky velkorysosti svých příznivců mělo k dispozici dokonalou jevištní techniku a honosné kostýmy. Četné mučednické výjevy často zabíhaly až do děsivých, neřkuli ukrutných detailů, a i jiné náměty nabízely možnost k využití šokujících scénických prostředků: například ve scéně, v níž psi trhají zlou Jezabel, se pro zdůraznění realistického účinku užívalo figuríny se skutečnými kostmi a krvavým masem.⁷ V každém případě se jezuitské divadelní estetiky, ve své době avantgardní, zjevně často dařilo dosáhnout zamýšleného účinku. O dramatu *Cenodoxus* (1602) Jakoba Bidermanna, zřejmě nejznámější jezuitské hře, se praví v prologu k edici z roku 1666, že jeho uvedení v Mnichově v roce 1609 diváky rozesmálo tak, že málem rozbili lavice, zároveň ale že bylo tak působivé, že čtrnáct šlechticů přestoupilo ke katolictví a představitel hlavní role vstoupil do jezuitského řádu.⁸

Většina jezuitských her počítá s přítomností velkého počtu herců a komparsistů na scéně, zčásti kvůli umocnění vizuálního účinku, ale také proto, aby se na představení mohl podílet co největší počet studentů. Herecká akce měla být velmi zřetelná a srozumitelná, zejména

⁶ PORT, J.: „Divadlo řádových škol a náboženských bratrstev“, in: ČERNÝ, F. (ed.): *Dějiny českého divadla*, I, s. 168–169.

⁷ KNUDSEN, H.: *Deutsche Theatergeschichte*, s. 132.

⁸ BERTHOLD, M.: *Weltgeschichte des Theaters*, s. 309–310.

pro ty z diváků, kteří nerozuměli latinským replikám. Studenti procházeli dlouhodobým cvičením, při němž se učili správnému vystupování, pohybům i gestům s přesným významem. Jejich cílem ovšem nebylo stát se herci z povolání. Jak píše např. otec Franciscus Lang S. J. ve svém pojednání *Dissertatio de actione scenica* z roku 1727, herci jezuitských představení jsou vznešené osoby, jejichž chování na scéně má odpovídat jejich skutečnému společenskému postavení, nikdy nemá sklouznout k vulgaritě nebo nepřístojnosti, ale má vždy zůstat vážné a důstojné.⁹

Autoři jezuitských her chtěli vzdělávat a ovlivňovat nejen žáky, ale všechny věřící, dokonce i ty, které považovali za heretiky. Při dramati- zaci epizod ze Starého zákona a ze životů svatých, což byly nejčastější předlohy školských her, se jezuité neomezovali na pouhé převyprávění svatých příběhů a na náboženské či morální poučení, které z nich vyplývalo, ale činili z nich nástroj aktuální propagandy, reagující na náboženskou a politickou situaci ve společnosti, k níž se obraceli.

Propagační funkce byla obzvlášť důležitá v Čechách, kde katolický král z rakouského rodu Habsburků vládl zemi převážně protestantské. S úmyslem vrátit své poddané do lůna katolické církve pozval Ferdinand I. do Čech jezuitský řád. Po svém příchodu roku 1556 jezuité založili Klementinum, kolej se statutem vysokého učení. V následujících letech otevřeli řadu kolejí i v menších městech. Do jezuitských škol brzy začali vstupovat nejen synové z nepočtených šlechtických a měšťanských rodů, které zůstaly katolické, ale i protestanti, které lákala vysoká úroveň výuky. Skutečnost, že přijímali i protestantské žáky, ovšem jezuitům nebránila v uvádění her pojatých jako nástroje militantní propagandy ve prospěch římského vyznání. Např. v roce 1558 Klementinum uvedlo hru, jejíž polemický charakter vysvítá už z názvu: *De ecclesia eiusque in populo auctoritate* (O církvi a její vážnosti u lidu)¹⁰. Většina obyvatelstva, které náleželo k některé z reformovaných církví, pocítovala k jezuitům nedůvěru, protože v nich viděla vyslance svého náboženského i politického protivníka; postupem času je ale více a více přitahovala působivá představení, která nový řád používal právě k tomu, aby rozšířil své poselství mezi co nejširším publikem.

⁹ KNUDSEN, H., op. cit., s. 138–139.

¹⁰ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: „Humanistické a reformační divadlo v období znovuupevnění feudalismu“, in: ČERNÝ, F. (ed.), op. cit., s. 134.

Roku 1560 klementinští studenti nastudovali velké představení, kterého se zúčastnilo na padesát herců. Pravděpodobně se jednalo o hru *Euripus*, „křesťanskou tragédii“ (tragedia christiana). Jejímž autorem byl františkán Livinus Brechtus. Začátek hry vzbudil nevoli těch zhruba osmi až deseti tisíc diváků, které rozhořčilo, že jim jezuité chtějí nahánět hrůzu maskami ďáblů, nakonec ale sklidila takový úspěch, že bylo třeba ji zopakovat třikrát pro veřejnost a jednou na Hradě před arcivévodou Ferdinandem, který nechal hru přeložit do němčiny.¹¹

Různé dobové zprávy se zmiňují o účinku jezuitského divadla, které dokázalo diváky například přivést k slzám. Při uvedení tragi-komédie o „Saulově pádu a korunování Davida“ v roce 1562 působila bitva mezi Saulovou armádou a Filištíny tak opravdově, že obecnost začala povzbuzovat obě strany k odvaze a vytrvalosti. Když jakýsi prostý voják uviděl Saula v nádherném kostýmu, považoval ho za skutečného krále, prokletil si cestu až k němu, jal se mu vyprávět o svých hrdinských kouscích a žádal ho o žold.¹² V roce 1610 jezuité uvedli hru o proroku Eliášovi s ohromující výpravou. Účinkovali v ní například ohniví koně, kteří se vznegli s Eliášem do vzduchu a uvedli obecnost ve velký úžas. Místo havrana, který prorokovi nosil jídlo, se ve hře objevil mechanický pták, který létal vzduchem, poskakoval po zemi a krákorál jako živý. Potom se žertem říkalo: „Umějí-li otcové jezuiti učit havrany, dokáží totéž i s našimi dětmi“.¹³

V rámci svých protireformačních snah jezuité v roce 1567 jako první uvedli hru na námět z českých dějin. Jedná se o tragédii o sv. Václavovi, kterou česky sepsal Mikuláš Salius, mladý jezuita z utrakvistické rodiny. Námět i užití národního jazyka vzbudily mimořádnou pozornost. Město Praha na představení zapůjčilo tapisérie, prapory a zbraně a nabízelo i vojáky a trubače, pokud by jich bylo třeba.¹⁴ Text hry se nedochoval, ale je zřejmé, že jejím cílem bylo nahradit v roli národního hrdiny utrakvistického mučedníka Jana Husa sv. Václavem, katolickým mučedníkem a patronem země, které

¹¹ MENČÍK, F., op. cit., s. 58.

¹² Ibid., s. 56–57.

¹³ Ibid., s. 68. MENČÍK uvádí rok 1608, což je omyl podle Cesnakové-Michalové, op. cit., s. 362, pozn. 75.

¹⁴ MENČÍK, F., op. cit., s. 58.

kdysi vládl. Jak se zdá, další jezuitské hry s podobným námětem nebo vycházející z jiných epizod českých dějin se podobně snažily vyzdvihnout katolickou minulost země jako protiklad k různým reformovaným konfesím, k nimž se v té době hlásila většina obyvatelstva.

Po porážce protestantské strany v bitvě na Bílé hoře bylo hlavním úkolem jezuitů v Čechách upevnit vítězství a přivést obyvatele alespoň k odevzdanému, pokud ne nadšenému příklonu ke katolické církvi a k habsburskému rodu. Jezuité si byli dobře vědomi účinnosti svého školského divadla coby nástroje propagandy a užívali ho nejen k šíření katolického učení, ale i k oslavě panovníka a jeho rodu. Hry s náboženským obsahem se hrály zejména v latině, ale mimo Prahu často i v češtině. Na oslavu svátků, narozenin, svateb a narození členů císařského rodu se navíc hrávala představení, v nichž se náboženská tematika mísila se světskými panegyrickými prvky. Můžeme si klást otázku, měly-li tyto oslavné texty pouze čistě pedagogickou funkci, anebo zda bylo jejich účelem také potěšit významné osobnosti, k nimž se obracely. Je zřejmé, že podobně jako jiné formy školského divadla, dávaly tyto hry školákům možnost cvičit si paměť i latinský projev a vystupovat s lehkostí před diváky, kteří jim mohli nahánět strach. Navíc je ale účast na takovýchto představeních jistým druhem společenské výchovy, která studentům samotným – a jejich prostřednictvím i celé společnosti, k níž náleží – vštěpuje postoje, které mají zaujímat vůči autoritě vladaře.

III.

Jan Amos Komenský (1592–1670) pojímá své divadlo jako jakousi odpověď na divadlo jezuitů. Usiluje o to, aby jeho hry byly v různých ohledech vizuálně zajímavé, ale vyhýbá se příliš spektakulárním prvkům, které by na sebe mohly strhnout pozornost a převážit nad vším ostatním. Tato poměrná strohost mu dovoluje sáhnout po jednoduchých prostředcích – například Bůh oslovující Abraháma je znázorněn hlasem shůry, aniž je vidět, odkud vychází.

Na rozdíl od jezuitů, kteří s oblibou uváděli na scénu alegorické či fantastické postavy, se Komenský snaží, aby se nevzdálil od obyčejné, běžné podoby postav. Pokud v jeho hrách vystupují – a to zcela výjimečně – například neřesti, zobrazuje je raději jako osoby

poznamenané nectnostmi než jako fantaskní personifikace: zahálku představuje lenivý pastýř, domýšlivost směšný ješita a tak dále.

V Komenského hrách jsou všechny vizuální prvky nedílnou součástí poselství, které přináší zároveň i text. Toto poselství ovšem působí v několika rovinách.

Dialog a jevištní jednání vyprávějí příběh, který se odehrává v konkrétním dramatickém světě. Ve hrách *Diogenes cynicus redivivus*¹⁵ a *Abrahamus patriarcha*¹⁶ jsou to starověké Řecko a Palestina. *Schola ludus* (*Škola hrou*)¹⁷ je po této stránce složitější: dvůr krále Ptolemaia tvoří celkový rámec děje, z něhož se však některé scény vymykají, nabývají na určité samostatnosti a evokují své vlastní dramatické světy.

Takto ztvárněný příběh je prostředkem (v případě *Scholy ludus*, jejíž děj není příliš soudržný, mohli bychom mluvit spíše o zámince) k obecnějšímu poučení – o filosofii, o víře v Boha nebo o místě člověka ve hmotném, sociálním a mravním světě. Jelikož je *Schola ludus*, podobně jako ostatní Komenského dramata, součástí širšího vzdělávacího projektu, hraje v ní toto poučení přinejmenším stejně důležitou roli jako samotný příběh.

Jak ovšem zdůrazňuje sám Komenský, cílem těchto školních představení, která studenti hrají pro své spolužáky, rodiče a představené, je zároveň také prokázat schopnosti jeho účastníků. Ještě než si divák vyloží tu kterou osobu na scéně jako ztělesnění některé z postav dramatu, měl by si všimnout, že chlapec, který roli hraje, dobře ovládá latinu i řečnické umění, umí se chovat i pohybovat s jistotou a důstojně; rodiče a představení si mají uvědomit i to, že učitelé odvedli dobrou práci a zaslouží si svou odměnu.

Je nasnadě, že Komenský odmítal jakoukoli formu divadla, která by nebyla výchovná a poučná. Mnozí z jeho předchůdců a současníků skládali hry, které tuto podmínku splňovaly, a využívali k tomu možností dramatického žánru v zápletky založené na konfliktu mezi postavami a na výrazné jevištní hře. Tyto texty vycházely většinou z biblického příběhu, který je na látky vhodné k dramatičtaci velmi bohatý. Komenský sám si ve spise *Orbis pictus*, když pojednává o veřejném (tedy nikoli školském) divadle, vybírá pro ilustraci

¹⁵ KOMENSKÝ, J. A.: *Opera omnia* XI, s. 437–500.

¹⁶ *Ibid.*, s. 501–539.

¹⁷ *Veškeré spisy Jana Amose Komenského*, IX, s. 117–349.

scénu pokání marnotratného syna, tedy vyvrcholení podobenství, jehož dramatický potenciál je zřejmý. Mezi svými plány týkajícími se školského divadla se zmiňuje o příběhu krále Davida, což je námět rozsáhlejší, ale hodí se stejně dobře za základ živé a vizuálně působivé dramatické akce. Na druhou stranu nás ovšem nic neopravňuje k předpokladu, že kdyby byl tuto hru napsal, využil by jejího dramatického potenciálu, anebo že by ho v ní viděl tam, kde ho spatřujeme my.

Obě hry, které Komenský napsal před oním zcela svébytným divadelním útvarem, jímž je *Schola ludus*, totiž *Diogenes* a *Abrahamus*, se vyhýbají v zásadě všem dramatickým efektům, ať už ve výstavbě zápletky, v pojetí jednotlivých scén, nebo v rozdělení interakce mezi postavami do krátkých, vzájemně nezávislých výjevů a konečně i v tom, že málokdy používají spektakulárních prostředků.

Hru *Diogenes cynicus redivivus*, s podtitulem *De compendiose philosophando* (*Jak být dobrým filosofem*) připisuje Komenský ve svém plánu představení pro jednotlivé třídy ideální školy (*Scholae pansophicae delineatio*, § 88–90) čtvrté třídě, která byla zaměřena na filosofii. Hra je skutečně pojata jako ilustrace k výuce filosofie – což je látka, k níž se příliš nehodí ilustrace obrazové, které Komenský obvykle používal. Nic v této hře neodvádí pozornost od znázornění Diogena jako historické postavy a zároveň jako příkladu filosofa, jako nezávislého ducha, který hledá pravdu za každou cenu, pohrdá hmotnými potřebami a dává přednost naprosté chudobě před uctivitostí k mocným tohoto světa. Povahu příkladu mají i vedlejší postavy. Philippus je na první pohled typický král-válečník, sesazený tyran Dionysius se explicitně popisuje jako příklad: „Dionysius je pro nás příkladem, jak snadno může osud zničit ty, kdo s ním nejednají s dostatečnou úctou“ („qui fortunam reverenter habere nesciunt, hos illa quam facile dejiciat, Dionysius his exemplo nobis est“). Hra je spíše epická než dramatická, začíná Diogenovým mládím a studiem filosofie a končí jeho smrtí. Sled scén mezi nimi netvoří jednotný děj, jednotlivé výjevy dokonce nejsou ani navzájem kauzálně propojeny. Jejich pořadí ovšem není náhodné. Velmi ostrý protiklad například spojuje obě scény, které děj uvádějí a uzavírají: v první z nich mladičká Diogenes vstupuje sám velkým skokem na scénu a neustále se pohybuje, aby tak vyjádřil strach a rozpaky ze své budoucnosti; ve druhé starý filosof, obklopený přáteli, umírá upoután na lůžko či sedadlo.

Během celé hry se střídají scény s jedním, dvěma či třemi herci se scénami davovými, takže obraz nabízený publiku se neustále mění. Filosofovými protihráči jsou tu anonymní občané, tu údajní mudrcové, dvořané a vojáci z králova doprovodu či piráti, zkrátka postavy oblečené pravděpodobně velmi různorodě; někteří z mudrců nesou emblémy své disciplíny, což je prostředek, který se znovu a v ještě větší míře objevuje ve *Škole hrou*, kde ovšem takové předměty slouží navíc k tomu, aby se názorně předvedla jejich funkce.

Text obsahuje řadu scénických poznámek, které svědčí o tom, jak velký důraz kladl Komenský na inscenaci. Například na konci prvního jednání upozorňuje, že hudba musí hrát dostatečně dlouho, aby se protagonista stihl přeměnit z bezvousého mladíka z úvodu hry (což byl zřejmě normální vzhled mladého herce) ve vousatého filosofa v plášti, s holí a mošnou. V závěrečné scéně, v níž Diogenes umírá, píše Komenský, že filosof leží na lůžku nebo sedí na židli, ale nikdy nedá z ruky knihu. Jedna z posledních poznámek říká, že Diogenes skloní hlavu a začne podřimovat, načež se k němu přiblíží lékař, dotkne se jeho zápěstí a čela a když se vzbudí, zeptá se ho, jak se cítí.

Nejnápadnější formy jevištního jednání předepsané v textu pocházejí ze starověké literatury. Například Diogenes má manipulovat sudem, který se pak stane jeho příbytkem, má ho valit po scéně a nakonec postavit; jeho návraty do sudu vyznačují v ději konec jednotlivých scén – tak je tomu ve většině scén druhého i třetího jednání. Aby ukázal svým spoluobčanům, že „žijí obráceně“ („retorsum vivere“), začne Diogenes chodit pozpátku a přitom vrávorá a potácí se. Když se později dá do jídla, někdo poblíž něho vypustí myš, která přeběhne přes scénu a chudobný filosof pak může poznamenat, že i on, stejně jako boháči, živí příživníky. Jedna zvláště živá scéna ukazuje dav lidí, kteří pobíhají sem tam se zbraněmi a stavebním materiálem v rukou ve snaze ubránit své město před ohlášeným útokem – a filosof se tomu zmatku směje a převaluje sem a tam svůj sud. Jinde zas Diogenes prochází scénou a za plného denního světla nahlíží s lucernou v ruce do všech koutů, aby dal najevo, že mezi svými spoluobčany nenachází nikoho, kdo by byl opravdová lidská bytost a ne jen pouhá součást zmateného davu. Ve scéně setkání s Platónem, který definuje člověka jako dvounohého živočicha, vytáhne Diogenes zpod svého šatu kohouta, který této definici vyhovuje právě tak dobře; scénická poznámka říká, že herci představující posluchače se mají dát

do smíchu. Když se pak setká se Zenónem, který tvrdí, že neexistuje žádný pohyb, vyvrací jeho teorii nejprve tím, že se prochází po scéně a pak, aby dokázal, že se nejedná pouze o zdání pohybu, uhodí jednoho ze Zenónových žáků pěstí do tváře. Ten se mu snaží ránu vrátit, ale Diogenes ho chytí za ruku a podotkne, že i on sám právě vyvrací argumentaci svého učitele. Podle scénické poznámky se posluchači na scéně opět smějí tak, až se jim hlavy třesou, a tak se opět potvrdí, že pohyb přece jen existuje.

Pro Komenského hry je typické, že o násilné akci, při níž piráti Diogena zajmou, se pouze vypráví, zatímco hra zdůrazňuje příkladnou hodnotu člověka, který díky tomu, že se zabývá filosofií, snáší tuto zkoušku lépe než ostatní. Scéna, v níž se Diogenes pirátům postaví, ukazuje, jak dosáhne toho, aby dali najíst nejen jemu, ale i jeho druhům v neštěstí.

Podobně jako *Diogenes cynicus redivivus* ukazuje příkladného filosofa, druhá Komenského hra, *Abrahamus patriarcha*, předvádí model člověka věřícího, věrného ve všech zkouškách a poslušného až do krajnosti. Prolog hry ho představuje jako otce všech věřících („omnium credentium patrem“) a v jejím argumentu, tj. krátkém shrnutí obsahu, se říká, že byl Bohem vyvolen k podívání („spectaculum“) celému světu jako příklad pohotové a radostné poslušnosti. V tomto kontextu se nedokončená oběť Izákova, hlavní námět mnoha jiných her už od středověku jako předobraz Kristovy oběti, stává spíše krajním příkladem této pohotovosti zpřetrhat svazky, jejichž síla a hodnota jsou jinak považovány za zásadní. Podobně i postava Sáry je obdivuhodným portrétem příkladné manželky, oddané zároveň Bohu i svému manželovi, jejímž předobrazem byla pravděpodobně Komenského druhá žena Dorota, která zemřela v Lešně roku 1648. Příkladnost této role vyplývá i ze slov Abrahama samotného: „Děláš, co se sluší pro svatou ženu a věrnou manželku“ („Facis, quod sanctam feminam fidelemque conjugem decet“, I,2). Epilog hry pak explicitněji objasňuje, jak se příběh Abrahamův, tak jak byl právě předveden, vztahuje k osudu bratří v exilu: Komenský v něm nejprve klade svým divákům na srdce, aby si pamatovali, že musí být syny Abrahamovými nejen svou vírou, ale i svou poslušností, a pak cituje výroky několika křesťanských autorit o tom, že všichni máme považovat svůj život zde na zemi za dlouhé vyhnanství a hledat pravou vlast pouze v nebi.

Hra se celkem věrně drží příběhu z Geneze (12,1 – 22,19), aniž se ho snaží převést do dramatické formy v pravém slova smyslu. Komenský chápe Abrahamovo trvalé a opakované podřizování se vůli boží jako jakýsi boj: „jako kdyby s Bohem podstupoval boj o pevnost své víry“ („luctam quasi de fidei constantia subiens cum Deo“), jak se říká v argumentu. Zápletka hry je ovšem velmi kusá. Hrdina navíc nikdy neprojevuje slabost, která by divákovi mohla napomoci, aby se s ním identifikoval, ale zůstává stále vzorem, který je možné pouze obdivovat a snažit se ho napodobovat.

Stejně jako v *Diogenovi* je i zde výprava střízlivá a jednoduchá, ale různorodá, a využívá vizuálních kontrastů. Scény o jedné či dvou postavách se střídají s lidnatějšími, v jedné a téže scéně se setkávají postavy velmi odlišného vzhledu – pastýři, králové a válečníci, dvořané a poutníci, muži i ženy, starci i děti. Místo a čas děje jsou většinou jen naznačeny v textu nebo scénickou hrou. Hra často zdůrazňuje plynutí času, zejména to, že mezi slibem, který dal Bůh Abrahamovi, a narozením Izáka uplynuly dlouhé roky. Jinde čas postoupí o několik měsíců: v jedné scéně Sára navrhuje svému muži, aby zplodil potomka se služebnou, a v další scéně se dozvídáme, že služka je už nějakou dobu těhotná. Jevištní čas někdy odpovídá zhruba času představenému, jako třeba ve scéně, kde Abraham nejprve dává najevo obavu, co se stalo s Lotem při zkáze Sodomy, později se mu zdá, že ho zahlédl v dálce, potom ho vidí přicházet a nakonec s ním mluví tváří v tvář. Místo děje, které většinou naznačují pouze repliky, může být upřesněno až *a posteriori*. Hra začíná monologem hlavního hrdiny, který je přerušen hlasem shůry, vycházejícím z neviditelného zdroje, což muselo vyvolat tím větší účinek, čím lépe se chlapci představujícím Abrahama podařilo zahrát údiv a bázeň pomocí řady předepsaných gest: měl se dívat kolem sebe, aby se přesvědčil, že hlas přichází opravdu shora, pozdvihnout oči i ruce k nebi na výraz úžasu, sklonit se k zemi atd. Teprve později se dozvíme, že se tato scéna odehrála v Abrahamových polích; nemáme žádný důvod k domněnce, že by tento slovní údaj doprovázely jakékoli hmotné náznaky. Hned nato Abraham vyzve svou ženu, aby s ním pooděšla stranou od domů, aby je nikdo neslyšel, ale scénická poznámka říká, že ony dvě postavy mají odejít od zadní opony směrem ke středu scény.

Autor zřejmě počítal i s kulisami. Některé z nich mohly náležet k prostoru, kde se představení hrálo. Když například starý Thara

vyzývá svou rodinu, aby se usadili „pod tímto listnatým dubem“ („sub hanc frondosam quercum“, I,4), míní tím pravděpodobně skutečný strom, který rostl v prostoru, kde se hrálo, to jest patrně na školním dvoře. Ani kulisy, které bylo třeba postavit speciálně pro představení, nebyly s největší pravděpodobností nijak složité. Příkladem může být Abrahamovo obydlí, před nímž pozve tři anděly, které považuje za poutníky, aby se posadili, a ti se poté obrátí k Sáře, která je uvnitř: jedná se o stan (*tentorium*) se zakrytým, ale průchozím vchodem, který umožní Sáře, aby se smála „za dveřmi“, jak říká poznámka (V,3), před zraky publika, ale neviděna domnělými poutníky. Nevíme, jak vypadaly dva oltáře, které měl Abraham vztyčit na scéně. První z nich, postavený jako díkuvzdání za slib, který mu Bůh dal v Móře v Šekemu, nemusel být nijak velký. Ale druhý, který měl sloužit k obětování Izáka, musel být větší, aby unesl nejen dřevo k zápalné oběti, ale i spoutaného chlapce.

Rekvizity, které text vyžaduje, jsou téměř všechny – s výjimkou beránka, bezpochyby umělého, kterého bylo třeba k dokonání oběti – předměty denní potřeby: zavazadla, chleba a víno, dřevo a oheň. Nenašel-li se ve škole meč, kterým se Abraham chystá usmrtit svého syna, nebylo jistě obtížné vypůjčit si ho od někoho z rodičů.

Co se týče hereckého provedení, je text hry o něco náročnější než v případě *Diogena*. Herci zde musí vyjádřit různé duševní stavy jako úžas, bázeň, zmatek, bolest, únavu, hněv, žárlivost, beznaděj, radost či úctu. Jsou tu také dvě ženské role, z nichž jedna, Sářina, je velmi důležitá. Scéna, v níž Sára předstupuje před faraóna, aby se stala jeho konkubínou (II,4), vyžadovala od chlapce, který ji představoval, značnou dávku taktu, stejně jako jiná scéna, v níž Sára udělá svému muži žárlivý výstup, nejprve trpký, později plačtivý, aniž proto ztratí souhlas boží (V, 7). Nepřítomnost spektakulárních prvků nadto podtrhuje účinek symbolických gest, jako je například znamení kříže, kterým král Melchisedek žehná Abrahamovi (IV,2), nebo dramatické gesto Abrahama, který se chystá zabít mečem vlastního syna svázaného na oltáři (V,10).

Kromě této jediné výjimky se ty události příběhu, které by poskytly nejvíc podívané, nepředvádějí, ale pouze se o nich podává zpráva. Například o velké bitvě, která ukončí válku králů vítězstvím Abrahamových spojenců, vypravuje posel. O zkáze Sodomy uslyší diváci dokonce dvě zprávy: Abraham vypráví o „strašlivé podívané“

(„horrendum spectaculum“), kterou zahlédl z dálky, ještě než k němu dorazí jeho synovec Lot, který dosvědčuje, co spatřil na vlastní oči zblízka. Když Lot líčí, co se stalo s jeho ženou, použije obrat podobný tomu, kterým Abraham označil celou katastrofu: „podívaná strašlivá pro celý svět“ („horrendum mundo spectaculum“), načež Abraham odvětí: „Jak strašlivý příklad trestu za neposlušnost!“ („O horrendum inobedientiae punitae exemplum!“). Způsob, jakým Lot i Abraham užívají pojmů „spectaculum“ a „exemplum“, dobře odráží podstatu Komenského divadla: autor předvádí zraku diváků řadu obrazů, poučných i zábavných zároveň, ale zároveň je vede k tomu, aby přemýšleli o příkladnosti toho, co vidí a slyší.

V roce 1650 Komenský přišel do Sárospatoku na pozvání knížete Rákocziho, který ho žádal o reformu tamního školství. Komenský tam ale narážel na řadu obtíží při zavádění svých pedagogických zásad, a obzvláště divadelní praxe, která pro něj byla tak důležitá. Nesměl uvést na scénu žádný biblický námět, neboť jeho protivníci považovali jakoukoli dramatizaci Písma za rouhačskou. Vzpomněl si tedy, že Sebastian Macer, jeho nástupce na lešenské škole, převedl do dramatické podoby část jeho encyklopedického spisu *Janua linguarum*, který napsal jako pomůcku k výuce všech školních předmětů. Komenský tedy upravil nejprve dvacet prvních kapitol tohoto spisu, které rozdělil mezi dvaapadesát žáků. Později, když smysl takového počínu uznali všichni, kdo provedení přihlíželi, přeměnil kompletní text v sérii osmi částí se společným titulem *Schola ludus seu Encyclopaedia viva, hoc est Januae linguarum praxis comica*¹⁸. Každá z nich byla určena pro jednu třídu, od nejnižší až po nejpokročilejší. Jednotlivá představení měla být rovnoměrně rozložena po celém školním roce. Všechny části má společný rámec, který poskytuje záminku pro dramatizaci encyklopedického textu: král Ptolemaios chce vědět, jaký je stav vědění v jednotlivých oblastech, a rozhodne se spolu se čtyřmi filozofy, svými rádci, povolání na svůj dvůr představitelů všech oborů. Každý z nich má podat přehledný výklad své odbornosti, užívat přitom prostých slov a zároveň ukázat a vysvětlit různé předměty, které souvisejí s jeho vědním oborem, povoláním či zaměstnáním, a to tak, aby vztah mezi slovy a věcmi byl v nejvyšší

¹⁸ V souhrnném vydání *Opera didactica omnia* je poslední slovo podtitulu nahrazeno slovem *scenica*.

možné míře přístupný nejenom sluchu, ale také ostatním smyslům. Takový postup odráží jednu z hlavních myšlenek Komenského pedagogiky. V jednom z jeho pojednání můžeme například číst:

„Smysly jsou pevné základy poznání. (...) Vznikne-li nějaké poznání jinou cestou, pro nabytí jistoty je třeba – je-li to možné – užít i smyslů. Z toho plyne: Zrakový vjem má platnost důkazu, (...) a pokud si o nějaké věci učiníme jinou představu, než jaká opravdu je, pouhým prohlédnutím si té věci se tato chyba napraví.“¹⁹

Komenský navíc trvá na tom, aby se, je-li to možné, ukazovaly skutečné předměty a nikoli jejich obrazy. Říká například, že je obtížné předvádět v zimě část týkající se světa přírody, protože je v tu dobu těžké opatřit si většinu květin, ovoce či zeleniny, nemluvě o mouchách nebo vlaštovkách. V některých případech ale užívání obrázků připouští, např. jde-li o červy či hady.

Význam zrakových demonstrací podtrhuje většina postav učenců, jako například Gemmarius, který předesílá, že nehodlá podat pouhý výčet drahých kamenů, ale že je ukáže a jeden po druhém pojmenuje (I/III,4). Kromě postav zdůrazňují důležitost demonstrací i autorovi mluvčí, kteří pronášejí prology a epilogy. Například epilog první části vyzývá diváky, aby si uvědomili, že herci právě prokázali, že tomu, co vysvětlovali a předváděli, dobře rozumějí a že touto metodou je možné učit se mnohem rychleji a příjemněji než pouhým výkladem.

V první polovině *Scholy ludus* je vizuální stránka založena převážně na předmětech a na chování těch, kdo je předvádějí. Z tohoto hlediska je zajímavé, že podle králova příkazu se mudrci mají chovat jako filozofové a nikoli jako dvořané: jejich chování má tedy vyplývat ze skutečného předmětu jejich pojednání a nikoli z fiktivní úcty ke králově osobě. Tak například kosmograf, první z mudrců, má při svém vstupu na scénu předstírat meditaci a nevnímat krále ani nikoho jiného; má kroužit pohledem nahoru, dolů a kolem sebe a při řeči dělat rukama i celým tělem náležitá gesta (I/I,1). Tento postup se uplatňuje ještě důsledněji, když s sebou mudrc přivádí další postavy,

¹⁹ *Novissima linguarum methodus*, pravidlo 84, in: *Veškeré spisy Jana Amose Komenského*, VI, s 325. Nověji in *Opera omnia* XV/II, str. 189.

kteře kolem něho vytvářejí autonomní dramatický svět. Kupříkladu architekt přichází v doprovodu dvou učedníků a dvou dělníků a rozmlouvá s nimi o podstatě architektury, ale také o stavbě konkrétního domu, jako by byli v plné práci a jejich přítomnost před diváky s královou výzvou nijak nesouvisela.

V prvních částech či hrách, věnovaných světu přírodnímu a umělému, ukazují někteří z odborníků předměty, které jsou zajímavé samy o sobě, například lidskou kostru nebo různé nástroje a přístroje včetně jejich funkce. Jiní předvádějí předměty všeobecně známé a obvyklé, jako jsou nebe a země, slunce a měsíc, svíčka či dešťovka. Téměř každý z nich ale uzavírá svůj výklad doxologií připomínající, že vše, co je na světě, od největšího až po nejmenší, vzdává chválu Bohu. Tuto myšlenku ještě podtrhne Uranus svým výrokiem, že lidem přísluší dívat se na Boží díla lidským, nikoli zvířecím způsobem („sic decet humanis, non brutis opera Dei spectare oculis“, I/II,2). Tento postup poněkud stírá rozdíl mezi promluvami věnovanými věcem důvěrně známým a zdánlivě banálním – jako například když se gesty i slovy vyjadřuje, že nebe je nahoře a země pod našima nohama – a výklady, které vysvětlují věci mnohem méně známé, nebo jsou doprovázeny zajímavějšími vizuálními efekty.

Takové implicitní popření jakékoli hierarchie, pokud jde o zajímavost a tedy i hodnotu jednotlivých předmětů, platí nejenom v jednotlivých částech či hrách, ale i v rámci celku, třebaže některé části nepochybně vzbuzovaly u publika větší zájem publika než jiné. To platí například o scénách, v nichž měli různí řemeslníci předvést co nejautentičtější ukázkou svého povolání, aby diváci viděli nejen to, jak to které řemeslo vypadá v praxi, ale také to, jak se mu malí herci naučili – například jak chlapec hrající kuchaře umí oškubat a vyvrhnout ptáka nebo očistit a rozkrájet rybu.

I když osm her, z nichž se *Škola hrou* skládá, nebylo vystavěno podle stejného vzoru, pro všechny je typický zvláštní dvojaký vztah mezi realitou a dramatickou fikcí: v každé z nich fiktivní postavy vypočítávají, vysvětlují a předvádějí skutečné předměty a jejich zákonitosti, jak se tomu naučily, aby je přiblížily publiku jak fiktivnímu, tedy králi a jeho rádcům, tak i reálnému, složenému ze spolužáků, z rodičů, představených a příznivců školy. Tato dvojakost je ještě nápadnější zhruba v polovině *Školy hrou*, když dvě postavy, Didacticus a Praeceptor, hovoří o hře, k níž sami náležejí. Během jejich

rozmluvy o výuce, která objasňuje některé ze základních myšlenek Komenského, Praeceptor vysvětluje, že k tomu, aby byla výuka účinnější a zároveň příjemnější, užívá her soukromých, ale také „veřejných vystoupení“ („publica concertatio“). Didascalus se ptá: „Co je to ‚veřejné vystoupení‘?“. Praeceptor mu odpovídá: „To, co právě vidíte“ („quam in praesens videtis“, IV/IV,3), a dále vysvětluje, že ze všeobecné encyklopedie, kterou v sobě zahrnuje *Janua linguarum*, bylo vytvořeno osm her, jednotlivé role byly rozdány žákům a každý teď hraje svou vlastní *personu*, jak nejlépe umí („suam quisque personam, quam decore potest, agit“). To je jistě pravda, pokud *persona* znamená „dramatická role“; tato věta ale může znamenat také, že každý hraje roli, která mu náleží v životě (*persona* je také „charakter, individualita, osobnost“), což ovšem pravda rozhodně není.

Mnohé scény jsou na první pohled fiktivní, jako třeba válečná rada nebo scény týkající se vývoje mravního života člověka. Je jasné, že neřestné postavy, jako ctižádostivec, lakomec nebo lenoch v sobě nijak neodrážejí osobnost herců. Nicméně i scény, které jsou zdánlivě věrným obrazem každodenní reality, obsahují značnou dávku fikce – například scéna, v níž se malí školáci začínají učit číst na latinských textech, ačkoli Komenský zdůrazňuje, že se čtení má učit nejprve v mateřském jazyce dětí, a výuku latiny zařadil až do některé z pozdějších scén. V tomto případě rozpor s realitou vyplývá z pravidel formy: v latině je totiž celá hra.

Představení vnášejí někdy do jinak věrného obrazu reality nějaký prvek fikce proto, aby se v tomto obrazu nahromadilo a sdělilo více informací. Tak je tomu například ve scéně představující různé národní kroje: postava jménem Lappo má sice na sobě laponský kroj, ale na každé noze má jinou botu (III/III,1); rezignuje se tu tedy na pravděpodobnost, aby bylo možno předvést zároveň dva různé typy laponské obuvi. Prvky fikce ale slouží také k oživení hry a k tomu, aby snáze dosáhla zamýšleného účinku v mysli a paměti diváků. Tak je tomu v případě různých prostředků, které se snaží navodit dojem spontánnosti či dokonce nečekané situace. Tak například několikrát některá z postav předstírá, že se zmýlila, a chybu opraví buď mluvčí sám, nebo někdo z ostatních herců. Jiní spolu v krátkých dialogích rozmlouvají o tom, jak přesně mají uspořádat svůj výklad, srovnávají, co kdo z nich jejich oboru přináší, a podobně. Slavnou scénu pitvorného obřadu přijímání dvou nováčků, čerstvě zapsaných na

univerzitu, mezi spolužáky (*depositio*), přeruší král, který protestuje proti takovým nevhodným ceremoniím, které v dílnách moudrosti nemají místo (V/I, 4). Rozvinutější příklad tohoto postupu najdeme v poslední části (VIII/1, 2–9), kde se výklad o umění vládnout změní ve válečnou radu, přerušovanou postupně přicházejícími zprávami o chystané další válce, které se osazenstvo snaží zabránit. Válka však stejně propukne a pro postavy na scéně sice nezačíná dobře, ale nakonec skončí vítězně. Před námi se tu rozvíjí napínavý příběh, který skýtá záminku k různým výkladům – o diplomatických a taktických metodách, o zbraních, částech armády atd., v nichž spočívá vlastní přínos této pasáže k dramatizaci encyklopedie.

Je tedy zřejmé, že *Schola ludus* má velmi daleko k pouhému odrazu skutečnosti, navzdory tomu, co říká Praeceptor ve výše citované replice. Tato replika nicméně upozorňuje na výjimečně těsný vztah, který pojí tuto dramatizaci k realitě, jejíž je součástí. Náznorné demonstrace, které děti předvádějí při svých výstupech, jsou skutečné, jak to na několika místech zdůrazňuje sám text. To, že jsou schopny je provést a popsat, dokazuje, že načerpaly poznatky, kterým se je škola snažila naučit. Diváci tak mohou ze své vlastní zkušenosti potvrdit zásadní myšlenku, kterou chce vyjádřit Praeceptor – a jeho prostřednictvím sám Komenský – totiž že taková dramatizace encyklopedické látky činí učení mnohem snazším a příjemnějším než tradiční slovní výklad.

Tento nový žánr dramatického textu je jakýmsi logickým vyústěním tendence, patrné už v obou předchozích hrách Komenského, k vytvoření divadla bez typicky dramatického děje a téměř bez scénické výpravy. Hru *Diogenes cynicus redivivus*, jejíž zápletka se věrně držela života řeckého filosofa – respektive toho, co bylo možné se o něm dozvědět od starověkých historiků –, souvěrci Komenského zavrhli, protože jejím hrdinou byl pohan. *Abrahamus patriarcha*, který sledoval původní příběh, v tomto případě biblický, ještě těsněji, byl rovněž odmítnut, tentokrát proto, že samo uvedení námětu tak posvátného na scénu bylo považováno za rouhavé. Pedagogovi, který přesto chtěl se svými žáky hrát divadlo, nezbylo jiné řešení než zdramatizovat samu učební látku – tak jak to udělal Komenský ve *Škole hrou*. Rozdíl mezi herci a diváky je zmenšen na minimum: Komenský jasně říká, že chlapci mají zůstat na svých místech v hledišti až do okamžiku, než půjdou na scénu, a po odehrání svého výstupu se

tam zase vrátit. Výprava měla být co možná nejjednodušší. Cyklus představení měl přesto velký úspěch, získal uznání dokonce i u nejzatvrzejších odpůrců divadla mezi těmi, kdo dozírali nad školami. Tento úspěch vyplýval částečně z toho, co proslavilo už spis *Janua linguarum*, totiž z jasného a příjemného způsobu sdělování nejrůznějších poznatků. Hlavní podíl na něm však měla divadelnost, která hrála rozhodující roli v adaptaci encyklopedické látky pro živá představení, v nichž děti vysvětlují, ale také pomocí různých vizuálních prostředků předvádějí to, co se naučily – čímž skvěle dokládají účinnost pedagogické metody, které jsou samy příkladem. Tím, že tak věrně odráží vzdělávací program, jehož je součástí, představuje *Schola ludus* jakousi kvintesenci školského divadla.

Na počátku svých divadelních snah si byl Komenský vědom, jak přitažlivé a účinné je divadlo jezuitů. Výsledkem jeho pokusů bylo vytvoření specifického žánru školského divadla, který je v mnoha ohledech od tohoto vzoru diametrálně odlišný. Protiklad mezi strohostí jeho scénických prostředků a nádherou jezuitských představení je v tomto ohledu nejnápadnější. Jsou mezi nimi ale i další zásadní rozdíly. Marně bychom v Komenského hrách hledali oslavu vládnoucího rodu, která je pro jezuitu typická. I když je *Schola ludus* prochnuta křesťanským duchem, je jí cizí jakákoli polemika či propaganda namířená proti katolicismu. To, co dělá školské divadlo školským divadlem, není námět, ale vztah, který vzniká mezi představením a účinkujícími. Pro to, aby hra spadala do této kategorie, není nutné, aby byla didaktická či poučná sama o sobě, jak dokazují četné školní inscenace antických komedií. Rozhodující je, aby byla uvedena k pedagogickým účelům, totiž aby rozvíjela duševní schopnosti a zdokonalovala mravy těch, kdo se na představení podílejí, a aby diváci přikládali stejnou důležitost tomuto účelu, jako námětu, který se jim předkládá.

JARMILA VELTRUSKÁ
POSVÁTNÉ A SVĚTSKÉ
Osm studií o starém českém divadle

Edice ČESKÉ DIVADLO

Řídí Jana Patočková

Odpovědná redaktorka Jana Patočková

Přeložili Martin Bažil, Kateřina Kvízová,

Irena Pulicarová a Eva Stehlíková

Doslov napsal Martin Bažil

Jmenný rejstřík zpracovala Zdena Benešová

Obálka a grafická úprava Václav Sokol

Vydání první, 2006

Vydal Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha 1

jako svou 560. publikaci

Sazba Nakladatelství AMU v Praze

Tisk ERMAT Praha

Doporučená cena 190,-Kč

ISBN 80-7008-200-3