

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Obecná teorie a dějiny umění a kultury – Divadelní věda

Markéta Klosová

Dramatické dílo J. A. Komenského

Dramatic works by J. A. Comenius

Disertační práce

Vedoucí práce prof. PhDr. Eva Stehlíková, CSc.

2012

Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsala samostatně a s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu

Obsah

A. ÚVOD

I. Mezi Lešnem a Blatným Potokem – historické a geografické reálie	5
II. Divadelní hry Komenského a literatura o nich	8
III. Evropské školní drama – inspirace Komenského?	9
IV. Komenský, mezi školské a mimoškolské divadlo	12

B. LEŠNO

I. Lešenská škola v době působení Komenského a zavedení divadelních her	16
II. Přehled školních protestantských divadelních her v Lešně (1639–1700)	19
1. Hry lešenského gymnázia do r. 1652	19
2. Šebestián Macer z Letošic – život a spisy	33
3. Hry v bratrské a luterské škole v Lešně do konce 17. století	37
III. Komenského lešenské divadelní hry Diogenes a Abrahamus	42
1. Diogenes Cynicus redivivus (1640)	42
a) Diogenes: hra a poznámky k provedení	43
b) Komenského výběr dramatické látky	50
2. Abrahamus patriarcha (1641)	61
a) Abrahamus: hra a její smysl	63
b) Komenského práce s předlohou a kompozice dramatu	71
c) Divadelní provedení Abrahama v Lešně	73
d) Abraham a Izák jako velké téma evropského dramatu	75
IV. Shrnutí	83

C. BLATNÝ POTOK

I. Plány na reformu potocké školy a jejich výsledek	86
1. Plány na reformu školy a na zavedení představení	86
2. Realita – trojtřídní latinská škola a její učebnice; první informace o spise Schola ludus	93
II. Šebestián Macer a J. A. Komenský	96
1. Šebestián Macera z Letošic a jeho dramaturgie Januy (1650, 1651)	96
2. Hrál se první Macrova dramaturgie Januy v Sárospataku?	99
3. Základní přehled Macrovy dramaturgie i Komenského zpracování téže látky Januy	107
4. Janua jako základ pro dramaturgie Macra i Komenského	109
a) O vydáních a textech Komenského Januy	109

b) Tři Macrovy dramaturgie a jejich vztah k Janu	111
c) Komenského dramaturgie Pars I. – Pars V. a Janua.	
Využití Atria	114
5. Srovnání Macrovy a Komenského dramaturgií	119
a) Macrova první dramaturgie a Komenského Pars I. a Pars II.	119
b) Macrova druhá dramaturgie a Komenského Pars III. a Pars IV.	128
c) Macrova třetí dramaturgie a Komenského Pars V.	137
6. Shrnutí	144
III. Další části Scholy ludus: Pars VI.–VIII.	146
1. Pars VI.	146
2. Pars VII.	151
3. Pars VIII.	159
4. Využití januálního textu v Pars VI.–VIII.	162
IV. Divadelní realizace her Scholy ludus podle předmluvy ke kurátorům a autorských pokynů ve hrách	166
1. Čas divadelních produkcí	169
2. Místo divadelních produkcí	170
3. Dekorace a užívaný mobiliář	176
4. Hudba	179
5. Publikum	180
6. Výběh herců a příprava divadelních produkcí	187
7. Herectví	188
8. Rekvizity	195
9. Kostýmy	198
10. Účast živočichů v představeních	202
11. Shrnutí	203
V. Komenského a Macrovy dramaturgie jako tribuna jejich osobních názorů	206
D. DALŠÍ OSUDY KOMENSKÉHO ŠKOLSKÝCH HER	
I. Diogenes	212
II. Schola ludus	215
D. ZÁVĚR	226
E. PRAMENY A LITERATURA	232
F. ČESKÉ A ANGLICKÉ RESUMÉ	250

A. ÚVOD

I. Mezi Lešnem a Blatným Potokem – historické a geografické reálie

V důsledku pobělohorského vývoje v zemích Koruny české se řada nekatolců rozhodla opustit místo své víry raději vlast a vystěhovala se do zemí, jež byly s jejich náboženským přesvědčením v souladu, nebo alespoň tam, kde mohli očekávat větší toleranci. Mnozí odcházeli do sousedního Saska či do Uher, kde panovala náboženská svoboda.

Další cílovou zemí bylo blízké Polsko, kde se pod vlivem jednotlivých vlivných šlechticů v některých oblastech prosazovala reformační vyznání a kde pod vládou krále Vladislava IV. panovala jistá náboženská tolerance. Když Komenský odcházel z vlasti, bylo jeho logickým cílem velkopolské městečko Lešno (pol. Leszno, lat. Lesna, něm. Lissa), kde již od poloviny 16. století žila na panství Leszczyńských početná komunita jeho souvěrců. Komenský se zde podobně jako jiní usadil r. 1628.

Takřka celá čtyřicátá léta a takřka celou první polovinu padesátých let 17. století však strávil Komenský mimo Lešno. Nejprve pobýval v Anglii (od září 1641 do června 1642), potom (kromě jiného) ve Spojeném Nizozemí a Švédsku a od listopadu 1642 dlouhodobě v Elbinku v Královských Prusích (lat. Elbinga, něm. Elbing, pol. Elbląg, čes. Elbink), odkud vyjížděl jen na kratší cesty. Po návratu do Lešna v srpnu r. 1648 Komenský zase odcestoval do Sárospataku (lat. Patakum, Patachum, Patakinum, čes. Blatný Potok) v Uhrách (podzim 1650 až červen 1654).¹

Na mírové rozhovory ve vestfálských městech Münsteru a Osnabrückeru, které měly ukončit třicetiletou válku (mír byl podepsán v říjnu 1648), plynule navázala další obtížná jednání o realizaci vestfálských mírových podmínek, která se v Norimberku vlekla až do května 1651. Ani v těch místech Evropy,

¹ Viz BLEKASTAD 1969: s. 307, 308, 331, 333–335, 346, 356, 450.

jichž se tato jednání a opatření přímo nedotýkala, nebyly poměry zrovna klidné.²

Moc polského státu se otřásala v základech: do krajnosti vystupňovaná zlatá svoboda, na níž si šlechtický stav tak dlouho zakládal, přerostla místy spíš ve zvůli a politický chaos ve státě. To mělo dopad i na nižší vrstvy obyvatel, jež situaci vnímaly jako stupňující se útisk. V oblasti dnešní Ukrajiny (jež tehdy patřila k Polsku) vypuklo obrovské kozácké povstání (vedené Bogdanem Chmelnyckým, podporovaným Tatary a zčásti i lidovými vrstvami), proti němuž bylo nutno bojovat – nejprve za zachování Ukrajiny v polských rukou, posléze také o to, aby se kozácká moc nerozlila až do polského vnitrozemí. R. 1649 vtrhly po porážce slabého polského vojska do Malopolska hordy Tatarů.

Švédsko, největší vojenská velmoc doby, mělo zájem o nadvládu nad Baltským mořem a čekalo na příležitost, jež by mu pomohla dosáhnout tohoto cíle. Proto v r. 1655 zaútočila švédská vojska na baltské pobřeží, avšak králi Karlu X. Gustavovi se (aniž to očekával a aniž o to usiloval) do podzimu vzdalo takřka celé Polsko. Předáci nekatolíků v tom viděli příležitost, jak slabého a neschopného krále Jana Kazimíra (vládl 1648–1668), katolíka nenáviděného i svými souvěrci, nahradit na polském trůně protestantským vládcem. Švédové však nebyli schopni Polsko natrvalo ovládnout a Karel X Gustav na tom ani neměl zájem. Pobyt švédského vojska na polském území také nebyl neproblematický, a tak se proti Švédům brzy začala formovat opozice.³ Výsledkem této protišvédské a protiprotestantské opozice bylo i dobytí a vypálení Lešna polským katolickým vojskem v r. 1656. V důsledku toho Komenský Lešno definitivně opustil, aby ještě téhož roku doputoval až do Amsterodamu, svého posledního exilového útočiště.

V té části Uher, jež nebyla obsazena Turky (v jejichž rukou byly tehdy i Buda a Pest) a byla dosud částí rakouského soustátí, panovala na rozdíl od Českých zemí

² Následující výklad je založen na BLEKASTAD 1969: s. 445–479. Těž na KÖPÉCZI 1990: s. 332, 333. Těž na TOPOLSKI 1969: s. 542–573, 683–687.

³ Přehledně o švédsko-polské válce viz KYRALOVÁ 2006: s. 247–249.

náboženská svoboda. Za ni vděčili uherští nekatolíci především sedmihradskému knížeti Györgymu I. Rákóczimu, který poté, co porazil Ferdinanda III. Habsburského, vydobyl Uhrám svobodu vyznání, jež platila i pro rolnictvo (podle mírové dohody z Lince z r. 1645).

Rákócziovské Sedmihradsko (lat. a rum. Transylvania, maď. Erdély, něm. Siebenburgen) bylo v neklidné východní Evropě začátkem padesátých let 17. století jistou výjimkou: velká, na ohromném bohatství založená moc sedmihradských knížat držela relativně klidné a do jisté míry nezávislé území ležící mezi kraji ovládanými Turky a mezi državami rakouských Habsburků na západě a polskou Ukrajinou a Moldavskem na východě. Rákócziovská politika byla sice značně závislá na osmanské moci, vládcové Sedmihradska však pěstovali čilé diplomatické styky i se západními a severními státy (zejména se Švédskem), s polskou šlechtou, ale i s povstálými Kozáky a jejich spojenci Tatary. Sňatková politika Rákócziů měla pojistit jejich rodovou moc a državy. Knížecí rod si tímto způsobem získal podporu mezi katolickými magnáty v Uhrách a snažil se tak prosadit svůj vliv směrem dál na východ i na západ. Projevem těchto snah byla i svatba Zsigmonda Rákócziho s českou princeznou, dcerou Bedřicha Falckého a Alžběty Stuartovny). Cílem Rákócziů byl kromě obrany rodového území a zvětšení rodové moci i polský trůn, na nějž si knížata činila díky příbuzenským vztahům nárok spolu s jinými rody.

Na statcích sedmihradských knížat našla útočiště řada nekatolíků z Českých zemí. Důležitým kulturním i mocenským centrem mezi statky sedmihradských knížat v Uhrách byl Sárospatak (dnes v Maďarsku, jižně od Košic). Šlo o majetek uherské šlechtičny Zsuzsánnny Lórántffy. Kněžně, vdově po sedmihradském knížeti Györgym I. Rákóczim, i jejímu synovi Zsigmondovi Rákóczimu nemálo záleželo na zdejší škole. Právě sem byl r. 1650 (k velké radosti Bratří žijících pod kněžninou ochranou) pozván Komenský a pobyl zde do r. 1654.

II. Divadelní hry Komenského a literatura o nich

Divadelní hry zaujímají v díle J. A. Komenského (1592–1670), čítajícím asi dvě stovky spisů pedagogického, filologického, filosofického, teologického a historického obsahu, pouze nepatrné místo. Na druhé straně je poslední biskup Jednoty bratrské původcem deseti divadelních her, což z něj činí významného českého dramatika 17. století.

Dramatickým dílem Komenského se proto již zabývali mnozí badatelé, jejichž díla cituje a na jejichž výsledky navazuje tato disertační práce. Jsou zmiňována tam, kde jim to přísluší. Nyní promluví jen o opravdu nepominutelných položkách komeniologické a teatrologické literatury, které by neměl vynechat žádný zájemce o zmíněnou problematiku. Pro poznání celého dramatického díla Komenského má základní význam práce Mileny Cesnakové-Michalcové *Divadlo jako súčasť výchovného systému J. A. Komenského a jeho ohlas na slovenských školách* (1957).⁴ V tomto směru jsou pro nás dodnes velkým poučením i články Josefa Hendricha.⁵ Pro informace o repertoáru, provozovaném v lešenském gymnáziu od doby působení Komenského je stále základní prací stať Juliana Lewańskiego *Faust i Arlekin: Niezwykłe przedstawienie na scenie leszczyńskiej w roku 1647* (1957).⁶ Jde-li o Komenského hru *Diogenes Cynicus redivivus* (*Kynik Diogenes znovu naživu*), pak nelze pominout především článek Milana Kopeckého *Kompozice hry o Diogenovi* (1992) a stať Pavla Flosse *Kynismus jako filozofická a kulturně sociální tradice a dílo J. A. Komenského* (1986). Ta se zabývá filosofickým obsahem tohoto Komenského spisu a je důležitá pro pochopení informační hodnoty, již v něm shledávalo 17. století.⁷ Hru *Abrahamus patriarcha* (*Patriarcha Abraham*) nejdůkladněji rozebral ve své diplomové práci Stanislav

⁴ Tj. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957. Další články této autorky viz v oddílu F. Prameny a literatura.

⁵ Viz HENDRICH 1926. Viz též úvod k HENDRICH – KOMENSKÝ 1947. Viz též HENDRICH 1947 a HENDRICH 1950.

⁶ Tj. LEWAŃSKI 1957.

⁷ Tj. KOPECKÝ 1992 a FLOSS 1986.

Zajíček a výsledky, k nimž dospěl, zveřejnil v článku *Komenského školní hra Abrahamus patriarcha* v r. 1987.⁸ V případě osmidílného cyklu *Schola ludus* (*Škola hrou*) je základním spisem především dizertační práce Bruna Druschkyho *Würdigung der Schrift des Comenius Schola Ludus* z r. 1904.⁹ K první lešenské dramatizaci Komenského učebnice *Janua lingvarum* (*Dveře jazyků*) z ruky Šebestiána Macra se vztahuje stať Łukasze Kurdybachy z r. 1957 zařazená i do českého vydání jeho souhrnné práce *Působení Jana Amosa Komenského v Polsku* (1960).¹⁰ Tento Macrovi věnovaný text sice naprosto není bezchybný, byl však první, jenž ukázal důležitost tohoto takřka neznámého bratrského spisovatele a jeho díla pro vznik Komenského *Scholy ludus*.

III. Evropské školní drama – inspirace Komenského?

Není a nikdy asi nebude zcela objasněno, jak se Komenský vlastně seznámil s divadlem. Možností je opravdu mnoho, neboť 17. století bylo zlatým věkem divadelních her a představení pořádaných školami různých katolických řádů i protestantských škol. Evropou navíc křižovaly profesionální cestující divadelní společnosti, které zprostředkovávaly italskou *comedia del'arte* či přepracování anglických alžbětinských i pozdějších her. Anglické, francouzské a italské společnosti nebyly v německy mluvících zemích, ale ani u nás, žádnou zvláštností.

Mezi katolickými výukovými institucemi drželi čelné místo zvláště jezuité, jejichž ústavy se nacházely v různých městech Moravy (např. v Olomouci). Veřejná představení jezuitů mohl však Komenský vidět i cestou na studia v Herbornu a Heidelbergu. Po svém příjezdu do Polska mohl snadno vidět některou

⁸ Tj. ZAJÍČEK 1986 a ZAJÍČEK 1987.

⁹ Tj. DRUSCHKY 1904.

¹⁰ Tj. KURDYBACHA 1960.

z divadelních akcí jezuitů v Poznani nebo snad i v Kališi (pol. Kalisz), jež nejsou příliš vzdáleny od Lešna.

Nemůžeme pominout ani možnost, že Komenský četl některou českou, německou či latinskou dramatickou práci domácí nekatolické provenience, ať už by šlo o školskou či jinou hru – popřípadě že viděl nějaké divadelní představení. M. Cesnaková-Michalcová správně upozornila, že Komenský, jenž se narodil krátce „po smrti uherskobrodského dekana a autora troch divadelných hier – Pavla Kyrmezera, strávil svoje mladé roky v Uherskom Brode a v Strážnici – teda práve v miestach Kyrmezrovo pôsobenia v nedávno minulých rokoch. Myslíme, že nie je prehnaný predpoklad, že spomienka na tuto bojovnú osobnosť tu bola ešte v čase Komenského živá, práve tak jako spomienka na predstavenia jeho hier, s ktorými sa Komenský mohlo oboznámiť aj četbou. ... O tom, že Kyrmezer nebol Komenskému neznámou postavou, svedčí ostatne v jeho spise Ohlášení aj zmienka o Kyrmezrovom charaktere a smutnom konci jeho života v biede, v ktorej sa ho ujali členovia Jednoty bratskej.“¹¹

Jiným inspiračním zdrojem mohlo být některé cizí (nejspíše luterské) představení nebo dramatické dílo. S nimi se Komenský mohl seznámit např. během svých zahraničních studií. Německý reformátor Martin Luther totiž pokládal divadlo za důležitý výchovný prostředek, jenž má ve školské výuce své pevné místo, a toto mínění vícekrát veřejně vyjádřil. Vstřícný postoj velkého reformátora k divadlu i k antickým dramatickým vzorům (jejž Luther sdílel se svým spolupracovníkem, humanistou Philippem Melanchthonem)¹² vyvolal skutečný boom převážně školních divadelních her, jež měly nejčastěji biblický obsah. Hry předvádějící biblickou Juditu, jež se vypořádala s tyranem Holofernem, Zuzanu, již prorok Daniel očistil od nařčení chlípných starců, nebo dramaticky zpracované příběhy Tobiášovy se staly nejcharakterističtějšími kusy luterského dramatu 16. a zčásti i 17. století. Další školní hry si vybíraly témata z historie atp.

¹¹ Viz CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957: s. 257. Viz též KOMENSKÝ, Ohlášení 1912: zmínky o Kyrmezerovi viz s. 362 (bojoval s Jednotou), 363 (byl „Kalvinián“), 364 (jeho konec a odprošení Bratří).

¹² Viz PARENTE 1987: s. 12, 20–27.

Řada autorů ve svých kusech úspěšně napodobovala terentiovskou formu, jiní od ní upouštěli. V příbězích biblických postav, jež často měly časový rozměr daný řadou let či celým životem hlavních hrdinů, se často nemohl uplatnit požadavek tří klasicistických jednot, dramata však zůstávala veršovaná. V jiných školních divadelních kusech se však klasicistických pravidel více dbalo. Během 17. století se však i protestantské školské drama v německy mluvících zemích měnilo. I v tragédiích se objevovaly komické scény, což odporovalo klasicistickým pravidlům. Sklon využívat místo veršů prózu se ve školních hrách (podle Volkera Meida) objevil pod vlivem her cestujících profesionálních společností a znamenal další odklon od klasicistických regulí. Zhruba od třicátých let 17. století byl již tento odklon od pravidel jasně patrný, a v druhé půli století již próza ve hrách (ať už komediích nebo tragédiích) převládala.¹³

Většinou německy (méně často latinsky) psané hry pak působily od 16. století v našich zemích, v Uhrách, ale i v Polsku a jinde, kde se jich často chápali překladatelé a upravovatelé a uváděli je do kontextu vlastní vernakulární kultury. Ne vždy byly tyto dramatické práce určeny pro školní jeviště, nebo si tím alespoň nejsme jisti. I na různých školách (i na univerzitách) se však často konala představení takových převzatých či upravených her v latině, ale někdy i v národních jazycích.

O poznání méně vstřícný přístup k divadelním hrám a produkcím než Martin Luther měl zakladatel a vůdce druhého mocného reformačního proudu, Jean Calvin. Kalvinisté zavrhovali zejména jakékoli světské divadlo, profesionálním počínaje (u něj vystupovali zvláště proti hereckému stavu) a lidovým konče. Avšak ani Calvin ani další představitelé kalvinismu nešli tak daleko, že by naprosto zavrhovali poučná, slušná a víru hlásající školská představení. Jednou z nejslavnějších divadelních her 16. a 17. století bylo drama Calvinova spolupracovníka Théodora de Béze *Abraham sacrificiant* (*Obětující Abraham*), jež dosáhlo několika desítek vydání v různých jazycích.¹⁴

¹³ Viz MEID 2009: s. 374–376.

¹⁴ Viz ZINGEUR 2004.

Komenský se tedy mohl seznámit s myšlenkou na veřejné i školní divadlo buď studiem Lutherových, Melanchthonových (či jiných) spisů, nebo tak že viděl či četl některou divadelní hru, pravděpodobně luterské provenience. Nabízí se zde zejména dílo Johanna Valentina Andreae, luterského kněze a teologa. V jeho spise o dokonalém křesťanském městě Christianopolis se vyskytuje instituce zbožných divadelních her, které hrají obyvatelé jedenkrát za tři měsíce v chrámě této utopické obce pro poučení; krom toho se zde pěstuje i sborový zpěv, jenž zaznívá nejen v době pobožnosti, ale i během různých oslav. Andreae také napsal divadelní hru; a je prokázáno, že Komenský, který autora obdivoval a snažil se s ním udržovat písemný styk, obě díla vlastnil.¹⁵ Divadelní kus napsal také Johann Heinrich Alsted, filosof a polyhistor, Komenského učitel z doby herbornských studií, jehož Komenský obdivoval a z jehož spisů čerpal po celý život. Hru *Schola triumphata* (*Překonaná škola*) ovšem Alsted vytvořil až v r. 1637, kdy již působil ve škole sídelního města sedmihradských knížat, Alby Julie (lat. a rum. Alba Julia, maď. Gyulafehérvár), a vydal ji r. 1638.¹⁶

IV. Komenský, školské a mimoškolské divadlo

Komenský sám sebe viděl jen jako autora latinských školních her, které měly jednak jako zábavný prvek odlehčit vážnou a žáky stresující výuku, jednak pomoci, aby si studenti lépe zapamatovali ve výuce probíranou látku. Krom toho příkládal divadlu i sociální funkci: mělo zbavovat žáky ostychu a pomáhalo jim naučit se vystupovat a mluvit na veřejnosti.

Nejspíše mu nikdy nepřišlo na mysl, že by se mohl věnovat tvorbě děl pro veřejná světská jeviště; neznamenal to ovšem, že by na mimoškolské divadlo

¹⁵ O J. V. Andreaem a Komenském viz např. KLOSOVÁ 2008². Viz PATERA 1892: s. 189, 190, č. 163. Viz ANDREAE, Christianopolis 1619: kap. 66, s. 140–142 (sbor); kap. 82, s. 174, 175 (svaté hry v chrámě).

¹⁶ Tj. ALSTED, Schola 2005.

zcela zapomněl: v tom Komenského učebnice mluví jasně. Paradoxem je, že se v prvních Komenského školních příručkách, které psal v Lešně, najde více poučení o veřejně provozovaném divadle nebo o divadle obecně než o čistě školských divadelních akcích a hrách. Parametry školského divadla se Komenský více zabýval až v řadě programových spisů, jež vznikly v jeho potockém období.

Již v prvním vydání jazykové příručky *Janua lingvarum reserata (Dvěře jazyků otevřené)*, Lešno 1631 i ve vydání z Gdaňsku, 1633 – obojí latinsky) stojí v kapitole XCV poučení o tom, kdo je herec: „mimus (histrion) personam alterius exprimit“ (podle českého překladu z r. 1633 „přetvářník osobu jiného vytváří“). Studenti zde byli seznámeni s žánrem komedie, která má složitý příběh, ale končí šťastně, a tragédie, jež končí smutně. Nejzajímavější je v latinské *Janui* z r. 1631 par. 954: „Theatrum in propatulo est, scena sipariis velatur.“ Český text z r. 1633 větu tlumočí: „Divadlo odevřené jest, zastření koltrami se opíná.“ Latinské „siparium“ znamená opona, německé „Kolter“ podšitou těžší příkrývkou: Komenský zde tedy poněkud nejasně popisuje jakousi jednoduchou otevřenou scénu, jejíž lešení vzadu (?) zakrývají závěsy.¹⁷

V dalším zpracování této učebnice, které bylo o něco složitější a vyšlo v Lešně r. 1649, byly divadlu věnovány dva odstavce v kapitole LXXXVIII. Podle par. 840 přinášejí scénické hry příjemnou podívanou, herci vycházejí zpoza závěsu (siparium) do prostoru před něj (proscenium) a předvádějí skutky dávných lidí, jež jsou hodny zapamatování. Počínají-li si obratně, sklídí potlesk, pokud ne, jsou vypískáni a vysyčeni. Další odstavec nás poučí, že komičtí herci hrají v komediích, kdežto tragičtí v tragédiích; potom se opakuje základní rozlišení dramatických žánrů zhruba jako v předchozí verzi spisu. Komedie i tragédie mají prolog, epilog a čtyři nebo pět dějství o několika scénách. V hledišti sedí důležití diváci na vyvýšeném místě, jiná část hlediště je přenechána prostému lidu, avšak ode všech

¹⁷ Viz ČERVENKA 1959: na s. 103 názorně otiskuje paralelně položené texty latinské učebnice z r. 1631, 1633 a českou verzi z r. 1633. (Kapitola dále zmiňuje i kejklíře, provazochodce atd.)

se vybírá poplatek.¹⁸ Informace se nezměnily ani v potockém přepracování januálního textu z r. 1652.

I v dalších spisech, jež Komenský napsal během svého pobytu v Sárospataku, najdeme informace o divadle. V díle *Schola ludus* (*Škola hrou*, vyšlo 1656), založeném na januálním textu, bylo poučení o divadle zařazeno do části jednající o městě a v zásadě se oproti posledním textům učebnice nezměnilo. V další potocké učebnici, v *Atriu* (*Síň*, vyšlo 1652), zaměřeném na zvládnutí stylisticky složité latiny, se student dověděl, že drama „publicos mores agitat et exagitat. Cujus partes primariae sunt protasis, negotium quoddam proponens; tum epitasis, ubi motus et turbae sunt; dehinc catastasis, fabulam ad scopum deducens re aliquâ ignotâ detectâ; catastrophe denique, inopinato aliquo eventu (laeto aut tristi) fabulam claudens.“¹⁹ Dále byl student obeznámen s existencí mluvících a němých dramatických osob a s tím, že drama bývá zkrášleno i hudbou a tancem. Zmínka, že vzdělaní lidé nacházejí potěšení v divadelních hrách, jež jsou provozovány ve veřejných divadlech, je již zcela samozřejmá.

Orbis sensualium pictus (*Svět smysly postižitelných věcí v obrazech*), učebnice latiny pro začátečníky, pak v norimberském vydání z r. 1659 přinesla českým divadelníkům dobře známé vyobrazení divadla, v němž probíhá představení hry o marnotratném synovi. Herci mají kostýmy a je přítomen i žertující blázen. V pozadí je vidět zadní opona, po stranách je hrací prostor (není vidět, zda jde o vyvýšené pódium) dekorován malovanými koberci (na pravé straně představují ulici, na levé zahradu či lesík), mezi nimiž je patrný závěsy zastřený postranní průchod.

¹⁸ Viz ČERVENKA 1959: na s. 306 jsou vedle sebe otištěny verze učebnice z r. 1649 (Lešno), z r. 1657/1658 (*ODO*, Amsterdam) a 1666 (Amsterdam); informace poskytované v jednotlivých verzích se neliší, rozdíl je jen ve formulacích. V potockém vydání viz KOMENSKÝ, *Janua 1652*: par. 840, 841.

¹⁹ Viz KOMENSKÝ, *Atrium* 1957: kap. LXXXVIII, par. 840, 841, sl. 691. – Česky: „povzbuzuje a probouzí veřejné mravy. Jeho hlavní části jsou protaze, která rozvrhuje nějakou záležitost; potom epistáze, v níž je pohyb a zmatky; dále katastáze, která dovádí hru k cíli díky odhalení něčeho neznámého; konečně katastrofa, jež drama uzavírá nějakým nečekaným (veselým nebo smutným zakončením).“

V popředí je celá scéna vybavena oponou. Publikum je rozděleno na dvě části, vpravo diváci sedí na vyvýšeném místě v jakési lavici, vlevo stojí prostý lid.²⁰

V dobře známé a mnohokrát citované pasáži z Komenského *Panorthosie* (*Všenáprava*) ze čtyřicátých let je pak přímo řečeno, že každá dobře organizovaná obec koná vlastní představení. Hry, zabývající se příklady z historie vlasti, skutky velkých lidí, životy moudrých a mravně dokonalých osob jsou poučnější, výchovnější a účinnější než množství proslovů.²¹

Spisy z lešenského období (verze učebnic ze třicátých let 17. století) jsou tedy bohatší na informace o divadle světském než o školských hrách – ty ovšem Komenský právě v Lešně začal provozovat.

²⁰ Viz CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1968: s. 159–161 (na s. 159 viz mnohokrát zvětšený obrázek s jasně viditelnými detaily).

²¹ Viz KOMENSKÝ, *Consultatio* II, 1966: část *Panorthosia*, kap. XXIV, sl. 652. Viz např. Zajíček 1987: s. 12, 13.

B. LEŠNO

I. LEŠENSKÁ ŠKOLA V DOBĚ PŮSOBNÍ J. A. KOMENSKÉHO A ZAVEDENÍ HER

V Lešně ve Velkopolsku (pol. Wielkopolska) se nacházela škola,²² již po r. 1565 založil Rafał Lesczyński, tehdejší majitel Lešna. V r. 1604 se tento vzdělávací ústav transformoval na gymnázium o čtyřech třídách (není však jasné, kolik let mělo studium v něm trvat). Ve třicátých letech 17. století fungovala již škola jako ústav zejména pro studenty augšpurského i bratrského vyznání, ale byli zde i žáci kalvínské víry. Potíže působily jazykové poměry, protože kromě studentů, již mluvili polsky a česky, se zde vykytovala i početná skupina emigrantů z rakouského Slezska, jejichž mateřštinou byla němčina. Komenskému byly školní povinnosti již svěřeny r. 1629 (měl vyučovat čtyřikrát týdně). V 17. století, a zvláště v době působení Komenského, bylo lešenské gymnázium pokládáno za nejlepší mezi protestantskými ústavami v Polsku.

Palčivou záležitostí byla pro lešenské gymnázium otázka učebnic, zvláště pak příruček pro výuku latiny. Jako první Komenského učebnice zde vyšla již zmiňovaná *Janua lingvarum reserata (Dveře jazyků otevřené)* v r. 1631, a to pouze v latinském znění: ihned zaznamenala velký úspěch. Příručka se však ukázala být pro začátečníky příliš těžká, a proto Komenský zpracoval ještě jednodušší *Vestibulum (Předomí)*;²³ pak následoval nárys metafyziky a dílo zabývající se přírodní filosofií. Z Komenského ruky se dochovaly konspekty jeho výkladů o astronomii a geometrii.

²² Pasáž o výuce v lešenské škole je založena na práci Jolanty Dworzaczkové, pokud není uvedeno jinak. Viz DWORZACZKOWA 2003: zvl. s. 16, 20–22, 91–93 (přetisk dochovaného studijního programu školy z r. 1604), 33–35, 37–39, 43, 46, 47, 54.

²³ O této i dalších verzích *Januy* (a také *Vestibula*), na nichž Komenský pracoval jak v Lešně, tak následně v Sárospataku, bude širěji pojednáno v kapitole jednáající o dramatinách *Januy* Šebestiána Macra z Letošic a Komenského.

Gymnázium bylo ve třicátých letech asi stále čtyřtřídní, třebaže je Komenský hned na začátku svého lešenského působení navrhoval reformovat na šestitřídní školu v české verzi své *Didaktiky*. Ve spise *Didactica disseratio* (*Didaktická rozprava*, 1638) pak představil ctižádostivý projekt čtyřtřídní školy, na níž se mělo studovat šest let. Vstupní třída měla probírat *Vestibulum*, další *Januu*, pak měla následovat třída rétoriky (nazvaná *Palatium*), v níž by se vyučovala epistolografie, historie (tj. psaní narativního textu), psaní dialogu, dále rétorika a poetika (na příkladech nejlepších starých řečníků a básníků: i zde se měli žáci naučit vytvářet vlastní řeči i básně). Každá ze tří tříd měla mít k dispozici vlastní gramatiku a slovník. Poslední třída (nazvaná *Thesaurus*, Poklad) se měla věnovat četbě latinských autorů. Ve spise *Didactica dissertatio* se také zachovala prakticky jediná zmínka z lešenských spisů Komenského, již lze beze zbytku vztáhnout na školní divadlo: hovoří se zde o výukových rozhovorech a dialozích, díky nimž učební látka lépe utkví studentům v paměti „per modum comoediae aut colloquii“ („díky formě divadelní hry či rozmluvy“) i o rétorických hrách.²⁴

Ze synodálních zápisů z 27. února 1635 však vyplývá, že reálná podoba školy byla tehdy – oproti popisu v *Didactica dissertatio* – poněkud prostší. Studenti měli napřed projít základní třídou čtení, psaní, další třída probírala Komenského *Vestibulum*, následující *Januu*. Kromě toho se vyučovalo i etice, avšak o výuce „reálných“ předmětů a náplni nejvyšší třídy nejsou informace. Předpokládala se také cvičení v psaní, formulování a stylistice, řečnická cvičení i provozování divadelních her (o nich promluví podrobněji v oddílu B II 1).

Je jisté, že na podzim 1638 byl již Komenský rektorem lešenské školy, i když není zcela jasné, kdy do této funkce nastoupil. Nevíme, do jaké míry se realizovaly jeho plány na zdokonalení výuky v lešenském vzdělávacím ústavu. Lešenský historik P. Voigt se však zmiňuje, že jeden ze žáků, syn slezských emigrantů Johann von Dyherr, probíral v Lešně od r. 1642 (zemřel r. 1644 jako sedmnáctiletý) historii, právo, morálku, státovědu, geografii, astronomii, geometrii, latinskou

²⁴ Viz KOMENSKÝ, Did. dissertatio 1986: par. 77–84, s. 364, 365.

rétoriku, umění epistolografie a dokonce vojenské umění („Kriegstechnik“). Krom toho četl Dyherr ve škole Iustina, Tacita, Vergilia, Cicerona a dokonce Plauta. Vojenskou nauku mohl ovšem tento žák studovat vedle oborů, jimiž měli projít všichni studenti, i soukromě – podobně tomu nejspíše bylo i u jiných studií zaměřených na teologii.²⁵ Není zcela jasné, jakou formou se tento náročný program realizoval v oněch čtyřech třídách, popsaných ve zprávě z roku 1635. Pohlédneme-li však na repertoár lešenské školní scény jako celek, vidíme, že dochované divadelní hry takovému programu vůbec neodporovaly.

Polská literatura, která se zabývá hrami v lešenském gymnáziu před rokem 1656, často nazývá lešenské školní divadlo divadlem Komenského v Lešně – z novějších badatelů např. polsko-rakouská teatroložka G. Hagenauová.²⁶ Komenský je nepochybně spojen s prvními doloženými hrami této lešenské školní scény, avšak je třeba si uvědomit, že většinu čtyřicátých let a skoro celou první polovinu padesátých let strávil mimo toto město. V době, kdy Komenský žil po návratu z Elbinku a před odjezdem do Uher v Lešně, nezaznamenali badatelé žádnou v lešenské škole provozovanou divadelní hru. Komenský byl přitom ve škole prokazatelně činný.²⁷ Divadelní akce v ní však nejsou doloženy ani v době od návratu Komenského z Uher až do zničení města v r. 1656. Je tedy otázka, zda Komenský v době své nepřítomnosti mohl mít jiný než nepřímý vliv na divadelní dění v lešenském gymnáziu, jež v této době vedli jiní.

Nástupcem Komenského ve funkci rektora byl původní Komenského konrektor Šebestián Macer, a to nejspíše od r. 1642; vystřídán byl až r. 1653.²⁸ Začátkem padesátých let 17. století vznikla v lešenském gymnáziu trojdílná dramatizace Komenského jazykové učebnice *Janua lingvarum (Dveře jazyků)*, již napsal právě

²⁵ Viz VOIGT 1906: s. 104, 105. Viz též DWORZACZKOWA 2003: s. 67, 73–74, 75.

²⁶ HAGENAU 1994: s. 420.

²⁷ Viz DWORZACZKOWA 2003: s. 62.

²⁸ Více o Macrovi viz zde, v oddílu B II 2 týkajícím se her v lešenské škole. Viz DWORZACZKOWA 2003: s. 60–62, 64.

Macer. Toto jevištní zpracování pak zpětně působilo na Komenského při tvorbě jeho osmidílného cyklu her *Schola ludus*.

II. PŘEHLED DIVADELNÍCH HER V LEŠENSKÉM GYMNÁZIU (1639–1700)

1. Hry lešenského gymnázia do r. 1652

Pokud víme, rozhodla o tom, že se v lešenském gymnáziu budou pořádat divadelní hry, již zmíněná synoda Jednoty bratrské při svém jednání z 27. února r. 1635. Synodní zápis kladl důraz na praktická cvičení v latinském hovoru a také na stylistická cvičení v mateřštině každé ze tří národností, které se ve škole vzdělávaly. Toto procvičování psaní a umění formulovat se mělo konat každý den; řečnická a poetická cvičení se měla provádět každých čtrnáct dní, řečnické nebo praktické hry („*practici actus*“) měly být na pořadu čtyřikrát ročně v období významných svátků. Jak „*practici actus*“ mohly v r. 1635 vypadat, nevíme.²⁹

Z divadelního repertoáru lešenské školy v 17. století máme zprávy o čtrnácti divadelních podnicích. Dochovalo se pět neúplných titulů her; jedno další drama známe podle popisu z 19. století: předlohou autora této relace byla nejspíše podrobná synopse kusu. Mimo to máme k dispozici osm dochovaných dramatických textů. Kromě divadelních her jsou (podle A. Matuszewského) známa některá v Lešně praktikovaná rétorická cvičení z r. 1632 a z r. 1637.³⁰

Pokud se gymnázium řídilo výše uvedenými doporučeními a provozovalo veřejné rétorické hry či divadelní podniky čtyřikrát ročně, muselo být představení

²⁹ GINDELY 1869: s. 297 – „*exercitia oratoria a poetica* každé dvě neděle *polecnus* (?) pak oratorii vel *practici actus* čtyřikrát do roka, při trojích výročních svátcích a při sv. Michalu.“

³⁰ Viz MATUSZEWSKI 1998: s. 73 (podrobný obsah dochovaného textu, předváděného v r. 1637), 74 (zmínka o dvou cvičeních z r. 1632, jsou citovány tituly v latině, ale je nejasné, zda se informace zakládá na dochovaných exemplářích textů nebo programů).

mnohonásobně více. Na druhé straně byly některé dochované kusy prezentovány nikoli v době výročních svátků, nýbrž v období zimních a letních zkoušek (*Susanna* – 8. 2. 1646; tři dramatizace *Januy*). Také Komenského hra *Abrahamus patriarcha* (*Patriarcha Abraham*), byla předvedena v rámci zkoušek v lednu 1641. Ve dvou dalších případech není jasné, podle jakého časového vzorce se hrálo: hra o Herculovi byla provedena 14. listopadu 1647 a vůbec první doložené představení lešenských studentů proběhlo 21. 3. 1639. Jak často se v lešenské škole konala divadelní představení a kdy, je tedy krajně nejisté. Řeč pramenů však spíše napovídá, že více ve čtyřicátých letech doložených divadelních akcí probíhalo spíš v období zkoušek než o zmiňovaných svátcích. Pro léta 1640 a 1641 je pak bezpečně prokázáno, že proběhla představení alespoň tří divadelních her.

U prvního doloženého divadelního představení v lešenské škole známe kromě přesného data provedení (21. 3. 1639) zhruba i titul provedeného kusu (*Triumphus veritatis*, *Triumf pravdy*), jejího autora však nikoli. V zápisech o synodálním dění se zachovala zpráva, podle níž se účastníci jednání, na němž se probírala Komenského záležitost, odebrali po obědě do školy a shlédli zde divadelní představení: „Po Obiedze poszlismy do Szkoły, kedy Szkolna młodz specimen pilnosti swoiey y Praeceptorow wydawała, bo sie tam Actus Scenicus odprawował de Veritatis triumpho Ex 3 Esdrae 3. 4 Capp.“³¹ Tématem hry tedy byla snad disputace o tom, co je na světě nejsilnější: víno, žena nebo pravda. Debata probíhala před očima perského krále. Když Zerubábel dokázal, že nejsilnější je pravda, Dareios řekl, že může žádat, oč chce: Zerubábel tedy připomněl králi dávný

³¹ Viz KVAČALA II, 1902: s. 183; úryvek vydal podle rkp. II Haa 27 Bibl. Raczyńskich. J. Lewański cituje tutěž zprávu (pouze s několika pravopisnými odchylkami), ale podle práce A. Danysze, v níž chybí dodatek o biblické látce kusu. Proto Lewański soudil, že hra mohla oslavovat Komenského vítězství ve při o pansofický spis *Conatuum Comenianorum praeludia* (*Přede hry komeňiovských pokusů*, později známo jako *Přede hra pansofie*). To byla ona v synodním zápise z r. 1635 zmíněná Komenského záležitost. Viz LEWAŃSKI 1957: s. 78, 79, 77, pozn. 9, 5. Viz též DANYSZ 1899: s. 142. Srov. MATUSZEWSKI 1998: s. 75. Viz též CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957: s. 326 (správně soudí, že otázku náplně kusu či jeho vyznění jako oslavu Komenského vítězství nelze dnes rozhodnout).

slib a poprosil ho o znovuvybudování jeruzalémského chrámu. Dareios poté skutečně uvolnil prostředky k obnově této židovské svatyně.³²

Dalším známým lešenským titulem je Komenského *Diogenes Cynicus redivivus* (*Kynik Diogenes znovu naživu*), provedený r. 1640 a ještě dvakrát či třikrát téhož roku reprízovaný pro vznešené hosty lešenské vrchnosti, hraběte Lesczyńského. Hra vyšla až po dlouhé době v Amsterdamu v letech 1658 a 1662.³³

R. 1640 se kromě *Diogena* hrála ještě dvě další dramata.³⁴ První pojednávalo o únosu synů Bedřicha Saského (1412–1464). Autora neznáme, avšak je vysoce pravděpodobné, že si Josef Reber,³⁵ první kritický editor Komenského *Diogena*, dal lešenskou hru správně do souvislosti s dílem Daniela Cramera (1568–1637) *Plagium, comoedia de Alberto et Ernesto, Friderici II. Electoris Saxonici filiis inclytis, astu et fastu surreptis, abductis, sorte et vi receptis, reductis*.³⁶ Úspěšný titul tohoto německého luterána, wittenberského doktora teologie, pastora, činného i ve Štětíně vyšel poprvé r. 1593 ve Wittenberku. Do konce 17. století vyšlo drama v latinském znění ještě několikrát a vznikly také alespoň dva překlady díla do němčiny.³⁷ Cramerova veršovaná hra zpracovávala historickou látku z doby, kdy v Sasku vládl Bedřich II. Mírný (1412–1464); podle slov samotného Cramera to byl všeobecně známý příběh. Lešenský autor tedy mohl čerpat inspiraci jak od Cramera, tak i z jiných zdrojů.

Podle Cramerova dramatu byli dva panovníčtí synové uneseni zahořklou osobou (v dramatu nese jméno Cuntzius), jíž prý vladař ukřivdil. Před zavlčením do

³² Viz 3 Esd 3, 1–24; 4, 1–63. Viz a srov. NOVÁK 1920: s. 284.

³³ Viz KOMENSKÝ, *Diogenes* 1973: s. 444, 482. Podrobněji o hře viz zde, v oddílu B III 1.

³⁴ O hře, která předváděla „Friderici Saxonis raptos filios“ („unesené syny Bedřicha Saského“) se dovídáme z prologu ke Komenského *Abrahamovi*. KOMENSKÝ, *Abrahamus* 1973: s. 505.

³⁵ REBER 1911: s. 73. Podle Rebera byl obecně známým únoscem Kunz von Kaufungen, podle Cramera se jmenoval správně Konrad. O látce hry viz i TYNC 1957: s. 61.

³⁶ Tj CRAMER 1593. – Česky: *Únos, hra o Albertovi a Arnoštovi, slavných synech slavného kurfiřta saského Bedřicha II., kteří byli ze zvlé a pýchy odvlčeni a odvedeni, řízením a silou osudu vysvobozeni a přivedeni zpět*.

³⁷ Viz alespoň VD16: C5665 (Wittenberg 1593), C5666 (Wittenberg 1594), C5667 (s.l. 1597). Viz též VD17: 23:278938Y (Stetin 1605), 12:6511654 (Magdeburg 1605), 12:654911S (Tübingen 1607), 14:012265G (Jena 1610), 3.655587F (Königsberg 1646).

ciziny pak hochy náhodou zachránili dva chudí uhlíři. Jak autor píše v předmluvě, stalo se to jistě díky zásahu Boží prozřetelnosti. Bedřich Mírný je zde připomínán jako vzor panovníka, jenž cítí s lidem, a jeho rodina je proto v rukou lidu bezpečná. V pětiaktovém dramatu vystoupilo 18 postav včetně zosobněné Pověsti (Fama) a dvorního Blázna (Morio). Hra byla věnována saskému vévodovi Bedřichu Vilémovi a celému jeho rodu. – Krátký pohled na Cramerův kus nám pomohl si představit, jak zhruba mohla lešenská hra vypadat. Nakolik však odpovídala lešenská verze té Cramerově, nemůžeme ovšem přesně říci.³⁸

Další drama, které se na lešenské scéně objevilo r. 1640, pojednávalo o tragickém konci císaře Mauritia.³⁹ Nešťastný pád byzantského císaře Maurikia (582–602) posloužil jako námět mnoha divadelním hrám z období raného novověku. Je známo asi deset samostatných zpracování této látky, pocházejících z různých evropských zemí. Látku nejčastěji exploatovali jezuité, ale existují i zpracování z provenience jiných katolických řádů. Jezuitští dramatictí autoři vycházeli ponejvíce z verze Cesareho Baronia, podle jehož podání byl nešťastný císař exemplárně popraven i se svými dětmi za to, že odmítl vykoupit své vojáky, zajaté v bojích proti nepřátelům Byzance, Avarům a Slovanům, a za to, že verboval do vojska i řeholníky.⁴⁰ Maurikios-Mauritius byl jedním z těch špatných příkladů, tyranských vladařů, na nichž se hodilo demonstrovat boží trest, jenž přichází jako důsledek provinění.⁴¹ O Mauritiovi hráli i jezuité v Polsku;⁴² dochovalo se i

³⁸ Pokud ve své práci užívám jmen postav v rozebíraných divadelních hrách, zachovávám původní jazyk a pravopis, užitý v díle (někdy s překladem cizojazyčných jmen, pokud je lze přeložit). V pasážích ostatního svého textu využívám pokud možno počeštěnou podobu vlastních jmen, jde-li o jména všeobecně známá a v češtině užívaná.

³⁹ O hře, která předváděla „Mauritii... Imperatoris tragicum exitum“ („tragický konec císaře Mauritia“) se dovídáme z prologu ke Komenského *Abrahamovi*. Viz KOMENSKÝ, Abrahamus 1973: s. 505. Jako „Mauritius Imperator“ je tato dramatická práce připomenuta také v prologu k lešenské hře *Susanna* (1646), kde je i zmínka, že se líbila přítomným literárním veličinám. Viz SUSANNA: f. [A8r]. – Názor, že se hra o Mauritiovi věnovala osudům světce, velitele římské legie v Gallii (proto „imperator“), který zemřel, poněvadž se odmítal zřeknout křesťanské víry, poprvé vyslovil REBER 1911: s. 73, přijal ho NOVÁK 1920, s. 283. O obdobné hře viz MENČÍK 1895: s. 153 (Praha 1636).

⁴⁰ FÖRSTER 2011: s. 348, 349. Dnes uznávané historické podání se však od Baroniovy verze v mnohém liší, viz tamtéž, s. 347, 348. Srov. REBER 1911: s. 73. O látce hry viz i TYNC 1957: s. 61.

⁴¹ Viz FÖRSTER 2011: s. 351.

⁴² LEWAŃSKI 1957: s. 80.

anonymní poznaňské drama, jež vzniklo mezi lety 1604–1611. Látka byla známa i u nás.⁴³ Nekatoličtí spisovatelé zpracovávali téma méně často. Jedním z autorů, již napsali drama o Mauritiovi, byl i Johann Christian Hallmann (1640–1704), jeden ze tří slavných slezských dramatiků.⁴⁴ Dalším příkladem může být i zde zmíněná lešenská hra o císaři Mauritiovi, již ovšem známe jen podle části názvu. Nelze samozřejmě říci, zda věrně následovala jezuitské vzory nebo zda se nějak výrazněji lišila.

V lednu roku 1641 provedli lešenští studenti v době veřejných zkoušek Komenského biblickou hru *Abrahamus Patriarcha* (*Patriarcha Abraham*; dále jen *Abrahamus*). Ta vyšla tiskem až v Amsterdamu r. 1661 až 1662.⁴⁵

Prolog lešenského kusu *Susanna*, který byl předvedena v únoru 1646, přináší zprávu o úspěšné hře, již uvádí jako „Bironium Franciae Mareschalcum“. O Bironovi, maršálku Francie, se tedy muselo hrát někdy mezi lety 1641–1645,⁴⁶ i když údaj pramene „nuper admodum“ („docela nedávno“) dává tušit, že divadelní představení proběhlo spíše v druhé polovině udávaného rozmezí.⁴⁷ J. Lewański ztotožnil tohoto dramatického hrdinu s Charlesem de Gontaut, vévodou de Biron, skutečnou historickou osobností druhé půle 16. století. Tento vévoda a maršálek Francie byl talentovaným vojevůdcem, stal se však obětí své vrtkavé povahy, jež ho dohnala ke dvěma spiknutím proti francouzskému králi Jindřichu IV. V důsledku druhého z nich byl v r. 1602 popraven. Tato historická událost byla zakrátko známa v mnohých zemích Evropy. Již v r. 1602 o tomto případu vyšly různé letáky.⁴⁸ Poučná historická látka byla známa i v Čechách a byl o ní informován i Karel Starší ze Žerotína.⁴⁹ Dlouho po lešenském představení, v r.

⁴³ Viz FÖRSTER 2011: s. 346. Viz MENČÍK 1895: s. 73, 100, 116.

⁴⁴ Viz FLEMMING 1930: „zunächst beginnt er mit dem Tyrannendrama („Mauritius“, 1662, aufgeführt, nur Scenar erhalten; „Theodoricus“, 1666 aufgeführt, 1684 gedruckt), liefert dann sein Bestes im Intrigendrama...“. S. 53. Viz též KINDERMANN 1959: s. 415–420.

⁴⁵ Viz KOMENSKÝ, Abrahamus 1973: s. 503, 533. Bližší rozbor viz zde, v oddíle B III 2.

⁴⁶ Viz LEWAŃSKI 1957: s. 80. O látce hry viz i TYNC 1957: s. 61.

⁴⁷ SUSANNA: f. [A8r].

⁴⁸ Viz VD 17: 23:237902R; 39:130036K.

⁴⁹ Viz ZE ŽEROTÍNA 1904: s. 192, č. 543 (dopis Ancelovi z 15. 7. 1602).

1653, pak vyšla ve Slezské Lignici (a o pět let později ve Vratislavi) latinská tragédie *Bironius*, jejímž autorem byl Andreas Sevelenbergius, a existovala i jiná hra inspirovaná tímto příběhem (z r. 1687).⁵⁰

Další dvě lešenské hry se zachovaly v dobových tiscích a zastavíme se u nich podrobněji. Na starozákonní látce založená *Susanna. Ex Daniel 13. tragoedia*. (*Zuzana. Tragédie z 13. kapitoly Daniela*; dále jen *Susanna*) se v lešenském gymnáziu hrála 8. února r. 1646.⁵¹

Tento populární starozákonní příběh byl velmi často podkladem prací dramatiků různých vyznání, nejčastěji však po této látce sahalo luterští autoři. Kromě předreformačních verzí je známo alespoň patnáct divadelních her, většinou německé proveniencce, které využily tento námět. Zvláště proslulé, umělecky cenné a vlivné byly německá a hlavně latinská dramatická práce Sixta Bircka ze třicátých let 16. století. Birck psal původně německy, avšak na popud Philippa Melanchthona, Johanna Sturmia a dalších učenců přeložil své hry do latiny, přičemž úspěšně napodobil terentiovskou formu.⁵² Slavný stejnojmenný německý kus Paula Rebhuna pocházel z téže doby.

O něco později, v osmdesátých letech 16. století, vznikla *Susanna*, obdivovaná latinská skladba klasického filologa, významného básníka a latinsky píšícího dramatika Nicodema Frischlina (1547–1590). Frischlin, který během svého života vyučoval na mnoha školách v různých německy mluvících zemích, napsal celkem sedm školských latinských her, z nichž byla kromě *Susanny* velmi známá zvláště *Rebecca*, využívající rovněž biblického námětu. Obě tyto hry přeložil do němčiny

⁵⁰ SEVELENBERG, Andreas. *Bironius, Tragedia politica*. Lignici: Sartorius 1653 – další údaje viz VD17 23:284188Y. SEVELENBERG, Andreas. *Bironius, Tragedia politica*. Vratislaviae: Esiae Fulgibelli 1658 – další údaje viz VD17 284188Y. O jiné hře z r. 1687 (německé proveniencce, tištěná 1693) viz MEID 2009: s. 391.

⁵¹ *Susanna. Ex Daniel 13. tragoedia. Anno M.DC.XLVI. 8. Februar[is] in scenam producta. Lesnae Pol[onorum] ex typogr[aphia] Danielis Vetteri, scholae typogr[aphi]*. Tj. SUSANNA.

⁵² Podle poznatků M. Cesnakové-Michalcové se možná Birckova *Susanna* 9. 8. r. 1539 hrála i v Praze, a to na nádvoří Karolina; hra jménem *Susanna* (autor není v práci uveden) se hrála i r. 1543, její představení (nacvičené se studenty Šebestiánem Měděným) si dal na Hradě pro svou rodinu zopakovat císař Ferdinand. Viz CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1968: s. 103 (představení z r. 1539); s. 111 (představení z r. 1543). Viz též MENCÍK 1895: s. 52, 54, 62, 86, 153.

autorův bratr Jakob. Pozoruhodné bylo i Frischlinovo vydání Aristofanových komedií doplněné překlady v latinských časoměrných verších.⁵³ Frischlinova *Susanna* nebyla neznámá ani v Českých zemích: drama se hráli v Rečkově koleji studenti pražské soukromé školy Adama Hubra z Riesenpachu v r. 1600.⁵⁴

Autor lešenské *Susanny*, která byla studenty provedena 8. února 1646,⁵⁵ čerpal právě z této Frischlinovy divadelní hry: nepoučil se však z autorova básnického umění, z jeho schopnosti napsat svěží dialog ani z jeho dovednosti v kresbě povah. Hlavním cílem nebylo tentokrát představit biblickou ctnostnou paní jako vzornou křesťanskou manželku. Záměrem lešenského dramatika bylo vytvořit hru žánru *actio forensis* (soudní hra),⁵⁶ o čemž nás informuje hned v prologu: studenti se právě v rétorice zabývali problematikou řeči užívaných u soudního přelíčení. Nešlo tedy prvotně o drama jako umělecké literární dílo určené pro divadelní provedení, ale o vhodný rámec ke cvičnému materiálu, doplňku výuky rétoriky.

Z prvního jednání Frischlinova původního textu (líčilo dva vilné starce obhlížející koupající se Susannu a končilo přepadením počestné paní)⁵⁷ vymýtil lešenský dramatik choulostivá místa (komentáře starců poukazujících na Susanniny půvaby) a převedl Frischlinovy brilantní verše v klopýtavou prózu (3 scény, 10 stran textu).⁵⁸

V druhém dějství (20 stran beze scén) se na rozdíl od Frischlina autor soustředil na soud se Susannou, obviněnou starci z cizoložství (postava obviněné zde nevystoupí). Soudní jednání vrcholí odsouzením *Susanny* ve třetím aktu (30 stran beze scén) a vystoupením Daniela, který oba starce usvědčí ze lži. Hlavním

⁵³ Další informace viz STRAUSS 1856: o překladech Aristofana viz s. 225, 374, 375; o dramatech viz s. 100–142, o překladech her *Susanna* a *Rebecca* viz s. 109.

⁵⁴ HEJNIC – MARTÍNEK 2, 1966: s. 365, 366.

⁵⁵ Tj. SUSANNA: na f. [A3a] je tištěná dedikace herců různým šlechticům a vzdělavcům datována 8. 2. 1646.

⁵⁶ Viz a srov. též LEWAŃSKI 1957: s. 81. O podobných hrách jezuitské provenience viz OKOŃ 1970: s. 140, 141 (autor zmiňuje jezuitské hry „sądów prawnych“, v nichž studenti hráli role soudců i stran; první takové kusy se vyskytovaly již v sedmdesátých letech 16. století). Viz též POPLATEK 1957: s. 110, 111.

⁵⁷ Srov. BIENKOWSKI 1968: s. 61 (s autorstvím Sixta Bircka).

⁵⁸ Viz KLOSOVÁ 1989: s. 169–170. Zde je i ukázka úpravy Frischlinova textu.

literárním prostředkem užitým v posledních dvou dějstvích jsou proslovy zúčastněných: monology žalobce, starce Simeona, monology jednotlivých soudců, monology Susannina manžela a obhájce v jednom.⁵⁹ Text jistě poskytoval vhodný doplňkový materiál pro výuku, avšak dramatickému spádu děje vleklé projevy neprospěly. Lešenské publikum jistě hru vnímalo jinýma očima: orientaci dnešního čtenáře v textu by ve druhém a třetím dějství prospělo dělení na scény, alespoň ve chvílích, kdy soudce Cleophas přikazuje stranám, aby se vzdály nebo vrátily k soudu.

V meziaktí se hrála dvě interscena, která úroveň kusu nijak zvlášť nepozdvihla. V prvním přednesla personifikovaná Pověst (Fama) dlouhý veršovaný monolog. Ve druhém interscenu vystoupily postavy Omnis, Nihil a Nemo (Všechn, Nic, Nikdo), jejichž jména byla předmětem jazykové hry.

V kuse hrály a promlouvaly dvě ženské postavy, Susanna a její služka Tamar, jež ovšem představovali chlapci, lešenští studenti. Kromě 18 rolí a jejich představitelů zaznamenaných v soupisu postav vystoupilo v kuse i několik němých figur, jako Susannini sloužící a syn. Nevíme, kolik hlav čítal *Populus Israeliticus* (Izraelský lid), který svými výkřiky stvrzoval výroky soudu a po skončení pře se ujal kamenování křivopřísežných starců, jež podle poznámky (uvedené v závěru scény) proběhlo přímo před očima diváků.⁶⁰ Jiné autorské pokyny, které by nám napověděly, jak mohlo vypadat provedení hry, v textu téměř nenajdeme.

Předmluva herců k dalšímu plně dochovanému lešenskému alegorizujícímu dramatu *Hercules monstrorum domitor* (*Krotitel nestvůr Herkules*; dále jen *Hercules*) z roku 1647, zmiňuje, že je ve hře využito částí textu o Turbonovi. Z tohoto úvodu plyne, že se postava nedávno objevila na lešenské scéně, avšak

⁵⁹ Podobně jako je v lešenském dramatu *Hercules monstrorum domitor* (1647) rozdělena role Herkula mezi více herců (viz následující pasáž), je ve hře *Susanna* role manžela a advokáta titulní hrdinky svěřena dvěma představitelům. Ať byl záměr autora vyjádřený takto v soupisu osob jakýkoli, podle textu hry nakonec vystoupil jen Joachim, manžel i obhájce obviněné. Jeho „alter ego“ se mezi postavami hovořícími v dramatu dále neobjevilo.

⁶⁰ SUSANNA: f. [E7v]; „anima ejus [tj. falešného svědka] deletur è populo Dei dicatque omnis populus Amen. Pop. Amen, Amen (et lapidabunt senes).“

některé partie byly ze hry o ní vynechány. Podle předmluvy zúčastněných herců byl „dobrý Turbo... málo znám“ a mnoho lidí na něj dychtivě čekalo. Šlo o kus *Turbo* (*Vířil* – jméno hry i hlavní postavy), který vytvořil Johann Valentin Andreae (nebo Andreaä, 1586–1654),⁶¹ významný württemberský spisovatel, filosof a luterský teolog. Dílo vydal poprvé r. 1616 pod průhledným pseudonymem Andreas de Valentia (další vydání následovala v letech 1621 a 1640).⁶²

V dopise Magnu Hesenthalerovi uvedl Komenský hru *Turbo* mezi tituly knih, které vlastnil a které shořely při požáru Lešna v r. 1656, když žádal, aby mu je adresát znova opatřil.⁶³ Není pravděpodobné, že by se Komenský o provedení Andreaeho dramatu nějak zasloužil (až do r. 1648 žil mimo Lešno); popudem k jeho uvedení mohla být prostě dosažitelnost knihy, již v Lešně nejspíše četlo více zájemců.

Turbo, latinský prozaický kus s mnoha vloženými verši, zpracovává v sedmnáctém století dosti obvyklé téma životní pouti za moudrostí, již však nikdy nemůže být moudrost světská. Hledající najdou vždy útěchu v poznání, že pravá moudrost, duševní mír, ba dokonce i štěstí jsou spojeny jen s upřímnou vírou v Krista – podobně jako Poutník v *Labyrintu* Komenského.

V prvním aktu Andreaeho hry prchá zvědavý Turbo, který touží dosáhnout vrcholů moudrosti, od filosofa, jenž ho učí aristotelské logice, neboť sezná, že tento způsob myšlení není k ničemu dobrý. Postupně vymění filosofii za rétoriku, matematiku a nakonec se dá na cestování. Ve druhém jednání vidíme Turbona ve Francii, kde se oddá mj. srovnávacímu jazykozpytu; v následujícím dějství zde prodělá školu lásky, když se zamiluje do protřelé Rubelly. Ve čtvrtém aktu se zklamaný Turbo vrací domů, kde (kromě jiného) propadne alchymii. Přijde tak o

⁶¹ Tj. DE VALENTIA, *Turbo*. – HERCULES: „Verum dum bivium adumbramus Herculis, passi sumus, quae ex nupero actu reliquae fuere, vanitates irrepere Turbonias. Non quod in alienis curiosiores essemus curis, sed quod ad rem facere videretur proscenium: et bonus Turbo paucis, etiam domesticis, parum notus et desideratus fuerit hactenus quam plurimis.“ F. [A3v], A4[r]. – Viz též LEWAŃSKI 1957: zvl. s. 84–86. Srov. BIEŃKOWSKI 1968: s. 61; zde je hra *Turbo* uvedena pod r. 1647.

⁶² O autorovi viz např. WOLLGAST 1988: s. 263nn. Viz též KLOSOVÁ 2009.

⁶³ Viz PATERA 1892: s. 189, 190 (č. 163). Viz též LEWAŃSKI 1957: s. 90.

všechny peníze, aniž získal moudrost a zbavil se duševního nepokoje. Turbona opouští i jeho placený mentor, sluha a kritický společník Harlequin, jenž se svým pánem prodělal všechny náhlé změny životního stylu a spolu s ním se zapletl i do milostného dobrodružství s Labellou, služkou Turbonovy vyvolené. V posledním aktu Turbo přece dosáhne duševního klidu a štěstí, když mu zosobněná Moudrost (Sapientia), provázená družkami Pravdou, Samotou, Smrtí (Veritas, Solitudo, Mors) a dalšími podobnými alegorickými postavami, objasní, že klid, štěstí a moudrost má hledat v sobě a v důvěře v Krista, nikoli ve světském životě.

V meziaktí měla hra interscena, která si brala na mušku lidskou hloupost a všemožné nešvary: první interscenium, Disputatio (Disputace), parodovalo zmatené a pyšné myšlení soudobých vzdělavců; druhé nastavilo zrcadlo výlučnému středostavovskému společenství (Societas subulae, Společenství šídla), přijímajícímu do svých řad taškáře všeho druhu. Ve třetím intersceniū vyhlásil Hermaphroditus, král či královna, za platné zákony všechny chyby a neřesti, co jich ve společnosti je; v posledním poučil falešný Nuncius Elysus (Posel z Elysia) Harlequina o tamních pozoruhodných poměrech.

Typická figura italské commedia dell' arte, Arlecchino, přešla v postavě Harlequina ze hry *Turbo* poprvé v německy mluvících zemích do dramatu domácí provenience, byť psaného latinsky. Také děj s dvěma paralelními milostnými páry, panským a služebnickým, (Turbo – Rubella, Harlequin – Labella) odpovídal praxi italské komedie.⁶⁴

Andreaeho pozoruhodná dramatická práce (kterou asi autor zamýšlel spíše pro četbu než pro jeviště) nešetřila společenskou kritikou a sarkasmem. Hra byla představena v Lešně bez některých choulostivých míst, můžeme-li soudit z partií začleněných do hry *Hercules* a z citované předmluvy herců.

⁶⁴ Viz MEID 2009: s. 334.

Anonymní *Hercules* se hrál 14. listopadu 1647.⁶⁵ Postava Hérakla-Herkula, jejíž možný potenciál pro alegorické umělecké vyjadřování byl objeven a využit již v antice, byla v 17. století běžně interpretována jako zpodobení Krista (jako takové využil postavy Herkula vícekrát i Komenský) nebo zvláště vynikajícího křesťanského hrdiny. Také lešenský autor pojal své drama jako alegorii, v níž jsou v pěti dějstvích představeny některé úseky z Herkulova života. Význam některých partií či věcí zprostředkovává stručným výkladem prolog hry, jenž odhaluje záměr autora: kárat touto formou lidské špatnosti.

Lešenský *Hercules*, jak objasňuje prolog, snáší „pericula pro salute reipublicae“ („nebezpečí pro blaho státu“). I sám *Hercules* se vyjadřuje podobně ve sc. 2 druhého aktu.⁶⁶ Nezapomeňme, že lešenské gymnázium byla magnátská fundace a že zde šlechtický dorost tvořil nemalou část studentstva: pojetí hlavní postavy se tedy přizpůsobilo daným okolnostem. V kuse vystoupily i některé personifikace (*Virtus*, *Ctnost* aj.). Zpodobení všech proslulých hrdinových úkolů na scéně bylo poměrně těžko proveditelné, jak ostatně přiznali sami aktéři představení v předmluvě: přesto se autor pokusil ztvárnit alespoň některé z nich.⁶⁷

Pět scén prvního aktu líčilo postupně zlobu Junony po narození Hercula, Jovova nemanželského syna, jehož se rozhodla zabít, a poslala jedovaté hady, aby ho zahubili. Juppiter však vybavil syna potřebnými schopnostmi, aby je dokázal zardousit. Následoval dlouhý monolog učitele Lina,⁶⁸ hovořícího o požadavcích na výchovu mladíků předurčených k vládě (z pedagogického hlediska jde o zajímavý exkurs, důležitý pro poznání lešenské výchovy mladého šlechtice, avšak z dramatického dosti nevhodný). Pak přišla scéna Hercula na rozcestí, volícího

⁶⁵ *Hercules monstrorum domitor. Oratorii et poetici exercitii gratia in Illustri Lesnaeo XIV. Novembris anno a Salutiferi partus M.DC.XLVII. in scenam productus. Lesnae Pol[onorum] ex typogr[aphia] Danielis Vetteri, gymn[asii] typogr[aphi]*. Tj. HERCULES 1647: na f. A4[a] má i dedikace herců datum 14. 11. 1647. Snad lze předpokládat, že hry *Susanna* a *Hercules* byly vytištěny hned po provedení. O otázkách autorství u obou her viz zde, oddíl B II 2. – O látce u nás viz též MENČÍK 1895: s. 60, 67, 125.

⁶⁶ HERCULES: prologus, f. [A5v]; akt II, sc. 3, f. [C5v], [C6r].

⁶⁷ HERCULES: f. [A3v].

⁶⁸ HERCULES: f. [B1v]–B4[r].

mezi cestou ctnosti a rozkoše. V dalším jednání pak Hercula pokoušejí bez úspěchu různé nectnosti: nakonec si hrdina vybírá cestu ctnosti. Také bojuje o Deianiru s říčním bohem Acheloem, jenž je schopen měnit podobu. Ve třetím aktu se v různých scénách hovoří o dalších Herculových pracích, avšak pro jeviště je zpodoběn jen Herculův boj se stymfalskými ptáky a pobyt u krále Augea a práce pro něj odvedená. Ve čtvrtém dějství Hercules bojuje se strážcem vchodu do podsvětí Cerberem, aby vyvedl zpět Thesea; a posléze umírá zasažen jedem krve kentaura Nessa. Deianira, která nevědomky způsobila Herculovu smrt, si zoufá a přeje si zemřít (zda byl její nárek dovršen sebevraždou na scéně, z textu neplyne). Nakonec je radou bohů rozhodnuto, že Hercules bude na obloze zářit jako souhvězdí.

Mimo to mělo drama tři interscena pocházející ze hry *Turbo*. Tvořily je právě ty partie, jež byly při uvedení Andreaeho hry původně vynechány. První interscenium tvořily zvrhlé zákony Hermaphrodita (přečtené v lešenském pojetí Harlequinem), dvě další se podělila o celý třetí akt Andreaeho kusu. Druhá a třetí mezihra měly tak každá několik scén. Snad se lešenským opravdu mohlo zdát, že k Herculovi, ztělesnění ctností šlechtického politika, jenž se obětuje pro vlast, patří satirický výklad o všem, co je v lidských záležitostech špatné a neřestné, stejně jako milostné eskapády „dobrého Turbona“ – pojaté ovšem jako špatný příklad (o nebezpečí žen poučoval konečně již Linus v úvodu hry). Dnešní badatel si tento pohled osvojuje jen stěží, a zejména kvůli příliš dlouhým interludiím vnímá hru jako nepodařený dramatický pokus. Občasný chaos v číslování scén rovněž ztěžuje vnímání hry.

Části dramatu *Turbo* kupodivu posloužily jako mezihry i v anonymní hře *Ulysses*, již sehráli na přelomu dubna a května 1647 (tedy o něco dříve než ve velkopolském Lešně) studenti gymnázia ve Štětíně⁶⁹ v Pomoří, území, které v 17. století patřilo střídavě Braniborsku a Švédsku. Můžeme-li soudit podle soupisu

⁶⁹ Tj. ULYSSES 1647. – Představení se podle titulního listu hrálo dvakrát, 30. dubna latinsky, 5. května německy.

postav v dochované části divadelní synopse, uplatnily se v těchto mezihrách tytéž partie z Andreaeho kusu jako v lešenské hře. I ve štetínském představení totiž vystoupil Harlequin, Rubella, Labella, ale kromě nich i mnohé jiné Andreaeho dramatické figury, což napovídá, že využití textu luterského dramatika bylo ve hře *Ulysses* širší než v lešenské hře.

Zajímavá je skutečnost, že v Lešně v r. 1647 spolu s výňatky z Andreaeho hry zřejmě poprvé vstoupila na polské jeviště postava Harlekýna. Nezapomeňme, že podobnou službu prokázal Andreae v r. 1616 svou hrou i divadlu v německy mluvících zemích.⁷⁰

Ve hře *Hercules* bylo 36 rolí, z nichž některé představovaly antické bohy a bohyně a nechyběly ani úlohy smrtelnic (Herculova matka, její služka a Deianira). Jak plynulo ze soupisu osob, hrálo hlavní postavu postupně pět šlechtických synků: nevíme, zda herci měli pro roli (zahrnující fáze hrdinova života od dětství po smrt) nějaké zvláštní fyzické předpoklady. Nebo byl mezi mladými šlechtici o roli Herkula, hrdiny vlasti, takový zájem, že pořadatelé raději sáhli k neobvyklému rozdělení penza role? Nezapomeňme však, že role Herkula byla obsažná i náročná. Můžeme alespoň odhadnout, že Herkules „in cunis“ („v kolébce“) mohl být opravdu drobný chlapec (ne ovšem tak malý, aby nedokázal své matce v latinských verších vysvětlit, že dokázal zardousit jedovaté hady, které poslala mstivá Juno).

V dramatu *Hercules* je obsaženo několik zajímavých vodítek, z nichž se dovídáme, že scénický aparát provedení mohl být dosti náročný. Zdá se, že se užívalo nějakého zařízení pro předvedení letu. Herculova matka o Junonou poslaných hadech říká: „ecquid monstrosum nube ferri opacâ vidi et in ipsum usque pusionis delabi lectulum!“⁷¹ Z hovoru Hercula a jeho druhů plyne, že slyší a vidí přilétat obrněné stymfalské ptáky (podle prologu „praedonum artes... et

⁷⁰ Více o těchto mezihrách a využití postavy Harlekýna v Polsku viz LEWAŃSKI 1957. V rámci článku autor také přeložil části ze hry *Turbo* do polštiny; krom jiného zde na s. 93 uvádí vyobrazení Harlekýna ve starém tisku z Brzegu z r. 1667 (podle jednoho z vydání Komenského učebnice *Orbis pictus*) aj.

⁷¹ HERCULES: akt I, sc. 3, f. B[1r]. – Česky: „viděla jsem, jak něco zruďného letí v tmavém oblaku a padá přímo do chlapečkovy postýlky!“

latrocinia“, „kejkle a lotroviny lupičů“), na které pak zaútočí mečem. Počítalo se tedy rovněž se zvukovými efekty.⁷² Hercules měl přímo na scéně čistit zaneřádný chlév krále Augea (ten podle prologu znamenal dvory knížat plné hříchu a přepychu). Nevíme, zda jednoduchá poznámka „purgabit aream“ („bude čistit dvůr“) znamená, že lešenští využili scénický efekt představující proud říčky, který do chléva nasměroval hrdina v řecké báji, nebo zda musel Hercules zvolit nějaký konvenční způsob úklidu. Není také jasné, zda zmíněná „area“ měla být dvorem u krále Augea nebo rovněž lešenským dvorem, kde se hrálo. O hracím prostoru v Lešně nevíme totiž vůbec nic.⁷³

Hra očividně představila i některá monstra, s nimiž hrdina bojoval, bohužel však nevíme přesně, jak. Nelze si totiž dobře představit, jakým způsobem byl ztvárněn boj Herkula s Acheloem, který probíhal za nepřerušného hovoru obou postav a v němž podle úvodní poznámky ke scéně 4 druhého aktu Achelous vystoupil „in specie hydrae et tauri“ („v podobě hydry a býka“), což podle prologu vyjadřovalo „livoris ac maledicentiae... rabiem et sophisticae litem ex lite ferentis sycophantiam“. Achelous tedy prodělal – neznámo jak – velmi zásadní změny zevnějšku přímo před diváky (navíc nezapomeňme, že bájná hydra měla mít stále dorůstající hlavy).⁷⁴

Ještě zajímavější musel být po stránce scénického ztvárnění hrdinův boj s trojhlavým psem Cerberem, který hlídal vchod do podsvětní říše. Když Pluto odrazil Hercula od vstupu do podsvětí, ohradil se hrdina verši, podle níž se krom jiného nebojí ani stínu s třemi těly. Říká: „Frustra est, quicquid agis, perumpendum est. (Cerberus assiliet à tergo, Pluto fugiet, allatrabit Herculem, qui obversus Cerberum clava domabit) ... siccine agitur? Nec umbris, nec monstris, nec trifauci terremur latratu, Dis geniti! Hem tibi, bestia! (Postea prodiens educet

⁷² HERCULES: prologus, f. [A5v]; akt III, sc. 4, f. [E7v] – „stridor alarum, murmur raucum. Viden agmina praepete penna in nos irruentium Stymphalidum. Herc. Estote viri, et ferro monstra excipite. (Invadent gladio Stymphalides.)“

⁷³ HERCULES: prologus, f. [A5v]; akt III, sc. 2, f. [E3v].

⁷⁴ HERCULES: prologus, f. [A5v]. – Česky: „vztekllost závisti a zlořečení a pomlouvačnost sofistiky vyvozující z hádky vždy další hádku“. O Acheloovi viz tamtéž, f. [C7v].

Theseum.)“ Trojhlavý pes Cerberus byl tedy přítomen na scéně nejprve snad jako třítělý stín, pak jako hmotná bytost, jejíž štěkot vycházel ze tří tlam. Když se s ním hrdina pomocí kyje vypořádal, vstoupil zřejmě do nějakých dveří, odkud vyvedl Thesea. O tom, zda byl Cerberus spíše vyroben z prkének, látky a papírmašé nebo zda ho hráli tři štěkající herci zahalení do příslušně tvarovaného oděvu, se můžeme jen dohadovat. Zda byl trojtělý stín, na který poukazovala hlavní postava, výsledkem nějaké práce se světlem nebo zda šlo o slovní dekoraci, rovněž nelze říci.⁷⁵

Z dramatu se také alespoň zčásti dovíme, jak lešenský Herkules vyhlížel: měl lví kůži a bojoval mečem i kyjem. Lví kůže představovala podle prologu statečnost.⁷⁶

Následující tři dochované lešenské hry byly anonymně vydané dramatizace Komenského *Januy lingvarum*, které v Lešně vyšly v r. 1650 a 1651 a hrály se v letech 1650–1652. Jejich autorem byl Šebestián Macer z Letošic.

2. Osobnost Šebestiána Macra z Letošic a jeho spisy

Kromě Komenského tvořil v Lešně i další dramatický autor, jehož známe jménem: byl to Komenského souvěrec Šebestián Macer z Letošic. Místo a datum Macrova narození není známo. Víme však, že tento latinsky píšící básník a dramatik českého původu byl v r. 1619 na pražské akademii studentem Jana Campana. O tři roky později je doložen jeho pobyt na univerzitě v Greifswaldu a také v Groningen ve Spojeném Nizozemí.

⁷⁵ HERCULES: akt IV, sc. 1, f. [F8r] – „*Gorgones, Harpidaeque et forma tricorporis umbra*“. – Další citát česky: „všechno, co děláš, je marné, je třeba prorazit. (Cerberus přiskočí zezadu, Pluto uteče, [Cerberus] bude na Herkula štěkat a on se mu postaví a zkrotí ho kyjem). ... To se dělá? Neodstraší mě stíny, ani zrůdy ani štěkot ze tří tlam, zplozenci Hádu! Tumáš, bestie! (Později vyjde a vyvádí Thesea.)“

⁷⁶ HERCULES: lví kůže (respektive její možná náhražka) viz prologus, f. [A5v]; meč viz akt III, sc. 4, f. [E7v]; kyj viz akt IV, sc. 1, f. [F8r].

Jeho životní cesta se s osudy J. A. Komenského zkrížila patrně až v Lešně, kde oba působili na téměř gymnáziu. Macer zde dosáhl vysoké funkce konrektora (tak je v pramenech zmíněn r. 1635 a 1637) a později i rektora (poprvé je uváděn v této funkci r. 1642, dále r. 1644 a 1645). Macer, jenž v r. 1648 ochrnul na dolní část těla, byl pro stále se zhoršující zdravotní stav nakonec z této funkce odvolán. Synoda Jednoty bratrské o tom rozhodla již na podzim r. 1652, avšak bezmocný Macer byl vystřídán až v následujícím roce. Po vypálení Lešna v r. 1656 žil autor ve Frankfurtu nad Odrou a jsou o něm zmínky ještě v r. 1663.⁷⁷ Přesné datum Macrovy smrti není známo, avšak v dopise ze 6. 11. 1663 se Komenský zmiňuje Mikuláši Gertichovi, že dostal zprávu o Macrově skonu.⁷⁸

Macer sepsal řadu příležitostných latinských básní, vydal Vergiliova *Bucolica* (*Zpěvy pastýřské*) se stručným komentářem (a pokusil se i o překlad Vergiliových veršů), prokazatelně napsal i několik dalších drobných literárních prací.⁷⁹ Slovy samotného Komenského je doloženo, že z Macrovy ruky pochází dramatizace úvodních kapitol učebnice *Janua lingvarum*, jež v zásadě obsahovaly veškerou látku tehdejší fyziky, tedy nauky o přírodě a jejím fungování. Komenský se v předmluvě ke *Schole ludus* adresované kurátorům potocké školy o hře zmiňuje jako o první části Macrem zamýšleného cyklu. Je tedy pravděpodobné, že Komenský již věděl ještě alespoň o jednom dalším díle dramatizace, jak si povšiml již J. Hendrich v r. 1950.⁸⁰ Podle Komenského zmínky v téže předmluvě však mrtvicí raněný Macer nemohl dokončit celou dramatizaci Komenského *Januy*.⁸¹

První část vydané Macrovy divadelní úpravy *Januy lingvarum* (r. 1650) již příštího roku následoval druhý díl, zpracovávající další kapitoly zmíněné jazykové

⁷⁷ O Macrově životě viz DWORZACZKOWA 2003: s. 45, 54, 60–62, 96. Viz též HEJNIC – MARTÍNEK 1969: s. 234, 235.

⁷⁸ KVAČALA I, 1897: s. 285, č. 238.

⁷⁹ Viz KAWECKA-GRYCZOWA 1975: spis druków č. 22, 58, 61, 65, 66, 79, 80, 83, 88, 91, 95, 98, 100, 115, 120, 128, 129. HEJNIC – MARTÍNEK 1969: s. 234, 235. – V jakém příbuzenském poměru byl Šebestián Macer z Letošic s rovněž literárně činnými Barolomějem Macrem z Letošic či Petrem Macrem z Letošic (viz tamtéž, s. 233, 234) se mi nepodařilo zjistit.

⁸⁰ HENDRICH 1950: s. 9.

⁸¹ KOMENSKÝ, SL 1656: s. 3, 4. Viz též KLOSOVÁ 2005: s. 89, 90, 92, 93.

příručky, a také třetí pokračování cyklu: dohromady zpracování obsáhlo 60 kapitol zmíněné jazykové příručky. Všechny tyto dramatické práce vyšly anonymně péčí lešenské školní tiskárny a Macrovo jméno se v nich vyskytlo pouze pod věnováními, platícími v prvním kuse majiteli lešenského panství Bogusławu Lesczyńskému a ve druhé hře královskému soudci Janu Szlichtyngovi (a také dalším významným osobám). Dedikace chelmskému kastelánovi Zbigniewu Gorajskému a jiným důležitým osobnostem ve třetí dramatinizaci je však podepsána pouze studenty, již v představení hráli.⁸² Jak již víme, figuroval Macer ve funkci rektora lešenského gymnázia ještě po roce 1651: ani proto tedy není příliš pravděpodobné, že by druhá a třetí hra vděčily za svůj vznik jinému autorovi.

Tato tři díla se stala inspirací pro Komenského vlastní dramatinizaci *Januy*, cyklus školských her *Schola ludus*, již Komenský sepsal v padesátých letech 17. století v Uhrách. Proto o těchto Macroových dramatinizacích podrobně pojednám až v partiích této práce, v nichž se budu zabývat tímto Komenského spisem.⁸³

Macrovi se někdy přičítá i autorství her *Susanna* a *Hercules*, o nichž jsem se již zmínila. Alodia Kawecka-Gryczowa, která v textové části své práce, jež je věnována lešenské bratrské tiskárně (1964),⁸⁴ píše, že autor obou her je neznámý a vylučuje autorství Komenského, jenž v době jejich vydání pobýval v Elbinku.⁸⁵ Kawecka-Gryczowa tak patrně reagovala na tvrzení S. Tynce, jenž v r. 1957

⁸² Viz [MACER] I, 1650: f. [A2r]; [MACER] II, 1651: f. [A8r]; [MACER] III, 1651: f. [A6v], [A7r]. KURDYBACHA 1960: s. 213 uvádí, že druhá dedikace jmenuje jen Szlichtynga, zatímco poslední že platí jen Adamu (!) Gorajskému a že je podepsána Macrem. VIZ HEJNIC – MARTÍNEK 1969: s. 234, 235 (zde se považuje za autora všech tří her inspirovaných *Januou* bez jakýchkoli pochyb Macer).

⁸³ V polské literatuře krátce existovaly i úvahy o tom, že autorem jedné z těchto dramatinizací byl sám Komenský a že dramatinizace byly jen dvě. Viz TYNCE 1957: s. 62 (první dramatinizace podle něj obsahující prvních 30 kapitol *Januy* byla dílem Macra), dalších 20 Komenský (druhá dramatinizace). Srov. LEWAŃSKI 1957: s. 78, pozn. 10 a s. 84, pozn. 21, kde autor odkazuje na strojopis práce Ł. Kurdybacy o činnosti Komenského v Polsku z r. 1956, kde byl jako autor uveden rovněž Komenský. Podle tohoto strojopisu psal i J. Lewański v citovaném článku také jen o prvních dvou dramatinizacích *Januy*, jejichž autora neudává. Viz též CESNAKOVÁ 1957, s. 332, 333.

⁸⁴ O hrách *Susanna* a *Hercules* viz např. KAWECKA-GRYCZOWA 1964: s. 239, 260, č. 80, 84. Viz též KAWECKA-GRYCZOWA 1975: č. 83, 88. Srov. HEJNIC – MARTÍNEK: s. 234, 235. Srov. LEWAŃSKI 1957: s. 78–81. Srov. též KLOSOVÁ 1989.

⁸⁵ Viz KAWECKA-GRYCZOWA 1964: s. 357.

označil za autora her neodůvodněně právě Komenského.⁸⁶ Kromě Komenského nepřítomnosti v Lešně však proti jeho autorství v případě *Hercula* mluví i jeho obezřetný postoj k antické mytologii. Její příběhy Komenský často užíval ve svých dílech, jež nebyla určena pro školu. Šlo-li o spisy určené mládeži, byl autor velmi opatrný, a to zvláště pokud šlo o natolik bájně figury jako Kentauři apod. To byli podle Komenského buď výmysly, nebo ďáblové. Tento odsudek Komenský zmírnil až ve *Schole ludus*.⁸⁷ Také milostné scény Andreaeho *Turbona* by tento autor z dramatu spíše vynechal, než zveřejnil.

V seznamu známých starých tisků lešenské tiskárny má ovšem Kawecka-Gryczowa u obou her poznámku: „[Autor: Seb. Macer?]“.⁸⁸ Podle této autorky mají i někteří další badatelé sklon uvádět jako tvůrce lešenských kusů *Susanny* a *Hercula* Šebestiána Macra. Jistotu o Macrově autorství však rozhodně nemáme, poněvadž v soudobé korespondenci ani v dalších pramenech nenalzáme dostatečnou oporu.⁸⁹

Nepředstavitelná je rovněž analýza jazyka obou zmiňovaných her ve srovnání s dalšími díly, u nichž je Macrovo autorství potvrzeno. K dispozici totiž máme: 1) tři hry vycházející z Komenského učebnice *Janua lingvarum* a využívající jejího textu; 2) soubor příležitostných básnických výtvorů; 3) edici Vergiliových Zpěvů pastýřských a pokus o překlad z Vergiliova díla.⁹⁰ Jde tedy o práce, které jsou ve svých jazykových prostředcích a jiných literárních parametrech v zásadě

⁸⁶ Viz TYNC 1957: 61, 62. S. Tync tento svůj omyl o tři roky později uvedl na pravou míru, viz TYNC 1960: s. 486, pozn. 1. Přesvědčení o tom, že autorem hry *Hercules* byl Komenský, se však místy drželo dosti dlouho. Viz FRINTA 1970: „V jubilejním roce 1970 uspořádalo tamní [tj. lešenské] Towarzystwo kulturalne od 10. do 20. listopadu ‚Dni Komeňského‘: ... sehráno školní drama Komenského o Herkulovi...“ (S. 140.) Za upozornění na tento článek děkuji Lence Řezníkové.

⁸⁷ Viz KLOSOVÁ 1993: zvl. s. 265.

⁸⁸ Viz KAWECKA-GRYCZOWA 1964: s. 239, 260, č. 80, 84. HEJNIC – MARTÍNEK III, 1969: s. 235; vycházejí z KAWECKA-GRYCZOWA 1964, avšak mluví o možném Macrově autorství u *Hercula*, u *Susanny* nikoli. Srov. TYNC 1957: s. 61, 62. Srov. též TYNC 1960: s. 486. KURDYBACHA 1960: na s. 212 otázku autorství u obou her pomíjí.

⁸⁹ V r. 1656 shořela při velkém požáru Lešna jak budova školy, tak městský archiv, a materiálů k dějinám gymnázia i zpráv o těch, již na něm působili, je proto značný nedostatek. Viz DWORZACZKOWA 2003: s. 9.

⁹⁰ Viz KAWECKA-GRYCZOWA 1975: č. 58, 61, 66, 79, 80, 91, 95 aj. Viz též HEJNIC – MARTÍNEK 1969: s. 234, 235. Srov. též. TYNC 1957: s. 42, 54.

nesrovnatelné. U her *Susanna* a *Hercules* mimo to máme (kromě jiných přídavek, např. množství různých veršů v případě *Hercula* atp.) rozsáhlé partie, o nichž víme, že jsou dílem dvou různých luteránských dramatiků. Bez velmi podrobného rozboru textu neexistuje samozřejmě žádná záruka, že kromě uvedených „implantátů“ nebyly i některé další partie těchto lešenských her prostě jen vybrány z jiných spisů a začleněny do celku.

3. Hry v bratrské a luterské škole v Lešně do konce 17. století

Od začátku padesátých let 17. století je o hrách v lešenském gymnáziu nedostatek zpráv a soudí se, že představení v něm značně prořídla. Vinu na tom měl jistě i švédský vpád do Polska a vypálení Lešna v r. 1656. Po této katastrofě se život do Lešna brzy vrátil a postupně byly postaveny důležité budovy. Když se v r. 1659 rozdělilo původní bratrsko-luterské gymnázium na dva ústavy, každý pro jedno z vyznání, pokračovaly hry jak na bratrské, tak na luterské lešenské škole.⁹¹

V letech 1686–1691 se v bratrské škole za rektorátu Daniela Ernesta Jablonského začalo hrát v německém jazyce.⁹²

K roku 1682 se vztahuje zmínka „o jakiejś komedii, w czasie której owoczesny rektor szkoły prezentował znane i wiele razy cytowane anagramy ze słów DOMUS LESCINIA“.⁹³

V červenci 1689 byla pak v lešenském gymnáziu provedena tragédie o Ibrahimovi, Selimovi a Roxolaně, která čerpala z tureckých dějin 16. století (všichni tři jmenovaní jsou historické postavy). Ještě v 19. století byla k dispozici periocha (nebo snad i text) k představení: o jeho obsahu podrobně referoval W.

⁹¹ SZYMAŃSKA 2004: s. 172. Zde viz též podrobnosti o zaměření luterského vzdělávacího ústavu.

⁹² SZYMAŃSKA 2004: s. 174 – podle literatury, viz tamtéž, pozn. 18.

⁹³ Viz LEWAŃSKI 1957: s. 84 (podle v pozn. 22 uvedené literatury). Údaj přebírá BIEŃKOWSKI 1968: s. 61.

Chomeřowski v r. 1870;⁹⁴ z tohoto záznamu bohužel není jasné, v jakém jazyce se hrálo.⁹⁵

V prologu přilétl na scénu Jovisz na orlu a sdělil publiku, že již poručil Apollonovi, aby v divadle gymnázia provedl tragédii. První akt přivádí diváky do prostředí Solimanova paláce, kde začíná dvořan Rustem spolu s Jengienem úspěšně pracovat na intrikách proti Ibrahimovi, velkovezírovi sultána Solimana. Spiklenci dosáhli, že byl uznán vinným ze zrady a odsouzen k smrti. Na začátku druhého jednání (které se odehrávalo na moři) opěvá Neptun se dvěma Nymfami nestálost štěstí u dvora. Poté na jeviště přijede loď, z níž je Ibrahim vhozen do vody s kamenem na krku; později je však poloutopený vytažen rybáři. Stráž ho odvádí zpět ke dvoru. Ve třetím dějství (hraném v paláci) Soliman lituje svého rozsudku. Na prosby Roxolany slíbí Ibrahimovi, že na něj nevztáhne ruku a nevydá rozkaz namířený proti němu. Sultán Soliman se však zamiluje do Ibrahimovy snoubenky, italské kněžny Isabelly. Rustem využije sultánova rozpoložení a potvrdí mu, že Ibrahim je nepochybný zrádce. Soliman nakonec podlehe přemlouvání Muftiho, poslaného Rustemem: uloží se ke spánku a Ibrahim bude zabit bez jeho vědomí. Tak sultán obejde Ibrahimovi daný slib. Vražda je svěřena Rustemovi. Fúrie zpívají o věrolomnosti. V následujícím aktu je Ibrahim, oblečený do smutečního šatu, zavražděn před Izabellinými očima. Izabella se však dovídá, že Roxolana a Rustem ukládají Solimanovi o život. Před nešťastnou ženou stane duch zavražděného Ibrahima a pobízí ji k pomstě; proto Izabella prozradí celou intriku sultánovi, jenž oba spiklence odsoudí k smrti. V pátém jednání (odehrává se na popravišti) je Roxolana sřata, zatímco Rustemovi vyrve kat srdce. Izabella se probodne dýkou, již Soliman vytáhne z její hrudi a spáchá rovněž sebevraždu.

Na konci pátého aktu vystoupily postavy Czas, Cnota a Fama, z nichž dvě poslední zpívaly píseň na počest Stanisława Leszczyńskiego (dvanáctiletého hochy, kterému bylo představení věnováno). Nato se ukázal nápis s daty oslavence a dvě

⁹⁴ LEWAŃSKI 1957: s. 84. Viz CHOMEŤOWSKI 1870: s. 77–81.

⁹⁵ Obsah hry podává stručně i MATUSZEWSKI 1998: s. 100, 101.

slunce, jedno vycházející s nápisem: „Jam fulget in Ortu.“ – „Již při zrodu září.“ Druhé slunce stálo na vrcholu své dráhy a neslo nápis: „Fulgebit illustrior.“ – „Bude zářit ještě jasněji.“⁹⁶ Uprostřed jeviště stála pyramida s dalšími nápisy. V epilogu se vrátil Jovisz na orlu a vyslovil přání, aby se takovéto tragédie odehrávaly jen na divadle, nikoli ve skutečnosti.

Pokud jde o výstupy antických bohů a jiných mýtických bytostí, není z podání pramene zcela jasné, zda byly zařazeny jako integrální součásti do jednotlivých dějství nebo zda probíhaly v meziaktí.

Hra vyžadovala několik proměn (palác, moře, popraviště). Při provedení díla bylo očividně třeba rozsáhlé divadelní mašinérie. V prologu a epilogu přilétající orel potřeboval nějaké zařízení pro simulaci letu. Druhé jednání hry pak předpokládalo jednak ztvárnění mořské hladiny na jevišti, jednak akce, odehrávající se na lodi.⁹⁷ Výjev se dvěma slunci, jež měla jistě oslavit mladého Leszczyńského a jeho rod, byl patrně příkladem využití emblémů nebo impresí (smybolů)⁹⁸ při divadelním představení a jeho ztvárnění mohlo být také výsledkem využití divadelní techniky.

V témž roce, 1689, vyšla ve Vratislavi (lat. Vratislavia, něm. Breslau, pol. Wrocław) německy psaná veršovaná hra Daniela Caspera von Lohenstein (1635–1683) *Ibrahim Bassa (Paša Ibrahim)*. Proslulý slezský dramatik luterského vyznání napsal toto pětiaktové drama ještě během svých vratislavských studií (bylo mu

⁹⁶ CHOMĘTOWSKI 1870: s. 81.

⁹⁷ FURTENBACH 1944 uvádí na s. 60, 61 čtyři typy mořských vln vyřezaných z prkének, jež se na jevišti posunovaly v drážkách nebo se různě otáčely; na s. 62, 63 se popisuje autor využití z prkének vyrobené lodi, která se pohybovala „ve vlnách“ na vozíku, jež pojížděl v zadním příkopu jeviště; zařízení je zpodobeno na mědirytině 13. Zařízení pro let bychom si snad mohli představit podle popisu vznášejících a snášejších se oblaků (tamtéž, s. 48–51 a mědirytina 13).

⁹⁸ Šlo o v 16. a 17. století oblíbený výtvarně-literární žánr, v němž bylo propojeno vyobrazení (pictura) a textová složka. Pictura byla vybavena nápisem (lemma, inscriptio), který napovídal, jak se má pictura vykládat. Konečné vysvětlení přinášela subscriptio, zpravidla několik veršů plně objasňujících smysl celku. V našem případě by tak každé ze sluncí bylo pictura, nápis, jímž jsou opatřena, lemma, a píseň zpívaná k počtě mladého šlechtice subscriptio. Symbolum heroicum (nebo impressio) bylo na rozdíl od emblému většinou jen dvoudílné a obsahovalo jen obraz a nápis. Viz např. KONEČNÝ 1992: s. 166–168. Komenský ve svém *Věcném pansofickém slovníku* rovněž podává zcela standardní definici emblému jako výtvarně-slovesného žánru. Viz KOMENSKÝ, Consultatio II, 1966: část *Lexicon reale pansophicum*, sl. 951.

tehdy zhruba patnáct let) na motivy do němčiny přeloženého románu Madeleine de Scudéry. *Ibrahim Bassa* vyšel poprvé tiskem v r. 1653, zmíněné druhé vydání z r. 1689 se objevilo až po autorově smrti.⁹⁹

U Lohensteina dá sultán Soliman po duševním boji mezi láskou k Isabelle a ctností a po psychickém nátlaku a intrikách Roxelany popravít pouze Ibrahima a následně i Rusthana, jenž velkovezíra osobně uskrtil. Intrikující Roxelana i Soliman sám zůstanou naživu. Také nešťastná Isabella nesáhne k pomstě: drama končí tím, že proklíná sultána, jenž dal usmrtit její lásku. Mezihry dramatu podtrhují děj a jsou rovněž zcela jiné než v lešenském kuse.

Bylo by velmi lákavé přisoudit lešenské hře užší souvislost s tímto slavným dramatem. Podobnost mezi oběma kusy je však, jak se to jeví podle pramenů, jež jsou dnes k dispozici, pouze slabá: mají společné téma a některé postavy. Lohensteinovo drama je kromě obecného varování před mocí dvorských intrik a upozornění na tyranské metody vlády naplněno spíš vnitřním bojem sultána Solimana, slabé osobnosti, jež kolísá mezi touhou smyslů a požadavky cti. Lohensteinovo drama má nezpochybnitelnou vnitřní logiku, již má druhá hra méně. Lešenský kus byl vůbec v mnohém jiný: Roxolana je zprvu líčena jako ctnostná žena; scény na moři ani na popravišti ve hře slezského dramatika vůbec nenajdeme. Lešenská verze příběhu byla také mnohem krvavější než Lohensteinova, a to se ani nezmiňují o problematičnosti sebevražd na křesťanské školské scéně.

Je sice nápadné, že se druhé vydání Lohensteinova dramatu objevilo právě toho roku, kdy se hrálo lešenské představení, ale nemáme bohužel k dispozici jiný pramen, než je Chomętowského záznam. Nevíme tedy, zda mohlo dojít např. k přejímce části textu Lohensteinovy hry, podobně, jako jsme to viděli u hry

⁹⁹ MEID 2009: s. 423, 424; podle autora čerpal Lohenstein z díla Madeleine de Scudéry *Ibrahim ou Illustré Bassa* (1640) v německém překladu, změnil však šťastné vyznění předlohy. VON LOHENSTEIN 1689: o druhém vydání viz předmluva vydavatele na f. [A6a]; o zdroji, z něž autor čerpal a úpravě viz f. [A5a] (předmluva autora). – Německý překlad francouzského románu z ruky Philippa von Zesen vyšel poprvé r. 1645 v Amsterdamu. Viz VD17 3:314982A. Viz též MEID 2009: s. 423.

Susanna. Lohensteinovo slavné drama tedy mohlo, ale také nemuselo být inspirací lešenského zpracování.¹⁰⁰ Respektive: nemuselo být inspirací jedinou.

Podle toho, co dnes o hrách na lešenské bratrské škole víme, byl tento krutý kus posledním tamním představením v 17. století. Až v r. 1705 se objevil kus *Ara gratitudinis erecta (Zbudovaný oltář vděčnosti)*, napsaný ke 150 letům existence gymnázia (provedený 28. 12.) a r. 1706 *Amicum certamen artium (Přátelský zápas umění, 13. 6.)*, v níž hrálo dvacet studentů. Není však jasné, zda poslední vystoupení mělo dramatickou formu.¹⁰¹

V luteránské lešenské škole se podle K. Szymańskiej hrálo mezi lety 1671–1765 – pokud dnes víme – celkem dvanáct divadelních her. Do konce 17. století byly provedeny čtyři kusy, přičemž u těch z r. 1671 a 1696 není znám ani jejich titul. Dva další, předvedené r. 1674 a 1676 zpracovávaly témata z polských dějin. Hry, jejichž autory měli být vždy rektor nebo konrektor ústavu, se měly předvádět každoročně, avšak někteří rektori nebyli divadlu nakloněni, jindy kladla překážky církve, a tak se hrálo nepravidelně. Vedle polských dějin čerpaly hry z Písma a z dějin křesťanství a podle autorky nijak nevybočovaly z repertoáru jiných protestantských škol.¹⁰²

Dále se budeme věnovat Komenského hrám *Diogenes a Abrahamus*, které ještě chybí k doplnění pestré mozaiky lešenských her, jak je dnes známe.

¹⁰⁰ Viz MATUSZEWSKI 1998: s. 100, 101. Srov. BIEŃKOWSKI 1968: s. 61 (autor si uvědomil možnou příbuznost textů, když označil jako původce lešenské hry Lohensteina).

¹⁰¹ Viz LEWAŃSKI 1957: s. 84, podle literatury, viz tamtéž, pozn. 24.

¹⁰² Viz SZYMAŃSKA 2004: s. 174–181; soupis repertoáru viz s. 181, 182.

III. KOMENSKÉHO LEŠENSKÉ DIVADELNÍ HRY DIOGENES A ABRAHAMUS

1. Diogenes Cynicus redivivus (1640)

Jak už bylo řečeno, hrál se Komenského *Diogenes Cynicus redivivus* (*Kynik Diogenes znovu naživu*; dále jen *Diogenes*) v lešenském gymnáziu r. 1640. Podle předmluvy k vydání hry z r. 1658 si hosté zámeckého lešenského pána ještě r. 1640 vyžádali trojí opakování produkce: dle tohoto pramene hráli tedy lešenští studenti kus čtyřikrát. Podle jiné autorovy zmínky ze začátku padesátých let 17. století však došlo v lešenském gymnáziu jen ke třem představením.¹⁰³

Přes tento úspěch divadelní hra v Lešně nevyšla a vytištěna byla až r. 1658. Tehdy Komenského amsterodamský tiskař Petr van den Berge požádal autora o doplňující texty, když chystal tisk některých jeho drobnějších latinských spisků a měl málo materiálu na knižní vydání. Komenský si vzpomněl na hru, již podle vlastní předmluvy k prvnímu vydání napsal asi před dvaceti lety („ante annos circa 20“). Z této autorovy zmínky pramení odhady některých badatelů, již píší, že Komenský vytvořil tuto dramatickou práci v r. 1638 nebo ještě pravděpodobněji r. 1639. Podruhé vyšel *Diogenes* rovněž latinsky u téhož tiskaře r. 1662.¹⁰⁴

¹⁰³ Viz KOMENSKÝ, *Diogenes* 1973: o jeho trojí repríze viz s. 444. Viz též KOMENSKÝ, SP 1992: část II, kap. IV, par. 10, s. 221 (Komenský zde navrhoval, aby *Diogena* hráli také studenti na škole v Sárospataku).

¹⁰⁴ Viz KOMENSKÝ, *Diogenes* 1973: o době vzniku hry i okolnostech jejího prvního vydání viz autorova předmluva k čtenářům, s. 444. Druhé kritické vydání z r. 1973 se opírá o edici z r. 1662, úplnější titul druhého vydání viz tamtéž, s. 439. Plné tituly obou amsterodamských latinských vydání viz též tamtéž, s. 482, 483. – J. Reber pořídil svou kritickou edici z r. 1911 (v pořadí první) podle prvního amsterodamského vydání z r. 1658, viz REBER 1911, s. 483. – Ukázky ze hry poprvé přeložil v článku o *Diogenovi* ZOUBEK 1872 (rukopisné náčrty k jeho překladu, dokumentující vývoj Zoubkových překladatelských preferencí jsou uloženy v knihovně Národního muzea v Praze, sign. IV E 75). – První úplný překlad *Diogena* do češtiny pořídil J. Hendrich (tj. KOMENSKÝ, *Diogenes* 1920), později byl jeho překlad upraven V. T. Miškovskou (tj. KOMENSKÝ, *Diogenes* 1968). Kromě toho vyšel obsáhlý výběr ze hry v přetlumočení R. Krátkého (KOMENSKÝ, *Apoštol* 1949: s. 36–63). – O dalších osudech a překladech hry do dalších jazyků viz zde, oddíl D 1.

a) Diogenes: hra a poznámky k provedení

Čtyřaktový kus představil divákům životní příběhy kynického filosofa Diogena ze Sinópy, počínaje od filosofova mládí a konče jeho smrtí. Hra byla zarámována prologem (jenž zdůvodňuje výběr pohanské látky pro křesťanskou školskou divadelní hru – pohanští autoři sice nejsou křesťany, ale jejich přínos v praktických a mravních otázkách je přesto nemalý) a epilogem (líčí, jak byl Diogenovi v Korintu vystavěn pomník). V meziaktí zaznívala hudba, o níž nic dalšího nevíme; kus uzavíral sbor.

V prvním aktu vidíme Diogena jako uprchlíka před spravedlností (spolu se svým otcem se provinil paděláním peněz), jenž se rozhodne studovat filosofii (sc. 1). Poznává filosofa Antisthena (sc. 2) a stane se jeho žákem (sc. 3). Ve druhém dějství vidíme již Diogena jako dospělého muže, jenž uvažuje o nástupnictví po Antisthenově smrti (sc. 1). Athénští občané Amphilogus (Pochybující) a Elpidius (Doufající) debatují o tom, zda je Diogenes vhodným veřejným učitelem a zda získá nějaký prostor pro svou výuku (sc. 2). Ukáže se však, že neexistuje nikdo, kdo by filosofovi vystavěl školu nebo by mu propůjčil nějaký skromný prostor. Proto si Diogenes zvolí jako příbytek sud, z něž hodlá oslovovat kolemjdoucí (sc. 3). Pak filosof začíná debatovat s příchozími obyvateli, na jejichž otázky důvtipně odpovídá (sc. 4), a posléze získává i několik žáků (sc. 5). V tom zvěstuje posel, že se blíží armáda makedonského krále Philippa a Diogenes jako jediný v dohledu nepropadne panice (sc. 6). Diogenes se nato setká se samotným králem, jenž se poté, kdy ho filosof odradí od tažení proti Řecku, podivuje jeho moudrosti a zve ho na svůj dvůr, což Diogenes odmítne.

Ve třetím jednání pokračuje Diogenes v debatách s davem Athéňanů, mezi nimiž hledá za bílého dne s lucernou lidi, jež nenalézá (sc. 1), diskutuje se zástupci jednotlivých vědních i jiných oborů, již ve zkratce reprezentují celou společnost (sc. 2). Pustí se dokonce do úspěšné disputace s Platonem, jež navštíví v jeho Akademii a jehož definici člověka snadno překoná, (sc. 3) a se Zenonem, jehož paradoxy o pohybu vyvrací nikoli za použití logiky, nýbrž prosté zkušenosti a

praxe (sc. 4). Když podvelitel krále Alexandra pozve Diogena ke dvoru, Diogenes to striktně zavrhně (sc. 5). Alexander tedy navštíví Diogena sám, filosof však dále odmítá vzdát se své svobody: král totiž nemá nic, co Diogenes potřebuje (sc. 6).

Na začátku čtvrtého aktu informují Amphilogus a Elpidius diváky, že se Diogenes, jehož omrzelo snášet athénské mravy, rozhodl přeplavit jinam, byl však zajat piráty. Elpidius věří, že Diogenes zůstane věrný sám sobě, kdežto Amfilogus je skeptický (sc. 1). Piráti se na Krétě chystají prodat své zajatce, Diogenes obratnou řečí zajistí, aby je únosci nemučili hladem a povzbuzuje své spolutrpitele (sc. 2). Když dojde k prodeji, upoutá Diogenes zájem Xenjada, jenž ho koupí (sc. 3). Filosof pak svými radami řídí Xenjadův korintský dům a vede výchovu jeho dvou synů. Přitom je stále prostý a skromný. Pravým jeho opakem je Dionysios, jiný vyhnanec v Korintu, kdysi tyran v Syrakusách (sc. 4). Ten má nyní v Korintu školu, již Diogenes navštíví a shledá, že bývalý špatný vladař je i špatným učitelem. Napomíná Dionysia, jenž kdysi jako panovník přál filosofům, aby začal i žít jako filosof, zbožně, spravedlivě, a zdrženlivě (sc. 5). Nakonec jsme svědky Diogenova umírání, při němž dává filosof najevo lhostejnost ke způsobu pohřbení vlastního těla i klid v hodině smrti (sc. 6).

Bezmála celý život Diogena, v němž se projevuje jeho filosofie, již hlásá i žije (o filosofické náplni spisu viz dále), je tak pojat jako příklad hodný následování, zatímco ostatní zúčastnění jsou podrobeni kritice. Georg Vechner v dopise, jež Komenský zařadil do předmluvy k prvnímu i druhému amsterodamskému vydání hry, pochopil hru a záměr autora jako úsilí o zprostředkování poznání – snad mohu dovodit, že jak kynické filosofie, tak chvályhodného příkladu kynikova života. I řada dalších antických veličin z řad filosofů a mocných tohoto světa by měla totiž podle Vechnera být „týmž nebo podobným způsobem... předvedena“ („ad eundem aut similem modum... repraesentari“). Vechner tedy viděl *Diogena* jako předzvěst žádoucího širšího naučného programu, prostředkovaného divadelními hrami. Díky takovéto sérii dramát by se studenti i další mohli poučit nejen o antické historii, ale i o moudrých výrociích jejích velikánů: výsledkem by mělo být skvělé poznání

starověku.¹⁰⁵ Podobným způsobem *Diogena* pochválil i soudobý učenec a literární historik Daniel Georg Morhof (1639–1691), podle nějž chtěl Komenský pomocí divadelních her poučit své žáky o dějinách filosofie a jako vzor si vybral právě *Diogena*.¹⁰⁶ Pokud víme, byl podobný program Komenskému vlastní v době jeho působení v Sárospataku; snad můžeme na základě uvedených dvou svědectví předpokládat, že i vlešenském období chápal *Diogena* obdobně sám autor.¹⁰⁷

Stavbou dialogů a kompozicí *Diogena* se v podnětné studii z r. 1975 důkladně zabýval M. Kopecký, jenž oponoval názoru, že ve hře není dramatická gradace ani dramatické zápletky.¹⁰⁸ Jak píše Kopecký, jsou ve hře „rozložena, i když ne rovnoměrně, místa dramatického napětí, a na konci každého jednání se nacházejí uzlové kompoziční body: expozice na konci 1. jednání, kolize na konci 2. jednání, krize na konci 3. jednání a katastrofa na konci posledního jednání, přičemž je v tomto jednání znatelná také peripetie, uklidnění a moment posledního napětí. V porovnání s humanistickým dramatem, v němž zpravidla každé z pěti jednání obsahovalo jeden uzlový moment kompozice, jeví se dílo Komenského jako asymetrické, a to právě svým rozložením uzlových bodů, tj. přesunem téměř celé druhé poloviny klasické dramatické stavby do poslední čtvrtiny dramatického celku. To samořejmě není důsledkem menšího počtu jednání, ale důsledkem specifického zpracování rozsáhlého materiálu životopisného obsahu.“¹⁰⁹

Podle toho, že se většina her Komenského cyklu *Schola ludus* (*Škola hrou*, dopsáno 1654, vyšlo 1656) v Sárospataku hrála na školním dvoře, odhadovali někteří badatelé, že tomu tak bylo i v lešenském gymnáziu. Jiní berou v úvahu roční období, v němž se poprvé hrálo (začátek roku) a míní, že představení asi

¹⁰⁵ KOMENSKÝ, Diogenes 1973: Komenského souvěrec Vechner vyzýval autora k tomu, aby zpracoval i „Pythagoram, Socratem, Platonem, Aristotelem, Epicurum etc., quin et ex majoribus diis praecipuos, Alexandrum magnum, Crassum, Cyrum etc.“

¹⁰⁶ Viz MORHOFF, Polyhistor I, 1708: kniha II, kap. IV, par. 43, 44, s. 380. Viz též REBER 1911: s. 72, 73.

¹⁰⁷ H. Schmidová však vidí ve hře o Diogenovi alegorický a utopický potenciál. Viz SCHMIDOVÁ 2011².

¹⁰⁸ KOMENSKÝ, Diogenes 1968: předmluva J. Červenky, s. 436.

¹⁰⁹ KOPECKÝ 1992: s. 84.

proběhla uvnitř budovy.¹¹⁰ Kde se hrálo, však nelze s jistotou říci, neboť ve hře o *Diogenovi* není jediný náznak týkající se místa provedení.¹¹¹ Pokud jde o dobu představení, je možné jen odhadnout, že k prvnímu provedení *Diogena* došlo někdy na začátku roku 1640: prolog ke Komenského další hře *Abrahamus patriarcha* totiž uvádí tři divadelní podniky lešenského gymnázia, přičemž *Diogenes* je v této řadě tří představení zapsán na prvním místě, jiný časový údaj však není uveden.¹¹²

Můžeme-li soudit podle textu (nikoli podle autorských poznámek ve hře), zdá se, že představení vyžadovalo proměny. Úvodní scéna potřebovala blíže neurčenou krajinu v okolí Athén (akt I, sc. 1), dále byla třeba zahrada (tamtéž, sc. 1 a 3), blíže neurčený veřejný prostor v Athénách, nejspíše náměstí (se sudem, akt II, sc. 3–6), náměstí v Athénách (se sudem, akt III, sc. 1–4, snad i 5 a 6). Občané Elpidius a Amphilogus spolu rozmlouvají v Athénách, není však blíže určeno, kde, snad také na náměstí (akt I, sc. 2; akt IV, sc. 1). Král Philippus, obklopený svou družinou, hovoří s Diogenem patrně ve vlastním vojenském táboře (akt II, sc. 7). Po Diogenově zajetí se místo děje přeneslo do přístavu na ostrově Kréta (akt IV, sc. 2, 3) a nakonec do Korintu (blíže neurčeno, snad na ulici, akt IV, sc. 4), poté Diogenes navštíví korintskou Dionysiovu školu (akt IV, sc. 5). V Korintu, v místnosti v Xeniadově domě Diogenes umírá (akt IV, sc. 6). Nelze však říci, zda se to, co plyne ze znění hry, našlo také vždy svůj odraz v příslušném jevištním ztvárnění. Divákům mohla orientaci v místech přinášet i řeč vystupujících postav.

V první scéně hry Diogenes říká, že poodstoupí k „tomuto plotu“, tj. snad u zahrady,¹¹³ do níž vešel Antisthenes, pozdější Diogenův učitel: nějaký plot či

¹¹⁰ REBER 1911: s. 73. Srov. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957: s. 329.

¹¹¹ Je těžko říci, zda výjev, v němž kdosi před Diogenem vypustí myš, lze interpretovat jako náznak, že se hrálo ve venkovních prostorách, neboť v uzavřené místnosti je takováto akce stěží hodná doporučení. Živočich je tak drobný, že manipulaci s ním bylo možné i předstírat, aniž by byla narušena iluze diváků. Podobně neprůkazná je autorova intrascénická poznámka, podle níž se Diogenes obrátí ke slunci, bude-li svítit: scéna se mohla odehrávat jak venku, tak v místnosti. Viz KOMENSKÝ, *Diogenes* 1973: akt II, sc. 4, s. 457 (myš); akt II, sc. 1, s. 453 (slunce).

¹¹² Viz KOMENSKÝ, *Abrahamus* 1973: s. 505. U některých autorů (např. isagoge J. Novákové, tamtéž, s. 480; REBER 1911: s. 73; NOVÁK 1920, s. 282) se objevuje údaj, že se *Diogenes* hrál v lednu 1640, jde však o interpretaci, která nemá v oporu v pramenech.

¹¹³ Viz KOMENSKÝ, *Diogenes* 1973: „Accedam ad sepem hanc.“ S. 461.

ohradu mohli tedy snad vidět i diváci. Do oné zahrady má Diogenes posléze vstoupit (sc. 3). O vybavení hracího prostoru se z poznámky k úvodní scéně celé hry dovídáme jen to, že v pozadí byla nějaká opona či závěs (siparium), kudy vcházeli účinkující. Ve scénách s Diogenem, odehrávajících se na athénském náměstí byl součástí zařízení hracího prostoru sud, Diogenův příbytek, do něž se filosof s koncem scény většinou vracel. Král Philippus měl ve druhém aktu (sc. 7) usednout – snad na nějaký kus sedacího nábytku. Podle počáteční poznámky k poslední scéně *Diogena* byl umírající filosof uložen na lehátko nebo v křesle (akt IV, sc. 6).

Komenského *Diogenes* příliš neoplývá podrobnými popisy dramatické akce. Pokud se vůbec z autorských poznámek ve hře něco dovíme, týká se takové vyjádření ponejvíce titulní postavy samotné: V první scéně vyskočí mladý Diogenes na scénu, rozhlíží se jako uprchlík¹¹⁴ a naznačuje zmatek, chvěje se. Postupně se Diogenovo vystupování mění. Ve druhém aktu má jako dospělý muž již vážný krok (sc. 1, úvodní poznámka). V poslední scéně hry již slabý filosof odpočívá s knihou a posléze ve vyčerpání dřímá (úvodní a intrascénická poznámka ve sc. 6).

Nejvíce Diogenových hereckých akcí je spojeno s jeho neobvyklým obydlím, z něž vychází a zase se vrací dovnitř. Pozoruhodné jsou dva popisy Diogenovy manipulace se sudem (akt II, sc. 3): „*Hic secedat moxque reversus advolvat sibi dolium ita aptatum, ut erectum relinquat foramen patulum, quâ ei ingredi et egredi liceat. Hoc ergò ad parietem alicubi advolutum statuminet, ingressusque et prospectans gaudentis gestus exhibeat secumque ita loquatur.*“¹¹⁵ Ve chvíli, kdy do

¹¹⁴ Viz KOMENSKÝ, Diogenes 1973: „Prosiliat e sipario adolescens imberbis, tanquam fugitivus circumspectans et veluti trepidans tandemque consistens...“ S. 448. – Česky: „Z opony ať vyskočí bezvousý mladík, rozhlíží se jako uprchlík a jakoby se chvěje, a konečně stane...“ – J. Hendrich překládá lat. výraz „fugitivus“ jako „uprchlý otrok“, což jedna z možností, již poskytují latinské slovníky. V případě Diogena však takovýto překlad pokládám za zbytečně příznakový a zavádějící. Viz KOMENSKÝ, Diogenes 1920: s. 18. Srov. SCHMIDOVÁ 2011²: s. 202.

¹¹⁵ Viz KOMENSKÝ, Diogenes 1973: akt I, sc. 3, s. 456. – Česky: „V tu chvíli ať odejde a když se za chvíli vrátí, ať s sebou přivalí sud, který je upraven tak, že postaven na výšku ponechává otvor tak velký,

Athén přijde zpráva, že se blíží útok krále Philippa, nastane mezi obyvatelstvem panika. Asi deset, dvanáct lidí pobíhá s meči, luky, oštěpy a velkými palnými zbraněmi. Další se ve spěchu snaží horečně a nekoordinovaně snášet různé prostředky k obraně. Diogenova reakce na tuto pošetilou činnost je rovněž spojena se sudem: „Publicâ hâc omnium occupatione me solum esse otiosum non convenit: cum domuncula quoque mea mihi negotium esto. (*Invadatque dolium suum et illud huc illuc volvat...*)“ Poplach je vzápětí odvolán a zjistí se, že všechny obavy z napadení byly zbytečné.¹¹⁶ Tato poměrně dramatická scéna musela mít značně složité skupinové aranžmá.

Několik pěkných hereckých akcí slouží ke znázornění lidské hlouposti. Hoch napodobuje před Diogenem skokem srdce (akt III, sc. 2), aby se předvedl, a dostane se mu filosofova pokárání. Jindy chodí Diogenes pozpátku, vrávorá a potácí se, aby znázornil lidskou pošetilost (akt II, sc. 4).

Herci mezi sebou mají občasný fyzický kontakt (akt III, sc. 4): Diogenes lehce zasáhne rukou tvář Zenonova žáka, když předvádí, že pohyb existuje, aby vyvrátil Zenonovy paradoxy o pohybu. Postižený se pak chystá políček oplatit, ale nedojde na to. Také Diogenova hůl je často připravena k ráně (např. akt III, sc. 2).

O kostýmech v představení se ze hry nedovíme skoro nic, rekvizit podle jejího znění také nebylo mnoho. Ve druhém aktu má např. Diogenes plášť, mošnu, a hůl, jíž se často rozpráhne proti těm, kdo se mu nezamlouvají (úvodní poznámka k aktu II. a ke sc. 4 téhož jednání, sc. 5, akt III, sc. 1, 2), a také misku, jíž posléze jako nepotřebnou zahodí (akt II, sc. 4). Holí byl vybaven i Antisthenes a sloužila mu k obdobným účelům (akt I, sc. 3). Třetí akt začínal filosof se symbolicky rozžatou lucernou v ruce (úvodní poznámka, sc. 1) s níž chodil po náměstí a hledal lidi. Zvláštní rekvizitou byl mrtvý kohout, jehož

že jím může vcházet a vycházet. Sud ať přivalí někam ke stěně a podloží ho; pak vstoupí dovnitř, vyhlíží z něj, dělá radostná gesta a mluví sám k sobě.“

¹¹⁶ Viz KOMENSKÝ, Diogenes 1973: akt II, sc. 6, s. 461. Palné zbraně: „cum... bombardis“. – Překlad uvedeného citátu: „Nesluší se, abych byl já jediný nečinný, když jsou všichni tak zaneprázdnění pro obecný prospěch: budu se zabývat svým domečkem. (*Ať popadne svůj sud a koulí ho sem tam...*)“

Diogenes vytáhl ze záhradří, aby zesměšnil Platonovu definici, jež pravila, že člověk je dvounohý živočich. Když ji Plato doplnil tím, že člověk nemá peří, začal Diogenes kohouta škubat (akt III, sc. 3). Z blížící se války vyděšení Athéňané operovali na scéně s různými zbraněmi a snášeli kamení, cihly, kmen k opravě hradeb (akt II, sc. 6, viz též výše). Roli rekvizity plnil i „plášť podšitý kožešinou“, který zimomřivému Diogenovi ne zcela dobrovolně daroval jeden z jeho posluchačů. Tato zmínka nám potvrzuje, že kostýmy ve hře byly nejspíše založeny na všedním oděvu Komenského doby.¹¹⁷

Jistý prostor věnoval autor popisu masek herců. Na začátku kusu vidíme Diogena mladého a bez vousu, v první scéně druhého jednání je již filosof změněn, je to „vir barbatus jam“ („muž již vousatý“). Makedonský král Philippus vystupuje ve hře v pokročilém věku: šediví totiž („canescens jam“). Vyparáděná stařena, jíž Diogenes odhrne část šatu, má mít vrásky – zda je diváci skutečně mohli vidět nebo zda si je měli jen představit, však nevíme.¹¹⁸

Řadu životopisných podrobností a reálií si ovšem Komenský upravil podle vlastního uvážení. Že se v jistých momentech odchyluje od historické věrohodnosti, autora však asi právě netrápilo a v některých případech mu to nejspíše ani nemohlo připadnout na mysl (antický sud by byl z kamene či keramiky, a jeho koulení po náměstí by tedy bylo obtížné; cena otroka Diogena – 3 oboly – je u Komenského směšně malá; Zenón z Kitia, zakladatel stoické školy je zaměněn se Zenónem z Eleje, skutečným autorem zmiňovaných paradoxů: ani s jedním z nich se historický Diogenes nemohl setkat, neboť působili v různých dobách atd.).¹¹⁹

¹¹⁷ Viz KOMENSKÝ, Diogenes 1973: „togam pellibus subductam“, akt III, sc. 1. O významu slova „toga“ viz zde, oddíl C IV 9, Kostýmy. Srov. též KOMENSKÝ, Diogenes 1973: s. 463, 465, 493. Srov. KOMENSKÝ, Diogenes 1920: s. 46, 48. Srov. též KOMENSKÝ, Diogenes 1968: s. 472, 474, 499.

¹¹⁸ KOMENSKÝ, Diogenes 1973: akt I, sc. 1, s. 448 (mladík); mezi prvním a druhým jednáním zazní hudba, aby se Diogenes mohl převléci a změnit masku („personam“ – není jasné, zda se výraz vztahuje jen k masce nebo k celému převleku), aby mohl hrát filosofa již ve zralém věku – s. 453; akt II, sc. 1, s. 453 (Diogenes jako dospělý muž); akt II, sc. 7, s. 461 (šedivější král); akt III, sc. 2, s. 467 (stařena).

b) Komenského výběr dramatické látky

Hra přitahovala od 19. století pozornost mnoha badatelů, jež zaujala relativně nezvyklá antická látka.

Komenský si ji vybral ze spisu řeckého helénistického autora, doxografa Diogena Laertia (asi 1. ½ 3. stol. po Kr.) *Životy, učení a výroky slavných filosofů*, který poprvé vyšel latinsky v r. 1475 v překladu Ambrosia Traversariho (zemřel 1439). Kromě toho dramatik využil i díla Erasma Rotterdamského *Apopthegmata (Rčení)*, Ciceronových *Tusculanae disputationes (Tuskulské hovory)* a vypůjčil si i řadu citátů z jiných antických autorit.¹²⁰

Historik filosofie J. Červenka si v předmluvě k českému vydání *Diogena ve Vybraných spisech J. A. Komenského* položil otázku, proč si vlastně Komenský tohoto filosofa jako hlavní postavu své hry vybral: „Tento historický Diogenes, který se těšil úctě všech svých současníků ... byl jistě velmi vzdálen od oné legendární a podivínské osobnosti, kterou z něho učinila pozdní antická tradice, která na něho navršila všechny podstatné rysy... kynického životního slohu a vytvořila z něho extrémní typ, v němž byly soustředěny a vystupňovány všechny znaky kynismu i se všemi svými nechutnostmi, ukazující sice plasticky a lapidárně kynickou neodvislost a svobodu, ale svou drsností vzbuzující i odpor. Je proto podivné, že Komenský si vyvolil právě tohoto Diogena za hrdinu své školské hry.“

Dále Červenka upozorňuje na to, že odmítavé stanovisko Diogena k „jakékoli společenské normě“ (což vyplývalo z hlásaného života v souladu s přírodou) a „hlásání pohlavního společenství, volné lásky“ atd. rovněž není něčím, co by mělo Komenského lákat.¹²¹

J. Hendrich ve své předmluvě k prvnímu překladu *Diogena* do češtiny píše, že autora snad upoutala některá styčná místa Diogenovy filosofie se stoickou a křesťanskou morálkou: pohrdání statky tohoto světa, ovládání vášní a vyvýšení

¹¹⁹ Viz KOMENSKÝ, Diogenes 1968: komentář J. Červenky, s. 498–502.

¹²⁰ Viz KOMENSKÝ, Diogenes 1973: s. 482, 483.

¹²¹ Viz KOMENSKÝ, Diogenes 1968: s. 438, 439.

mravnosti nad vědu a vzdělanost.¹²² P. Floss pak ve své studii z r. 1986 ukázal, že Komenský na mnoha místech hry vložil do úst výroky stoických myslitelů (často mírně upravené, aby spíše odpovídaly křesťanskému duchu). Tato „stoizace kynismu“ však podle P. Flosse neznamenal, „že by kynismus byl ve hře zcela pohlcen stoicismem a že by Komenský oba směry ztotožňoval.“ „Komenský totiž postupuje ve „stoicizaci“ a „christianizaci“ diogeneovské legendy s pozoruhodnou opatrností a šetrností – nezachází příliš daleko, tak daleko, aby zcela překročil fakticitu zpráv Diogena Laertského a Plutarcha o životě a učení tohoto slavného kynika.“ Komenský si podle Flosse navíc „určité ideje a praktiky kynismu oškliví či o nich mlčí, ale určité podstatné stránky tohoto hnutí jasně chápe, ztotožňuje se s nimi a využívá je při budování vlastního systému.“ Podle Flosse kynismus Komenskému umožnil vyjádřit kritiku platónské a aristotelské filosofie. Dramatikovi se na kynismu zamlouvaly kladný poměr k práci, odpor k elitářství a antickému intelektualismu (Zenónovu i Platónovu), jenž je zesměšněn hned ve dvou scénách hry, stejně jako důraz a důslednost, s nimiž kynikové realizují a praktikují své učení. Kynismus byl podle Flosse kromě jiného důležitý pro Komenského pojetí přirozenosti: znamenal příklon „k vnitřním, lidskou přirozenost zevnitř konstituujícím prvkům a až manifestační odklon od všeho vnějšího, co pravou přirozenost a její síly jen oslabuje. Síly přirozenosti maří přebytečná závislost na vnějším světě: nejen na hmotných statcích, společenských zvyklostech a zákonech, ale i na akademické odtažitě výuce...“ V zásadě lze říci, že Komenský vidí v kynismu jakousi ideální praxi stoicismu, na druhé straně „pro Komenského byl Diogenés nikoli stoik, učící ataraxii a smíření se s realitou, ale neúnavný kritik všeho samozřejmého, zaběhnutého, etablovaného...“ V neposlední řadě je „prostořeká, vtipná, útočná a realistická filozofie kyniků... formou, jak vyslovit“ vlastní názor, kritiku namířenou třeba i proti mocným tohoto světa.¹²³

¹²² Viz KOMENSKÝ, Diogenes 1920: s. 6.

¹²³ Viz FLOSS 1986: s. 9–19; citáty viz s. 9, 10, 15, 18, 19.

Dodala bych, že roli mohlo hrát i prosté vztažení Diogenových příkladných vlastností na poměry exulantů v Lešně. Diogenova soběstačnost a schopnost klidně čelit všem životním zkouškám mohly být povzbuzením pro Komenského souvěrce v exilu, žijící často ve složitých hmotných poměrech. Samotného Komenského se mohla dotýkat i otázka duchovní nezávislosti vzdělance a filosofa nejen na nahodilých nepříznivých životních okolnostech, ale i na mocných tohoto světa. I pro šlechtické synky lešenského gymnázia obsahovala hra vzkaz: moc a peníze vládnoucí vrstvy nejsou vždy vším. K vzdělavcům a filosofům by se měli chovat s úctou a měli by své životy, životy vládců, podříditi obecné morálce a rozumu: vladař (a nejen vladař) by měl být filosofem.

Kromě všech těchto v zásadě filosofických a sociálně-morálních důvodů mohla hrát při výběru dramatické látky roli i značná známost a popularita hlavní postavy, kynika Diogena, v evropské kultuře. Ten nebyl zcela zapomenut ani ve středověku. Recepce této rozporuplné postavy byla ovšem velmi různá. I v pozdní antice a středověku existují velmi kritické pohledy na Diogena, ale na druhé straně se již tehdy této postavě dostává i chvály. Diogenes byl zařazován i do středověkých sbírek *exempel*, příruček, v nichž kazatelé nacházeli vhodné příklady různých ctností a nectností, jež mohli využít pro homiletické účely. V některých z nich se Diogenes objevil jako příklad chudoby či soběstačnosti (odhození misky, když po příkladu venkovana zjistí, že stejně dobře lze použít dlaní). Součástí takového *exempla* bylo morální ponaučení nebo rovnou alegoreze. Široké známosti se Diogenovi dostalo i díky dílu oxfordského profesora Waltera Burleye *Liber de vita et moribus philosophorum* (*Kniha o životě a mravech filosofů*), které vzniklo ve 13. století na základě staršího (dnes nedochovaného) překladu spisu Diogena Laertského a dalších pramenů. Burley mnohé upravil, vynechal méně známé filosofy, mnoho podrobností z různých zdrojů přidal a doplnil do spisu životopisy básníků. Jeho kompilační dílo bylo známo i v Čechách, kde se v 16. století stal jeden z mnoha rukopisů jeho díla podkladem překladů Mikuláše Konáče z Hodiškova a Šimona Lomnického z Budče. Ani Konáč ani Lomnický ve svých

dílech život Diogena nevynechali.¹²⁴ I po zveřejnění Traversariho latinského překladu spisu Diogena Laertského byla Burleyova kniha načas vydávána souběžně s tímto spolehlivějším pramenem. Dokonce dříve než u Burleye bylo na základě dochovaných anekdot a vtipných výroků koncipováno vyprávění o Diogenovi podobně jako „vitae“ („životy“), církevní biografie světců a osobností s příkladným životem. V raném novověku se postupně objevoval i jiný typ podání diogenovských příběhů: postupně mizí z funkce exempla, moralizace a alegoreze se u nich často vytrácí, vrchu nabývá důraz na vyprávění samo, na doslovný smysl příběhu, na jeho zábavnost.¹²⁵ Typickým žánrem se stává novela.

V raném novověku byl podle Niklause Largiera zdůrazňovány zvláště dva výjevy z repertoáru Diogenových činů: Alexandrovo setkání s Diogenem (brané jako zásadní pro vztah filosof versus světská moc a jako příklad nezávislosti na ní) a Diogenovo hledání lidí s lucernou uprostřed bílého dne (interpretované jako důraz na nedostatečnost zkaženého lidstva, jež není schopno vyhovět teoreticky požadované dokonalosti božího stvoření). Hans Sachs ve svých básních, stejně jako v dramatickém dialogu Diogena s Alexandrem (celkem jde o osm textů napsaných mezi lety 1523–1563) pojímal Diogena jako učitele ctností, jež působí ve městě a má na zřeteli vzdělání obyvatel. Jeho kritika však nesměruje do středu spoluobčanů. Diogenes je mluvčím soudobé městské společnosti, jež hrdě oponuje světskému feudálovi a proklamuje svobodné názory měšťanstva.¹²⁶

V široké škále přístupů, jimž se tematika těšila, má zvláštní význam recepční typ, v němž se Diogenes stává kritikem politických i morálních nešvarů. V původně latinském spise *Rumpelfass des Abenteurlichen Philosophen Diogenis...* (*Sud dobrodružného filosofa Diogena*, vyšlo 1596) se Diogenes například vyjadřuje k hrozící válce s Turky. Jak N. Largier píše, setkáváme se zde s

¹²⁴ Viz VIDMANOVÁ-SCHMIDTOVÁ 1962: s. 9, 24, 29, 36 (o jednotlivých rukopisech), 70–77 (Konáč z Hodiškova), 82–97 (Lomnický), s.101 (tabulka v rukopisech obsažených životopisů).

¹²⁵ Poznatky o recepci Diogena ve středověku a dílem i v raném novověku v této pasáži čerpám z knihy LARGIER 1997, pokud není uvedeno jinak.

¹²⁶ LARGIER 1997: s. 35–37, 300–337 (texty H. Sachse).

novým typem recepce. Podle něj jde o jedno z mnoha děl, jež zejména v anglické či francouzské literatuře (obzvláště polemicky zaměřené) podobným způsobem postavu Diogena využila.¹²⁷ Diogenes se tedy v různých dílech začal vyjadřovat k politickým i mravním a společenským otázkám.

Alžbětinský spisovatel a dramatik Thomas Lodge (okolo 1554–1606) uvedl např. v r. 1591 postavu Diogena ve vážném učeném dialogu s fiktivními Athéňany Philoplutem a Cosmophilem (tj. Milovník bohatství a Milovník světa). Titul k četbě určeného spisu je příznačný: *Catharos: Diogenes in his singularitie* (Čistý: Diogenes ve své výjimečnosti). Spíše moralizující než politizující Diogenes (argumentující příklady jak z řecké či římské antiky, tak z Bible a křesťanských otců atd.) v něm brojí proti nejrůznějším nešvarům soudobé anglické společnosti, nemravy vysokých úředníků počínaje a konče společenským zlem lichvy či nemanželskou láskou.¹²⁸

V polské, uherské i jiné tradici školských jezuitských představení jsou doloženy některé hry o Diogenovi, bohužel však z kusých údajů mně dostupných pramenů a literatury není vždy dostatečně zřejmé, zda v těchto dramatických pracích šlo o celý dramatizovaný životopis (jako u Komenského) nebo zda byla zpracována jen nějaká typická situace či pouze jednotlivý výrok. Je zde ovšem i možnost, že někdy šlo o jiného Diogena – filosofů toho jména bylo přece jen několik.

Již v r. 1586 byla v jezuitské koleji v Kališi (Kalisz) sehrána *Comoedia Diogenes*, jež byla podle J. Poplatka snad polského původu. Podle téhož autora se o Diogenovi hrálo r. 1600 v Mnichově pod titulem *Diogenes vapulans seu Drama de nihilo* (*Bědující Diogenes aneb Drama o ničem*), v r. 1609 byla ve Štýrském Hradci (Graz) provedena hra o kyniku Diogenovi v sudě a r. 1653 se ve švýcarském Luzernu objevil titul *Diogenes Philosophus*.¹²⁹

John Lilly (nar. asi 1553/1554, zemřel po 1597), oceňovaný alžbětinský autor a hrdý držitel titulu mistra svobodných umění z oxfordské univerzity, napsal koncem

¹²⁷ Viz LARGIER 1997: s. 23, 24.

¹²⁸ Tj. LODGE 1963.

16. století kromě jiných děl i osm divadelních her. Jeho pětiaktovou komedii *A most excellent Comedie of Alexander, Campaspe and Diogenes* (*Nejskvělejší komedie o Alexandrovi, Campaspe a Diogenovi*, vyšla 1584; známa, hrána a dále tištěna pod titulem *Campaspe*) shlédli nejen diváci v londýnském divadle Blackfriars, ale také královna Alžběta, na jejímž dvoře kus sehráli členové dvou chlapeckých hereckých společností o tříkrálovém večeru (snad r. 1584). Úspěšná hra byla v 16. a 17. století několikrát vydána.¹³⁰

Mezi Alexandrovými zajatci je i krásná a ctnostná Campaspe, pocházející z Théb. Zatímco bude Alexander zaneprázdněn, jeho druh ve zbrani Parmenio má dovést Campaspe se společníci do Athén a postarat se o ně. Protože je Alexander moudrý vládce, přikáže přivést všechny dostupné athénské filosofy na svůj dvůr, neboť chce mít filosofů u dvora aspoň tolik, kolik má vojáků. Dostaví se zástup moudrých, mezi nimi Aristoteles, Plato, Cleanthes a Crates a jsou požádáni, aby zůstali u dvora. Diogenes ovšem přijít nehodlá (akt I). Alexander, jemuž se líbí Campaspe, musí snášet výčitky svého vojevůdce Hephestiona, protože se zamiloval do nehodné ženy, jež navíc neopětuje jeho zájem. Alexander navštíví během pochůzky Diogena. Setkání proběhne dosti přesně podle tradičních popisů. Diogenes odmítá bohatství a moc, požaduje jen, aby Alexander ustoupil ze slunce. Alexander hodlá přijít znova, až bude mít cestu kolem (akt II). Apelles maluje na Alexandrův příkaz obraz krásné zajatkyně a během portrétování se do ní zamiluje. Alexander, jenž je nespokojen s průtahy v práci na portrétu, jde navštívit Apella a cestou se opět setká s Diogenem a vyslechne dialog o žebrání. Malíř vysvětluje panovníkovi, že absolutní ctnost a krásu, již ztělesňuje Campaspe, prakticky nelze namalovat, Alexandrovi však výsledek stačí. Apelles je zoufalý, neboť nemá žádné vyhlídky na štěstí (akt III). Sluhové rozšířili zprávu, že Diogenes bude létat. Když se v udanou dobu shromáždí zástup lidí, vyhubuje jim Diogenes a vyčte jim všechny možné nectnosti (akt IV). Apelles maluje Campaspe a během sezení

¹²⁹ POPLATEK 1957: s. 172.

¹³⁰ Viz LILLY 1858: s. XXVI, XXVII (o hře a jejích osudech, předmluva F. Fairholta).

rozmlouvají. Konečně se Campaspe přizná k citu k Apellovi, jehož láska vychází ze srdce, kdežto Alexandrova náklonnost je nespolehlivá. Nespokojenost Alexandrových válečníků roste, protože Alexandr se změnil a celý dvůr s ním. Apelles musí donést obraz Alexandrovi (akt IV). Při té příležitosti Alexander konečně odhalí vzájemné city Apella a Campaspe. Podnícen další rozmluvou s Diogenem, tentokrát na téma ženy a láska, které Diogenes zavrhuje, se Alexander rozhodne přenechat Campaspe Apellovi. Je totiž nedůstojné, aby ten, kdo chce ovládat svět, neovládal sám sebe. Zato se Alexander chystá k dalším výbojům (akt V.).

Diogenes Oxfordem formovaného vzdělance Lillyho je tedy stále ještě britkým athénským filosofem, i když se autor pochopitelně soustředil spíše na milostnou zápletku než na kynickou filosofii. I když Diogenovy výstupy nepostrádají kritický osten, hra má být především zábavná. Pomineme-li britké scény, v nichž promlouvá sám filosof, pak komickou složku hry obstarávají svými řeči sluhové Diogena, Platona a malíře Apella. Král Alexander u Lillyho nedopadá nijak špatně: dokáže se poučit ze slov moudrého a je schopen jeho rady uvést do života.

Veršovaná polsky psaná *Tragedyja o polskim Scylurusie* jinak neznámého autora Jana Jurkowského vyšla r. 1604 v Krakově. Z titulního listu se dovídáme, že autor byl bakalářem, a zkratka „Pilz.“ za jménem dává tušit, že snad pocházel z Plzně.¹³¹

Celý kus (žánrově ovšem nikoli tragédie) je laděn alegoricky a všechny osoby (včetně účinkujících v intermediiích) mají v soupisu osob uveden jinotajný výklad. I když synové krále Scylura (otce vlasti) Herkules, Parys a Dyjogenes mají zčásti povahové rysy a částečně konají i stejné skutky jako jejich jmenovci, mýtičtí hrdinové, nejde samozřejmě o tyto postavy osobně. Autor pouze využil známosti těchto antických jmen (a toho, co představují) a z jejich nositelů učinil zástupce tří

¹³¹ O inspiračních zdrojích hry viz LEWAŃSKI 1981: s. 336, 337; viz též s. 338–341 (další rozbor hry); s. 396, 397, 404, 405 (o intermediiích hry); s. 336 (původní znění jména „Skilarjos“ a další podrobnosti). Zkratku „Pilz.“ rozvedl v tomto smyslu editor textu hry, viz dále. Viz též OKOŃ 1970: s. 138 (o vlivu Jurkowského hry).

různých přístupů k životu. Přívlastek „polski“, užitý ve hře často spolu s těmito jmény ještě více vzdaluje postavy Jurkowského kusu antickému světu.

Děj moralizující hry o čtyřech částech není složitý. Král Scylurus vítá krátce před smrtí své tři syny po návratu z cest. Herkules (značí „żołnierstwo“, vojsko či vojáky) vypráví o svých hrdinských skutcích a utrpení v různých bojích, jimiž prošel. Parys (značí „zbyteczniki“, zbytečné lidi) líčí přepychový život, s nímž se seznámil v cizích zemích. Dyjogenes (znamená „mędrce wymowne abo księża“, výmluvné moudré lidi nebo kněze) však zasvětil svůj pobyt v cizině univerzitnímu studiu. Miluje ctnost a potěšení hledá v knihách, obrácen ve své skromné samotě spíše k Bohu, jehož se ve svých studiích snažil poznat, než k světskému životu. Umírající král nabádá své syny ke svornosti a zavrhuje Parydovu životní cestu. Oba zbylí synové budou však podle Scylura vlasti k užitku: Herkules svým uměním bojovat, Dyjogenes moudrými radami. Ve druhé části lákají Herkula Rozkoš a Ctnost (Rozkosz, Cnota), z nichž on zvolí Ctnost. Partie končí chvalozpěvem Sławy (znamená „Chwały i nagany ludzkie“, lidskou chválu a hanu) na Herkula, jehož jednotlivé hrdinské skutky a práce jsou vyjmenovány a jména Herkulových protivníků jsou vztažena na nepřátele Polska (např. stymfalští ptáci znamenají Kozáky atp.). Třetí část věnoval autor Parydovi, jenž zde odbývá svůj soud a ze tří bohyň si vybírá Wenus (tj. tělesnou rozkoš). Sława ve svých slovech Paryda odsuzuje a Parys sám nakonec propadá peklu. Ve čtvrté části vyslechneme úvahy Diogena o mravním úpadku současné polské společnosti. Král Alexander (znamená „ludzi baczne“) se přichází setkat s Dyjogenem, nabízí mu bohatství a moc, již on odmítá, jen žádá, aby mu panovník ustoupil ze slunce: „...nie bierz, co dać nie w twej mocy...“. I když někteří prohlašují Dyjogena za blázna, Alexander přece oceňuje jeho postoj a Sława chválí jeho skromnost, ctnost, učenost i výmluvnost.

Herkules (ve druhé části) měl mít na sobě v souladu s tradicí lví nebo levhartí kůži („ma być we lwie albo w lamparcie“), avšak Dyjogenes (ve čtvrté části) měl vystupovat oblečený do kněžského šatu a s knihami („ma być w szacie księskiej i z księgami“). O kostýmech obou postav není na začátku kusu zmínky.

Jurkowského Dyjogenes je tedy spíš než kynickým filosofem studovaným mužem s univerzitním vzděláním, výmluvným mudrcem, samotařícím zbožným mužem či dokonce knězem (?), královským synem, jehož pohrdání světskou marností, bohatstvím a mocí ho činí vynikajícím rádcem v politických otázkách. Jak píše autor v prologu kusu: „Mądrych Dyjogenesów królowie szukają, Zdziwieni tu na ich głos dar noszą, cześć dają.“¹³²

Jako poslední příklad recepcce Diogena v 17. století uvedu původně italské operní libreto (*La lanterna di Diogene*), jehož autorem byl dvorní básník Nicolò Minato. Jeho text byl podkladem pro hudbu italského skladatele Antonia Draghiho (1634 až 1635–1700), který napsal přes padesát oper (nepočítám-li jednoaktové zábavné kusy). Draghi byl činný na vídeňském dvoře od r. 1669; díla, vytvořená ve spolupráci s Minatem se hrála u příležitostí oslav narozenin panovnické rodiny atp. *La lanterna di Diogene* byla provedena 30. 1. 1674.¹³³ Pro pohodlí vznešených posluchačů, císaře Leopolda I. s manželkou, bylo patrně libreto přeloženo do němčiny. Vyšlo r. 1674 pod titulem *Die Latern des Diogenes (Diogenova lucerna)*.

Nákladně pojatá opera vyžadovala řadu změn prostředí a tedy i proměn: první akt začínal na poli u řeky (sc. 1 a další), pak se objevil Dariův stan (sc. 4 a další), trůnní sál (sc. 7), v druhém Dareiova královská komnata (sc. 1 a následující), Alexandrova komnata (sc. 3 a další), královský sál za jasného dne (od sc. 10), okolí hrobu krále Cyra (tj. Kýra, sc. 16), ve třetím aktu se děje odehrávají na vyprahlém bitevním poli přičemž v dálce je vidět makedonské vojsko (od sc. 1), v lese (sc. 12 a další) nakonec v krajině v Babylónii (od sc. 15). Výpravu obstaral dvorní architekt Lodovico Burnacini, zatímco choreografem tanců v představení byl dvorní taneční mistr Santo Ventura.¹³⁴

¹³² JURKOWSKI 1961: s. 72, 73 (titulní list); s. 78 (jména osob a jejich výklad); s. 95 (výklady jmen Herkulových nepřátel); s. 111 (Diogenes a Alexander); s. 90, 109 (kostýmy Herkula a Dyjogena); s. 79 (prolog).

¹³³ Viz GROVE 1980: s. 602–604; italské znění libreta jsem neměla k dispozici – podle údajů na s. 604 je rukopisný exemplář opery uložen v Österreichische Nationalbibliothek.

¹³⁴ [MINATO] 1674: f. A4[r], [A4v]. Elektronická edice pořízená podle exempláře HAB Wolfenbüttel, již jsem měla k dispozici, neuvádí na titulním listu ani autora libreta ani skladatele hudby.

Složitý děj libreta se odehrává na pozadí bojů Alexandra Velikého s perským králem Dareiem III., jemuž Alexander zajal matku, manželku a dvě dcery, Siroe a Statiru. Do Statiry se Alexander zamiluje a hodlá ji pojmout za manželku, dívka však miluje Peršana Antigena. Toho Dareius pověřil osvobozením své rodiny ze zajetí. Když chce Antigenes v přestrojení dvakrát zabít Alexandra, čestná Statira vraždě tajně (aniž prozradí svého milého) zabrání, přestože je Alexander nepřítelem Persie i jejím. Alexander projevuje takovou velkodušnost, ušlechtilost, schopnost odpuštění nepřátelům a státnický nadhled, že nakonec Statiru, jež ho nejprve odmítá, a posléze začne obdivovat, pro sebe získá. Oproti běžnějším historickým podáním Alexander v Minatově textu věnuje Persii Dareiovi, panování nad velkými říšemi je prohlášeno za zbytečnost a děj končí obecným smířením všech.

Postava Diogena v tomto pozoruhodném opusu prošla markantní proměnou. Zůstává sice stále filosofem s minimem potřeb, avšak ze zarputilého kynika odmítajícího opustit athénský sud se stává dobrovolným souputníkem makedonského krále. Provází ho do palácových prostor a přes neznámé vyprahlé bitevní pole až do Babylónie. Kromě toho, že Diogenes udílí Alexandrovi dobré rady (např. varování před nebezpečím vlády nad Persií, jež se snadno může zvrátit v tyranii, akt III, sc. 3), prochází zmíněnými prostředími vytrvale s lucernou a hledá člověka, aby při svém pozorování (místy připomínajícím spíše plánované slídění) žádného nenašel. Pointa Diogenova snažení je však neotřelá: Ani Alexander není člověk, neboť má v sobě tolik dobrých vlastností, jež jsou všechny najednou vlastní jen bohům. Alexander je čímsi nebeským natolik, že by si Diogenes přál, aby se čas od času choval víc jako člověk.¹³⁵ Minatův Alexander sice naslouchá radám svého dosti zkrotlého Diogena, avšak hlavním a nezastíraným posláním opery bylo zcela zřejmě polichotit osobě panovníka.

¹³⁵ Viz [MINATO] 1674: „Diog. Höre, du bist Verständig, Berecht, Rein, Gnädig vnd Fromm, begnadest ein jeden, schenckest denen die dich bestehen, leydest die dich beleydigen, entschuldigest die dich verrathen, vergibest deinen Feinden. Dise sein Tugenden den Göttern nur gemein, Du bist was Himmlisches, so dann kein Mensch nein nein. Aber **wilt** du, dass ich es sage. Alex. Ja. Diog. Ich wolte, dass du zu Zeiten mehr ein Mensch wärest.“ Akt III, poslední sc., tj. [16], f. [E6r].

I v posledním díle je však jasně patrné, co v ostatních: postava Diogena v 17. století vplynula do většinového povědomí – ať už se manifestovalo ve hrách nebo v prozaických spisech a ať již byly tyto spisy psány národními jazyky nebo latinou – jako figura jediné dokonalé a mravně čisté bytosti mezi lidmi, která je pro svůj důsledný odpor k moci, majetku a světskému postavení schopna být nezávislým mravním korektivem, rádcem v jakýchkoli politických, morálních i praktických otázkách. Personou¹³⁶ prostořekého Diogena se tak mohl zaštitit každý, kdo potřeboval sdělit čtenářům či divadelnímu publiku cokoli poučného či sociálně kritického, aniž by sám narazil na společenský odsudek.

Nehodlám dokazovat, že Komenský psal *Diogena* pod vlivem kteréhokoli ze jmenovaných autorů. Je však nemožné, aby autor nebyl alespoň dílem zasažen populárním způsobem tradování postavy jakožto v zásadě dobrého příkladu pro všechny. Když si v Andreaeho dramatu *Turbo* vymýšlí Nuncius Elysus, které pozoruhodné osobnosti zde pobývají, dostane se postupně na všechny známější antické filosofy a spisovatele. Všichni jsou zesměšněni: a ani Diogenes zde neunikl dramatikovu sarkastickému šklebu.¹³⁷ Tento autorův postoj se však v záplavě „prodiogenovských“ mínění a spisů jeví spíše jako výjimka.

I když byl Komenského *Diogenes* mezi hrami o tomto filosofovi zvláštní svým quasi dokumentárním pojetím kynikova života, přece se stal již v 17. století dílem rozhojňujícím populární diogenovské spisy.¹³⁸

¹³⁶ Tento starý výraz užívám, poněvadž může zároveň vyjádřit význam dramatická osoba i maska.

¹³⁷ DE VALENTIA, *Turbo*: s. 155–157.

¹³⁸ O dalších osudech Komenského *Diogena* v 17. století viz zde, v oddíle D I.

2. Abrahamus patriarcha (1641)

Komenského *Abrahamus Patriarcha* (dále jen *Abrahamus*) se hrál v Lešně v lednu 1641. Někteří autoři vysvětlují, že po antické látce autor sáhl k biblické hře proto, že byl snad *Diogenes* podroben kritice: „Bylo zajisté dosti úzkostlivých duší, jež se obávaly, že by látky pohanské, nebiblické a nekřesťanské mládež snadno mohly poněkud oddáliti od smýšlení náboženského. Proto si obral látku z bible...“ J. Reber ovšem v uvedeném citátu pokročil hned od možnosti k jistotě. Bylo samozřejmě možné, že se *Diogenes* ledaskomu nezamlouval (a s kritikou svého vstřícného přístupu k antice měl Komenský již zkušenost),¹³⁹ avšak nemáme žádný doklad, že by v případě *Diogena* takováto situace opravdu nastala. Navíc: proč by si bratrský kazatel pro své drama neměl vybrat látku ze Starého zákona, aniž by k tomu byl nějakým způsobem nucen? Jedinou možnou oporu pro Reberův předpoklad obsahuje prolog k Abrahamovi, v němž autor říká: „Et quia vobis *anno praeterito Diogenem Cynicum, Friderici Saxonis raptos filios Mauritiique Imperatoris tragicum exitum* ludis nostris repraesentavimus: prodimus nunc novo cum anno (quod felix faustumque sit!) nova vobis daturi spectacula, sed ea sacra, pietati nostrae Christianae prae aliis congruentia.“¹⁴⁰ Místo je ovšem možno vykládat tak, že Komenský přistoupil k prezentaci křesťanských témat sám, aby vyvážil látky, jež se na lešenském divadle objevily minulého roku.

Komenského *Abrahamus*, podobně jako *Diogenes*, vyšel poprvé až v Amsterdamu, a to v r. 1661/1662, společně s druhým vydáním *Diogena*. Bylo to rovněž poslední vydání hry v raném novověku; následovaly až dvě kritické edice 20. století.¹⁴¹ Popularita *Diogena*, obdivovaného v nové době pro antickou látku

¹³⁹ REBER 1911: s. 72. Výtky, jimiž si Komenský prošel, se týkaly prvního vydání jeho *Předehry pansofie* (1637). Viz NOVÁK 1920: s. 283.

¹⁴⁰ KOMENSKÝ, *Abrahamus* 1973: s. 505. – Česky: „A protože jsme vám v minulém roce našimi hrami představili Kynika Diogena, unesené syny Bedřicha Saského a tragický konec císaře Mauritia, nyní v novém roce (ať je šťastný a příznivý) [před vás] předstupujeme a chceme vám předvést nová představení, ale svatá, která jsou nad jiná v souladu s naší křesťanskou vírou.“

¹⁴¹ KOMENSKÝ, *Abrahamus* 1973: viz isagoge J. Novákové, s. 533 (celý konvolut vyšel r. 1662, na titulním listě *Abrahama* je však datum 1661). KOMENSKÝ, *Abrahamus* 1973 je druhá kritická edice hry, první kritickou edici pořídil J. Reber v KOMENSKÝ, *Abrahamus* 1911. – Výňatky z *Abrahama* přeložil R. Krátký

(jejíž využití u nás bylo v letech 1948–89 leckdy pokládáno za pokrokové) dlouho hru o Abrahamovi zastiňovala. Jistě tomu napomohlo, že ani v době vzniku nebyl *Abrahamus* pokládán za mimořádný dramatický počín, neboť dramata o Abrahamovi a Izákovi existovala v 16. a 17. století celá záplava.

Mnozí badatelé uvažovali, jak si vysvětlit autorovu poznámku z prologu hry, podle níž byla zpracovaná látka sotva kdy předvedena na jevišti, protože je opravdu těžko uvěřitelné, že by alespoň o některých ze zpracování tohoto silného biblického příběhu Komenský nevěděl, i kdyby snad žádné z nich nečetl.¹⁴² Myslitelné je však i to, že šlo prostě o autorskou nadsázku. Každopádně je třeba poznamenat, že Komenského hra má ve srovnání s dobovou produkcí řadu originálních rysů, i když biblická látka z 11., 21. a 22. kapitoly (přesně Gn 11, 26 – 19, 29; 21, 1–21; 22, 1–19) starozákonní knihy Genesis autorovi přinášela kromě nepopiratelné dramatickosti i jisté omezení, dané kanoničností starozákonního podání, do něhož bylo těžko vnášet větší změny.

K tomu zčásti směřují i výhrady badatelů ke hře, jež shrnul ve výstižné zkratce Stanislav Zajíček: „Dosavadní autoři... nalézají téměř shodná stanoviska – hra se příliš neliší od jiných biblických her té doby, navíc jde o téměř doslovný přepis příslušných kapitol z Geneze na scénu, bez obvyklých extempore mezi jednotlivými akty; nikoliv nedramatický biblický děj ztrácí v Komenského podání své napětí; postavy postrádají jakýkoli vývoj a psychologii (vyjma Sára). V určení hry se shodují – je zaměřena na emigrantskou mládež, na naději slibující návrat do vlasti. Výjimkou je několik stručných poznámek Julie Novákové, která ději přiznává napětí, ne tak nekoncepční práci s biblickým textem a využití dramatických zkušeností antických. V pochvalných posudcích nesmíme

(tj. KOMENSKÝ, Apoštol 1949: s. 64–67). Celou hru přeložil do češtiny S. Zajíček v příloze ke své diplomové práci (tj. ZAJÍČEK 1986).

¹⁴² Viz KOMENSKÝ, *Abrahamus* 1973: isagoge J. Novákové, s. 533, 534.

zapomenout ani na F. Zoubka aj. ...¹⁴³ K těmto hodnocením se ještě vrátíme; nyní se věnujme ke hře samotné.

a) Abrahamus: hra a její smysl

První jednání pětiaktového dramatu líčí Abramovo pohoršení nad modloslužebnictvím a bezbožností, která se rozmáhá v jeho městě Ur. Když váhá, co by měl udělat, osloví ho Boží hlas, jenž ho vyzve, aby odešel z rodného kraje do země, již mu ukáže, a přislíbí mu hojné požehnání. Abram výzvu radostně přijímá (sc. 1) a jeho manželka Sarai ho po malém váhání a otázkách slíbí následovat; půjde za manželem tak dlouho, dokud bude on následovat Boha (sc. 2). K neprodlenému opuštění vlasti se rozhodne i Abramův otec Thare, bratr Nachor a Abramův synovec Lot, a také všechny ženy z rodiny. Nemohou s sebou vzít nemovitosti: je třeba se spolehnout jen na Hospodina (sc. 3). Na své pouti se zastaví ve městě Charan, neboť Thare je u konce sil; zde zůstanou nějakou dobu. Abram však nechce cestu bez božího příkazu ukončit (sc. 4). Druhý akt začíná po pěti příznivých letech strávených v Charanu. Abram na další cestu bere Lota s rodinou (sc. 1). I se stády a nákladními velbloudy přijdou do vším přírodním bohatstvím oplývající země, a Bůh Abramovi potvrzuje, že je to ta, již přislíbil. Abram i jeho průvod chválí Hospodina a Abram mu obětuje kadidlo. Pak nabádá své lidi ke svornosti (sc. 2). Obyvatelé země, v níž nyní Abram přebývá, byli pro svou zkaženost potrestáni neúrodou, jež však postihla i Abramovy lidi. Abram prosazuje, aby odcestovali do bohatého Egypta, a přikazuje manželce, aby se vydávala za jeho sestru. Bojí se totiž, že by jako manžel tak krásné ženy byl ihned zabit pohany (sc. 3). Egyptský panovník projeví záhy o Sarai zájem, avšak ve chvíli, kdy se jí dotkne, se projeví boží rány. Ukáže se, že Sarai je vdaná, a panovník ponechá Abramovi všechny dary, jež mu předtím dal – s přáním, aby prosil u Boha za Egyptany (sc. 4). Po návratu do zaslíbené země propukly mezi

¹⁴³ ZAJÍČEK 1986: s. 30. ZAJÍČEK 1987: s. 13, 14; tento článek je místy pozměněnou a zkrácenou verzí diplomové práce autora (tj. ZAJÍČEK 1986). Kladná posouzení *Abrahama* v isagoge J. Novákové viz

pastýři Lota a Abrama rozmíšky; řešením je, že Lot přenesse své stany k Jordánu, Abram zůstane v zemi, jež mu byla přislíbena (akt III, sc. 1). Boží hlas opakuje Abramovi příslib; projde-li zaslíbenou zemi, slibuje mu i hojné potomstvo (sc. 2). Když Abram vykoná svůj úkol, přenesse své sídlo na rovinu Mamre. Uprchlík před hrůzami bojů ho informuje o válce, již rozpoutal král Chedorlaomer. Vzápětí posel přinese zprávu, že spojenci, již proti němu bojovali, byli poraženi; mezi zajatci je i Lotova rodina. Abram se připravuje na vojenské tažení (sc. 3). Posel oznamuje vítězství, jehož Abram dobyl s boží pomocí nad nepřáteli a získal skvělou kořist (akt IV, sc. 1). Spojenci, jimž Abram pomohl, ho přicházejí pozdravit. Abram si nenechá nic z jejich majetku, jenž mu padl do rukou. (sc. 2). Přes všechno požehnání touží Abram stále po dědici, jehož Hospodin slíbil. Bůh opakuje příslib hojného potomstva, chce však s Abramem uzavřít smlouvu. Abram má obětovat krávu, kozu, berana, hrdličku a holoubě. Bůh mu dá tuto zemi. Jeho potomci budou sice žít 400 let v porobě, jejich porobitelé však budou potřeni a čtvrté pokolení se v bohatství vrátí do zaslíbené země Kanaán (sc. 3). Pětasedmdesátiletá Sarai příliš nevěří, že by měla porodit syna a pochybuje o boží vůli. Abram má proto raději pojmout za druhou manželku její služku Agar, jež mu syna může porodit. Abram soudí, že toho Sarai bude litovat; rozhodnutí však zřejmě uspíší fakt, že o ní v božích slovech nebylo zmínky (sc. 4). Sarai se hněvá, že ji Agar, která bude matkou, nectí jako svou paní. Abram dovoluje, aby manželka naložila s Agar po svém (sc. 5). Agar, která již nemůže snášet ponižování a křivdy, hodlá uprchnout do Egypta. Anděl vytkne Agar neposlušnost vůči paní a přemluví ji k návratu. I Agar pozná a chce poslechnout boží vůli (sc. 6). Bůh obnovuje slib Abramovi, podmínkou však je, že každý mužský potomek má být obřezán. Bůh mění jména manželů na Abraham a Sara. I Saře bude poženáno a bude mít potomka. Bůh bude přát i Agařinu synu Ismaelovi, ale hlavním synem a dědicem bude Sařin prvorozený (akt V, sc. 1). Abrahamův otrok Gazer informuje o provedení obřízky (sc. 2). Abraham potkává tři poutníky, jež skvěle pohostí. Jsou to však tři andělé.

předchozí poznámka. Viz též ZOUBEK 1892: s. 220nn.

První opakuje Saře, že bude mít syna, ona však tomu nevěří (sc. 3). Jeden z andělů (vlastně Bůh) poví Abrahamovi, že hodlá zahladit města Sodomu a Gomoru pro jejich hříchy. Na Abrahamovu prosbu slíbí ušetřit to místo, najde-li se v něm deset spravedlivých (sc 4). Abraham z hory pozoroval zkázu Sodomy a Gomory, má starost, co se stalo s Lotem, ale doufá v boží milosrdenství. Tu přichází sám Lot a vypráví, že oheň z nebe spálil obě města. Lota navštívili dva andělé v lidské podobě. Lot i jeho příbuzní měli opustit město, odešla s ním však jen jeho žena a obě dcery. Na útěku se podle andělů nikdo neměl ohlížet; Lotova žena však příkaz nesplnila a byla za trest za neposlušnost proměněna v kámen (sc. 5). Z vyprávění se dovídáme, se, že Saře se narodil syn, dostal jméno Isaac a byl obřezán. Mluvčí doufá, že se Agařin syn Ismael a právě legitimně narozený syn nestřetnou kvůli prvorozenství (sc. 6). K potížím opravdu dojde. Ismael nemá v úctě Saru ani jejího syna, a ta žádá manžela, aby zapudil Agar i Ismaela. Abraham se zlobí, protože Ismael se narodil díky Sářině vůli; je mu proti myslí vyhnat vlastní krev. Bůh však Abrahamovi slibuje, že i z Ismaela vzejde národ (sc. 7). Vyhnaná Agar bloudí i se synem, Ismael padne žízni na zem. Anděl ukáže Agar pramen a přikáže jim místo k životu (sc. 8). Bůh nařídí Abrahamovi, aby mu obětoval svého syna; Abraham dosti dlouho přemýšlí, ale rozhodne se příkaz splnit (sc. 9). Abraham se synem doputovali na místo oběti, k níž Isaac nese dřevo; nakonec mu otec sdělí, že oběť má být on sám. Isaac neváha vyplnit boží i otcovu vůli. Bůh v poslední chvíli Abrahama zastaví, přikazuje mu obětovat berana místo syna a slavnostně opakuje své sliby. Abraham se synem žehnají Hospodinu (sc. 10). Hra byla zarámována obvyklým prozaickým prologem a epilogem a vybavena argumentem. V něm byl představen stručný obsah hry společně s autorovým záměrem: Abraham má publiku posloužit za příklad chvályhodné poslušnosti božích příkazů. Zdůrazněny jsou však i boží přísliby Abrahamovi, jejichž vrcholem je slib, že z Izákova potomstva vzejde Mesiáš.

Už ze stručného obsahu vidíme, že počet scén v jednotlivých aktech byl dosti nevyrovnaný. Hra měla podle soupisu postav 25 rolí (včetně epizodní a němé figury Milky), v nichž však chybí Abrahamův sluha Gazer.¹⁴⁴

První akt (od odchodu celé rodiny z Uru po příchod do Charanu) tvoří zřetelné uvedení do celé hry. Druhý akt postupuje od odchodu Abrama s Lotem z Charanu po skončení dění v Egyptě; třetí jednání zahrnuje děje od návratu do Kanaán a Lotova odchodu po přípravu patriarchova tažení proti nepříteli; čtvrté dějství sahá od vítězné bitvy a Abramova návratu po útěk Agar. Pátý akt pokračuje od příslibu narození Isaaka přes zkázu Sodomy a Gomory a příchodu zachráněného Lota přes vyhnání Agar až k finální scéně oběti syna. Je zde jasně vidět motiv cesty a jejích jednotlivých etap, jak v duchovním slova smyslu, tak ve smyslu cesty jako fyzického putování. Je zde zřetelně patrné tematické členění hry do jednotlivých aktů.

Podíváme-li se totiž na Abramovy / Abrahamovy hovory s Bohem, respektive s božím hlasem (s nímž patriarcha rozmlouvá celkem desetkrát) – neboť desatero přikázání zakazovalo nejvyšší bytost zpodobovat – vidíme, že je zde určitá gradace. Je to odstupňování v příslibech a jejich postupném plnění, je tu postupná gradace obětí, již Bůh po Abrahamovi a jeho čeledi žádá, je tu i odstupňování provinění a trestu.

Ve vůbec první scéně hry si Abram trpce stěžuje na modloslužebnictví a rouhání města Uru. Abram klade sám sobě otázku, co by měl dělat. Lze říci, že je připraven radikálně změnit svůj život. Když se ozve boží hlas, nabízí řešení Abramových pochyb: přikazuje mu odejít z Uru do země, jíž mu ukáže, s čímž Abram s radostí souhlasí. Co musí on a jeho rodina obětovat, je jen majetek. Při příchodu do zaslíbené země Kanaan děkuje Abram Bohu a radostně mu obětuje kadidlo. Ve čtvrtém aktu si Bůh přeje oběť několika zvířat (tato oběť má ovšem symbolický význam), když slibuje Abramovým potomkům tuto zemi. V následujícím aktu Bůh

¹⁴⁴ ZAJÍČEK 1986: s. 31, 32. ZAJÍČEK 1987: s. 14.

žádá jinou oběť – obřízku všech mužů Abrahamovy čeledi. Poslední obětí, již Bůh požaduje v posledním jednání, je Abrahamova vlastní krev, jeho syn.

Pokud jde o projevy boží přízně vůči Abrahamovi, pak kromě toho, že se celé jeho rodině daří ve městě Charan, je zde splněný slib příchodu do zaslíbené země. Když se farao dotkne Sarai, jež předstírá, že je Abramovou sestrou, zasáhne Hospodin a začne stíhat Egyptana ranami, a tak manželé vyvážnou z nepříjemností. Bůh dává Abramovi zvítězit nad vojenskou přesilou, dává mu postavení významného muže, jenž zachraňuje krále (akt IV, sc. 1, 2) a s nímž králové uzavírají smlouvy. Konečně mu Hospodin dává i manželského syna. Bůh se postará i o Agar a jejího syna, jež Sarai vyhnala.¹⁴⁵

Zajímavá je problematika viny a trestu. Sarai, která ve svém stáří příliš nevěří v narození vlastního dítěte, prosadí myšlenku, že Abram může mít syna s její otrokyní Agar. Bůh nepotrestá Sarai za pochybnosti, ba ani za její poněkud malověrný plán. Sarai se ostatně potrestá sama, protože (jak správně tušil Abram) z tohoto uspořádání vzniknou potíže. Agar, která uteče i se synem, zastaví anděl, vytkne jí neposlušnost vůči paní, a přemluví ji, aby se vrátila. Žádná z žen však nepřestoupila přímý boží příkaz. Sodoma, Gomora a další města, která jsou veskrze hříšná a nenapravitelná, jsou naproti tomu zničena. Lotova nevinná rodina je vyvedena ze smrtelného nebezpečí, avšak Lotova žena je smrtí potrestána za neposlušnost proti Bohu. V obou scénách je (poprvé ve hře) jasně dáno na vědomí, že takováto provinění hodlá Bůh trestat, a je lhostejné, zda trest zasáhne anonymní obyvatele Sodomy nebo někoho z Abramových blízkých.

Od první chvíle není tedy Abram / Abraham jen zahrnut božími sliby a dary, je i konfrontován s požadavky, jež na něj (a nejen na něj) Hospodin klade, když obnovuje svá zaslíbení a poutá Abrahama i jeho rod k sobě. Časem je budoucí praotec věřících seznámen i s tresty, jež Bůh neváhá použít. Abraham od počátku věrně koná, co se po něm žádá. Nepohodlí a oběti, jež musí podstoupit, jsou

odstupňovány. Komenského Abraham si zvykl poslouchat boží příkazy, a je tedy nakloněn poslechnout i příkaz k obětování vlastního syna. Abraham však neuposlechne strašnou boží výzvu okamžitě a bez uvažování (jak si všiml již S. Zajíček): „*Abr. (attonitus primum consistat manusque demittens stet aliquantisper quasi meditabundus; tandem erumpat in voces illas) Apage sanguis et caro! Non vestra sequar consilia. Deus mandat; mandanti Deo parendum est. Scio, cui credidi, cui obsequia mea addixi: illi, qui etiam mortuos resuscitare potest. Faciam, quod ille jubet: ille viderit, quid jubeat.*“¹⁴⁶ Připomeňme, že Komenského Abraham, který v této scéně rozmlouvá s nejvyšší bytostí již podeváté, opravdu ví, komu uvěřil a jak se boží působení projevilo v jeho životě. Komenského podání se v této Abrahamově reakci liší od biblického (podobně jako v jiných hrách, kde je vždy situace rozvedena v monologu hlavní postavy, Gn 22, 2.3); odchyluje se i v tom, že Komenský nechává syna reagovat (opět podobně jako v jiných hrách), když mu otec sdělí, že má být obětován – a je to zvláštní odpověď: „*Mi pater, si ita placere cognovisti Deo, fiat; in me nihil desiderari patiar. Didici enim ei tibi que parere in omnibus.*“¹⁴⁷ Abrahamův příkladný život měl tedy žádoucí účinek: i jeho syn se od otce naučil poslušnosti k Bohu. Role oběti a smrti je pro něj přijatelná – ovšem v případě, že Abraham ví („si... cognovisti“), že je to vůle Všemohoucího Boha. Protiklad Boží všemohoucnosti oproti nutnosti poslouchat boží příkazy na straně člověka, je tedy v poslední scéně náležitě zvýrazněn.

¹⁴⁵ Komentář ke Gen 8–13 říká, že zde nejde jen o mateřskou žárlivost Sary, ale i o rozhodnutí, jež „střeží ryznost zaslíbení a čistotu lidu Abrahamova“. Bůh zaštití skutek zapuzení otrokyně „s ujištěním, že nositelem zaslíbení je Izák.“ GENESIS 1968: s. 135.

¹⁴⁶ KOMENSKÝ, Abrahamus 1973: akt V, sc. 9, s. 530. – Česky: „*Abr. (ať nejdřív v ohromení strne, spustí přitom ruce dolů, stojí nějakou chvíli, jako by musel přemítat; konečně ať vyrazí tato slova) Pryč, krvi a tělo! Nebudu poslouchat vaše rady. Bůh přikazuje; Boží příkazy je nutné poslechnout. Vím, komu jsem uvěřil, komu jsem se zavázal poslušností. Tomu, kdo může i mrtvé oživit. Udělám, co přikazuje: on ať se stará o to, co má přikázat.*“ – Viz též ZAJÍČEK 1986: s. 50 a též ZAJÍČEK 1986: s. 24. Srov. CESNAKOVÁ 1957: s. 331, 332.

¹⁴⁷ KOMENSKÝ, Abrahamus 1973: akt V, sc. 10, s. 530. – Česky: „*Můj otče, pokud víš, že si to přeje Bůh, budiž; nestrpím, aby ve mně probudily nějaké tužby. Vždyť jsem se naučil jeho i tebe poslouchat ve všem.*“

Jsou zde i jiné odchylky. V Genezi schází (jak si povšimla Gerta Schmidová) Abrahamovo vysvětlení z poslední scény hry, podle nějž musíme vrátit Bohu život, jež on daroval, a který, bude-li chtít, vrátí zase zpátky. Zde autorka správně vidí vyjádření útěchy, „že Bůh, když chce, může způsobit zázrak a nechat Izáka po obětování znovu vstát.“¹⁴⁸ Abrahamova mysl se tak vyrovnává s paradoxem, který se zdá tkvět v božích příslibech a příkazech: jak by mohl být syn prapředkem nesčetných národů i Mesiáše, nebude-li žít? Abraham nerozumí božím důvodům, proč má obětovat syna: „Cur ita ei placeat, non intelligo.“ („Nechápu, proč se tak rozhodl.“) Stvořitel je však tím, kdo přikazuje, ti, jež stvořil, mají věřit – a poslouchat.

Předchozí badatelé přisuzovali psychologickou propracovanost jen postavě Sarai / Sary, jež je opravdu skvěle vypořádána jako vzor skvělé manželky a zároveň živé lidské bytosti, jež prožívá své smutky a touhy. Sarai je trochu skeptická k tomu, več tak neochvějně věří její manžel, s nímž je schopna se velmi ostře pohádat a prosadit svou (vyhnání Agar).¹⁴⁹ Abram / Abraham se nám naopak může jevit jako postava, jež postrádá jakýkoli psychologický vývoj. Komenského podání však zdůrazňuje, že biblický praotec prošel dlouhou cestou, než dospěl ke chvíli obětování syna, a byl během své duchovní i fyzické pouti na tento moment postupně připraven. Uvažujeme-li o *Abrahamovi* takto, pak je patriarchovo odhodlání spnit boží příkaz logickým vyústěním všech jeho předchozích skutků a zkušeností. Poslední dvě scény pátého jednání pak vykazují mistrné psychologické zvládnutí a velmi jemnou práci s náznaky a se slovy, jež tuto logičnost s konečnou platností dotvářejí.

Nedokonané obětování Abrahamova syna bylo od středověku vykládáno jako předobraz (typus, praefiguratio) ukřižování Ježíše a jeho vzkříšení. Představitelé protestantských církví, zvláště Martin Luther, se proti tomuto způsobu výkladu

¹⁴⁸ SCHMIDOVÁ 2011¹: s. 206. Viz též KOMENSKÝ, Abrahamus 1973: akt V, sc. 10, s. 530. – Oběti dětí byly ovšem součástí některých pohanských kultů. Příběh o obětování Izáka je namířen právě proti těmto praktikám. Viz GENESIS 1968: s. 140, 141.

postavili, avšak tento styl výkladu nevymizel. V typologickém duchu je scéna komentována i v Bibli kralické z r. 1579.¹⁵⁰ Komenský tento výjev sice netraktoval typologicky, ale na zaslíbení, že z Abrahamových potomků vzejde Mesiáš, se jemně odkazuje po celou hru: Hospodin tvrdě zkouší Abrahama, poněvadž si ho vyvolil pro tento úkol – a Abraham jeho zkoušky přijímá.¹⁵¹

Nejočividněji je souvislost Abrahama s Kristem vyjádřena v argumentu hry: „Deus mactationem filii inhibuit, promissionem verò de excitando è posteris Isaaci Messia et in sacrificium pro peccatis mundi offerendo solemnissimè iteravit. Atque híc ille per fidem vidit diem Christi et gavisus est: pater factus est omnium credentium.“¹⁵² H. Schmidová upozorňuje, že v Genezi Abraham sám najde berana, jehož obětuje místo syna, u Komenského však dává výslovný příkaz k obětování zvířete sám Hospodin.¹⁵³ Lze uvažovat i o tom, zda Komenský nechtěl v Hospodinově přímém příkazu k obětování beránka důrazněji odkázat na budoucí obět Krista, Božího syna, jenž vytrpěl jako zástupná oběť smrt z rukou lidí.¹⁵⁴

V epilogu hry je naopak zdůrazněn rozměr Abrahamova příkladu pro Komenského současníky. Abraham věřil, byl povolán a vydal se na cestu, po níž ho vedl Bůh. Abraham věřil božimu příslibu zaslíbené země, poslouchal Boha natolik, že byl připraven obětovat i syna. Proto se stal otcem všech věřících. Současní věřící jsou tedy dědicové věčných slibů daných Abrahamovi, měli by však být také ochotni opustit všechny pozemské statky a cokoli jiného, jde-li o poslušnost vůči

¹⁴⁹ ZAJÍČEK 1986: s. 30, 42–45. ZAJÍČEK 1987: s. 13, 17–23. Srov. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957: s. 331, 332. PARENTE 1987: s. 66–74.

¹⁵⁰ Viz RECKLING 1962: s. 36. Viz BIBLE KRALICKÁ I, 1579: s. 28 (komentář k Genezi 22, 6). Viz

¹⁵¹ V Bibli se nachází mnoho míst, kde Bůh naopak projevuje shovívavost s neposlušností těch, kdo v něj uvěřili. Příkladem může být např. izraelský lid (Neh 1–10), jemuž Bůh opakovaně odnímá svou milost, pokud se lid od něj odvrací, ale obnovuje ji, pokud se tentýž lid slíbí napravit.

¹⁵² KOMENSKÝ, Abrahamus 1973: argumentum, s. 505. – Česky: „Bůh zabránil obětování syna, velmi slavnostně pak zopakoval zaslíbení, že z Izákových potomků vzejde Mesiáš a bude obětován za hříchy světa. A tak [Abraham] skrze víru spatřil Kristův den a zaradoval se: stal se otcem všech věřících.“

¹⁵³ SCHMIDOVÁ 2011¹: s. 207. Viz též KOMENSKÝ, Abrahamus 1973: akt V, sc. 10, s. 530.

¹⁵⁴ Na místě hříšného člověka umírá zvíře, „které má být bez vady. To je zástupná oběť. Beránek je obětován místo člověka. Všechny oběti starozákonní vrcholí v oběti Kristově. Nevinný Boží syn umírá za hříšníky a za svět. Cestou zástupné oběti jde i Boží církev, kterou Kristus vede tak, aby zástupně trpěla, snášela hrůzy smrti a okoušela úzkosti hrobu, a tak vydávala i beze slov svědectví o té oběti nejvyšší, pro niž existuje a trvá svět, o oběti Ježíše Krista.“ Viz GENESIS 1968. s. 141.

Bohu. To teprve znamená následovat Abrahamův příklad i skutky. Pro křesťana nemá být žádná pozemská země vlastní, vždyť celý svět i sama vlast je pro něj cizinou: pravá vlast křesťanů je na nebesích, kde nebudou jen hosty. Závěr vybízí diváky, aby svou touhu zaměřili na tuto nebeskou vlast.

Abrahamus není hra o slepé poslušnosti, jež neváhá před zabitím vlastního potomka. Je to hra o naději, již má věřící čerpat z příběhu Abrahama, jemuž více záleželo právě na věčné vlasti než na čemkoli jiném. Právě proto *Abrahamus* není ani hrou o naději na návrat českých ani jiných lešenských emigrantů do vlasti. Hra měla být pro všechny posilou i napomenutím. Po věřících, stejně jako po Abrahamovi, požaduje Bůh jisté oběti. Když však po svém vyvoleném žádá smrt syna, jde jen o zkoušku: své rozhodnutí změní. Je zde tedy i ta možnost, že ani po věřících Komenského doby nebude milosrdný Hospodin požadovat dovršení podobně extrémních obětí.

b) Komenského práce s předlohou a kompozice dramatu

Jak ukázali J. Nováková a S. Zajíček, práce s biblickým textem je u Komenského velmi důležitá: autor slova Geneze důsledně užívá jen v replikách Hospodina, jenž promlouvá k Abrahamovi. Text ostatních jednajících postav je naopak široce rozveden. „Tento přístup k předloze se nemění po celou hru...“¹⁵⁵ Velmi významný posun najdeme hned v první scéně kusu. V Genezi totiž Abram vychází z města Charan, kam se kdysi uchýlil již jeho otec. Komenský, zdá se využil variantních možností biblického podání.¹⁵⁶ Úvodní Abramův monolog, v němž je z knihy Genesis zahrnuto jen několik vět, má zásadní význam pro celou hru. Autor nám dává na vědomí, že Abraham byl k zásadní změně života již připraven, když ho Bůh povolal.

Významnou roli však hrají i další, na první pohled méně zřetelné autorovy dodatky a vynechávky, jež mají místy dokreslující a věcnou platnost a zásadním

¹⁵⁵ KOMENSKÝ, *Abrahamus* 1973: isagoge J. Novákové, s. 532. ZAJÍČEK 1986: s. 34. ZAJÍČEK 1987: s. 15 (citát), 16.

způsobem variují biblický text. Významné přídavky tohoto druhu lze najít (jak už bylo řečeno) zvláště ve dvou posledních scénách hry.¹⁵⁷ Přidány jsou dvě epizodní postavy, Egyptan Taphanes, jenž doprovází Abrahama z Egypta, a Abrahamův sluha Gazer. Vynechány jsou celé kapitoly Geneze nebo partie, jež se základním dějem souvisejí jen velmi volně: co je důležité, je na scéně předneseno v dramatické zkratce (především Lotův monolog, vyprávějící dramaticky o zkáze Sodomy a o útěku jeho rodiny – Gn 19, 1–29; akt III, sc. 3). O jiných méně zásadních událostech získal divák informace z úst některé z postav jen mimochodem. Zcela vypuštěna je epizoda Lota a jeho dcer – Gn 19, 30–38; vynechány jsou i děje kolem pohanského krále Abimelecha,¹⁵⁸ smlouva s ním je jen zmíněna – Gn 20, 1–18; 21, 22–34; akt V, sc. 9. V Komenského dramatu se nepředvádějí ani bojové scény (boj s Chedorlaomerem a jeho spojenci – Gn 14, 1–15; akt IV, sc. 1), i o těch informuje několik epizodních postav, jež nečekaně přicházejí na scénu: zde je tedy vše pojednáno podle zvyklostí antického dramatu.¹⁵⁹ Nelze tedy říci, že by se Komenský držel biblického textu příliš přesně.¹⁶⁰

Kompozici kusu po formální stránce posoudil S. Zajíček, který na základě již citovaného rozboru kompozice *Diogena* (M. Kopecký) shledal, že „ačkoliv počtem jednání by hra na rozdíl od *Diogena* odpovídala dramatu humanistickému, rozvržením uzlových kompozičních bodů s *Diogenem* koresponduje, tj. s jeho asymetrickou dramatickou výstavbou, příznačnou pro baroko. Vtipně pointované dialogy diogenovských disputací Abrahamovi pochopitelně chybí, jsouce nahrazeny v duchu hry kazatelskými intermezzy. Tak jako scény diogenovských disputací obeznamují diváka s nekompromisním filozofickým stanoviskem

¹⁵⁶ Viz GENESIS 1968: s. 85–89. Viz též ZAJÍČEK 1987: s. 16.

¹⁵⁷ ZAJÍČEK 1987: s. 25.

¹⁵⁸ V nových překladech jako abímelek (titul pelištejského panovníka). Viz GENESIS 1968: s. 129.

¹⁵⁹ Podobný, avšak ještě propracovanější postup, zvolil Komenský v *Pars VIII.* v cyklu *Schola ludus*, kde je král zpravován o průběhu bojů také několika rychle po sobě přicházejícími mluvčími (od aktu I, sc. 3).

¹⁶⁰ Viz ZAJÍČEK 1987: s. 25. Srov. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1970: s. 19.

hlavního aktéra,... tak kazatelská intermezza poučují diváka o vztahu víry a životního jednání, vírou vynuceného. V těchto scénách nalezneme podobně jako v *Diogenovi* celou řadu replik určených přímo hledišti a příznivě působících na citovou účast diváka na ději. Asymetrii rozložení uzlových bodů dramatu v obou případech způsobuje nikoli počet jednání, ale specifické zpracování vybrané předlohy.¹⁶¹ I když jsou tedy *Diogenes* a *Abrahamus* hry naprosto odlišné, přece je v nich mnoho příbuzných prvků.

c) Divadelní provedení Abrahama v Lešně

Pokud jde o divadelní realizaci *Abrahama*,¹⁶² dovídáme se z autorských poznámek opravdu málo. Jako u *Diogena* byly pauzy v meziaktí vyplněny hudbou, o níž nic podrobnějšího nelze říci. Jako u *Diogena* je i zde poměrně nejasné, kde se hrálo a jak byla vyřešena výprava hry. Je však očividné, že hrací prostor, pro nějž autor užívá neurčitého výrazu „theatrum“, byl vybaven plachtami či závěsy, z nichž se vycházelo před diváky. Ve sc. 2 prvního aktu Abram, který se chtěl vrátit domů, narazí na Sarai, jež mu jde vstříc. Autorská poznámka říká: „Recedant ergò à sipario in medium theatrum...“ („Ať tedy odstoupí od [zadního] závěsu do středu divadla...“ (akt I, sc. 2, s. 508). Na začátku sc. 5 pátého aktu má Abraham vyjít „per posticum veli“ a přistoupit „ad anticum“ („zadním průchodem v plachtě“, „k přednímu“) a zavolat na Saru. Podle této poznámky můžeme soudit, že plachtami musela být vykryta i boční strana hracího prostoru, v níž se nacházel alespoň jeden postranní průchod, umístěný blízko k divákům („ad anticum“). Zda byl druhý průchod („posticum veli“) v zadní plachtě nebo po straně v zadní části hracího prostoru, nelze říci. Ze sc. 3 pátého jednání (s. 523) plyne, že děj se odehrává před

¹⁶¹ Podrovněji o kompozici viz ZAJÍČEK 1987: citát viz s. 25, 26. Kazatelskými intermezzy nazývá autor zvl. 3 různé drobné výlevy, jimiž Abraham proklamoval svou víru, jimiž autor mířil do publika (zvl. akt II, 2 – díkuvzdání za to, že byl doveden do zaslíbené země; akt IV, sc. 2 – odmítnutí kořisti po vítězství; akt V, 9 – díkuvzdání za záchranu syna). Tendenci upadat do kazatelského tónu má ostatně *Abrahamus* i jindy. J. Nováková tento rys hry vystihla, když v isagoge ke hře napsala, že *Abrahamus* připomíná spíše pastora-exulanta než starozákonního pastýře, kočujícího se svými stády (viz KOMENSKÝ, *Abrahamus* 1973: s. 532 (isagoge J. Novákové).

stanem, na nějž Abraham hledí, a u jehož vchodu se ukrývá Sara, která se blahosklonně usmívá („submisse ridens“) při sdělení, že by jako stařena měla mít syna. Abraham dvakrát před diváky buduje oltář (akt II, sc. 2; akt V, sc. 10). Jinak se o vybavení hracího prostoru nedovíme nic.

Pokud jde o popisy herecké akce (jen několik málo poznámek se věnuje i mimice – viz dále), soustřeďuje se Komenský zvláště na chvíle, kdy Abram / Abraham rozmlouvá s božím hlasem: v první scéně hry se rozhlíží pak si všimne, že hlas, jenž ho oslovil, přichází z nebe a pozdvihne oči a ruce vzhůru, pak se přemožen vírou klaní. Nakonec zamyšlen stane (akt I, sc. 1, s. 507, 508).¹⁶³ Když Bůh vybídne svého vyvoleného, aby se z místa, kde stojí, rozhlédl po zaslíbené zemi, rozhlédne se do všech světových stran (akt III, sc. 2, s. 516). Ve sc. 3 čtvrtého aktu vystoupí patriarcha, mlčky se prochází, vzhlíží a vzdychá směrem k nebi v touze po přislíbeném synovi (s. 519); podobně je popsáno Abrahamovo zamyšlení po hádce se Sarou v aktu V, sc. 7, s. 528). Když Bůh znovu slibuje devětadevadesátiletému praotci syna, klaní se a usmívá se božím slibu. Po příchodu do zaslíbené země praotec padne před božím hlasem na zem a modlí se, pak staví oltář a svolá všechny, aby jim vše vysvětlil. Jeho lidé pak padnou na zem a patriarcha vrší na oltář dřevo a pálí kadidlo. Praotec vstane až po modlitbě (akt II, sc. 2, s. 512, 513). Přípravy k oběti prvorozence jsou jiné: oltář a hranici pomáhá otcí stavět i syn, poté ho Abraham začne svazovat, položí ho na oltář, vytasí meč a natáhne ruku, aby ho probodl (akt V, sc. 10).

Jiné poznámky zdůrazňují vyčerpání různých putujících osob: otec Thare, který si potřebuje odpočinout po dlouhé cestě do Charanu, má podle Komenského pokynu být zadýchán a má se potácet, pak usednout; pak ostatní odloží stejně jako on zavazadla a sednou si kolem něj. (akt I, sc. 4, s. 510). Podobně slabostí vrávorá Ismael a nakonec upadne. Spolu s vyhnanou, zoufalou a vyčerpanou Agar vzdychá, pláče, pohlíží k nebi (akt V, sc. 8, s. 529).

¹⁶² V pasáži o provedení *Abrahama* cituji pro stručnost v textu edice KOMENSKÝ, Abrahamus 1973.

¹⁶³ Této první herecké akce si všimá i MICHALCOVÁ-CESNAKOVÁ 1993: s. 62.

Studenti tedy měli podle autorských poznámek zahrát i čistě citová rozpoložení. Před faraona předvedená Sarai (akt II, sc. 4, s. 514, 515) se jakoby chvěje, panovník ji bere za ruku, nežně si ji prohlíží a začíná se usmívat. Když chce Sara vyhnat Agar se synem a její muž nesouhlasí, odchází žena v slzách (s. 528). O hereckém ztvárnění zděšení, úvah a rozhodnutí, předepsaném pro Abrahama poté, kdy se dověděl, že Bůh přikazuje, aby mu obětoval syna, jsem již psala. Je zajímavé, že celý hrdinův duševní boj je ztvárněn hereckými prostředky, slova přijdou až nakonec, jen aby oznámila rozhodnutí. Jistě to nebyl jednoduchý úkol.

Pokud jde o kostýmy, dovíme se v jediné scéně (akt II, sc. 2, s. 513) jen to, že Abramův lid vystupoval „pastoricio habitu“¹⁶⁴ („v pastýřském oděvu“). Rekvizit bylo zjevně jen málo a takřka všechny jsem zmínila v předchozím oddílu: zavazadla, kadidlo, dřevo, provazy, meč.

d) Abraham a Izák jako velké téma evropského dramatu

Řekli jsme už, že školských her, které čerpaly z biblického příběhu o Abrahamovi a obětování Izáka, byla celá řada. Vznikly v různých evropských zemích a jejich autoři náleželi k různým konfesím. Fritz Reckling¹⁶⁵ zpracoval množství divadelních her ze 16. až 17. století, jež vznikly v německy mluvících zemích, ovšem se širokými přesahy do jiných kulturních okruhů. První hry s touto tematikou se však objevovaly již ve středověku jako součásti rozsáhlých mysterijních cyklů. Obětování Izáka v nich bylo většinou interpretováno jediným způsobem: jako předobraz Kristova utrpení. V katolických oblastech říše se pašijové hry, v nichž byl zdůrazněn tento zřetel, objevovaly i v období 16. až 18. století (v některých kusech nesl Izák pro zápalnou oběť nikoli jen dřevo, ale přímo kříž, aby se zvýraznila příbuznost s novozákoní látkou; s. 36–38.)

V období reformace se situace změnila a interpretace biblického příběhu byla obohacena o nové zřetele, i když typologický výklad v protestantských hrách

¹⁶⁴ Viz MICHALCOVÁ-CESNAKOVÁ 1993: s. 62.

rozhodně nebyl zapomenut, a to přesto, že se představitelé protestantských církví od něj odkláněli. Větší pozornost typologickému výkladu však nadále věnovali katoličtí a zvl. jezuitští autoři, v jejichž pracích je zahrnut zřetelněji (s. 36, 80, 81). Tyto často typologicky pojaté hry či dialogy byly hojné i v jiných částech Evropy; obvykle se provozovaly o svátku Božího těla, ale také v období Velikonoc.¹⁶⁵

Zejména u luterských autorů se do popředí dostává výklad Abrahamova rozhodování jako boje s pokušením, nahlíženým jako boží zkouška, při níž Abraham ob stojí v duševním zápase mezi lidskými city a vírou. Rozměr důležitosti víry je v luterských hrách pochopitelně zdůrazněn. Abraham si uvědomuje rozpor mezi božími sliby a příkazem k oběti a řeší ho spolehnutím se na víru (a následně i příklonem k poslušnosti). Nedokonané obětování Izáka je někdy interpretováno jako důkaz Boží lásky a dobroty ke všem zbožným. Jezuitské hry zase spíše zdůrazňovaly motiv poslušnosti vůči Bohu jako prostředek k dosažení věčné blaženosti: člověk je na zemi proto, aby plnil boží vůli (s. 51, 52). Ani jezuité však nezůstali nedotčeni výkladem o pokušení.

Pro zobrazení duševních procesů pokoušeného Abrahama užívali autoři často různých alegorických bytostí (s. 55, 57). Jezuita J. Pontanus ve své dvoudílné hře (*Immolatio Isaac, Obětování Izáka*, 1590) např. využil postav zosobněného Rozumu (Ratio) a Přirozenosti (Natura); jeho Abraham následuje hlas Rozumu, jenž ho vede k poslušnosti vůči božímu příkazu.

Autoři také často, aniž by se zřekli věroučných výkladů, viděli ve starozákonním příběhu i podnět ke zlepšení soudobé morálky: luterán Jakob Frey dává v abrahamovské hře z r. 1560 život a chování Abrahama, Sárý a Izáka za následování hodný příklad měšťanským rodinám (s. 55).

¹⁶⁵ Tj. RECKLING 1962. Pro zjednodušení poznámkového aparátu odkazují na stránky této publikace rovnou v textu.

¹⁶⁶ Božítělové jezuitské hry: POPLATEK 1957: s. 124–131; OKOŇ 1975: s. 81, 82, 127, 181; STAUD II, 1986: s. 49, Košice 1643. Velikonoční jezuitská představení: STAUD I, 1984: s. 106, Trnava 1666; STAUD II, 1986: s. 95, Gyöngyös 1645; s. 226, Szabolcza 1677; s. 265, Trenčín 1661; STAUD III, 1988: s. 219, Záhřeb 1647. Velikonoční představení piaristická: KILIÁN 1994: s. 299, Nitra 1775, s. 538, Szeged 1749. Viz též zde, pozn. 176.

Vyskytovaly se v zásadě dva typy her: první se zabývaly Abrahamovým životem úplněji (k nim ovšem patří i Komenského *Abrahamus*) a obětování Izáka v nich tvořilo jen jednu z epizod (i když právě tu nejdůležitější). Druhý typ dramát se naopak zaměřoval právě na tuto centrální událost, přičemž ostatní více či méně souvisící partie biblického textu bývaly zkráceny, vypuštěny nebo jen stručně zmíněny. Tento konciznější typ her mohl logicky často využít principu tří dramatických jednot (s. 68).

Za reformace se zpracování autorů z německy mluvících zemí koncentrovalo na interpretaci náboženského obsahu, zvl. na historii obětování (s. 104, 105). Hry ze 17. století sice často vycházejí ze starších předloh, typickým prvkem je v nich však rozšiřování děje o četné vedlejší epizody, často zcela nezávislé na Genezi. Ve hře A. Schmuckera *Historie von Isaacs Aufopferung (Příběh Izákova obětování, 1629)* je např. Abraham putující k místu oběti přepaden lupiči, jež zaženou jeho lidé, zatímco on se modlí (s. 75, 188). Typickým jevem se stává emocionálnost (právě u Schmuckera), ve vedlejších dějích se často objevují i prvky intrikového dramatu. Změny se však nedotýkají scény oběti, jež je stále pojmána jako zkouška víry (s. 93, 104).

Příkladem takové hry může být i zpracování Abrahamových osudů (1680) z pera Christiana Weisse, rektora školy v Žitavě. Děj je široce koncipován a celá dramatická struktura je velmi volná. Jednota děje není dodržena. Konflikt vychází z předpokladu, že král Abimelech se přátelí jak s Abrahamem, tak s jeho synem Izmaelem, který chce být uznán za Abrahamova dědice. V tom ho podporuje intrikující manželka. Abimelech si přeje, aby se Izmael s Abrahamem smířili; Abrahama přemluví a pošle za Izmaelem posly. Izmael souhlasí (s. 96). Teprve potom přistupuje autor ke zpracování obětování Izáka. Náboženská tendence je oslabena, alegorie ustupují a autorovi jde spíš o vztahy mezi aktéry, než o pokračování děje (s. 97, 98).

Tento odklon od teologických interpretací a biblického textu ke světskému zaměření her a k využití vedlejších nebiblických příběhů dovršují hudebně

dramatická díla. Předlohou singspielu J. L. Fabera *Abraham der Gros-glaubige und Isaac der Wunder-gehorsame* (*Hluboce věřící Abraham a podivuhodně poslušný Izák*) byla Pontanova hra, avšak s řadou úprav (s. 98). V Dedekindově opeře *Drama zur Musica, den Wundergehorsamen Isaak und grossgläubigen Abraham, vorstellende* (*Hudební drama představující Obdivuhodně poslušného Izáka a hluboce věřícího Abrahama*, 1676) najdeme rovněž morální a náboženské poučení. Jiné kusy však na náboženskou tendenci zcela rezignovaly. Např. Ch. A. Negelein v titulu *Abraham der Grossglaubige* (*Hluboce věřící Abraham*) použil jako hlavní postavy Hagar a čeledína Etlzona, jejichž vztah rozbije Sářin plán učinit z Hagar matku Abrahamova syna. Nešťasná láska obou je tedy osou díla, kdežto biblická látka tvoří jen jakési pozadí (s. 100–103).

Pokud vycházíme z porovnání s díly podrobně rozebíranými v monografii F. Recklinga,¹⁶⁷ pak zjistíme, že Komenského *Abrahamus* s nimi má četné společné rysy, jiné však odlišné. Například pouhé vyprávění o zkáze Sodomy volila naprostá většina těch, již toto dění do svých her vůbec zařadili. Naopak velké pozornosti se těšily děje spojené s králem Abimelechem, který kromě jiného hodlal pojmout Sáru (již Abraham prohlašoval za svou sestru) za manželku, ale Bůh tomu zabránil. Obdobná biblická epizoda, v níž v podobné úloze vystupoval na místě Abimelecha egyptský panovník,

¹⁶⁷ Kromě her zmiňovaných v textu pojednání je na s. 127–218 Recklingovy monografie připojen podrobný obsah a rozbor následujících děl: Joachim Greff, *Drey liebliche nutzbarliche Historien der dreier Erzvetter vnd Patriarchen Abrahams, Isaacs und Jacobs*, Wittenbergae 1540; Hieronymus Ziegler, *Isaaci immolatio*, Augustae Win. 1543; Anonymus, *Abraham sive obedientia* (rukopis, Trier, cca 1570); Jakob Frey, *Ein Andächtig Biblisch, schön, vnd lustig spiel, Wie Abraham Isaac seinen sun, auffopffern solte...*, Strassburg, cca 1650; Georg Rollenhagen, *Abraham*, Magdeburg, 1569; Christoph Stymmel, *De immolatione Isaac*, Stetini 1579; Hans Sachs, *Die opferung Isaac* (vzniklo 1533), Nürnberg 1561; Andreas Lucas, *Eine schöne und tröstliche Comoedia, in Reim weis gestellet, wie Abraham seinen Son Isaac, aus Gottes befelh, zum Brandopfer opffern sollte*, Leipzig 1551; Jakob Schöpfer, *Tentatus Abrahamus*, Tremoniae 1551; Anonymus, *Actio sacra de Abrahamo filium suum Isaac offerente* (rukopis, podle Schöpfera, 1640); Jakob Pontan, *Immolatio Isaac*, Ingolstadii 1594; Joachim Schluë, *Comoedia Von dem frommen, Gottsfrüchtigen, vnd gehorsamen Isaac*, Rostock 1606; Andreas Schmucker, *Historie von Isaacs Aufopferung* (rukopis, 1629); Anonymus, *Abraham obediens*, München 1660; Christian Weise, *Das ebenbild eines gehorsamen Glaubens, Welches Abraham in der vermeinten Opferung Seines Isaacs beständig erwiesen*, Zittau 1680/1682; Johann Ludwig Faber, *Abraham der Gros-glaubige und Isaac der Wunder-gehorsame*, Nürnberg 1675; Constantin Christian Dedekind, *Drama zur Musica, den Wundergehorsamen Isaak und grossgläubigen Abraham, vorstellende*, 1676.

nebyla zařazována. Komenský naopak vynechal takřka vše, co souviselo s Abimelechem. Použití obou biblických líčení patrně autoři pokládali za dramaticky retardující. Oproti jiným hrám ze 17. století se Komenský zdržel uvádění disparátních postav a epizod, které se základním příběhem nesouvisejí, stejně jako různých alegorických dodatků. Zvláštním rysem je Komenského kompoziční přístup, zdůrazňující postupně se zvyšující nároky, jež Abraham, jenž byl povolán Bohem, musí splňovat a důraz na výchovu Izáka, díky níž je schopen podstoupit nejvyšší obět. Je také pochopitelné, že žádná z her z německy mluvících oblastí neakcentovala tematiku emigrace, již Komenský v postavě za vírou putujícího Abrahama zdůraznil.

Tento důraz, byť v jiné podobě, měl Komenského *Abrahamus* společný s jiným (daleko slavnějším) dramatem *Abraham sacrificiant (Obětující Abraham)*¹⁶⁸ francouzského autora Théodora de Bèze (lat. Theodor Beza, 1519–1605), i když v jiných ohledech se Komenského a Bezovo zpracování liší. De Bèze v r. 1548 odešel z náboženských důvodů do švýcarského Lausanne a posléze do Ženevy, kde se stal spolupracovníkem Jeana Calvina. Po jeho smrti se r. 1564 stal vůdcem hugenotů a ženevské kalvínské církve. Akademie v Lausanne (financovaná evangelíky z Bernu, již Lausanne tehdy ovládali) vyzvala autora, aby napsal hru k příležitosti promoce akademiků. Veršované drama mělo čtyři do scén nedělené akty a vystupoval v něm antikizující chór pastýřů, jenž doprovázel Abrahama k obětišti. Soustředovalo se na děje kolem obětování Izáka. Argumentum obsahovalo citace veršů z Geneze v reformovaném D'Olivetanově překladu. Prolog obstarala Musa, prozaický epilog dodával odvalu následovat biblického Abrahama. Problém, jak představit Boha, autor vyřešil tak, že mu dal promlouvat ústy anděla. Satan, pokoušející Abrahama je zobrazen v duchu nejčistší středověké tradice: je viditelný pro diváky, pro herce ne.

Představení, provedené v květnu 1550 v Lausanne na Place de Palud, které mělo sjednotit malou komunitu exulantů z Francie, mělo původní podtitul „tragédie française“, což mělo zdůraznit, že emigrace části francouzských protestantů je tragédií

¹⁶⁸ Následující pasáž o Bezově francouzské hře *Abraham sacrificiant* je založena na článku J.-C. Carrona z r. 2004 (tj. CARRON 2004: zvl. s. 79, 85, 86, 88).

pro všechny Francouze bez rozdílu. V případě Bezovy hry se Abrahamův hlas obrátil proti nepřátelům protestantů v různých do hry vložených verších. Kostýmem Satana byla mnišská kutna a převlek byl vyložen hned v prvním jeho výstupu verši představujícími katolické mnichy a kněze jako naprosté zlo. Později byla postava demaskována i hereckou akcí, při níž byla Satanovi kutna stažena. Výraz „froc“ (kutna) byl pak v r. 1653 nahrazen neutrálním „habit“ (roucho). K švýcarskému Lausanne byla hned v prologu přiřazena filištínská země, kde se děj hry odehrával.

Tato bojovná hra se záhy stala velmi slavnou a byla posléze přeložena do němčiny a latiny. Podle Bezovy předmluvy naléhal na latinské vydání z r. 1597 Václav Morkovský ze Zástřizl ml., který vydání také finančně podpořil a organizačně zajistil. Johannu Jacomotovi (fr. Jean Jacquemot), překladateli do latiny, dovolil Beza úpravy, jaké si bude přát. I latinský překlad vyniká krásou veršů a jemným zpracováním psychologie postav (zvl. v aktu IV, věnovanému dění na obětišti). Neměla jsem k dispozici německou verzi, v latinském znění avšak některé z prvků, (akcentovaných podle Carronovy studie ve francouzském originále) chybí. Verše o kutně (v latině je ovšem užit výraz „cuculus“, kápě) v latinském zpracování sice najdeme, ale vysvlékání Satana (který vystupuje „cuculatus“, tedy „v kápi“) již ne. V latinské verzi chybí prolog i epilog, čímž se vztahování hry na situaci konkrétní exilové komunity (francouzské hugenoty v Lausanne) obecně i na protestantskou emigraci vytratilo, podobně jako vymizel antikatolický osten původních veršů o kutně.¹⁶⁹ Je možné, že podobné (nebo naopak zcela jiné) úpravy proběhly v německé překladové verzi také. Nepochybné však je, že Bezova hra byla známa i v českojazyčném prostředí, i když nevíme, zda byla rozšířena znalostí její výbušnější francouzské podoby z r. 1650.

¹⁶⁹ Měla jsem k dispozici latinské vydání díla z r. 1597. Viz DE BÉZE, Abrahamus 1597: s. [285]–287 (autorova předmluva – s defektním stránkováním na začátku – o překladu do latiny a němčiny); f. Jijv–[JJjv] (Zástřizlova předmluva, z níž se krom praktického podílu Zástřizla na vydání poučíme, že podobně jako Karel Starší ze Žerotína bydlel český šlechtic v době svého ženevského pobytu v Bezově domě); s. 306, 306 (verše o Satanově zakuklení). – Po Bezově smrti zdědil Václav ze Zástřizl jeho knihovnu; části jejího fondu byly umístěny v spolu s knihami Jiřího Prakšického ze Zástřizl na hradě Buchlově u Uherského Brodu. Viz KNOZ 2008: s. 55, 185.

Uvedme nyní dva příklady typologicky postavených her, které se od Komenského zpracování diametrálně liší. Z polského prostředí pochází katolický dialog *O ofiarowaniu Izaaka (O obětování Izáka)*,¹⁷⁰ jenž vznikl koncem 16. století a podle J. Lewańskiego je snad františkánské provenience. Komorní útvar o devíti dramatických osobách má prolog a epilog a autor ho rozdělil na tři nedlouhé akty, jež zobrazují vždy jasně oddělený časový a dějový úsek. Tím se hra liší od starší mysterijní produkce, v níž čas a děj plynuly v nepřetržitém proudu.¹⁷¹ V prvním jednání chválí Abraam boží dobrotu a nabádá syna, aby vždy poslouchal boží příkazy, což Izaak s vděkem přijímá. Poté Bůh sdělí Abraamovi, že by mu měl syna obětovat, a Abraam to okamžitě slíbí. Druhý akt se věnuje přípravám na cestu k obětišti; Abraam, který se tak rychle rozhodl, špatně spal a projevuje zármutek, což dělá starost jeho manželce. Když Sara zjistí, že se Abraam a Izaak chystají na cestu, snaží se muže přemluvit, aby s sebou nebral malého syna: je to pro něj nebezpečné. Abraam ovšem řekne, že cesta bude pro syna poučením. Sara by nejraději odešla s nimi. Třetí dějství již přivádí čtenáře k obětišti. Když Abraam synovi konečně sdělí, že bude obětí, ten protestuje nezvykle promyšlenými argumenty: Bůh přece zakázal zabíjet lidi – a pokud Izaak zemře, nebude mít Abraam další potomky. Abraam synovi vyloží, že Bůh má právo si vzít zpět, co daroval; nato se syn uklidní a je připraven nechat si svázat ruce a zemřít. Bůh prostřednictvím anděla však oběť zastaví; anděl vyzve Abraama, aby chytil beránka a obětoval místo syna. V epilogu je zdůrazněno, že „figura Chrysta Pana tu sie wyrazila...“ a dále je zde zmínka o Božím těle – anonymní polský autor se tedy držel typologického výkladu. J. Lewański proto soudí, že se krátký kus mohl snadno odehrát během zastávek procesí, jež se tradičně konalo na svátek Božího těla.¹⁷² Moderního čtenáře příznivě překvapí realistické zpracování úsporně podaného příběhu a jeho psychologická propracovanost.

Dobrou představu o tom, jak mohl vypadat typologicky pojatý kus z Českých zemí, poskytuje program představení ze Cvikova (něm. Zwickau, 1639). Pravděpodobně

¹⁷⁰ Tj. OFIAROWANIE 1959.

¹⁷¹ LEWAŃSKI 1981: s. 229–234, 239.

katolická hra byla věnována cvikovské městské radě: více podrobností nelze z kusého pramene o osmi stranách zjistit. Text synopse je psán paralelně latinsko-německy, jak se hrálo, nevíme. Tato *Tragicomoedia parallelica Christi et Isaaci, unigenitorum*¹⁷³ (*Paralení tragikomedie Krista a Izáka, jednorozených*) měla dohromady devět scén a byla postavena na tom, že se v ní střídaly výjevy z Geneze (začínaly rozhodováním Abrahama) a z Nového zákona (od odsouzení Ježíše). Páté jednání (o jediné scéně, v níž byl Isaac zachráněn a Boží syn vzkříšen) se mělo podle programu odsunout na noc Vzkříšení Krista. Z toho plyne, že se hra předváděla o Velikonocích. Vše dotvářely chóry zaplněné vesměs alegorickými postavami, jež ovšem pronikly i do čtvrtého aktu. Ten obsahoval nejen scény obětování a ukřižování, navíc v něm triumfovala poslušnost nad průvodci neposlušnosti Smrtí, Dáblem, Hříchem a odbojným Tělem (Mors, Diabolus, Peccatum, Carnis). Od této hry je Komenského *Abrahamus* naprosto vzdálen, třebaže oba kusy vznikly prakticky ve stejné době.

Jako poslední příklad přístupu k abrahamovsko-izákovské látce zvolím další příklad z Čech. Německy byla psána v Praze vydaná hra (r. 1580) chomutovského učitele Mathiase Meissnera (Meysnera) *Historica tragoedia. Ein new Biblisches Spil von dem erschroeklichen untergang Sodom und Gomorra. Item von der opfferung Isaac.*¹⁷⁴ Tento dramatický text záhy přeložil do češtiny uktrakvista Daniel Stodolius z Požova jako *Historica tragoedia. Nová žalostivá hra z Bibli svaté o strašlivém podvrácení Sodomy a Gomory a o obětování Izáka* (vyšlo v Praze r. 1586).¹⁷⁵ Podle J. Novákové přeložil Andreas Saurius kus do latiny pod názvem *Conflagratio Sodomae (Spálení Sodomy, vyšlo ve Štrasburku r. 1607).*¹⁷⁶

¹⁷² Viz OFIAROWANIE 1959: s. 432, 433 (epilog), s. 432 (citát). Viz též LEWAŃSKI 1981: s. 238, 239.

¹⁷³ Tj. TRAGICOMOEDIA PARALLELICA 1639: f. [1r]–[4v].

¹⁷⁴ Tj. MEISSNER, *Historica tragoedia* 2006.

¹⁷⁵ Předmluvu autor datoval „v škole sv. Haštala na S. M. P. v pondělí před Středopostí létha 1586“. Viz STODOLIUS, *Tragicomoedia* 1586: f. A[VIr].

¹⁷⁶ Viz KOMENSKÝ, *Abrahamus* 1973: s. 533, 534 (o Meissnerově hře, Stodoliově a Sauriově překladu, v isagoge J. Novákové). – Viz též MENCÍK 1895: s. 86 (Stodolius); další hry o Abrahamovi viz s. 61 (hra jezuity Edmunda Campiana, Praha 1575, o Božím těle), 64 (Brno 1595), 68 (Chomutov 1606 o Božím těle), 95 (jezuité, Praha 1621 o Božím těle), 99 (Nissa 1631, na Velký pátek).

Český překladatel kus věnoval staroměstskému purkmistru a městské radě. Podle poznámky na titulním listě přidal Stodolius k textu písně, zpívané v meziaktí vždy dvěma chóry, jež předznamenávaly dění v jednotlivých jednáních. Hra se opět od Komenského zpracování liší: Patriarcha vychází na svou celoživotní pouť z města Charan; zničení Sodomy, záchraně Lotovy rodiny a potrestání Lotovy ženy je věnován celý čtvrtý akt. Biblické partie, v nichž Abram předstírá, že je Sáráj jeho sestrou jsou, ve hře zahrnuty obě (akt I, sc. 4; akt V, sc. 1). Ve hře vystupuje přes čtyřicet dramatických postav, mezi nimi např. i zosobněné Milosrdenství, Spravedlnost a dva ďáblové pojmenovaní tradičně Kašička a Kvasnička (všichni v aktu IV., sc. 6). Kus končí dvanácti poučeními, která ze hry plynou. Většinou jsou zaměřena na morálku a problematiku vztahu člověka a Boha; mimo to dávají na vědomí, že Třemi mládenci máme rozumět Svatou trojici (ve sc. 1, čtvrtého aktu je zase řečeno, že jde o tři anděly) a Izákem Krista. U Komenského nenajdeme alegorické postavy ani ďábly, ani tok biblických příběhu seřazených do hry bez ohledu na jistou jednotu dramatického dění. Stodoliův (i Meissnerův) kus v tomto ohledu spíš připomíná staré dramatické cykly, v nichž se bez ohledu na čas vyprávěly biblické děje od počátku až do skonání světa.

Komenského *Abrahamus* vplynul takřka bez povšimnutí do toku jiných evropských dramatických děl, jež využily stejnou látku. Hra však měla svá specifika. Zatím nelze tvrdit, že by Komenský využil a nepatrně přizpůsobil některou starší předlohu, jako to činili jiní čeští upravovatelé cizích biblických her.

IV. SHRNU TÍ

Pokud posuzujeme repertoár lešenské smíšené bratrsko-luterské školy (včetně jediné hry, o níž víme více ze sklonku 17. století, jež pocházela z doby, kdy již byla škola rozdělena podle konfesí), je jasně patrné, že hry měly dosti světský charakter: nevyhýbaly se ženským postavám a alegoriím, neváhaly přivést před diváky antického filosofa, jako byl Komenského *Diogenes*, antické bohy a bájně

bytosti jako trojhlavý pes Cerberus, již účinkovali v dramatu *Hercules*. Lešenská dramaturgie necouvla ani před společenskou kritikou a sarkasmem Andreaeho hry *Turbo* a nakonec ani před znázorněním milostných hrátek Turbona a jeho sluhy Harlequina v mezihrách lešenského dramatu *Hercules*. Lešenští učitelé dovolili studentům předvádět i drastické scény (ukamenování starců v biblické soudní hře *Susanna*). Sledovanou kategorií byla tedy pro autory her nejen poučnost, ale i dramatičnost a zábavnost. Svůj vliv nejspíše mělo i to, že v lešenské škole studoval nemalý počet šlechtických synků, pro něž by striktně naučné kusy byly asi málo přitažlivé. Na druhé straně se zde hrály i hry čerpající ze Starého zákona (jako první lešenský doložený kus vůbec a Komenského *Abrahamus*) a výuce pomáhaly i dramatizace Komenského *Januy lingvarum*.

Náš obrázek lešenské dramaturgie není asi právě přesný, poněvadž her muselo být nejspíš mnohem více. I z uvedeného vzorku je však patrné, že lešenská dramaturgie v ničem nezaostávala za dobovými trendy, že hledala inspiraci mezi v Evropě v té době často exploatovanými látkami. Je očividné, že lešenští autoři hledali poučení mezi pracemi luterských dramatiků (Andreae, Frischlin) nebo v dějinách různých zemí protestantské Evropy (maršálek Francie Biron), ale v některých případech zřejmě sáhli i po látkách a tématech, které byly typické pro katolickou, a to zvl. jezuitskou, řádovou dramatiku (Mauritius).

Jak jsme viděli na dochovaných lešenských hrách, byly všechny psány prózou – netýkalo se to jen Komenského *Diogena* a *Abrahama*. Nechci tvrdit, že by se lešenští autoři teoreticky zabývali myšlenkou opuštění klasicistických pravidel,¹⁷⁷ podle nichž byl samozřejmou formou dramatu verš. Za příklad však mohly lešenským posloužit prozaické hry, které se jim dostaly do rukou. Lešenští totiž nečerpali jen z veršované Frischlinovy hry o Zuzaně, prokazatelně znali a sehráli i Andreaeho prozaický kus *Turbo* (1616). Lešenští autoři měli tedy možnost volby mezi prózou a veršem. Snad se autorům próza zdála být přirozenějším a pro budoucí mimoškolní praxi studentů více vyhovujícím vyjadřovacím prostředkem. To je již ovšem jen má hypotéza.

I dramatická tvorba z lešenského gymnázia je dokladem toho, že v 17. století – které se pyšnilo knihtiskem, využívalo výhod stále ještě rozšířené znalostí latiny, a přitom disponovalo množstvím ochotných překladatelů ze světských i církevních jazyků (zvláště z latiny) – již pro témata a dramatické látky není v Evropě hranic, a to ani zemských, státních a jazykových, ale svým způsobem ani konfesijních. Vždyť o obětování Izáka psali příslušníci všech velkých vyznání a na základě starozákonního příběhu sdělovali svým věřícím žádoucí teologické, náboženské či morální výklady.

Pokud se na základě autorských poznámek k provedení pokusíme stanovit, jak se měnila lešenská inscenační praxe, můžeme říci, že začátkem čtyřicátých let se využívaly patrně dosti jednoduché divadelní prostředky. Jak text komenského *Diogena*, tak *Abrahama* toho v tomto ohledu mnoho neprozradí. Ze sporadických poznámek je však patrné, že byla použita nějaká závěsy zastřená konstrukce, z níž herci vycházeli před diváky. V případě *Diogena* (1640) mluví poznámky jen o zadní oponě, u *Abrahama* (1641) lze snad předpokládat také nějaký boční závěs s průchodem vpředu. O několik let později se situace zřejmě poněkud změnila. Ve hře *Hercules* (1646) předpokládaly některé scény použití jevištní mechanizace: vzpomeňme na letící oblak s hady snášejícími se do postýlky malého hrdiny, na let stymfalských ptáků atp. Pro tragédii o velkovezíru Ibrahimovi (1689) už muselo jít o jeviště opravdu dobře vybavené barokní mašinérií: hra přece nabízela divákům nejen létajícího orla nesoucího na hřbetě živého herce, ale i námořní scény druhého jednání, které se bez technických vymožeností nedaly provést.

¹⁷⁷ Viz MEID 2009: s. 375.

C. BLATNÝ POTOK

I. PLÁNY NA REFORMU ŠKOLY A JEJICH VÝSLEDEK

1. Plány na reformu školy a na zavedení divadelních představení

Kolem roku 1650 byla potocká škola útočištěm lidí různých národností a konfesí. Kromě luteránů a reformovaných zde byli i ortodoxní Rumuni a studenti pocházející z potocké komunity novokřtěnců.¹⁷⁸ Poznamenejme, že v Sárospataku kromě této protestantské školy fungovalo také jezuitské gymnázium.¹⁷⁹

Na rozdíl od lešenského gymnázia byla potocká protestantská škola institucí, jejíž výukové metody byly mírně řečeno konzervativní. Třebaže měl tento ústav poskytovat (řečeno dnešní terminologií) vyšší střední vzdělání a jeho odchovanci se po pobytu na některé z evropských univerzit mohli stát učiteli na obdobném typu škol a posléze dosáhnout i úřadu faráře, měla potocká vzdělávací instituce jen dvě posluchárny. Často se střídající učitelé v nich učili děti prostých rodičů i šlechtický dorost. Pro tyto pedagogy byl několikaletý výkon učitelského zaměstnání podmínkou k získání vlastní farnosti. V uspořádání výuky i zkoušek vládla značná libovůle, některé předměty se pro malý počet učitelských sil vyučovaly třeba jen jednou za několik let. Vzdělávání v takovéto škole bylo tedy pochybné i zdouhavé, neboť zvláště pokročilejší studenti museli čekat i léta, až bude odpřednášen předmět, který neměli pominout.¹⁸⁰

Transylvánská vrchnost si přála, aby se Komenský ujal reforem tohoto školního zařízení. Přijel sem poprvé nakrátko v květnu 1650 a byl zde přívětivě přijat knížetem Zsigmondem a jeho matkou, kněžnou Lórántffy. Komenský zde napsal drobný rozklad *De vocatione in Hungariam (O povolání do Uher)*, v němž navrhl

¹⁷⁸ BLEKASTAD 1969: s. 484.

¹⁷⁹ Spišští jezuitští studenti sehráli u příležitosti svatby Zsigmonda Rákócziho s českou princeznou v r. 1651 v Sárospataku divadelní hru. KÁRMÁN 2009: na s. 295, 296 otiskuje dochovanou periochu této divadelní produkce.

¹⁸⁰ DRUSCHKY 1904: s. 1, 2.

zřídít v Blatném Potoku sedmitřídní školu. Měla mít 3 filologické třídy (*classis vestibularis, janualis, atrialis* – nazvané podle Komenského učebnic *Vestibulum, Janua, Atrium*, jež se v nich měly probírat).¹⁸¹ Pak měly následovat třídy filosofie, logiky, politiky a teologie. Studenti měli pokud možno vše poznat z vlastní zkušenosti a praxe. Budoucí prostornou školní budovu mělo zaplnit sedm poslucháren. Slušně placených učitelů mělo být tolik, kolik bylo tříd a potřebám učiliště měla sloužit i nově zřízená školní tiskárna.¹⁸²

Jednota bratrská v Lešně po delších jednáních s kněžnou svolila, aby Komenský (který se o Letnicích 1650 zase rychle vrátil do Velkopolska) odcestoval do Uher na delší čas. Motivem rozhodnutí byla asi i snaha nenarušit vztahy mezi knížecí rodinou a Jednotou: její souvěrci, žijící na rákocziiovských panstvích přece přízeň své mocné vrchnosti tolik potřebovali.¹⁸³

Komenský přijel podruhé do Sárospataku v podzimních měsících r. 1650. Vrchnost ho vybavila nutnými pravomocemi k dohledu nad školou a dala zřídít poradní sbor, který měl Komenskému v práci pomáhat. Byli v něm Andreas Klobusiczky, luterán horující za osvobození Uher od Turků i Habsburků, János Tolnai Dali, rektor školy, který si za doby svých studií v Anglii osvojil puritánské smýšlení, a superintendent Ferenc Veréczi, Tolnaiův protivník v církvi.

Komenský se brzy začal starat o zavedení divadelních představení. Navrhl je již ve spise *Schola pansophica (Pansofická škola)*, který začal psát patrně již během podzimu roku 1650 a dokončil ho v roce následujícím; nejprve se zde podává stručný obraz budoucí výuky. V par. 88 pak shrnuje výhody provozování školních divadelních her: 1) předváděné věci se lépe pamatují; 2) žák-herec se usilovně snaží, neboť za svůj výkon může být veřejně pochválen i pokárán; 3) pro učitele je úspěch studenta věcí vlastní prestiže; 4) rodiče představení vnímají kladně, a proto nešetří penězi; 5) vyniknou přednosti jednotlivých žáků; 6) mládež se pocvičí

¹⁸¹ Tj. KOMENSKÝ, VH 1992.

¹⁸² KOMENSKÝ, VH 1992: s. 186, 187.

¹⁸³ BLEKASTAD 1969, s. 466–483.

v komunikaci, myšlení i gestech (vždyť celý život člověka spočívá v hovorech a jednání).¹⁸⁴ Podle následného podrobného programu pro sedm proponovaných tříd, se měla v každé z nich předvést nějaká „actio scenica“ či „actio publica“.

Vestibulární třída měla jednou za tři měsíce podstoupit veřejnou zkoušku, během níž by vždy jeden žák dotíral na zvoleného spoluhráče otázkami z látky *Vestibula* a gramatiky k *Vestibulu*. V januální třídě se měla *Janua* rozdělit na otázky, jež by „na scéně“ („in scena“) předvedlo více rozmlouvajících osob. Na rozdíl od dvou prvních filologických tříd se měl v atriální třídě předvést náročnější program, který již měl vypadat jako divadelní hra („comoedia“): „Spectaculum scenicum, quod comoediae faciem prae se ferat, adornandum est (adeoque jam adornatum) sub titulo SCHOLA LUDUS: amoenissimas habens actiones, quibus omnia inter nominandum repraesentari ad vivum possunt.“¹⁸⁵

Citovaný odstavec si lze ovšem vyložit tak, že v roce 1650 měl již Komenský hotové dílo s názvem *Schola ludus*.¹⁸⁶ Zároveň ale není v žádném případě možné, aby Komenský již v r. 1650/1651 mluvil o hotovém vlastním cyklu *Schola ludus*, jež podle vlastního svědectví dokončil teprve v r. 1654. B. Druschky (1904) se domníval, že závorkou ohraničená slova „(adeoque jam adornatum)“, která mluví o *Schola ludus* jako o existujícím spise, byla do díla vsunuta později pro účely vydání spisu *Schola pansophica* v souborném amsterodamském vydání *Opera didactica omnia* (*Veškeré spisy didaktické*, dále jen *ODO*) v roce 1657 a 1658: tehdy již byl osmidílný cyklus pochopitelně hotovým a dokonce dvakrát vydaným spisem.¹⁸⁷ Naneštěstí si tuto hypotézu nelze ověřit, poněvadž *Schola pansophica* je známa

¹⁸⁴ KOMENSKÝ SP, 1992: s. 213, 214, par. 88. Tento odstavec je doslova citován v předmluvě ke kurátorům potocké školy, předeslané cyklu her *Schola ludus*, viz KOMENSKÝ, SL 1915: s. 139, 140. Česky viz KLOSOVÁ 2005, s. 93, 94.

¹⁸⁵ KOMENSKÝ SP, 1992: „actio theatralis“ vestibulární třídy viz s. 217, par. X, o januální třídě viz s. 218, par. X; o atriální třídě viz s. 220, par. X. – Česky: „Pod názvem ŠKOLA HROU je třeba vytvořit scénickou podívanou (a tak už byla vytvořena), která by již měla podobu divadelní hry: a jsou v ní velice pěkné akce, díky nimž je možné všechny věci živě představit, zatímco se pronášejí jejich jména.“

¹⁸⁶ Viz např. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957: s. 263.

¹⁸⁷ DRUSCHKY 1904: s. 12, 113, 114.

jedině z vydání v *ODO*, kde na titulní list díla připojil Komenský v roce 1651 (což bylo patrně datum dokončení spisu).

Na druhé straně tanulo slovní spojení substantiv „schola“ a „ludus“ prokazatelně Komenskému na mysli již velmi dlouho. Zmínku o tom, že výraz „ludus“ znamená škola i hra, a že by tedy škola měla být opravdu hrou (míněno snadné, příjemné a hravé učení), ale že škola (řecky „scholé“) se v současné době změnila místo toho v žluč (řecky „cholé“) najdeme u Komenského již např. ve spise *Pansophiae praeludim (Předehra pansofie)*¹⁸⁸ v r. 1637 (a v r. 1639, kdy vyšlo druhé vydání). Kromě toho je třeba si povšimnout i slov samotného Komenského, jenž v úvodní části díla *Schola pansophica* píše v obraně divadelních představení před jejich odpůrci, že všem možným nebezpečím, jež v jejich očích divadlo (a zvláště maskování a převleky) přináší, se lze vyhnout „omissis historiis externis agitatique per scenam classicis pensis nostris.“¹⁸⁹ V předchozím textu ovšem autor zmiňuje, že potocké školní hry nemusejí mít nic společného s pochybnou náplní antických komedií (podle naznačeného obsahu nejspíše Plautových a Terentiových). Pro představení si přece lze vybrat krásné a pamětihodné příběhy, a to svaté či světské, skutečné či smyšlené. Komenského plán se tedy zdá mít dva stupně: 1) raději by viděl běžné školní hry, podobné, jaké se hrály na mnoha protestantských školách Evropy; 2) pokud by se tento program ukázal jako neprůchodný, nabízí se další řešení: převedení školní látky do scénické podoby.

Je třeba vzít také v úvahu, že již v roce 1650 v Lešně vyšla dramatizace první části Komenského *Januy lingvarum*, školská hra, jejímž autorem byl Šebestián Macer. Myšlenková posloupnost škola – dětská hra – dětská školní divadelní hra je celkem nabíledni. Komenský sice jistě mohl mít již v hlavě jakýsi plán budoucího vlastního díla i jeho název, pravděpodobněji mu však tanulo na mysli lešenské zpracování *Januy* samo.

¹⁸⁸ KOMENSKÝ PP, 1989: s. 16, 17.

¹⁸⁹ KOMENSKÝ SP, 1992: s. 214. – Česky: „... pokud necháme stranou cizorodé příběhy a sehrajeme na scéně to, co je u nás obsahem školní látky...“

Není vůbec samozřejmé, že by všechny v díle *Schola pansophica* zmiňované divadelní kusy musely nutně být díly Komenského. Není sice úplně jisté, zda Komenský mohl již během r. 1650/1651 vědět veškeré podrobnosti o tom, co se dělo či připravovalo v Lešně: na druhou stranu, dopisy z Lešna tehdy běžně došly do většiny míst Evropy za zhruba sedm až deset dní.

Vraťme se však od lákavých hypotéz na pevnou půdu spisu *Schola pansophica*. Čtvrtá filosofická třída měla v programu hru *Diogenes Cynicus in scenam productus sive De compendio philosophando*; jak autor poznamenává, již třikrát se úspěšně hrála v Lešně. Tentokrát šlo tedy zcela jistě o Komenského vlastní dílo, i když zde s trochu pozměněným titulem.¹⁹⁰

Následující, logická třída, měla mít na programu kus přinášející mnoho světla do umění řeči, myšlení a činnosti se složitým názvem *Artis triunis, grammaticae, logicae, metaphysicae inter se aemulatio et de praerogativa contentio tandemque amica de omnibus sapienter in sapientiae regno administrandis conventio et osculum*.¹⁹¹ Z textu dále plyne, že hra, již si snad můžeme představit jako nějakou simulovanou rozpravu mezi zmíněnými obory, je již hotova a má padesát jednajících osob. Od Komenského takový kus dochován nemáme, avšak je doloženo, že se ještě v Lešně zabýval vytvářením spisu s částečně podobným titulem, o němž píše Zsigmondu Rákóczimu v dopise z 2. 9. 1650. O dochovaném exempláři díla *Omniscientiae humanae Syntagma trium harmonicum, rerum scilicet, conceptuum et verborum (seu linguae) paralellismus perpetuus cum grammaticae, logicae metaphysicaeque osculo suavissimo* ovšem nevíme.¹⁹²

Třída politická měla hrát hru s titulem *Salomon pius, sapiens, dives, gloriosus: et mox delirans, praevaricator, ad poenas vocatus, resipiscens. Sive De vanitatibus*

¹⁹⁰ KOMENSKÝ, SP 1992: s. 221, par. X.

¹⁹¹ KOMENSKÝ SP, 1992: s. 223, par. X. – Česky: *Vzájemný střet trojjediného umění gramatiky, logiky a metafyziky a jejich zápas o přednost a konečně jejich spojení a laskavá shoda o všech věcech, jež se mají spravovat v království moudrosti*.

¹⁹² PATERA 1892: s. 168 (č. 143) – Česky: *Harmonický trojjediný svazek, totiž stálý paralelismus věcí, pojmů a slov (čili řeči) s nejsladším spojením gramatiky, logiky a metafyziky*. Viz CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957: s. 263, 264 (uveden zkrácený titul).

mundi tragoedia. I zde se zdá, že autor mluví o existujícím díle, jež se tematicky pro politickou třídu nepochybně hodilo, avšak není dobře možné je identifikovat.¹⁹³

I poslední, teologická třída měla svůj divadelní program: její hra měla zpodobit hrdinskou postavu, která silou své ctnosti přemáhá všechny překážky. Takovým hrdinou byl pro Komenského Abraham a hru o něm prohlašuje za připravenou: bylo to nepochybně jeho vlastní dílo. Druhou možností byl kus, jehož hrdinou měl být David. Protože je uveden titul hry *David, parvus, pius, contemptus, afflictus et mox magnus, amabilis, gloriosus, triumphator* lze soudit, že i zde se autor odvolává na již existující drama, avšak nic bližšího o něm říci nelze.¹⁹⁴ Jinou eventualitou je, že přívlastky za jménem David byly míněny jako jakási stručná osnova plánované hry (obdobná možnost platí pro výše zmíněnou hru o Šalomounovi).

Co tedy Komenský ve spise *Schola pansophica* míní slovy „actio scenica“, jejichž překladu jsem se na začátku této pasáže zcela záměrně vyhnula? Nemuselo jít vždy o představení divadelní hry. Každopádně jde nejdříve o veřejné předvedení nějakého improvizovaného rozhovoru na dané téma, nejprve dvou osob (ve vestibulární třídě), posléze více lidí (v januální třídě). Posléze však i Komenského „actio scenica“ nabude formy divadelní hry, v níž mluví více osob, jejichž promluvy jsou ilustrovány názorným předváděním pojmenovaných věcí (v atriální třídě). Ve čtvrté filosofické třídě již žáci předvádějí skutečný děj, i když zde, jak víme, spíše ve formě „pásma krátkých příhod“,¹⁹⁵ jež dohromady skládají život („vitam“) kynika Diogena. Úkol další, logické třídy si můžeme představit jako předvedení simulované, smírně zakončené disputace tří oborů; jistě to byla úloha mentálně i jazykově obtížnější než u zdánlivě podobné produkce atriální třídy. U šesté a sedmé třídy šlo pak o to, aby žáci provedli náročné divadelní texty

¹⁹³ KOMENSKÝ SP, 1992: s. 225 (par. X). – Česky: *Šalomoun zbožný, moudrý, božský, slavný: a hned zase blouznící, podvodník, povoláný k trestu a zase nabývající rozumu. Aneb Tragédie o světských marnostech*. – CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957: s. 264 snad správně dává obsah hry do souvislosti s XXXI.–XXXV. kapitolou *Labyrintu světa*, která vznikla zpracováním biblického obsahu s přidáním postavy Královny světské moudrosti.

¹⁹⁴ KOMENSKÝ SP, 1992: s. 227 (par. X). – Česky: *David malý, zbožný, opovrhovaný, sklíčený a hned zas velký, hodný lásky, slavný, triumfující*

se složitým dějem a porozuměli jejich mravnímu poselství či teologickému vyznění.

Je tedy zjevné, že i umění vystupovat v divadelní hře se podle Komenského musel žák naučit: nejprve v prostém a složitějším improvizovaném rozhovoru, nakonec ve skutečné divadelní produkci. Je však třeba si uvědomit, že v úvodních třídách plánované školy šlo o vystoupení, obnažující podstatu divadla v její nejprostší holé podobě: je třeba někoho, kdo se dívá, a někoho, kdo něco předvádí a mluví. Již to je pro Komenského divadlo; jeviště, divadelní text, kostýmy, detaily provedení atd. jsou v porovnání s těmito dvěma základními náležitostmi podružné.

Ve spisku *Leges scholae bene ordinatae (Zákony dobře spořádané školy*, dále jen *Leges*) ostatně vysvětluje sám Komenský, co nazývá divadlem: „Theatrum vocamus, cum discipuli actiones aliquas in conspectu multorum ad haec spectacula convocatorum repraesentare jubentur.“¹⁹⁶ Rozhodující tedy není ani divadelní hra ani jeviště ani dokonalost jevištního provedení, ale to, že studenti veřejně předvádějí nějaké „actiones“ (doslova: činnosti, dění, hry, akce, aktivity). Pojem divadla je zde tedy spojen výhradně se školou. Zdůvodnění je nasnadě: lidský život uplývá v rozmluvách a v jednáních, v příkladech i v soupeření. Mládež se prostřednictvím vystupování na veřejnosti má naučit odpovídat na různé nečekané otázky, obhlížet různé věci, přiměřeně se chovat, gestikulovat, modulovat a měnit hlas podle potřeby a tvářit se v souladu se situací.¹⁹⁷

Podle *Leges* měla každá třída takto vystoupit čtyřikrát do roka a předvést látku probranou během minulého období (trimestru) rozdělenou mezi jednotlivé osoby. Představením všech tříd měl být věnován vždy jeden týden a nejslavnější hry se měly pořádat koncem školního roku. „Actiones teatrales“ mají tedy podle

¹⁹⁵ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1968: s. 155.

¹⁹⁶ KOMENSKÝ, *Leges* 1957: sl. 788. – Česky: „Když je žákům přikázáno předvádět různé děje či činnosti před pohledy mnoha lidí přizvaných k takové podívané, nazýváme to divadlem.“

¹⁹⁷ Není ovšem správné se domnívat že pro Komenského bylo divadlo spojeno jen se školní výukou a že je znal „jen jako školskou pomůcku“ (HENDRICH 1947: s. 133). Jinde u Komenského najdeme povědomí o funkci divadla jako veřejné instituce. Viz zde, oddíl A. Viz též např. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1968: s. 159–161

Leges (podobně jako podle díla *Schola pansophica*, kde je to zdůrazněno jen na začátku) posloužit jako forma zkoušky.

2. Realita – trojtřídní latinská škola a její učebnice; první informace o spise *Schola ludus*

Oba spisy, jak *Schola pansophica*, tak *Leges*, prozrazují Komenského záměry a plány, jak co do školské reformy, tak co do zavedení školních her. Realita byla odlišná: ještě koncem r. 1653 si Komenský stěžuje, že učitelé jsou k žákům hrubí a nelze je přimět, aby se pokusili zavést divadelní hry.¹⁹⁸ Jediné, co víme o potockých školních představeních, je, že se zhruba během posledních šesti měsíců Komenského tamního pobytu (tj. do začátku června 1654) hrály hry cyklu *Schola ludus* – a na začátku všeho patrně první část lešenské dramatizace *Januy* z pera Šebestiána Macra.

Také náročný plán na zřízení gymnázia se třemi gramatickými a čtyřmi vyššími třídami se nakonec neuskutečnil. Komenský sám dával neúspěch tohoto záměru do souvislosti se smrtí svého příznivce, mladého knížete Zsigmonda Rákócziho, v únoru 1652.¹⁹⁹ Postupně byly v letech 1651–1652 otevřeny tři třídy,²⁰⁰ v nichž se měly postupně probírat Komenského jazykové učebnice *Vestibulum*, *Janua* a *Atrium* (česky *Předdomí*, *Dveře*, *Atrium* nebo *Síň*). Různé verze *Vestibula* a *Januy* vytvořil Komenský již v Lešně, *Atrium* bylo napsáno až v Uhrách. K těmto

¹⁹⁸ KOMENSKÝ, CAF 1975: par. 109.

¹⁹⁹ Srov. zmínku v amsterodamské předmluvě (datované 1. 1. 1657) ke *Schole ludus*, viz kritická edice založená na prvním amsterodamském vydání KOMENSKÝ, SL 1915, s. 131. – Pozn. ke způsobu citování z cyklu *Schola ludus*: V této části disertace půjde především o Komenského jako autora divadelních her, které se hrály a vyšly v Sárospataku, proto užívám pro citování fotokopii vydání KOMENSKÝ, SL 1656, uložených v komeniologickém oddělení FIÚ AV ČR, v. v. i. Užívaný soubor fotokopii je však defektní (chybí např. celá *Pars VI.*), proto tam, kde je třeba, používám zmíněné kritické vydání Komenský, SL 1915, v němž editor sice vychází z prvního amsterodamského vydání, ale v rámci kritického aparátu podává srovnání s potockým tiskem *Scholy ludus*.

²⁰⁰ Popis trojtřídní školy podal Komenský ve spise *Schola Latina tribus classibus divisa (Latinská škola rozdělená do tří tříd)*, který napsal v r. 1651. Tj. KOMENSKÝ, SLat. 1992 (kde též plný titul díla).

učebnicím patřily ještě příslušné slovníky a mluvnice.²⁰¹ Množství žáků ve školách bývalo v 17. století větší než v naší době; přesné počty studentů ve třídách sice neznáme, ale mohlo to být od několika desítek až zhruba ke stovce žáků.

Jak *Vestibulum*, tak *Janua* a *Atrium* zahrnovaly tematicky obdobně rozdělenou látku a od popisu světa přírody postupovaly přes oblast výtvorů lidských rukou a mysli k líčení vědních oborů, dále se věnovaly náčrtu základních pojmů a hodnot morálky, zabývaly se tím, co náleží k životu v rodině i obci, a nakonec popisovaly život člověka ve vztahu k Bohu. Témata-kapitoly se však v těchto učebnicích lišily náročností jak co do slovní zásoby, tak co do gramatické a stylistické obtížnosti textů: V této řadě bylo nejjednodušší *Vestibulum*, nejsložitější *Atrium*.²⁰²

Čtvrtá slavná učebnice, *Orbis sensualium pictus*, která ve své prvotní podobě vznikla až za Komenského pobytu v Sárospataku, dodržovala prakticky stejné rozdělení i postup školní látky jako dříve zmíněné příručky. Text byl však mnohem jednodušší, než tomu bylo u *Vestibula*. První se měl probírat text této učebnice v mateřském jazyce (ještě než studenti přešli do první třídy latinské školy) a latinská verze přišla ke slovu na začátku vyučování latiny.²⁰³

První dvě třídy latinské školy měly probrat slovní zásobu a gramatiku dvou základních učebnic podle zvláštních příruček a následně texty učebnic samy. Na začátku výuky se pracovalo zcela nebo částečně v mateřském jazyce, v poslední

²⁰¹ Atriální slovník však nebyl vydán v Uhrách, ale až v r. 1657 v Amsterdamu. Bibliografický popis viz URBÁNKOVÁ 1959: č. 529, s. 259.

²⁰² Tj. KOMENSKÝ, *Vestibulum* 1652. (*Eruditionis scholasticae pars prima, Vestibulum rerum et lingvarum fundamenta exhibens. [Pataki] MDCLII.*) *Vestibulum* i *Rudimenta grammaticae* (*Základy mluvnice*) cituji podle kritické edice, tj. KOMENSKÝ, *Vestibulum* 2011; KOMENSKÝ, *Rudimenta* 2011. – KOMENSKÝ, *Janua* 1652. (*Eruditionis scholasticae pars II, Janua, rerum et lingvarum structuram externam exhibens. [Pataki] MDCLII.*) K *Janui* patřící texty *Lexicon januale* a *Grammatica janualis* užívám podle kritických edic KOMENSKÝ, *Lexicon* 2011, KOMENSKÝ, *Grammatica* 2011. – Tj. KOMENSKÝ, *Atrium* 1652. (*Eruditionis scholasticae pars III, Atrium, rerum et lingvarum ornamenta exhibens... [Pataki] 1652.*) *Atrium* a *Grammatica elegans* cituji dle KOMENSKÝ, *Atrium* 1957.

²⁰³ Tuto první verzi díla Komenský v Předmluvě ke kurátorům potocké školy označuje jako „encyclopaedia sensualium“ a nazývá ji „Vestibuli et Januae lingvarum Lucidarium“; zmiňuje se, že pro ni nechal pořídit 180 dřevorytů, které se právě chystají k tisku“, viz KOMENSKÝ, SL 1915: s. 145. Ukázky textu první verze díla bez obrázků zveřejnil Komenský již pod hlavním titulem *Orbis sensualium pictus* v *ODO* (tj. KOMENSKÝ, OSP 1957); kritické vydání nalezených částí potockého tisku viz KOMENSKÝ, *Lucidarium* 1970. První známé úplné vydání *Orbisu* vyšlo v latinsko-německé verzi až v Norimberku r. 1658 a poté s nepatrnými úpravami r. 1659 (viz KOMENSKÝ, OSP 1970).

třídě především v latině. *Janua* byla důležitou učebnicí i pro třetí, atriální třídu: její text byl totiž východiskem pro úplné zvládnutí náročného latinského stylu plného ozdob, jaký přinášelo *Atrium*. Studenti se dostávali od prostých slov latinské *Januy* ke komplikovanému slohu poslední učebnice pomocí učitelova vysvětlování, potom díky vlastní práci s textem, prostřednictvím obměn jednoduchých vět a výraziva výchozího textu, postupným cvičením, jak uplatnit rétorické ozdoby v praxi.²⁰⁴ Proto byla také *Schola ludus*, dramatizovaná verze *Januy*, ve spise *Schola pansophica* plánována jako veřejné (a snad již bez rozpaků můžeme říci divadelní) cvičení atriální třídy.

Divadelní program na potocké škole se nakonec uskutečnil, avšak až na přímý rozkaz sedmihradské kněžny. Rozhodla o tom v listopadu 1653, kdy Komenský, znechucený překážkami, jež mu kladl do cesty zejména puritánsky smýšlející rektor János Tolnai Dali (který si na své škole nepřál vůbec žádné divadelní produkce), hrozil návratem do Lešna. Komenský navrhl Tolnaiovi biblická dramata o Josefovi nebo o Zuzaně (a opustil tedy zcela myšlenku na počáteční elementární a spíše řečnická či dialogická cvičení a začal hned s náročnějšími divadelními podniky). Možná mu tanula na mysli i nám známá lešenská hra *Susanna* (1646). Rektorovi se ovšem takové hry zdály být profanací svatých látek, jakkoli se takové a jim podobné kusy již léta zcela běžně předváděly na katolických i luteránských školách po celé Evropě. Komenský si vzpomněl na Macrovu lešenskou dramatizaci *Januy*, a to se konečně Tolnaiovi zalíbilo. *Schola ludus* měla v Blatném Potoku cestu otevřenou.²⁰⁵

²⁰⁴ KOMENSKÝ, SLat. 1992: s. 288–291 (výklad o zmíněných učebnicích, jejich částech a užívání).

²⁰⁵ KOMENSKÝ: CAF 1975, par. 109–111.

II. ŠEBESTIÁN MACER A JAN AMOS KOMENSKÝ

1. Šebestián Macer z Letošic a jeho tři dramatizace Januy (1650, 1651)

Na rozdíl od obou v české badatelské obci uznávanějších Komenského dramatických prací máme v případě cyklu osmi školských her *Schola ludus seu Encyclopaedia viva. Hoc est Januae lingvarum praxis comica, res omnes nomenclatura vestitas et vestiendas sensibus ad vivum repraesentandi artificium exhibens amoenum* (Sárospatak 1656; dále jen *Schola ludus*)²⁰⁶ přesně doloženo, že inspiračním zdrojem pro toto Komenského dílo byla dramatizace Komenského učebnice *Janua lingvarum* od Šebestiána Macra z Letošic. Tento lešenský exulant (o jehož životě a díle se hovořilo v oddílu B II 2) zpracoval v letech 1650 a 1651 celkem šedesát kapitol této příručky do tří divadelních her

V době letních zkoušek – snad roku 1650, kdy dílo vyšlo – předvedl Šebestián Macer z Letošic na zdejším gymnáziu dramatizaci prvních 31 kapitol Komenského *Januy*, které se týkaly přírody. V titulu se ovšem mluví o pouhých 30 kapitolách: *Januae lingvarum Comeniana ex primis XXX capitibus doctrinam physicam exhibentibus sub aestivi tempus examinis in Illustri gymn[asio] Lesnensi certo explorata documento praxis comica. Perpetuis tabellis illustrata et verbis veterum recentiumque autorum concinnata in Metaphrasin poeticam. Lesnae, ex typogr[aphia] Danielis Vetteri. Anno M. DC. L.*²⁰⁷ Je těžko s určitostí říci, jak tato chyba vznikla. Zmatky, týkající se mimo jiné rovněž počtu kapitol *Januy*

²⁰⁶ Tj. KOMENSKÝ, SL 1656: – Česky: *Škola hrou čili Živá encyklopedie. To jest divadelní procvičení Dveří jazyků, předkládající všechny věci spolu se jmény, která mají a která jim náležejí, a předvádí je smyslům v živém zpodobení.*

²⁰⁷ Tj. MACER I 1650, f. [A1a]. – Česky: *Praktické divadelní cvičení vycházející z prvních 30 kapitol Komenského Dveří jazyků, jež podávají nauku o přírodě, provedené ve slavném lešenském gymnáziu v době letní zkoušky. Objasněno vše zahrnujícími přehledy a přetvořeno v Básnickou metafrázi ze slov starých i novějších autorů.* V Lešně, z tiskárny Daniela Vettera 1650. – Srov. BRAMBORA 1973: s. 28 (zmínka o „perpetuae tabellae“ je zde omylem vztažena na předlohu první ilustrované Komenského učebnice *Orbis pictus*).

zpracovaných v jednotlivých Macroových hrách, jež jsou založeny na této učebnici však, jak uvidíme, rozhodně nebyly vzácné.

Jméno „perpetuae tabellae“ dostala v titulu díla synopse celého kusu, jež je otištěna ve starém tisku jako pomůcka k orientaci ve hře a má podobu neobyčejně rozsáhlé přehledové tabulky (bude o ní ještě řeč).²⁰⁸

„*Metaphrasis poetica*“ je básnickým zpracováním větší části přírodovědné látky *Januy*. Autor, snad opět Macer, píše v drobné předmluvě, že ve snaze neulpívat stále jen na slovech Komenského učebnice vytvořil na většinu témat jejích 31 kapitol průvodní rozšiřující materiál. Tento cento o mnoha stranách a kapitolách se skládá z veršů různého původu: tvorba římských klasiků sice převládá, nechybí však ani novější básnické výtvořky. K málo srozumitelným výrazům jsou připojeny vysvětlivky, původ jednotlivých segmentů díla je vyznačen. Pro část o stavbě a chorobách lidského těla nenašel autor dost použitelných citátů, začlenil tedy do díla rozsáhlou epickou báseň, již na toto téma vytvořil skotský lékař David Kynaloch.²⁰⁹ Zda se cento uplatnil ve výuce, nelze zjistit.

Jak už jsem poznamenala, je Macrovo autorství dramatizace z r. 1650 spolehlivě doloženo svědectvím Komenského v předmluvě k dílu *Schola ludus*.²¹⁰ U druhé anonymní lešenské hry, která byla založena na látce *Januy*, není ovšem také důvod k pochybám o Macrově autorství. Provozovala se v lešenském gymnáziu opět u příležitosti letních zkoušek a podle starého tisku z r. 1651 nesla tento titul: *Artium rudiorum, subtiliorum, subtilissimarum seu actionum humanae industriae orchestra. Ex Januae lingvarum Comeniana à XXXI. ad L. capitibus depromta et sub aestivi tempus examinis in Illustri gymn[asio] Lesnensi publico explorata documento praxis comica. Ars de seipsâ. Lesnae, ex typogr[aphia] Danielis Vetteri Anno Christi M. DC. LI.*²¹¹ Z *Januy* využila tato dramatizace látku devatenácti

²⁰⁸ Viz [MACER] I, 1650: f. [I6a]–[N7b].

²⁰⁹ Viz [MACER] I, 1650: f. [I6r]–[N4v].

²¹⁰ Srov. např. KLOSOVÁ 2005, s. 89, 98, 92.

²¹¹ Tj. [MACER] II, 1651: f. [A5r]. Česky: *Koncert prostých, vytríbenějších a nejvytríbenějších dovedností a umění čili činností lidské pile. Praktické divadelní cvičení, vybrané z Komenského Dveří jazyků od kapitoly 31 do kapitoly 50 a vyzkoušené veřejným provedením v čase letních zkoušek ve*

kapitol (kap. XXXI–L), které se zabývají světem lidských řemesel, dovedností a vzdělání. Autor dramaturgie musel vědět, z jaké látky vyšel; přesto dokonce i v prologu hry tvrdí, že dílo podává obsah kapitol XXX–L učebnice.²¹² Vročení starého tisku dává tušit, že byla hra uvedena o letních zkouškách roku 1651, avšak explicitně to uvedeno není.

V době zimních zkoušek předvedli lešenští studenti na scéně třetí část dramaturgie *Januy*, s největší pravděpodobností rovněž Macrovo dílo. Hra vyšla v témže roce jako druhý díl, a měla následující název: *Januae lingvarum Comeniana ex decem (à L. ad LX.) capitibus mathematicam exhibentibus sub hybernici tempus examinis in Illustri gymnasii Lesnensi publico exploranda documento praxis comica. Lesnae. Ex typographia Danielis Vetteri. Anno Christi M. DC. LI.*²¹³

Navzdory titulu, který tvrdí, že se hra i zpracovaných deset kapitol *Januy* (ve skutečnosti šlo o kap. 51–60, padesátá kapitola byla zpracována již v druhé Macrovi dramaturgii) zabývá pouze matematikou, zde byly kromě ní probrány např. i geometrie a geodézie, statika, astronomie, geografie, chronologie a historie, logika, umění paměti (mnémonika) i předpovídání budoucnosti atd. Tisk tentokrát vyšel (můžeme-li věřit titulu) ještě před uvedením hry na scéně; zimními zkouškami tedy mohou být míněny examina probíhající až v r. 1652. V epilogu se autor zmiňuje o plánovaném pokračování dramaturgie *Januy* a slibuje, že se brzy dostane na řadu zpracování etiky a umění řeči, dopřeje-li mu Bůh zdraví a život.²¹⁴ Pokud víme, žádná pokračování již nebyla sepsána, patrně pro dlouhodobě

slavném lešenském gymnáziu. Umění samo o sobě. V Lešně, z tiskárny Daniela Vettera Kristova roku 1651.

²¹² [MACER] II, 1651: f. B [3v].

²¹³ Tj. [MACER] III 1651: f. [A5r]. – Česky: *Praktické divadelní cvičení z deseti kapitol Komenského Januy lingvarum (50.–60.) podávajících výklad o matematice, jež se má veřejně předvést v době zimních zkoušek ve slavném lešenském gymnáziu.* V Lešně. Tiskem Daniela Vettera. Kristova roku 1651.

²¹⁴ [MACER] III, 1651: „...actionum moralium in ethica..., sermonis in artibus philologicis, si nos DEUS superstites servaverit et incolumes, dabimus propediem“, f. [G4v].

nepříznivý Macrův zdravotní stav. Také zmínka o chatrném zdraví původce textu tedy nepřímou potvrzuje Macrovo autorství.²¹⁵

2. Hrála se první Macrova dramatizace Januy v Sárospataku?

Ve spise *Continuatio admonitionis fraternae... Joh[annis] Comenii ad S[amuelem] Maresium* (Amsterdam 1669; dále v textu jen jako *Continuatio*)²¹⁶ Komenský píše, že když rektor Tolnai souhlasil s dramatizací jeho *Januy*, zpracoval prvních jejích 20 kapitol a s velkým úspěchem je provedl s 52 šlechtickými studenty. Z ne zcela jasného autorova vyjádření ovšem může plynout, že uvedl na jeviště látku z pouhých 20 kapitol ve verzi, jakou podávala první část dramatizace *Januy* Šebestiána Macra: „Perseverante illo [Tolnaeo] profanationem esse, dixi: *Lesnensis scholae rector Sebastianus Macer tentavit Januam lingvarum in dialogos redactam huc adhibere; sed morbo apoplexiae prostratus continuare non potuit. Quid si nos id nostra in schola tentemus?* Hoc illi cum non displiceret, ex primis XX Januae capitibus primum actum composui, adolescentulis nobilibus 52 huc adhibitis.“²¹⁷ Macrova hra však (navzdory titulu) obsahovala látku 31 kapitol *Januy* a měla 37 rolí (uvidíme, že to nebylo konečné číslo); 52 rolí ovšem bylo v první Komenského hře (*Pars I.*) z cyklu *Schola ludus*, která obsahovala látku z prvních devatenácti (nikoli dvaceti) kapitol *Januy*. Další text *Continuatio*

²¹⁵ BIEŃKOWSKI 1968: na s. 65 zmiňuje, že se dramatizace *Januy* hrála v gymnáziu v Břehu (pol. Brzeg) nad Odrou. Z podání autora však není jasné, zda se hrály všechny části Macrovy dramatizace (a zda nešlo vůbec o *Scholu ludus*) nebo jen některé; není ani uvedeno, kterého roku se informace týká; dále není zcela jasné, zda měl Bieńkowski dílo v ruce, ale odkazuje se zde na „Egzemplarz Biblioteki PAN, Gdańsk, Ma 3986. 2° adl. 156.“ Informaci jsem prozatím v knihovně nedokázala ověřit; podle katalogu uveřejněného na webových stránkách knihovna starý tisk s takovou signaturou nemá.

²¹⁶ Česky: *Pokračování bratrského napominání... Jana Komenského pro Samuela Maresia.*

²¹⁷ Tj. KOMENSKÝ, CAF 1975: par. 111. – Česky: „Poněvadž trval na tom, že je to znesvěcení, řekl jsem: *Šebestián Macer, rektor lešenské školy, se pokusil k tomu účelu použít Dveře jazyků, upravené do dialogů; ale nemohl pokračovat, protože ho ranila mrtvice. Co kdybychom to zkusili v naší škole?* Když se mu to docela zamlouvalo, vytvořil jsem z prvních dvaceti kapitol *Januy* první hru a využil jsem tu 52 mladičkových šlechticů.“

popisuje triumfální úspěch prvního potockého představení v jedné z poslucháren školy za přítomnosti pouhých dvou scholarchů. Po tomto úspěchu, jak se zde píše, všichni prosili Komenského, aby zdramatizoval celou *Januu*. Není však zcela jasné, zda se celá tato pasáž beze zbytku týká první provedené hry Komenského, jak to na první pohled vypadá, nebo uvedení Macrovy první části dramaturgie *Januy*.²¹⁸

V předmluvě ke kurátorům, předřazené souboru *Schola ludus* (jejíž text přetiskla po vzoru prvního potockého tisku i další vydání díla), totiž Komenský jasně tvrdí, že v Sárospataku provedl začátkem roku 1654 Macrovu první hru. Když měla úspěch, přikročil Komenský k vlastní práci na osmidílném cyklu her, protože hodlal Macrův projekt (nedokončený pro ochrnutí) dovést do konce a zpracovat tak, aby hra byla jednodušší a pro mládež užitečnější. Protože se tato pasáž stala pramenem mnoha badatelských nedorozumění, ocituji ji zde raději doslova: „*Superaddere coepit ante triennium non inelegans Januae illius exercitium vir eximius, D. Sebastianus Macer, scholae in Polonia Lesnensis rector: sub titulo JANUAE LINGVARUM COMENIANAE PRAXIS COMICA. Cujus praxis partem primam, Mundum rerum naturalium repraesentantem, cum sub ingressum anni hujus in scenam produci et in conspectu Vestro ludi curâssem, adeò placuit actio illa Vobis et spectantibus omnibus, ut approbatò publicè hoc exercitii genere totum rerum ambitum seu discendorum ENCYCLOPAEDIAM in talem autopsian et autopraxian deduci optaretis à meque peteretis. Quò ego stimulatus, sicut et insperato nobilis vestrae juventutis ad haec talia ardore, tametsi laboribus circa magis seria aetatique et vocationi meae convenientiora occupatus sim et ad stationem meam redire à meis (qui me huc ad tempus miserunt) urgeor: cohibere me tamen non potui, quin unò et alterò mense huc datò omnes rerum materias pertransire omniaque in dialogos tales, res veras simulachris jucundis repraesentantes, reducere proposuerim. Nempe quia D. Macer paralyseos morbo praeventus (dolendum!) opus coeptum absolvere non potuit et quia praxin hanc ab illo inchoatam ad majorem simplicitatem evidentioresque iuventutis usus deduci*

²¹⁸ KOMENSKÝ, CAF 1975: par. 111, 112.

*posse sperare coepi.*²¹⁹ Podle těchto slov tedy nemůže být pochyb o potockém provedení Macrovy první hry. Z textu je také jasné, že na základě úspěchu tohoto vůbec prvního potockého školního představení začal Komenský vlastní práci na cyklu *Schola ludus*. Otázkou je, zda si neobvyklé vyjádření „*sub ingressum anni hujus in scenam produci*“ máme vykládat tak, že se představení na základě Macrova textu uskutečnilo počátkem r. 1654, nebo již před koncem r. 1653.

Je pravděpodobné, že informace Komenského předmluvy z dubna 1654 budou přesnější než zpráva z *Continuatio*, která vyšla až v Komenského téměř osmdesáti letech, i když byla životopisná část díla zpracována na základě autorových deníků. Vždyť v r. 1654 adresoval svá slova těm, kteří měli události ještě v živé paměti a dobře si je musel pamatovat i sám. Na druhou stranu: v roce 1669 už přesný popis toku dávno minulých událostí nemohl být natolik důležitý; Macer, inspirátor Komenského *Scholy ludus*, byl navíc dávno mrtev a ve Spojeném Nizozemí, kde Komenský žil, i jinde v Západní Evropě, byl naprosto neznámou osobou.

Které dramatizace *Januy*, zda Komenského či Macrovy, se týká popis představení vylíčeného v par. 112 *Continuatio* nelze ovšem s naprostou jistotou určit. Podle podání Komenského se zdá, že se také tento odstavec týká provedení Komenského *Pars I.*, avšak tomu odporují již citovaná slova předmluvy ke kurátorům potocké školy. Jistoty v této otázce z pramenů, jež máme k dispozici, nelze dojít. Pro celou řadu badatelů představovala tato otázka nemalý problém.

²¹⁹ KOMENSKÝ, SL 1656: s. 3, 4. – Česky: “Pan Šebestián Macer, vynikající člověk a rektor školy v polském Lešně, začal k této učebnici přidávat pod názvem PRAKTICKÝ DIVADELNÍ NÁCVIK KOMENSKÉHO DVEŘÍ JAZYKŮ docela půvabné cvičení. Když jsem se postaral, aby se počátkem tohoto roku [nebo: před počátkem tohoto roku] první část tohoto praktického procvičení, předvádějící Svět přirozených věcí, objevila na scéně a hrála se před vašimi očima, líbilo se vám i všem přihlížejícím to představení natolik, že jste si po veřejném schválení tohoto typu cvičení přáli, aby se celá oblast věcí čili ENCYKLOPEDIE všeho, co se má člověk naučit, zpracovala tak, aby studentům poskytla takovouto vlastní praktickou zkušenost – a vyžadovali jste to ode mě. To bylo – spolu s nečekaným zápalem, který pro takové věci projevila vaše šlechtická mládež – pro mě povzbuzením. Byl jsem zaneprázdněn pracemi na vážnějších věcech, které spíše příslušely mému věku i mému poslání, a navíc mi lidé (kteří mě sem na čas vyslali) naléhali, abych se vrátil. Přesto jsem se nemohl udržet, abych si nedal úkol projít za jeden či dva měsíce, které mi tu zbývaly, všechnu věcnou látku a všechno upravit do takových dialogů, které skutečné věci představí pomocí pěkné nápodoby. To proto, že pan Macer nemohl dokončit započatý spis, neboť ho (bohužel!) zaskočilo mrtvičné ochrnutí; a také proto, že jsem začal doufat, že tento druh cvičení, s kterým on začal, lze zpracovat daleko jednodušeji a se zjevnějším užítkem pro mládež.”

Závěry následujících autorů podrobil kritice Josef Hendrich v r. 1650.²²⁰ Pro úplnost zdůrazňuji, že Macrovy dramatizace poprvé blíže zkoumal Ľ. Kurdybacha, který o nich psal teprve v r. 1957, pro Hendricha byly, stejně jako Macrovy životopisné údaje, neznámé. Části *Continuatio*, které obsahují zprávy o Komenského potockém pobytu, byly poprvé otištěny v r. 1913.²²¹ K mnohým nedorozuměním však v řadách badatelů došlo i na základě pouhé předmluvy ke kurátorům. Mé komentáře jsou uvedeny v kulatých závorkách.

Zakladatel komeniologie Ján Kvačala ve své německy vydané monografii o Komenském uznával, že Komenský v Sárospataku uvedl první Macrovu dramatizaci *Januy* vydanou r. 1650 a že podnícen jejím úspěchem začal pracovat na *Schole ludus*. (V předmluvě ke kurátorům se o vydání nemluví a nemohl o něm nic tušit ani Kvačala, jenž Macrovu práci neznal, dnes ale víme, že dílo opravdu r. 1650 v Lešně vyšlo. Hendrich však poprávu kritizuje Kvačalu, že soudil hned na vydání Macrovy práce; že dílo zůstalo v rukopise, ovšem bez jakéhokoli opodstatnění předpokládal zase Hendrich.)²²²

Bruno Druschky ve své disertaci z r. 1904 nepochyboval, že se Macrova první dramatizace v Sárospataku hrála. Ze slov předmluvy, že Macer zpracoval celý svět přirozených věcí Druschky vyvodil, že Macrova první dramatizace obsahovala i nauku o člověku. (Hendrich v této věci Druschkyho zbytečně kritizoval.) Druschky předpokládal, že délka takového představení by byla neúnosná, a usoudil, že se hra nemohla hrát najednou: látka januálních kapitol o přírodě musela prý být rozdělena minimálně do dvou představení, jež se nacvičovala a hrála v lednu a únoru 1654. (To je ovšem naprostá fikce.) Druschky dále napsal, že Komenského zmínka o jednom dvou měsících, kdy měl ještě autor pobývat a pracovat v Sárospataku a sepsat celou *Scholu ludus* je nesmyslná, neboť od února do 24. dubna, kdy je datována předmluva, nemohl Komenský dotvořit zbývající díly cyklu. Podle Druschkyho se tedy *Schola ludus* v Sárospataku před Komenského odjezdem do

²²⁰ Viz HENDRICH 1950: s. 8–11.

²²¹ KOMENSKÝ, CAF 1913: s. 38–46.

Lešna začátkem června 1654 nemohla hrát celá. (Celá úvaha je mylná. Byla vyvrácena nejen líčením *Continuatio*, jak píše Hendrich, ale i jinými zdroji, které byly dostupné jak Druschkymu – jenž je dokonce cituje – tak Hendrichovi. Zmínku o jednom, dvou měsících lze brát jako mírnou Komenského nadsázku.)²²³

Diskrepance mezi údaji předmluvy ke kurátorům a *Continuatio* dovedla badatele také k různým výkladům. Podle Kvačalova mínění z r. 1921 vzal Komenský práci zemřelého Macra, předvedl ji v Sárospatuku a pokračoval v dramatinaci zbylé látky *Januy*.²²⁴ (Macer, jak ovšem víme, žil ještě v šedesátých letech 17. století. Jak postřehl J. Hendrich, celá Kvačalova formulace je krajně neurčitá.)

Otokar Kádner píše v úvodu ke svému vydání *Scholy ludus* v r. 1915, že Komenský uvedl v Blatném Potoku část Macrova zpracování a pak se na přání obecnstva věnoval tvorbě celého cyklu. Vylíčení par. 112 *Continuatio* vztahuje Kádner k provedení Komenského první hry. (Obě zprávy zde tedy byly volně přiřazeny k sobě, jak postřehl už Hendrich, a autor mezi nimi žádný rozpor neviděl. Není také jasné, zda Kádner částí Macrova zpracování míní celou první autorovu hru nebo jen její část.)²²⁵

J. V. Novák se v životopisu Komenského z r. 1920 držel líčení *Continuatio* a napsal, že Komenský uvedl na scénu hned jen vlastní zpracování, tedy svou první hru. Novák navíc usoudil (protože si špatně vyložil slova předmluvy ke kurátorům), že se Macer r. 1651 „pokusil převést obsah Brány jazyků v dialog“, ale zdramatizoval jen prvních 19 kapitol. Poté byl raněn mrtvicí a nemohl pokračovat. (Macra postihla mrtvice již r. 1648 a v r. 1650 vydal dramatinaci prvních 31 kapitol *Januy*, v r. následujícím dvě další pokračování.) Poněvadž s tím Tolnai souhlasil, vytvořil prý Komenský vlastní hru z 20 kapitol *Januy* (bylo jich však 19, jak postřehl již Hendrich) a dal ji sehrát 52 šlechtickým žákům.²²⁶

²²² KVACSALA 1892: s. 351.

²²³ DRUSCHKY 1904: s. 8 a příslušné poznámky. Srov. KÁDNER 1915: s. 121.

²²⁴ KVAČALA 1921: s. 53.

²²⁵ KÁDNER 1915: s. 120, 121.

²²⁶ NOVÁK 1920: s. 476.

Mínění samotného Josefa Hendricha je nejzajímavější. Podle něj nelze přehlížet údaj předmluvy ke kurátorům, podle níž Komenský uvedl na jeviště Macrovu první hru, a to zatím bez úmyslu v ní pokračovat (až potud souhlasím). Ve chvíli, kdy Komenský začal pomýšlet na knižní vydání, nepřipouštěla jednota stylu, aby Komenský prostě zařadil Macrovo zpracování na začátek celého cyklu her, a tak dílo přepracoval, zjednodušil a vylepšil. (To již je pouze Hendrichova domněnka. Komenský by podle toho začal se svou dramaturgií *Januy* až od třetí části cyklu, která začínala s látkou *Januy* tam, kde Macrova první dramaturgie končila, a první dvě části *Scholy ludus* by tedy vznikly až nakonec.)²²⁷ Slova *Continuatio* má Hendrich za nepřesná v otázce počtu Komenským zpracovaných kapitol *Januy* (souhlasím). Rozpor mezi oběma zprávami vysvětluje Hendrich tak, že Komenský sice uvedl na scénu Macrovu verzi, avšak v nějaké drobné úpravě pro 52 hochů, které bylo nutno v představení v potocké škole zaměstnat. Proto prý je vysvětlitelné, že Komenský mluví o své úpravě jako o vlastní práci. (Úprava by ve skutečnosti musela být velmi náročná: muselo by dojít alespoň ke zkrácení Macrovy první dramaturgie o třetinu textu tak, aby pokryl témata 19 kapitol *Januy*, a následně by bylo třeba rozdělit text původních 31 rolí – zde počítám jen s postavami, které promlouvaly v odpovídající části Macrova textu, tedy v I.–III. jednání – do 52 nových partů. Hendrichova myšlenka je dobrá hypotéza, ale k prokazatelnosti má daleko.)²²⁸

Od padesátých let se Komenského dramatickým dílem zabývala M. Cesnaková-Michalcová. Její nejpodrobnější práce na toto téma vyšla v r 1957; Cesnaková-Michalcová v ní podala výklad opírající se pouze o *Continuatio*. Když podle autorky Komenský řekl Tolnaiovi o Macrově dramaturgii, Tolnai záměr schválil a Komenský se dal okamžitě do práce na první hře cyklu *Schola ludus*. (Cesnaková v r. 1957 ještě nemohla číst Kurdybachův článek o Macrovy dramaturgiích,

²²⁷ KOMENSKÝ, SL 1915: s. 131, 132. Srov. KÁDNER 1915: s. 126.

²²⁸ HENDRICH 1950: s. 11.

avšak své postoje nikdy nepodrobila revizi a nikde necituje literaturu vzniklou po r. 1957.)²²⁹

Ł. Kurdybacha, který psal o Macrově dramatinizaci již od r. 1957, se ve své první souborné knižní práci o Komenského působení v Polsku o inscenaci Macrovy první dramatinizace v Sárospatoku nezmiňuje, v úžeji zaměřeném článku z téhož roku již ano. Tento článek byl r. 1960 s několika drobnými úpravami převzat do českého vydání Kurdybachovy knihy jako samostatná kapitola; proto pracuji nadále s touto publikací a cituji z ní. Podle Kurdybachy chtěl prý Komenský původně v Sárospatoku uvést svého *Abrahama* (tomu v pramenech nic nenasvědčuje, pokud pomineme údaje spisu *Schola pansophica*, kde je hra navrhována k provedení spolu s mnoha jinými). Nakonec však inscenoval pod vlivem známých okolností Macrovu první hru, která obsahovala přírodovědnou látku prvních 30 kapitol *Januy* (správně jednatřiceti). Hra měla takový úspěch, že byla několikrát opakována, druhé její představení se konalo pro velký zájem již pod širým nebem (zde si Kurdybacha patrně špatně vyložil znění par. 112 a 113 *Continuatio*; představení popsané v par. 112 se mohlo, ale nemuselo týkat Macrova textu; avšak opakování této divadelní produkce je čirou smyšlenkou.) Teprve potom se prý Komenský rozhodl zpracovat celou *Januu* pro jeviště, o stránku dále ale Kurdybacha tvrdí, že se tak autor rozhodl zároveň s inscenací Macrovy první hry. Komenský se prý ve svých spisech nezmiňuje o Macroových dalších dramatinizacích ne proto, že by o nich nevěděl (s tím lze souhlasit), ale proto, že s jeho zpracováním patrně nebyl spokojen. (Nebyl, ale není třeba to uvádět jako domněnku, Komenský to v předmluvě ke kurátorům sám říká; první část Macrova zpracování byla pro Komenského nepochybně klíčová, ale ostatní již méně, a proto se zmiňuje jen o Macrově první hře.) Nutnost nového dramatického zpracování *Januy* prý

²²⁹ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957: s. 334, 335. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1960: s. 504. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1968: s. 157. CESNAKOVÁ 1989: s. 138. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1993: s. 62, 63. – J. Veltruská se v textu z r. 2006 drží líčení *Continuatio* nebo spíše mínění Cesnakové-Michalcové z r. 1968. Viz VELTRUSKÁ 2006: s. 158 (Macer a *Schola ludus*); s. 149 (citace z CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1968). VELTRUSKY 1994: s. 168: neuvádí vůbec tuto pasáž. – Protože je VELTRUSKÁ 2006 očividně verzí prozatím poslední, cituji nadále jen tento text.

Komenský odůvodňoval krom jiného Macrovou smrtí (ne, Komenský v předmluvě ke kurátorům píše, že Macrovi zabránilo v další práci mrtvičné ochrnutí).²³⁰

Ve svém životopise Komenského z r. 1969 spekuluje jinak střízlivě uvažující a přesná badatelka Milada Blekastad, odvolávající se na Kurdybachovu výše zmíněnou knihu, že Komenský začal Macrovo dílo se šlechtickými studenty nacvičovat, že se však špatná úroveň Macrovy dramaturgie a jeho příliš radikální politické tendence neshodovaly s Komenského názory ani se smýšlením hrajících šlechtických synků. Proto prý Komenský začal psát novou řadu dramaturgií, *Schola ludus*. Podle této autorky se tedy Macrova hra v Sárospataku vůbec nehrála.²³¹

Nezbývá mi než říci, že na základě pramenů, které máme k dispozici (a bohužel i na základě přehledu badatelského zpracování celého problému), nelze pokročit dál než ke konstatování, že se v Sárospataku podle svědectví Komenského hrála první část Macrovy dramaturgie *Januy*. Když měla úspěch, přikročil Komenský k vlastní práci na cyklu *Schola ludus*. Detaily tohoto procesu nelze při současném stavu pramenné základny spolehlivě upřesnit a doložit, avšak ani do budoucna není možné zapomenout na otázky, které zůstávají nevyřešeny.

Opravdu to nejsou bezvýznamné otázky: Hrála se v Sárospataku první Macrova dramaturgie celá? Nebo potočtí studenti provedli tuto hru, přehled znalostí o přírodě a člověku, v nějaké proškrtané či jinak upravené formě, jak předpokládal Hendrich? Pokud ano, navázala na toto představení dramaturgie stejné látky v podání Komenského prvních dvou her? Nenásledovala macrovskou inscenací až druhá nebo třetí část *Scholy ludus*? Kdy vlastně vznikly první dvě Komenského hry?

²³⁰ KURDYBACHA 1976: s. 163–166. KURDYBACHA 1957: s. 181. KURDYBACHA 1960: s. 221, 222.

²³¹ BLEKASTAD 1969: s. 514, 515.

3. Základní přehled Macroových dramatizací Januy a Komenského zpracování téže látky

Úplné tituly tří Macroových dramatizací jsem již uvedla v oddílu C II 1 a v následujícím textu je zkráceně označuji jednak jako jeho první, druhou a třetí hru či dramatizaci jednak zkráceně jen jako Macer I, II, III (zvláště v tabulkách). Plné tituly pěti her Komenského *Scholy ludus*, které obsáhly touž látku jako Macroovo zpracování, uvádím až v těch partiích práce, kde jde o rozbor jednotlivých her (viz zde, oddíl C II 5a–5c). Zatím užívám pouze stručný způsob označování jednotlivých částí cyklu, který se vžil v odborné obci, tj. *Pars I., II., III., IV., V.* (respektive Komenský I–V v tabulkách).

Pro počáteční usnadnění orientace v jednotlivých hrách jsem zpracovala stručnou přehlednou tabulku mapující základní rozvržení všech dramatizací (viz další strana), v níž jsou arabskými čísly vyznačeny počty zpracovaných kapitol *Januy*.

V přílohách k oddílům 5a–5c, jež jsou zařazeny v závěru této práce, jsou k dispozici další podrobné tabulky obsahu a rozvržení jednotlivých her obou autorů, jež obsahují i jiné důležité detaily.

Legenda k těmto tabulkám: Červeně: chyby starých tisků. – Modře: ve hrách vystupující postavy nezmíněné v soupisech dramatických osob. – Zeleně: dodatky autorů nezávislé na *Janui*, přídavky jiných textů. – Kurziva: komentář M. Klosové. – Zkratky: A = Atrium; GE = Grammatica elegans. GJ = Grammatica janualis. K = Komenský (samostatný, na předloze nezávislý text). L = Lucidarium. LJ = Lexicon januale. M = Macer (samostatný, na předloze nezávislý text). T = Tirocinium. V = Vestibulum.

MACER I–III.		KOMENSKÝ I–V	
I. (kap. 1–31)	Prolog akt I, sc. 1–4: úvod a obecný popis světa; živly oheň, vzduch, voda akt II, sc. 1–4: země, nerosty, flóra akt III, sc. 1–3: fauna akt IV, sc. 1–5: člověk; nedostatky a malformace přírody Epilog	I. (kap. 2–19)	Prolog akt I, sc. 1 – 3: Král s rádci se rozhodnou povolat odborníky k výkladu o světě akt II, sc. 1 –5: základní popis světa; oheň,vzduch, voda akt III, sc. 1–4: země, nerosty akt IV, sc. 1–4: flóra akt V, sc. 1–5: fauna Epilog
			II. (kap. 20–31)
II. (kap. 32–50)	Prolog akt I, sc. 1–4: úvod, stručný přehled hry, zahradnictví, zemědělství, chov zvířat akt II, sc. 1–4: výroba potravin a šatstva akt III, sc. 1–5: stavby, další řemesla, cestování, stroje akt IV, sc. 1–4: umění k potěše; vzdělání, knihy, škola Epilog	III. (kap. 32–47)	Prolog akt I, sc. 1: program hry akt II, sc. 1–6: zahradnictví, zemědělství, chov a lov zvířat, výroba potravin akt III, sc. 1–7: výroba šatstva, stavba domu, další řemesla akt IV, sc. 1–6: cestování, stroje, umění sloužící k potěše Epilog
			IV. (kap. 48–50)
III. (kap. 51–60)	Prolog akt I, sc. 1–5: aritmetika, algebra akt II, sc. 1–3: geometrie, měření, statika akt III, sc. 1–3: další vědní obory akt IV, sc. 1–4: logika, mnémonika, prognostika Epilog	V. (kap. 51–59)	Prolog akt I, sc. 1–4: fungování akademie akt II, sc. 1–9: výuka v různých věd. oborech akt III, sc. 1–4: teze, obhajoba, promoce akt IV, sc. 1–2: rady začátečníkovi; panovník má pečovat o školství Epilog

4. *Janua lingvarum* jako základ pro dramatizace Macra a Komenského

a) O vydáních a textech Komenského *Januy*

Během 17. století vyšlo přes sto vydání slavného Komenského díla *Janua lingvarum*. Některé verze spisu však byly různě upraveny, a to často i bez Komenského souhlasu a vědomí. Z vydání, jež můžeme (řeceno dnešní terminologií) označit za autentická lze vydělit dvě základní skupiny textů. První, raný typ *Januy lingvarum*, se zakládá na původním krátkém a jednoduchém díle, jež vyšlo anonymně v Lešně r. 1631 pod titulem *Janua lingvarum reserata sive Seminarium lingvarum et scientiarum omnium (Dveře jazyků otevřené neboli Semeniště jazyků a všech věd)*.²³² Tato Komenského *Janua* byla inspirována starší, ve své době rovněž velmi slavnou a rozšířenou učebnicí latiny, již vydal jezuita irského původu William Bathe (1564–1614) se svými spolupracovníky v Salamace v r. 1611. Komenského spis byl v mnoha směrech obsahově bohatší, lépe uspořádaný a byl i malou systematickou encyklopedií věcí.²³³

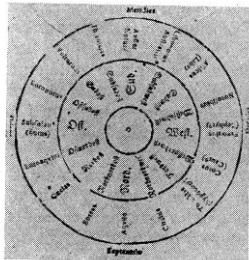
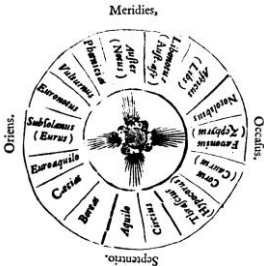
Druhá skupina januálních textů, obsahující mnohem složitější, širší, propracovanější a mnohde i trochu jinak organizované znění původního obsahu, vznikla ve 40.–50. letech 17. století. K této druhé skupině náleží předně *Latinae lingvae Janua reserata, rerum et lingvarum structuram exhibens ordine nativo (Otevřené Dveře latinského jazyka podávající strukturu věcí i jazyků v přirozeném pořádku)* vydaná v Lešně v r. 1649 (dílo nazývám dále *Janua 1649*), ale také *Eruditionis Scholasticae pars II., Janua, rerum et lingvarum structuram externam exhibens (Druhá část školského vzdělávání, Dveře, podávající vnější strukturu věcí a jazyků)* vydaná pro školu v Sárospataku roku 1652 (dále v textu *Janua 1652*).²³⁴

²³² BENEŠ – STEINER 1985: s. 185.

²³³ Viz MIŠTINOVÁ 2002: s. 53, 54, 79. Srov. STEINER 2007: s. 177–179.

²³⁴ BENEŠ – STEINER 1985: s. 186. – Synoptickou edici nejdůležitějších januálních textů vydal J. Červenka. Tato publikace však neobsahuje potocké vydání *Januy* z r. 1652, ale až vydání vytištěné v amsterodamské edici *Opera didactica omnia* r. 1657. Viz ČERVENKA 1959: s. 111–343.

V tabulce je na příkladu V. kapitoly (výklad o vzduchu a větru) možné vidět, jak se lišil text v obou verzích *Januy*. (Tučně jsou vyznačeny drobné odchylky obou vydání, interpunkce není pro účel srovnání měněna, kurziva, upozorňující na důležité výrazy, je zachována podle originálů. Psaní velkých písmen je upraveno.)

KOMENSKÝ, JANUA 1649	KOMENSKÝ, JANUA 1652
<p>38. Aër, quia expositus est radiationi siderum, perpetim agitur idque ob rerum vegetationem valdè utiliter, hinc diversi ejus <i>status</i> et <i>flatus</i>.</p> <p>39. Quum etenim calescit, tum <i>rarescit</i> et se extra se collatat; quum <i>frigescit</i>, tum <i>spissescit</i> et se intra se contorquet: utrobique autem si quietus est, stat; si commotus, flat nunc leniùs, nunc vehementiùs.</p> <p>40. Cum lenis ventulus spirans focillat nos, <i>aura vocatur</i>, quum impetuosum flamen res quatit, procellit, prosternit, procella dicitur, quum se in gyrum circumagit et omnia turbat, turbo es; dum incalescit repentè, dat procellosam tempestatem; dum mitescit et conquiescit, reddit serenitatem et sudum.</p> <p>41. Cardinales venti [à quattuor mundi cardinibus venientes] habent cum suis medianis, reliquisque intercurrentibus ejusmodi nomina.</p>  <p>42. <i>Boreas</i> et <i>Eurus</i> asperant, adstringunt, gelant; <i>Auster</i> et <i>Favonius</i> remolliunt, resolvunt, regelant; ethesiae stas anni temporibus flant, sed alibi aliter.</p> <p>43. Et quia aër etiam subterreas cavernas explet, dum concitatae ibi flaturae erumpere quaerunt; tremefaciunt terram, unde terraemotus; dum erumpunt, cogunt eam desiderare, unde labes etc.</p>	<p>38. Aër agitatur perpetim (quia expositus radiationi siderum) idque valde utiliter ob vegetationem rerum: hinc ejus <i>status</i> et <i>flatus</i> sunt diversi.</p> <p>39. Si calescit, tum <i>rarescit</i> et dilatatur se extra se: quum <i>frigescit</i>, tum <i>spissescit</i> et contorquet se intra se: utrobique si quietus est, stat; si commotus, flat nunc leniùs, nunc vehementiùs.</p> <p>40. Lenis aura spirans focillat nos: impetuosa procella res quatit, procellit, prosternit: turbo circumagens se in gyrum turbat omnia, donec mitescat et conquiescat.</p> <p>41. Cardinales venti cum suis medianis reliquisque intercurrentibus habent nomina ejusmodi.</p> <p>42. <i>Boreas</i> et <i>Eurus</i> asperant, adstringunt, gelant; <i>Auster</i> et <i>Favonius</i> remolliunt, resolvunt, regelant: ethesiae flant stas temporibus anni, alibi tamen aliter.</p>  <p>43. Aër explet etiam subterreas cavernas, cujus flamina ibi concitata, dum erumpere quaerunt, tremefaciunt terram, unde terrae motus; dum erumpunt, cogunt eam desiderare, unde labes etc.</p>

Porovnáme-li oba uvedené texty třeba jen zhruba a bez znalosti latiny, vidíme, že pro potocké vydání z r. 1652 Komenský svou učebnici stylisticky přepracoval. Místy jde o nepatrné úpravy (interpunkce, záměna synonymních výrazů, změna slovosledu – par. 39, 42), jindy jde o dost zásadní změnu ve formulaci celého paragrafu, někdy je část textu v novějším vydání vypuštěna (par. 41, 40), část obsahu je přeřazena jinam (viz obrázek u par. 41, resp. 42) atp. V januálních textech jsou však i odstavce, jež se vzájemně nijak výrazně neliší.²³⁵

b) Tři Macrovy dramatizace a jejich vztah k Janui

Po roce 1957, kdy byly publikovány dvě Kurdybachovy práce – v nichž píše o vydání tří dílů Macrovy dramatizace v r. 1650 a 1651 – neměla již nikomu z badatelů uniknout prostá skutečnost, že Macrova dramatizace nemohla být založena na předloze, jež vyšla poprvé v r. 1652. Kurdybacha sice konstatoval, že se Macer dosti přesně přidržel *Januy*, nedostal se však k úvaze nad otázkou, který januální text autor použil.

Přitom je takřka na první pohled zřemé, že se Macrovy dramatizace zakládají na *Janui* 1649: ve všech se objevují celé odstavce z *Januy* 1649, které autor nijak neupravoval. Snad soudil, že praktické divadelní procvičení probírané látky by se mělo výchozí učebnice držet co nejvěrněji, snad to bylo z úcty ke Komenskému, snad pro to byly jiné, dnes méně zřejmé důvody. Nejčastěji Macer přizpůsobuje jen začátek odstavce, aby paragraf mohl lépe změnit v repliku. Vyjdu z již předvedeného materiálu (*Janua* 1649, kap. V) a uvedu příklad takové změny (je zvýrazněna tučně):

KOMENSKÝ, <i>Janua</i> 1649 – par. 39	MACER I (1650) – akt I., sc.4, f. [B8r], [B8v]
Quum etenim [aër] calescit, tum rarescit et se extra se collatat; quum frigescit, tum spissescit et se intra se contorquet; utrobique autem si quietus est, stat, si commotus, flat nunc lenius, nunc vehementius.	Status aeris est, <i>cùm</i> aër calescit, <i>tùm</i> rarescit, et se extra se collatat; quum frigescit, tum spissescit et <i>se intra se contorquet</i> : <i>utrobique autem si quietus est, stat, si commotus, flat; nunc lenius, nunc vehementius.</i>

²³⁵ O úpravách provedených v nejnovějším januálním textu viz KOMENSKÝ, *Janua* 1652: s. [10].

Podobnou drobnou obměnu začátku paragrafu *Januy* (kap. VII, par. 55) můžeme vidět např. i v aktu II, sc. 1 v pasáži o různé tvářnosti a uspořádání zemského povrchu. Macer tentokrát dobře využil Komenského textu, který je pro zvýšení naléhavosti napsán ve druhé osobě. (Formátování textu respektuje stav předloh.)

KOMENSKÝ, <i>Janua</i> 1649 – par. 55	MACER I (1650): akt II, sc. I, f. [C4v]
<p>Despice nunc <i>terram</i>, solidescantium corporum sustentaculum! quàm habeat híc quidem <i>planities</i> vastas, ibi <i>tumulos</i> et <i>colles</i> eminentes, alibi <i>loca fragosa</i>, imò et <i>montes</i> altos <i>vallesque</i> profundas! <i>rupes</i> arduas et abruptas <i>hiatusque</i> praecipites! Híc vides <i>cespites</i> herbidos, ibi <i>glabreta</i> arida, alibi <i>uligines</i> udas, humorem semper eliquantes; híc argillosa est, alibi <i>arenosa</i>, alibi <i>saxosa</i>.</p>	<p><i>Circumspice, Rex, quartum illud elementorum, terram, solidescantium corporum sustentaculum! quàm habeat, hic quidem planities vastas, ibi tumulos et colles eminentes, alibi loca fragosa; imo et montes altos vallesque profundas! Rupes arduas et abruptas hiatusque praecipites! Hic vides cespites herbidos, ibi glabreta arida, alibi uligines udas, humorem semper eliquantes; híc argillosa est, alibi arenosa, alibi saxosa.</i></p>

Jiným dokladem závislosti Macrovy dramaturgie na tomto vydání *Januy* může být i přehledné vyobrazení názvů a rozdělení druhů větru, otištěné ve sc. 4 prvního aktu první dramaturgie. Týž obrázek najdeme v *Janui* 1649, kde je zařazen za paragraf 41 (srov. tabulka v předchozím oddílu C II 4a). Protože obě knihy, *Janua* z r. 1649 i první Macrova hra, 1649 vyšly v téže tiskárně, bylo druhé použití již hotového obrázku nasnadě.

Macer dokonce přistoupil k opatření, které je v kontextu dramatické literatury opravdu nevídané: většina scén, které jeho dramaturgie mají, je nadepsána titulem, jaký nese v *Janui* 1649 kapitola (či kapitoly) s odpovídající látkou. Tento úzus naznačuje, že si autor jakoby nebyl jist žánrem svého díla a uvízl kdesi mezi divadelní hrou a učebnicí. V takových nadpisech se Macer navíc neobešel beze zmatků (srov. tabulka Macrovy první a druhé hry v příloze).

Pořadí jednotlivých tematických celků (kapitol) je v Macrovy dramaturgiích takřka stejné jako v Komenského učebnicí. V první hře je Macer významněji porušil jen ve 2. scéně třetího aktu, kde je pasáž pojednávající o dobytku (kap. XVIII) zařazena před text o rybách (kap. XVII) a oddíl zabývající se obojživelníky (část kap.

XIX, par. 194) byl vcelku logicky připojen za výklad o rybách a plovoucích živočiších.²³⁶

Z textu první Macrovy dramatizace vypadl obsah celé třetí kapitoly *Januy*. V aktu I, sc. 3, jež jedná o ohni (kap. IV *Januy* 1649), totiž najdeme jen odůvodnění, že partie o nebeských tělesech bude zařazena do pojednání o astronomii, až na ni přijde řada. Do této scény tak byly mezi ohňové povětrnostní jevy zařazeny pouze komety (výklad se však od januálního textu liší).²³⁷ V Macrově druhé a třetí dramatizaci se tematické celky Komenského učebnice nacházejí v původním pořadí a žádná kapitola nebyla vyřazena.

Tu a tam je u Macra ovšem vypuštěn některý odstavec předlohy. Takových míst však není mnoho.²³⁸

V textu Macrovy první dramatizace je občas změněno pořadí jednotlivých paragrafů *Januy*. Např. v pojednání o vodě v druhé části 4. scény I. aktu jsou odstavce části šesté kapitoly *Januy* 1649 zpracovány v přeházeném pořadí (49, 48, 44, 45, 46, 47, 50).²³⁹ Důvodem tohoto zásahu bylo zřejmě logičtější uspořádání látky.

V I. jednání první Macrovy hry je ve 3. scéně pozměněn text o ohňových povětrnostních jevech u těch paragrafů, jež vůbec lze identifikovat.²⁴⁰ V jediné scéně Macrovy druhé dramatizace se rovněž objevuje přepracování jednoho z paragrafů a lehká změna jejich pořadí.²⁴¹ Přeformulování textu jednotlivých paragrafů *Januy* 1649 je u Macra jak v první hře, tak v ostatních jeho

²³⁶ [MACER] I, 1650: akt III, sc. 2, f. [E6r]–F[2r]; o dobytku viz f. [E6v]–[E8r], o rybách a plovoucích živočiších f. [E8v]–F2[r] (par. 157 *Januy* 1649 je rozdělen do dvou částí a nachází se na dvou různých místech textu, f. F[1r] a f. [F1v]); o obojživelnících viz f. F2[r].

²³⁷ [MACER] I, 1650: akt I, sc. 3, f. [B7r] (o nebeských tělesech), f. [B7r] (komety). Srov. KOMENSKÝ, Janua 1649: par. 21–30, 35, 37.

²³⁸ Příklady výpustek v textech: [MACER] I, 1650: akt I, sc. 4, f. [B8r]. Srov. KOMENSKÝ, Janua 1649: par. 30. – [MACER] II, 1651: výpustky viz např. akt I, sc. 3, kde chybí pasáž o vlastnictví půdy, f. [C3v]; srov. též KOMENSKÝ, Janua 1649: kap. XXXIII, par. 337. – [MACER] III, 1651: akt II, sc. 3, f. E2[r]. KOMENSKÝ, Janua 1649: par. 530.

²³⁹ [MACER] I, 1650: akt I, sc. 4, f. [C1v]–C2[r].

²⁴⁰ [MACER] I, 1650: akt I, sc. 3, f. [B7r] (o nebeských tělesech), f. [B6v], [B7r] (povětrnostní jevy). Srov. KOMENSKÝ, Janua 1649: par. 21–30, 35, 37.

dramatizacích, výjimečné. Sporadicky se ovšem vyskytnou i odstavce rozčleněné do více replik (par. 322 se v Macerově druhé hře rozpadl dokonce na 8 replik osmi různých postav).²⁴²

c) Komenského dramtizace (*Pars I.–V.*) a *Janua*

Využití *Atria*

Již Josef Letošník v r. 1884 publikoval své zjištění, že Komenského *Schola ludus* je založena na vydání *Januy lingvarum*, které Komenský pořídil pro potřeby školy v Sárospataku v r. 1652, a Bruno Druschky provedl v r. 1904 podrobné porovnání všech osmi her cyklu s touto *Januou*, aniž si však položil otázku o důvodu změn a vynechávek, jež Komenský udělal. Oba autoři srovnávali texty Komenského her s verzí potockého zpracování *Januy* otištěnou v *ODO* (toto vydání bylo oproti prvnímu změněno pouze v drobnostech).²⁴³

Využití *Januy*. Pokud jde o *Scholu ludus*, je její vztah k *Janui* složitější než u Macroových lešenských dramatizací. Není pochyb, že základní předlohou pro *Scholu ludus* byla pro Komenského potocká verze *Januy* z r. 1652. Ta však v textu Komenského dramtizace vystupuje zvláště tam, kde byl autor v časové tísní a neměl kdy na zevrubné přepracování textu (např. v druhé části *Pars VI.*, kde jsou do monologů jednotlivých profesorů morálky zařazeny paragrafy předlohy v takřka nezměněném znění). Ve valné většině textu *Scholy ludus* (tedy tam, kde byla použita látka z *Januy*), je text přeformulován natolik, že jeho pramen nelze určit.

V první hře Komenského *Scholy ludus – Pars I.* – nalezneme ovšem stopy textů obou vydání *Januy*. Nejčastěji je však znění textu i zde výsledkem dalekosáhlých úprav a důkladného přeformulování či parafráze januální látky. Zvláště v *Pars I.* je výsledkem této práce o něco složitější podoba textu než v *Janui* (upravena byla

²⁴¹ [MACER] II, 1651: změny viz akt III, sc. 2, f. [F1v]–[F4v]; původní pořadí paragrafů viz KOMENSKÝ, *Janua 1649*: kap. XXXII, par. 322.

²⁴² [MACER] III, 1651: akt II, sc. 2, f. [D5v]. KOMENSKÝ, *Janua 1649*: par. 529. – [MACER] II, 1651: akt I, sc. 2, f. [B5v], [B6r]. KOMENSKÝ, *Janua 1649*: kap. XXXII, par. 322.

zejména místa, kde *Janua* pouze podávala příliš strohý, „objektivní“ výklad o tom, jak se co řekne latinsky). Na druhé straně si byl autor vědom rozdílu mezi psaným a mluveným projevem a jeho úpravy rovněž pomohly mluvnosti textu, který je možno pronášet plynule a přirozeně.

Text paragrafu 39, o němž zde již padla zmínka, se v podání *Pars I.*, první hry cyklu *Schola ludus*, blíží spíše znění *Januy* 1652 (viz zde, tabulka v oddílu C II 4a, s. 110; znění par. 39 je v následujícím citátu zvýrazněno tučně): Je však rozdělen na dvě části, mezi nimiž je několik Macrem inspirovaných řádek o vlastnostech tří vzduchových pásem (proměnlivé pásmo vzduchu u země, prostřední pásmo s mraky, nad nimi nejvýše zcela nehybné pásmo) a jedna další replika navíc:

„*Aërius*. ... „**Nempe dum aër calescit, tum rarescit et se dilatat extra se: cum frigescit, tum spissescit et contorquet se intra se.** Et hoc est, quod aestate sentimus, calorem; hieme verò frigus.

Aeolus. Estne aër ubique sui similis?

Aërius. Dividunt aërem in tres regiones: *infimam* hic circa terram; *mediam*, ubi sunt nubes, et *summam* supra nubes. Haec suprema semper est tranquilla, quo nec venti pertingunt nec pluvia (ut in monte Olympo et aliis nubium altitudinem excedentibus patet). Media semper ferè est frigida: infima verò nostra jam calida, jam rigida, prout Solis et siderum jubet **radiatio ob diversam rerum vegetationem. Utrobique autem (in calore et frigore) si aër quietus est, stat; si commotus, flat nunc leniùs, nunc vehementiùs.**²⁴⁴

Komenského obecný výklad o houbách je zase zcela jasně závislý na textu z XI. kapitoly *Januy* 1649.²⁴⁵

Jinde nalezneme stopy obou januálních textů v jediném tématu výkladu. Např. rozklad o listové zelenině (*Pars I.*, akt IV, sc. 2) se spíše shoduje s příslušnou pasáží z *Januy* 1652, partie o kořenové zelenině, cibuli a póru neodpovídá žádné

²⁴³ Tj. KOMENSKÝ, *Janua* 1652. LETOŠNÍK 1884: s. 168–170. DRUSCHKY 1904: zvláště s. 31–36, kde autor rozebírá vztah *Januy* a *Scholy ludus* velmi podrobně.

²⁴⁴ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars I.*, akt II, sc. 5, s. 43. [MACER] I, 1650: f. [B8r].

²⁴⁵ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars I.*, akt IV, sc. 1, s. 55. KOMENSKÝ, *Janua* 1649: par. 80, 81.

z učebnic, podle *Januy* 1649 je pak zpracován výklad o plodech zeleniny („fructus oleracei“), ale navíc je zde věta o jahodníku, která pochází z *Januy* 1652.²⁴⁶

V *Pars II.* je situace jednodušší; text je přeformulován, pokud je patrné, z kterého vydání *Januy* pochází, bývá to potocká verze z r. 1652. Shody s dřívějším januálním textem jsou neprůkazné.

Pars I. využila januální látku až od její druhé kapitoly. V druhé, třetí a čtvrté Komenského hře nevypladl žádný tematický celek *Januy*, v *Pars V.* Komenský vypustil kapitoly LIX (z níž zbyla jen látka par. 601) a LX, jejichž obsah (mnémónika a prognostika) se patrně nehodil pro začlenění předmětů přednášených na akademii.²⁴⁷

Do pořadí témat podle kapitol *Januy* zasáhl v *Pars I.* Komenský jedině v pátém jednání, kde zařadil pasáž o rybách (kap. XVII) před oddíl o ptactvu (kap. XVI).²⁴⁸

Podobně jako Macer Komenský přehazuje pořadí jednotlivých odstavců *Januy*. Je tomu tak např. v *Pars I.*, kde je v pasáži o vodě text vypracován podle paragrafů 44–49 (a najdeme zde stopy obou vydání *Januy*), ale ve změněném pořadí, které neodpovídá ani *Janui* ani Macroovým zásahům do téže látky. V *Pars II.* je pořadí odstavců v zásadě zachováno, jen v prvním aktu (sc. 5) najdeme změněné pořadí látky paragrafů jednajících o dutinách lidského těla; v následující scéně je ve výkladu o fyziologii obsah dvou januálních odstavců přeformulován tak dokonale, že obě původní pasáže nelze od sebe oddělit.²⁴⁹ Kdekoli v textech Komenského jsou samozřejmostí drobné dodatky i vypustky vzhledem k januálnímu textu, obsah paragrafů je často redukován, občas nějaký odstavec chybí.

²⁴⁶ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars I.*, akt IV, sc. 2, s. 56, 57. KOMENSKÝ, Janua 1649 / KOMENSKÝ, Janua 1652: par. 88–90.

²⁴⁷ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars II.*, sc. 7, 8, 9, s. 288–299. KOMENSKÝ, Janua 1652: par. 593–606.

²⁴⁸ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars I.*, akt V, sc. 2, 3, s. 86nn. KOMENSKÝ, Janua 1652: kap. XVI, XVI.

²⁴⁹ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars I.*, akt II, sc. 5, s. 45, 46; *Pars II.*, akt I, sc. 5, s. 95, 96; tamtéž, akt II, sc.1, s. 97, 98. KOMENSKÝ, Janua 1649 / KOMENSKÝ, Janua 1652: par. 44–49; par. 227–230; par. 234, 235.

Velmi časté je to v *Pars III.* a *IV.*²⁵⁰ V *Pars I.* na konci druhé scény II. aktu přidává autor výčet komet z r. 1618, 1652 a 1653, a aktualizuje tak strohé informace učebnicového textu.²⁵¹

Občas se v textu objevují drobné citáty. Znění předlohy je v *Pars III.* a *IV.* většinou do té míry přeformulováno, že naprosto nelze určit, která z obou verzí *Januy* by mohla být jeho zdrojem. Čím dále, tím více se vyskytuje nový, na předloze nezávislý text a zvolna nabývá převahu (např. ve scéně o architektuře nebo v monologu o včelách – viz dále).²⁵²

V *Pars V.* je tendence opouštět předlohu ještě silnější: první, třetí a čtvrté jednání má na učebnici nezávislý text. Ve druhém jednání *Pars V.*, kam je soustředěna látka kapitol LI–LVIII, šlo autorovi o co nejstručnější zpracování látky: došlo zde k dost výrazné redukci textu předlohy: mnohé paragrafy byly opominuty, další zkráceny či přepracovány, pořadí januálních odstavců v textu je změněno. V pasáži o historii a chronologii vypadlo dokonce 13 posledních paragrafů.²⁵³

Komenský tedy nakládal s textem *Januy* mnohem volněji než Macer, který (přes některé drobné změny) upravoval velmi málo výchozí text. Na některých místech v Komenského *Pars I.* nacházíme stopy obou januálních textů i kousky Macrova zpracování (a víme, že Macer používal *Januu* 1649); na druhé straně je neprůkazné, že by text *Pars I.*, jak ho máme dnes k dispozici, mohl být opravdu výsledkem Komenského přepracování části Macrovy první hry (respektive té části textu, která vycházela z prvních devatenácti kapitol předlohy).

Využití Atria. Kromě *Januy* Komenskému do jisté míry posloužilo jako předloha i *Eruditionis scholasticae pars III., Atrium, rerum et lingvarum*

²⁵⁰ Např. KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars III.*, akt II, sc. 1. KOMENSKÝ, Janua 1652: par. 322–329.

²⁵¹ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars I.*, akt II, sc. 2, s. 39.

²⁵² KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars III.*, akt III, sc. 4, s. 155–158 (architektura); *Pars III.*, akt. II, sc. 3, s. 136–138 (včely).

²⁵³ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars V.*, akt II, sc. 6, s. 287. KOMENSKÝ, Janua 1652: par. 567–579.

*ornamenta exhibens. [Pataki] M. DC. LII. (dále jen Atrium).*²⁵⁴ *Schola ludus* ovšem neobsahuje celé stylisticky složité, rétorickými ozdobami vyzdobené pasáže z *Atria*, často jde jen o jednotlivá spojení slov, synonyma, vysvětlivky, o zpracování atriální látky v některých replikách; přímých přejímek atriálního textu je poměrně málo. Ve IV. aktu, sc. 4 *Pars I.* se probírají i ty druhy lesních porostů, jež jsou zmíněny v *Atriu*, par. 120. V následujícím aktu je ve výkladu o jednorožci uvedeno řecké pojmenování tohoto živočicha jako v par. 177 *Atria*.

Ve druhé části cyklu *Schola ludus* se v úvodu 2. sc. prvního aktu nachází pasáž jednající o člověku jako mikrokosmu, jež je v zásadě převzata z par. 195 *Atria*.²⁵⁵ Jiná místa, která by prozrazovala využití *Atria* v *Pars II.* jsem nenašla a ani Druschky je neuvádí. V *Pars III.* a *IV.* je místy rovněž zahrnuta slovní zásoba z *Atria* (např. v *Pars III.* v textu o stavbě zdí, v *Pars IV.* v pasáži o papíru a těsnopise). V *Pars V.* objevil Druschky jen několik málo míst připomínajících nejsložitější Komenského jazykovou učebnici a zmiňuje je na citovaném místě.²⁵⁶

Janua a *Atrium* byly očividně výchozím a pomocným výchozím textem pro více her *Scholy ludus*. Komenský sice v tomto cyklu použil i texty jiných svých učebnic, plní však roli příkladů v *Pars IV.*, kde je jich využito, aby se ilustroval výukový proces v latinské a triviální škole. Proto o nich promluví na příslušném místě.

²⁵⁴ Tj. KOMENSKÝ, *Atrium* 1652. – Česky: *Třetí část školské vzělanosti, Atrium, vykládající o ozdobách věcí i jazyků.* – Cituji dle vydání KOMENSKÝ, *Atrium* 1957.

²⁵⁵ Srov. též DRUSCHKY 1904: s. 37, 38 jenž se zde zmiňuje také o par. 120, ale uvádí i některé další případy využití atriálního textu, jehož stopy našel zvláště v *Pars I.* Srov. KLOSOVÁ 2008: v době vzniku tohoto příspěvku jsem neměla Druschkyho disertaci k dispozici.

²⁵⁶ KOMENSKÝ, *Atrium* 1957: par. 400. KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars III.*, akt. III, sc. 4, s. 159 (zdi). KOMENSKÝ, *Atrium* 1957: par. 488, 489; 491. KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars IV.*, akt II, sc. 1, s. 184, 186 (těsnopis). DRUSCHKY 1904: s. 37, 38 tyto drobné shody neuvádí (o *Pars V.* viz tamtéž).

5) Srovnání Macroových a Komenského dramatizací

a) Macrova první dramatizace a Komenského Pars I., Pars II.

(látka kap. I–XXXI Januy)

Macer se rozhodl zpracovat popis přirozeného světa, podaný v Komenského *Janui* 1649, v jediné hře rozčleněné do čtyř aktů (jak víme, byla vydána v Lešně r. 1650). Po prologu, v němž vystupuje zosobněná Příroda (Natura) odříkávající dlouhý monolog, následoval obecný popis světa a živlů, nerostů, rostlinstva, živočišstva; poslední akt byl věnován člověku. Na samém konci hry se našlo místo pro nedostatky a choroby člověka, stejně jako pro nedostatky, pochybení a malformace z celé přírody. Vše uzavíral obsáhlý epilog. Podrobnou strukturu hry s detailním popisem dění v jednotlivých scénách a s obsahem látky z *Januy* 1649 si lze nejlépe ověřit v tabulce Macrovy první dramatizace (v příloze jako Macer I).

Autor ke hře vytvořil synopsi. Základem k ní byla nepříliš přehledná didaktická tabulka, která v úvodu Komenského *Januy* 1649 znázorňovala rozčlenění spisu a obsah kapitol.²⁵⁷ Macer tento přehled zahltil podrobnostmi a upravil tak, že na deseti stranách textu podává obsah jednotlivých aktů a scén. Program jednoho jednání se vždy nevešel na jednu stránku (zvl. u IV. aktu, kde je zcela zbytečně vypsán počet kostí lidského těla): synopse je proto jako průvodce divadelní hrou zcela nepoužitelná. Nepřehledné tabulce, spíš přehledu probíraného penza než divadelní synopsi, porozumí jen ten, kdo hru dobře zná, a již jej nelze zmást.²⁵⁸

Macrova dramatizace zahrnuje veškerou náplň fyziky, ještě v 17. století v zásadě nauky o přírodě a jejím fungování, a tvoří tak logický a uzavřený celek, v němž se výklad odvíjí od nejjednodušších těles a forem života až k nejsložitějšímu tvorů, člověku. Rozdělení hry do aktů (viz tabulka Macrovy první hry) vypadá jasně a přehledně. Horší je to s jednotlivými scénami. Autor pochopil, že nezbyvá, než

²⁵⁷ KOMENSKÝ, Janua 1649: s. [IV]–[VII].

²⁵⁸ [MACER] I, 1650: f. [A2v]–[A6r].

látku členit podle jednotlivých januálních témat, vytvořil však své scény až příliš často tak, že spojil dohromady látku ze dvou kapitol *Januy* 1649 (např. ve 3. a 4. sc. II. aktu a v 1. a 3. sc. III. aktu). Jedna scéna zahrnuje tři takové kapitoly *Januy* 1649 (akt III, sc. 2) a jiná dokonce čtyři. Druhá scéna IV. aktu obsahovala kapitoly XXIV–XXVII *Januy* 1649 a zabírala přes 14 stran textu. Některé takovéto obsažné scény proto zahrnovaly značně nesourodou náplň (např. sc. 1 a 2 ve III. aktu).

Na spádu hře nepřidají ani mnohé Macrovy dodatky, jež nemají nic společného s *Januou* 1649: časté monology, množství veršů a různé reminiscence na starověké reálie atp. Občas jde o využití známých pasáží starořímských autorů: např. v aktu III, sc. 2 pronáší postava s vergiliovským jménem Melibaeus do prózy převedené části veršů vybraných z Horatiovy první knihy *Epód* – a líčením poklidného venkovského života tak uvádí pasáž o dobytku. Jinde (akt II, sc. 4) se Hortensius zmiňuje o antických panovnících, již si vážili zahrad, sami je vysadili a chlubili se jimi (Kýros); uvádí, že různí vážení Římané měli jména odvozená od plodin pěstovaných v zahradách (Cicero, Piso), a končí celou scénu citátem ze jmenované Horatiovy básnické sbírky.²⁵⁹

Macer nás v soupisu osob své první hry informuje, že na scéně vystoupilo 37 herců (mimo ně se však v první části dramatizace objevily ještě minimálně dvě další osoby a bylo zde i několik němých rolí; viz tabulka Macer I v příloze).

Nejdůležitějšími postavami Macrovy hry jsou Král Ptolomeus a jeho rádci Eratosthenes, Cleanthes, Apollonius, Aratus a Pyrrhus.²⁶⁰ Tato skupinka uvádí celý děj hry do pohybu. Král chce poznat celý svět a průzkum jeho rádců mu v tom má pomoci. Macer ovšem ve své práci nedovedl zcela využít této myšlenky. Král je zcela jistě přítomen jen v úvodních partiích hry (první akt a 1. a 2. sc. II. aktu) a

²⁵⁹ [MACER] I, 1650: akt III, sc. 2, f. [E6v] (na předchozí straně je přesně citována dotyčná báseň); akt II, sc. 4, f. [D7r], [D7v] (opět s údaji). Další citát z Horatia (i s údaji) viz tamtéž, akt. III, sc. 3, f. [F6r].

²⁶⁰ Jde o významné postavy řeckých dějin a kultury, jejichž jména se pochopitelně v *Janui* nevyskytovala: Ptolemaios Philadelphos, král Egypta, zakladatel knihovny v Alexandrii; Eratosthenés z Kyrény (starořecký polyhistor a zvl. geograf, 3. a 2. stol. př. Kr.); Kleanthés z Assu (starořecký stoický filosof, 4. až 3. stol. př. Kr.); Apollonios z Rhodu (řečník a epik, Eratosthenův vrstevník);

v jejím dalším průběhu nijak nezasahuje do předváděných scén, jeho rádci však tu a tam ano. O Králi se navíc často mluví jako o nepřítomném (akt II, sc. 3 a 4; akt III, sc. 2, 3).

Na začátku Macrovy hry se stanoví, že jednotlivá témata by měli přednášet filosofové (sc. 1, akt I). Macer však dal v některých scénách přednost postavám, jaké znal z praxe. Když se ale taková postava z praktického života, jakýsi na hospodářství dohlížející hodnostář jménem Despota Arendarius vyptává pastýře, zda rohatý dobytek přežvykuje a jaké zvuky vydávají vepři, je to absurdní (akt III, sc. 2). Stejně podivné je, když mu pastýř Melibaeus odpovídá slovy inspirovanými Horatiem.

Macer tedy kromě Krále a rádců, již jsou sociálně nejvýše postavenou vrstvou, a kromě odborníků na různé obory a poučených osob z praxe s postavením o něco méně důležitým, uvádí na scénu i další podřízené subjekty, postavy z lidu. K nim patří kromě zmíněného pastýře i Maeris a Maccus, pomocníci Nimroda ve 3. scéně třetího aktu. Takovéto rozdělení postav podle sociálních rolí by bylo běžné a přínosné v běžném typu dramatu Macrovy doby. V dramatizaci učebnice latiny a přírodopisu je tato trojstupňová hierarchie postav zbytečná. Nepřítomnost Krále ve větší části hry vede navíc k dojmu, že jednotlivá témata *Januy* se na scéně objevují jakoby bez pádného důvodu, jímž by jejich projednání před Králem určitě bylo.

V Macrově první hře je (jak již ostatně bylo vidět) patrná spíše tendence uvádět na jeviště postavy s konkrétními jmény převzatými z historie, literatury, antické mytologie či ze Starého Zákona: lovec Nimrod, theolog Gerson a všestranný učenec Alanus, lékař Asclepius, encyklopedista Psellus, vergiliovští pastýři Melibaeus a Maeris (srov. tabulka první Macrovy hry v příloze).²⁶¹ Jejich jména v zásadě ozřejmují jejich sociální či profesní zařazení.

Arátos ze Sol (starořecký básník 3. stol., autor eposů astronomického a lékařského obsahu); Pyrrhos (král v Epeiru, 3. stol. př. Kr.).

²⁶¹ Nimrod, starozákonní lovec-bohatýr a zakladatel Ninive; Jean Charlier de Gerson, francouzský theolog a církevní politik 14. až 15. stol. odpůrce husitství; Alain de Lille (Alanus ab Insulis), 12.–13. stol., všestranný vzdělanec, básník; Asklépios, starořecký bůh lékařství; Michael Psellos, řecký

Jak je vidět, nesešlo Macrovi (jistě ani publiku) na tom, že figury, jež se shromáždily v jediné dramatické práci, byly opravdu různorodé. Pokud nositelé jmen, jež si Macer vypůjčil, opravdu někdy existovali, bylo zřejmě všem docela lhostejné, že žili každý v jiném století a v jiné části Evropy a že se navíc v Macrově dramatičtaci pohybují a jednají obklopeni reáliemi 17. století a (kromě jiného) deklamují text Komenského *Januy*.

Vzhledem k rozsáhlé látce, jakou Macrova první hra zpracovávala, je počet dramatických osob velmi malý: to vede často k tomu, že jedna postava odříkává celou řadu paragrafů *Januy* 1649 najednou. Tak například Aeolus pronáší v prvním aktu (sc. 4) celý oddíl o vodě, tj. v zásadě nijak neupravené paragrafy 44–49 *Januy* 1649 jako monolog.²⁶²

Velký počet takových rozvleklých monologických partií působí neobratně, navíc nepocházejí jen z *Januy* 1649. Takovýchto zdlouhavých monologických úvodů jednotlivých scén zpravidla využívá některá Macrova postava k tomu, aby se představila. Aeolus (v partii o větru a vzduchu) deklamuje kromě textu o vodě celostránkový nabubřelý monolog (který nemá s *Januou* nic společného) – mluví o tom, že byl již v antice nazýván králem větrů a různým způsobem vyzdvihuje svou významnost.²⁶³ V monologu na začátku jiné scény dává Nimrod, který se chvástá připravovanou organizací královského honu, k dobru své názory na neschopné a líné sedláky. Tyto projevy můžeme chápat jako jakýsi pokus o charakterizaci postav. Ale k čemu taková charakteristika slouží ve hře, v níž se dramatická osoba objeví jednou, nanejvýš dvakrát, a v níž vůbec nejde o to, že by charakter postavy způsobil nějaký konflikt nebo snad prodělal jakýsi vývoj?

Charakterizovaná postava má v dané scéně někdy vůdčí postavení a do značné míry řídí rozhovor. O Nimrodovi již byla řeč, jiným příkladem může být Despota Arendarius (akt. III, sc. 2), jenž klade otázky na téma dobytek napřed jedné postavě

novoplatónský filosof a encyklopedista 11. stol., autor významného historického díla. Meliboeus a Moeris: jména pastýřů (Vergilius: *Bucolica* I a IX).

²⁶² [MACER] I, 1650: akt I, sc. 4, f. C[1r]–C2[r].

²⁶³ [MACER] I, 1650: akt I, sc. 4, f. C[1r].

a pak další. Ve třetí scéně čtvrtého aktu se nejprve vyptává Gerson Alana na mysl člověka a v polovině scény si vymění role.²⁶⁴ Jde takřka vždy o výměnu informací mezi dvěma dramatickými osobami, přičemž v dialogu se stále uplatňuje schéma otázka-odpověď. Vzniká tak nechtěný dojem, že se na scéně předvádí výslech provinilé osoby, či trapný výjev školního zkoušení. (Není ovšem na škodu si uvědomit, že v lešenském představení Macroových her opravdu šlo spíš o školní zkoušky než o představení samo.)

Macer se rozhodl zahrnout do jedné hry celé pojednání o fyzice. Bylo to sice logické řešení, avšak vhodnější pro pojednání určené k pouhé četbě či studiu. Divadelní text s tímto vším obsahem byl příliš rozsáhlý a jeho provedení muselo zabrat opravdu dlouhou řadu hodin. Rozvleklé a málo početné scény jistě únavnost představení znásobovaly.

Autor zřejmě přes velké omezení, které mu ukládal výchozí text, toužil po sepsání barokní velkohry. Nasvědčuje tomu i jeho snaha o zcela zbytečnou charakteristiku některých postav, úsilí o sociální rozvrstvení dramatických osob tak, aby odpovídalo skutečnému životu, vytvoření synopse nebo pokusy oživit hru uváděním rázovitých postav z lidu. Scéna Nimroda, Maerise a Macca (akt III, sc. 3) měla být patrně komická, neboť v ní padlo několik neumělých žertů a proběhla v ní prudší výměna názorů. Hádku autor vylepšil několika krotkými nadávkami. Mezi výkladovými odstavci učebnice působí ovšem pasáž absurdně.

Je evidentní, že Macer dobře znal typické prostředky dobového dramatu i divadla, avšak jejich užití nepřineslo výsledek, v nějž doufal, ba právě naopak. Uplatnění prvků obvyklých v běžném dramatickém textu 17. století přispívá k tomu, že Macrovu dramatizaci přírodovědné látky *Januy*, která pro takovéto pojetí byla zcela nevhodná, vnímáme jako podivný, těžkopádný, zdlouhavě se odvíjející a často vnitřní logiku postrádající slovesný útvar. K tomuto dojmu přispívají i neobratně stavěné dialogy a přílišná délka scén i celého kusu.

²⁶⁴ [MACER] I, 1650: akt III, sc. 2, f. [F2v]–F6[r]; akt III, sc. 2, f. [E6v]–F2[r]; akt IV, sc. 3, f. [H3v]–[H5v].

Komenský se rozhodl rozdělit látku fyziky do dvou her. První z nich předváděla věci makrokosmu (I.–XIX. kap. *Januy*) a nesla jméno *Januae lingvarum praxeos comicae Pars I., in qua res mundi majoris, quae naturaliter fiunt, ordine in scenam producuntur* (První část divadelního provičení *Dveří jazyků*, v níž jsou podle řádu uvedeny na scénu věci většího světa, které vznikají přirozeným způsobem – dále jen *Pars I.*). Druhá hra byla věnována člověku (mikrokosmu; XX.–XXXI. kap. *Januy*) a měla titul *Januae lingvarum praxeos comicae Pars II., gloriosum operum Dei colophonem, hominem, cum sua mirabili structura spectandum exhibens* (Druhá část divadelního provičení *Dveří jazyků*, která předvádí podívanou na člověka, slavný vrchol Božích děl, s jeho podivuhodnou stavbou – dále jen *Pars II.*). Komenský tak zkrátil dobu trvání divadelní produkce. Umožnilo mu to navíc uspořádat látku do více scén, jež zpracovávají pouze jednu kapitolu předlohy (s jedinou výjimkou v *Pars I.*, akt V, sc. 4, kde je ve scéně o čtyřnožcích představena látka odpovídající XVIII. a XIX. kapitole).

Pars I. má pět jednání, z nichž první zahrnuje v zásadě porady Krále a jeho rádců a rozhodnutí povolání ke dvoru učence, kteří pomohou zřídit ideální školu. Je to dlouhá expozice, musíme si však uvědomit, že toto první jednání první hry je jakýmsi uvedením všech osmi her cyklu (nebo se alespoň zdá, že s takovým záměrem autor toto úvodní dějství psal). V *Pars II.* je krátkému úvodu do situace věnována už jen jedna scéna.

Samotná látka *Januy* je v *Pars I.* zpracována až od druhého jednání. Pak se divák postupně poučil o živlech, zemi a nerostném bohatství, o rostlinstvu a nakonec o fauně. Poslední, pátá scéna V. jednání oznamovala, že z fyziky již nyní zbývají jen partie o člověku. – První (stejně jako druhou) Komenského hru otevíral prolog a obě zakončoval epilog.

Pars II., druhá, kratší hra Komenského, je celá věnována člověku. Její tři akty postupně popisovaly stavbu lidského těla, fyziologii a nakonec i choroby a neduhy člověka. Třetí scéna posledního jednání shrnovala pochybení přírody ve všech jejích oblastech, nedostatky a také zřůdnosti.

Rozdělení látky fyziky do dvou kratších her nemělo jen výhody. Slabou stránkou tohoto pojetí bylo, že se oddíl o pochybeních, omylech a zruďných výtvořech přírody dostal do závěru hry o člověku, jenž byl podle Komenského náhledu právě tím nejdokonalejším stvořením Boha i přírody, zatímco u Macra byla tato pasáž zařazena na samém konci díla. Vypadá to přirozeně, neboť systematický a encyklopedický výklad o světě, jak jej prezentuje *Janua*, se pochopitelně nejprve zabývá jevy standardními a normálními a jen jako dodatek zmiňuje to, co se standardu a normě vymyká. Komenský si však zřejmě byl tohoto nedostatku vědom a doplnil hru o vzletnou poslední scénu, v níž Královi rádci s nadšením probírají vznešenost člověka, stejně jako nezbytnost toho, aby lidská bytost poznala po všech stránkách sebe samu. K tomu měl ovšem přispět i přehled, jehož se všem právě dostalo. Po chvále lidských schopností následuje oznámení, že svět lidské pile a činnosti si Král i jeho společníci prohlédnou hned, jak to jen čas dovolí.

Podobně jako Macer usiloval očividně i Komenský o vyváženou kompozici svých dvou her. Oba autoři mají zhruba vyrovnaný počet scén v jednotlivých dějstvích. Komenský, který se snažil o co největší rozčlenění textu, však látku rozdělil na zhruba dvojnásobný počet aktů a scén než Macer (8/35 respektive 4/16; viz tabulky Macer I a Komenský I, II v příloze). Divadelní úprava přírodopisné látky učebnice v žádném případě nenabízela divákům bohatství dramatických momentů. Bohaté členění však aspoň vzbuzovalo dojem, že na scéně kypí čilejší ruch.

Komenský má jen v první části *Scholy ludus* 52, ve druhé 42 různých rolí. Celkem to je 87 různých jednajících postav v obou hrách. V obou hrách, v *Pars I.* i v *Pars II.* vystupují jen Král Ptolomaeus a jeho rádci Platon, Eratosthenes, Apollonius a Plinius, myslitelé a spisovatelé antické epochy (je to skupinka, kterou Komenský převzal, jak jsme viděli, z velké části od Macra). Obrovský počet dramatických osob u Komenského je dán tím, že každá z nich mluví jen o drobné

části předváděné látky. Latinská, řecká či řeckolatinská jména Komenského postav vesměs evokují to, o čem dotyčná osoba na jevišti promlouvá.²⁶⁵

Snadno lze uhodnout, že Piscenus se bude zabývat rybami (latinsky pisces). Komenský se tak přiblížil známé barokní praxi – užívání tzv. mluvících jmen. Jména převzatá z řečtiny bývají vysvětlena latinsky (Gajus, tj. Terrenius, Zemský), nositelé latinských jmen někdy prostě přímo v textu sdělí, jaký je jejich úkol (Affectenus prohlásí, že má mluvit o citech). Jindy je vysloven jednoduchý příkaz, který ihned objasní jméno i funkci postavy (osoba jménem Menteus vysvětlí na pokyn strukturu lidské mysli). Žádné další charakteristiky nejsou třeba.²⁶⁶

Tím, že se Komenský přesně nedržel textu *Januy*, ale často text důkladně přeformuloval, dosáhl toho, že se rozhovory jeho herců nemusejí omezovat jen na schéma otázka-odpověď. Herci mohou plynule a přirozeně reagovat na repliky druhých, jen tu a tam padne nějaká otázka či výzva k vysvětlení či přímý příkaz (např. akt III, sc. 4 první hry). Občas se v *Pars I.* i *Pars II.* najde i scéna, v níž jedna osoba víceméně řídí celou rozmluvu, ale rozhodně nejde o tak stereotypní pravidelnost, jako je tomu u Macra. Dále je u Komenského zřejmá tendence zapojovat do rozmluvy najednou více osob než dvě (např. *Pars II.*, akt II, sc. 5). Stavba Komenského dialogů je tedy obratnější a zajímavější než u Macra.

Komenský sice rovněž často využívá monologických partií, drobných přednášek na daná témata, sestávajících často z náplně více odstavců *Januy*, celková situace je však jiná: postava je přece odborník, který má před Králem podat výklad o své disciplíně. Dále tím, že autor rozdělil text mezi více postav, které se na jevišti často střídají, dosáhl dojmu živějšího hovoru, jehož se účastní více lidí. Tak způsob, jímž je vystavěn Komenského dialog, pomáhá vytvářet iluzi, že rozmluvy na scéně mají jistý spád.

²⁶⁵ LEPAR 1879: do článku věnujícímu se z větší části obsahu her *Scholy ludus*, autor zařadil většinou velmi půvabné překlady těchto „mluvících jmen“: např. Ignatius – Ohnivý, Pyrocles – Ohnislav (s. 119); Chymius – Prýštěninský (s. 121); Thamnius – Křovinský, Hylemus – Chrastecký, Cochleus – Hlemýždník, Serpilius – Hadický (s. 122); Ambitosius – Ctihon (s. 396).

²⁶⁶ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars I.*, akt V, sc. 2, s. 67 (Piscenus); I, akt III, sc. I (v podtitulku scény: „Gajus (hoc est Terrenius)“, s. 47; – *Pars II.*, akt II, sc. 5, s. 106 (Menteus) a 107 (Affectenus).

V Komenského hrách je (na rozdíl od Macrovy dramtizace) Král Ptolomaeus přítomen stále na scéně a naslouchá všem výkladům, stejně jako většina jeho rádců, filosof Plato, zeměpisec Eratosthenes, Apollonius a polyhistor Plinius. Plato a Plinius jsou významnými doplňky Komenského do řad královských rádců, tohoto hraného publika větší části *Scholy ludus*.²⁶⁷ Tyto dramatické osoby jsou jediné, které Komenský opatřil důkladnou charakteristikou hned v úvodu své první hry (v prologu a v poznámkách před první scénou). Vždyť pouze tyto postavy projdou nejen výjevy *Pars I.* i *Pars II.*, ale většinou her cyklu *Schola ludus*. Těchto pět osob je svorníkem, který drží obě Komenského hry, souhrn scén věnovaných popisu přirozeného světa, pohromadě. To těchto pět postav učinilo v počátečních partiích první hry (akt I.) rozhodnutí, že je nutno povolát odborníky, kteří budou před Králem vykládat o své vědě. Většina ostatních postav je charakterizována jen svým jménem, označujícím často příslušnou specializaci či profesi.

Komenský tedy užívá v zásadě pouze dva druhy dramatických osob, Krále, jeho rádce a kancléře na jedné straně a na druhé straně početnou skupinu „odborníků“ (vzpomeňme na Macrem nevyužité „filosofy“, viz s. 42), kteří ovšem stojí společensky o něco níže. Vystoupení těchto odborníků či učitelů má jednu výhodu: takováto postava může pronášet prakticky cokoli, tedy i elementární poznatky z počátečních oddílů *Januy* s přijatelným odůvodněním, že jde o vědu přizpůsobenou věku posluchačů. Pokud takováto postava musí publiku sdělovat, že déšť se dělí na kapky a že voda tvoří bubliny, lze to snadno vysvětlit tím, že je na chvíli nutné se zaměřit na terminologické zřetele (sc. 5, akt II první hry). Ptolomaea hrál některý mladičský šlechtic (viz zde, s. 188), a tak bylo nejspíš docela uvěřitelné, že právě tento Král potřebuje pro své poučení vidět na jevišti svět právě tak, jak jej popisuje *Janua* či zpřítomňuje *Schola ludus*.

Komenský odhadl – a podle Macrova příkladu i viděl – že systematicky pojatou přírodovědnou látku *Januy* nelze dramtizovat běžným způsobem. Pochopil, že jeho jedinou možností je jednoduché zpracování a přesná organizace textu. Prostě

²⁶⁷ Srov. VELTRUSKÁ 2006: s. 160.

rozvržení postav na Krále a jeho radu na jedné straně a na odborníky-učitele na straně druhé dalo jeho hrám pevný logický rámec. V jakékoli běžné divadelní hře by toto šablonovité rozdělení úloh působilo samozřejmě neobratně. Komenský na rozdíl od Macra oprostil svůj text od všech pokusů začlenit do učebního textu *Januy* prvky typické pro většinu dobových dramát a spolehl se na dobře zpracované dialogy rozdělené mezi velké množství herců a početné, stručné a tematicky přesně zacílené scény. V úvodních poznámkách k první scéně *Pars I.* autor nepředstavuje nadarmo Platóna jako vynálezce dialogu jakožto učební metody. Dialog jako literární žánr i prostředek výstavby prozaického textu zajímal Komenského už od mládí; znal výukové přednosti dialogické metody. I proto autor pochopil, že v případě januální látky je jediná možnost, jak ji uvést na scénu: přepsat ji do scénického dialogu.

b) Macrova druhá dramatizace a Komenského Pars III. a Pars IV. (látka XXXII.–L. kap. Januy)

Macer si pro svou druhou dramatizaci *Januy* z r. 1651 (titul viz oddíl C II 1) zvolil – zřejmě po zkušenostech s realizací svého prvního pokusu s *Januou* – méně obsažnou náplň: tentokrát zpracoval pouze 19 kapitol *Januy* 1649 (kap. XXXII–L). Studenti lešenského gymnázia představili ve hře divákům svět lidské činnosti.

Stejně jako první část Macrovy dramatizace měla i druhá hra čtyři jednání (viz tabulka Macer II v příloze) a postupně představila divákům práce na zahradě a v zemědělství, výrobu potravin a šatstva, jež následoval přehled o nejrůznějších řemeslech, způsobech cestování, jednoduchých strojích atp. Čtvrté jednání probíralo umění sloužící k potěše, věci vzdělání, knih a školy.

Druhá dramatizace se od Macrovy první práce liší v mnoha ohledech, nejen v otázce dramatizovaného penza. Autor si buď uvědomil své chyby – nebo mu někdo dobře poradil (v epilogu této hry Macer alespoň naznačuje svou snahu naslouchat otázkám z publika – i když nevíme, zda se měly týkat předváděné učební látky nebo jiných záležitostí).

Příliš obsažné scény jsou ve druhé lešenské dramatizaci (na rozdíl od první) výjimkou, pravidlem je, že jedna kapitola z *Januy* 1649 se obsahově kryje s jednou scénou (12 scén); dvě scény čerpaly náplň ze dvou a jen jediná ze tří kapitol *Januy* 1649 (viz tabulka Macer II). Prolog a epilog byly radikálně zkráceny. Rozvláčné monologické charakteristiky jednotlivých dramatických osob vymizely. Dlouhé monology zůstaly sice ve hře zachovány, je jich však alespoň znatelně méně. Repliky jsou opět nejčastěji tvořeny jedním odstavcem *Januy* 1649, dialog postav se stále velmi často drží známého schématu otázka-odpověď. Nestvůrná synopse-tabulka z první hry změnila zcela svou podobu: zaujímá stěží dvě půlstránky, což jí na přehlednosti nepřidává, avšak po delším studiu je vcelku pochopitelná.²⁶⁸

To, že byl zredukován rozsah věcné náplně jednotlivých scén, však vždy nevedlo ke zkrácení jednotlivých úseků hry: Macer velmi často vybavil scénu vlastním textem (a místy i textem jiných autorů). V mnoha případech takové dodatky nejsou nemístné – jako např. detaily týkající se výroby piva a destilátů v pasáži o výrobě nápojů, kde Macer využil i polských a německých výrazů. Docela zajímavé, i když příliš dlouhé, jsou úvahy rolníků o přednostech a vznešenosti venkovského a rolnického života a o špatném zacházení, jehož se jim dostává od pánů. Následující posměšný monolog Varrona, postavený na jakési gramatické pádoslovné hříčce je ovšem již úplně zbytečný a navíc nudný.²⁶⁹

Jiné Macrovy doplňky, nacházející se rovněž v pasážích věnovaných zemědělství jsou pak z hlediska své přítomnosti v divadelní hře vysoce diskutabilní. Mezi problematická místa patří zvláště 3. scéna prvního jednání. V ní najdeme zejména monolog Stiverdy, který na takřka třech stránkách starého tisku vykládá o agrotechnických lhůtách a jiných podmínkách správné výsadby různých plodin a také o trojpolním hospodářství. Tato přednáška je zakrátko vystřídána dalším více než dvoustránkovým monologem Georgia, z jehož úst zaznělo několik

²⁶⁸ [MACER] II, 1651: tabulka viz f. [A7v], [A8r]; monology: viz. např. akt I, sc. 3, f. [C4r]–[C5r]; akt II, sc. 2, f. [D1r]; [B8r].

²⁶⁹ [Macer] II, 1651: akt II, sc. 2, f. [E1v], E2[r] (nápoje); akt I, sc. 2, f. [B3r]–[B4[r] (stížnosti rolníků); [B4v] (Varronův monolog).

desítek pranostik, jimiž se zemědělci mají od ledna do prosince řídit. Dodáme-li, že celý oddíl začíná obsáhlou recitací veršů patrně antického původu (jež byly zřejmě upraveny či pokrouceny, identifikovatelné jsou výpůjčky z Ovidiových *Proměn*), z nichž si přítomní rolníci dělají legraci, je obraz zkázy úplný. Nezapomeňme, že k tomu všemu zazněla ještě poučná látka *Januy*. Celá třetí scéna prvního jednání je vinou Macroových doplňků příliš dlouhá (deset stran textu), nesourodá a pro svůj pomalý spád těžko snesitelná.²⁷⁰

Podle soupisu jednajících osob bylo ve hře 48 rolí, avšak ve skutečnosti hrálo o několik herců více. Kromě důležitějších postav Pistora, Automaria, Tyrona a Curiona navíc vystoupili i tři Rustici (Venkované), již pronesli každý jednu větu.²⁷¹

Druhá Macrova hra je docela obratně uvedena: třemi úředníky (ve starém tisku jsou Cleanthes, Aratus a Eratosthenes označováni většinou jako Trium-viri nebo Exarchi), jež panovník pověřil tím, aby si udělali přehled o světě lidské dovednosti, řemesel a umění. Před ně předstoupí představitelé jednotlivých profesí a činností, které Eratosthenes na Králův příkaz po důkladném průzkumu přizval, aby podali výklad o své specializaci. Trium-viri tak mají posoudit možnosti jednotlivých oborů co do užitečnosti pro Krále a celou společnost. K těmto nejvýše postaveným úředníkům se občas přidruží hodností nižší postava, jako šafář Varro (v partiích věnovaných zemědělství) nebo dvořané Aularchus, Icodespotes, Despotikyrius a Hipparchus (též Hypparchus). Icodespotes (jenž se k Exarchům připojuje poprvé ve 2. scéně III. aktu) potřebuje poučení pro zařízení hradu, jež buduje panovník. Tato postava pak v textu všech dalších scén třetího aktu vypomáhá trojici nejvyšších úředníků v jejich úkolu. Dvořan Hypparchus pohovoří před třemi úředníky o jezdeckví ve 3. scéně III. jednání; o uměních sloužících k potěše poučí Aularchus a Despotikyrius starostmi zmoženého Icodespota (zdařilá 1. scéna IV. dějství).

²⁷⁰ [MACER] II, 1651: akt I, sc. 3; monolog Stiverdy viz f. C2[r]–C3[r]; pranostiky viz f. [C4r]–[C5r]; verše viz f. [B8v].

²⁷¹ [MACER] II, 1651: srov. Personae [A8v] a akt I, sc. 2, f. [B3r], [B8r]; akt II, sc. 2, f. [D1r]; akt III, sc. 5, f. [G3r]; akt IV, sc. 2, f. [G8r].

V posledních scénách IV. jednání však vystoupí jen mistři svobodných umění Philonius a Vanellus, s nimiž rozmlouvají žáci-nováčky.

Jak je vidět, rozvržení postav se zde rovněž změnilo: Tři nejvýše postavení úředníci uvádějí do pohybu celou hru (zda jsou na scéně i ve IV. jednání, je nejasné), a mají i další vysoce postavené pomocníky. Úkolem ostatních dramatických osob je pojednat o různých oborech lidské činnosti, přičemž je lhostejné, zda jsou tito informátoři dvořany, učiteli a žáky, rolníky či řemeslníky (mezi nimi se tentokrát vyskytla i jedna ženská postava, Netrix – Přadlena). Je tedy vidět, že tradiční rozvržení postav se v druhé Macrově hře bortí a ke slovu se dostává (podobně jako v obou Komenského předcházejících hrách) dichotomie: jsou zde jen ti, kteří chtějí vědět a ti, již poskytují vědomosti.

Stejně jako v první Macrově dramatizaci není ani ve druhé zmínka o vybavení prostoru, v němž se hrálo, o kostýmech, příchodech a odchodech herců; alespoň z textu 5. scény III. jednání je však jasné, že se ve hře předváděly různé jednoduché stroje a zařízení.²⁷²

Macrova druhá dramatizace je jako celek znatelně lepší než jeho první pokus, ale stále ji nelze hodnotit jinak než jako podprůměrné dílo. Autor postupně upouštěl od scén, které byly příliš obsažné a zpracovávaly víc než jednu kapitolu *Januy*. Znatelný je také jeho sklon odbíhat od znění *Januy* 1649. Synopse-tabulka byla redukována. Macer také opustil představu, že systematický výklad lze zpracovat jako běžnou barokní hru, avšak některé nevhodné prvky ještě zůstaly. Trapná je komika, monology přehlčené textem i faktickou náplní (pranostiky). Nepříznivě působí některé scény, v nichž převládl Macrem dodaný nový text, jenž je však nesourodý a pro dramatické provedení málo vhodný. Zvláštní jsou rolnické postavy, které mají ve hře mnohem víc prostoru než jiné dramatické osoby srovnatelné důležitosti. Jak bylo vidět, nejedná se přitom o žádnou variantu využití komické figury hloupého sedláka, jak ji znalo např. soudobé profesionální divadlo.

²⁷² Detaily jsou rozvedeny na začátku textu věnovaném realizaci Komenského i Macroových her (viz zde, oddíl C V).

Komenský zpracoval v zásadě týž materiál, který Macer zařadil do druhé dramatizace, opět do dvou her.

Třetí hra *Scholy ludus* měla název *Januae lingvarum praxeos comicae Pars III., mundum artificialem scenâ representans* (Třetí část divadelního procvičení Dveří jazyků, předvádějící na divadle svět uměle vytvořených věcí – dále jen *Pars III.*). Čtyřaktová *Pars III.* se postupně obírala zahradnictvím, zemědělskou produkcí, výrobou potravin a nejrůznějšími řemesly, pak následovalo poučení o způsobech cestování a zábavy.

Čtvrtá hra dramatického cyklu nesla titul *Januae lingvarum praxeos comicae Pars IV., in qua SCHOLA trivialis, quomodo in ludum transformari possit, ad vivum representatur* (Čtvrtá část divadelního procvičení Dveří jazyků, v níž se živě předvádí triviální ŠKOLA a jak ji lze přetvořit ve hru – dále jen *Pars IV.*).²⁷³ Tato část *Scholy ludus* předvedla ve čtyřech aktech Králi a jeho rádcům disciplíny, které souvisely se vzděláním člověka a jeho kultivací.

Oddělit tyto obory od řemeslných a zemědělských činností se totiž rozhodli Král a jeho rádcí už na začátku *Pars III.* Tyto dramatické osoby tedy zafungovaly jako fiktivní poradci dramatika: ne autor, ale jeho postavy zdánlivě rozhodují, jak bude vypadat současná i příští hra.)²⁷⁴ Pro nás jsou důležité zejména třetí a čtvrté dějství, které se zaměřily na začátky školního vzdělání, respektive na předvedení výuky ve třech třídách latinské školy.

Bráno podle januálního textu, zahrnovala *Pars III.* obsah XXXII.–XLVII. kapitoly. Pravidlem je opět, že jedna scéna zpracovává látku jedné kapitoly *Januy*. Na druhé straně vystačila jediná kapitola učebnice Komenskému dokonce pro 3 scény (*Pars III.*, akt III, sc. 1–3 vycházejí z kap. XXXVIII *Januy* 1652). Šestá a sedmá scéna III. aktu využily zase látku XLII. kapitoly, druhá a třetí scéna IV.

²⁷³ Celou *Pars IV.* přeložil J. Hendrich, viz HENDRICH – KOMENSKÝ 1947. O starších překladech viz KÁDNER 1915: s. 127, 128.

²⁷⁴ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars III.*, akt I, sc. 1, s. 123, 124.

jednání zase čerpají z XLIV. oddílu učebnice (par. 434–443). Pravidelným jevem začíná být, že obsah jedné repliky se kryje s náplní jednoho paragrafu *Januy*, avšak nechybí ani místa, kde je původní text odstavce zkrácen a rozdělen do více replik různých postav (např. akt II, sc. 2, par 330, 3 repliky).

Lze říci, že monologů ubylo, nepočítáme-li ovšem dlouhou přednášku o včelách (akt II., sc. 3), která je zcela nezávislá na *Janui* i *Atriu*. Apiarius (Včelař) v ní chválí zejména důmyslné uspořádání života včel a přirovnává je k životu v obci (srov. *Janua* 1652 a *Atrium*, par. 350). Mezi monology držícími se přesně *Januy* musíme uvést např. proslov Viatora (Poutník), který obsáhl náplň 5 januálních odstavců (akt. IV, sc. 2; par. 428–433). Zjevnou tendencí ve třetí hře ovšem je, že obsahuje stále více textových partií nezávislých na *Janui*.

Již mnozí badatelé si uvědomili, že se Komenský v *Pars IV.* výrazně odchýlil od penza *Januy*, když předvedl na scéně tři třídy latinské školy tak, jak je zamýšlel zorganizovat v Sárospataku.²⁷⁵ Zajímavá situace: ve škole byla na scéně (nebo snad spíš v hracím prostoru) zřízena ideální škola pro příklad té skutečné i pro poučení diváků, ale i proto, aby se ti, kdo vystoupí ve hře, lépe a snáze naučili tomu, co po nich skutečná škola požaduje. Své dovednosti předváděli žáci-herci nejen svému skutečnému publiku, ale i naslouchajícím spoluhercům v rolích Ptolomaea a jeho rádců.²⁷⁶

Čtvrtá Komenského hra obsahuje jen náplň kapitol XLVIII–L (stěží par. 482–505 januálního textu). Není téměř třeba připomínat, že učebnicový text je opět důkladně přeformulován, tu zkrácen, tu rozšířen a že polovinu textu jednotlivých scén tvoří nové dodatky.

Třetí a čtvrté dějství obsahují již jen nový text, který vůbec s *Januou* nesouvisí, ale zato využívá jiných spisů používaných k výuce v potocké škole. První scéna III. jednání je věnována cílům výuky ve škole. Další výjevy pak postupně představí učitele a začínající žáky ve třídě, v níž probíhá výuka základů znalosti písmen za

²⁷⁵ Srov. HENDRICH – KOMENSKÝ 1947: s. 10.

²⁷⁶ Srov. VELTRUSKÁ 2006: s. 160.

pomoci živé abecedy („alphabetum vivum“, akt III, sc. 3), a v následující scéně výuka slabikování a základů mravů a zbožnosti za pomoci Komenského příručky *Artificii legendi et scribendi Tirocinium* (*Počátky čtení a psaní*, dále jen *Tirocinium*); přidány jsou i základy hudební výchovy.²⁷⁷

V další třídě (a scéně) pak vidíme výuku čtení a psaní v mateřském jazyce za pomoci *Lucidaria* (tj. *Objasnění*), první verze díla *Orbis pictus* (v *Pars IV.* zvané *Encyclopaedia sensualium*, tedy *Encyklopedie věcí postižitelných smysly*), s jehož textem jednajícím o Bohu se pracovalo přímo na scéně. Text je uveden latinsky (protože celá hra je psána latinsky, jak si povšimla J. Veltruská, když uvažovala o podílu fikce a reality ve hrách *Scholy ludus*): podle všeho mělo jít správně o verzi textu v národním jazyce. Není zde dokonce ani poznámka, že se text má uvést v mateřštině žáků, jaká stojí ve třetí scéně IV. aktu. Obdobná situace je však u předchozích textů, živé abecedy a *Tirociniia*, kde výuka rovněž probíhá v latině.²⁷⁸

Druhá scéna čtvrtého jednání předváděla vestibulární třídu, v níž se začínalo s výukou latiny, a to (kromě jiných textů) za pomoci latinské učebnice *Vestibulum* s příslušnou gramatikou a slovníkem. Ve scéně se objevily i příklady mluvnických her z *Vestibula* a jeho gramatiky. Nikdo si, tuším, zatím nepovšiml, že hra se soutěživými prvky na téma z *Vestibula*, již předvádějí žáci svému hranému i skutečnému publiku, velmi dobře odpovídá popisu, jakým byla ve spise *Schola pansophica* vylíčena „actio theatralis“ pro vestibulární třídu. V tomto případě byla dramaturgie variabilní: podle Komenského poznámky je naposled uvedena hra jen příkladem a učitelé mohou se studenty nacvičit podle první kapitoly *Vestibula*

²⁷⁷ Živá abeceda, tj. obrázky zvířátek s abecedně zapsanými zvuky, jež vydávají, nebyla vynálezem Komenského, i když byla zařazena na počátek jeho učebnice *Orbis pictus* (a to dokonce i do první verze spisu, která vznikla v Sárospataku). O živé abecedě viz FIJAŁKOWSKI 2008. Jiné informace viz FÖLDÉS 1975: s. 58. Viz KOMENSKÝ, *Lucidarium* 1970, s. 46, 47. KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars IV.*, akt III, sc. 1, s. 203–205. – KOMENSKÝ, SL 1656: tamtéž, akt III, sc. 3, s. 206–210. KOMENSKÝ, *Tirocinium* 1970: s. 19–21; podkladem citované edice je rukopisné znění (nikoli Komenského originální rukopis), vydaný exemplář z potockého období neznáme; text i titul díla uvedený ve *Scholy ludus* je poněkud odlišný, příručka podle hry obsahovala ještě základy čtení not a počátky zpěvu.

²⁷⁸ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars IV.*, akt IV, sc. 3, s. 211, 212. KOMENSKÝ, *Lucidarium* 1970, s. 72. Srov. též VELTRUSKÁ 2006: s. 161.

jinou.²⁷⁹ Po divadelní stránce vzato se tak v pravidelné hře objevil kousek neznáma, otevřené dveře pro improvizaci, byť předvídatelnou.

Třetí scéna IV. aktu představila januální třídu a v ní užívané učebnice *Januu* se slovníkem a mluvnicí aj. Části této práce se odehrávaly v mateřském jazyce žáků (podle poznámky v textu); ti pak předváděli překlad vernakulárního textu do latiny.²⁸⁰ Dále se na scéně pracovalo s XI. kapitolou januální mluvnice (z níž se v dialogu objevily drobné ukázky) a mluvilo se o práci s *Januou* i o hře, jež se jí týká.²⁸¹ Veřejným soutěživým cvičením pak mělo být podle této scény zpracování *Januy* do osmi her, tedy sama *Schola ludus* (jejíchž několik částí, jak praví preceptor, jsme již předvedli – a právě nyní předvádíme, jak má vypadat řádná škola – preceptor tedy otevřeně přizná, že ví, že vystupuje v divadelní hře).²⁸² Ve čtvrté scéně IV. jednání se před námi odvíjí výuka v atriální třídě, přičemž z části atriální mluvnice je vybrána ukázka výuky a padnou i citáty z textu.²⁸³ Závěrečná scéna zachycovala debatu Krále a jeho rádců o vhodnosti her ve školách i úloze škol ve společnosti. Epilog pak nabádal patrony školy, aby neodrazovali děti, přivyklé hrám, přílišnou vážností školní práce, ale přitáhli je k ní pod rouškou zábavy.

Podle soupisu postav měla mít *Pars III.* 88 účinkujících, zatímco následující kus měl mít 78 rolí. *Pars III.* má ovšem navíc asi 30 jednajících osob, buď němých, nebo přednášejících jednověté role. Zvláště velký počet takovýchto zcela nečekaných dramatických postav vystupuje v 5. scéně třetího aktu. Dvě postavy jmenované v oddílu *Personae* docela vypadly a byly nahrazeny řemeslníky jiných jmen (*Metalurgus* v téže scéně a *Arcularius* v následující; srov. tabulka *Komenský III* v příloze). Udržet si přehled o těchto úložkách činilo zřejmě potíž i autorovi.

²⁷⁹ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars IV.*, akt IV, sc. 2, s. 216, 217, 219. KOMENSKÝ, SP 1992: s. 217, par. X. KOMENSKÝ, Vestibulum 2011: *Vestibulum*, s. 16. KOMENSKÝ, Rudimenta 2011: kap. XI, s. 45–48.

²⁸⁰ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars IV.*, akt IV, sc. 3, s. 223.

²⁸¹ KOMENSKÝ, Grammatica 2011: s. 325, 326 a další. KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars IV.*, akt IV, sc. 3, zvl. s. 223, 224.

²⁸² Viz VELTRUSKÁ 2006: s. 161. KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars IV.*, IV, sc. 3, s. 229, 230.

Postavami *Pars III.* jsou tentokrát i zemědělci, chovatelé a řemeslníci různých oborů, avšak jejich sociální zařazení ve skutečném životě a na scéně – to jsou dvě různé věci. Pro účely potocké hry stojí opět na jedné straně hierarchie postav Král a jeho rádci, již se zajímají o všechny aspekty lidské činnosti, na druhé ti, kdo je poučují o svých oborech jako na slovo vzatí experti.

Jejich jména jsou názvy jejich činností: Molitor (Mlynář), Venator (Lovec), Arator (Oráč), Sutor (Švec) atd.; individuálních rysů jsou tyto postavy opět záměrně zbaveny. Všichni zemědělci, chovatelé i řemeslníci předvedli, pokud to bylo jen trochu možné, divákům své dovednosti i nástroje, jež používali.

Pars IV. obohatily navíc alespoň tři role: v předposlední scéně hry totiž vystoupilo devět žáků atriální třídy, nikoli 6, jak je (asi vinou chyby tisku) zapsáno v soupisu osob. Komenský, který již nabyt značných zkušeností s uváděním januálních témat na jeviště, tedy očividně opět rozdělil svou látku do většího počtu scén a využil v nich opět větší množství herců než Macer.

Vůdčí postavy *Pars IV.* jsou (jako již tradičně) Král Ptolomaeus a jeho rádcové, k nimž přibyli tentokrát vysoce postavení odborníci na chod škol, Scholarchus (Dohlížitel nad školou) a Didacticus. Posledně jmenovaní však občas něco také vysvětlí, a tak se dílem přimykají k učitelům jednotlivých tříd, již podávají příklady své práce. Jinými slovy, situace je taková jako zatím u Komenského obvykle, tazatelé na straně jedné, odborníci na straně druhé. Místo kamenů, živých zvířat či vyobrazení lidské kostry však učitelé demonstrují své dovednosti a úsilí na živých studentech potocké školy, kteří vystupují na scéně a jako žáci v rolích žáků prezentují své skutečné schopnosti a zároveň předvádějí roli. Z hlediska logiky divadelní hry jsou ovšem tito žáci kromě toho *exempla viva*, živé příklady, takřka živé rekvizity didaktického představení.

Ve třetím díle *Scholy ludus*, ale zvláště v *Pars IV.*, má autor jednu základní tendenci: opouštět text *Januy* všude, kde je to jen trochu možné. Významná

²⁸³ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars IV.*, akt IV, sc. 4, s. 231. Srov. KOMENSKÝ, Atrium 1957: *Grammatica elegans*, sl. 454–456.

novinka se jeví v uspořádání textu, kde je nejčastěji jedna replika rovna jednomu paragrafu, ale velmi často je text rozdělen mezi více osob. Těch je v textu opravdu tolik, že celý herní prostor musel doslova vřít pohybem a činností. Ze scénických poznámek se konečně dovídáme něco o kostýmech. *Pars IV.* pak podává dokonalý přehled o Komenským prosazovaných výukových metodách, stejně jako o autorových názorech na školské otázky či roli panovníků v otázce zřizování škol. Ne vždy to byly pedagogické postupy jím samým opravdu použité, vždyť v triviální škole nikdy neučil.

c) Macrova třetí dramatizace a Komenského Pars V.

(látka LI.–LX. kap. Januy)

Macrova třetí hra je v dramatické obratnosti zase o krok dál než předešlý kus: je sice jen asi o sedminu kratší, pokud jde o počet stránek, avšak tentokrát se autor rozhodl, že v ní zpracuje pouhých deset kapitol *Januy* 1649. Ve třetí hře o čtyřech aktech předvedli žáci lešenského gymnázia obory, jež svou náročností převyšovaly všechny předešlé. Prolog-Mathesis představil tentokrát stručně bádání filosofa, metafyzika, matematika či fyzika, stejně jako obory aritmetiku, geometrii a statiku slovy *Januy* 1649. Autor k tomu využil celých 5 paragrafů učebnice z kapitoly LI a LII. (Celkový přehled této Macrovy dramatizace viz příloha Macer III.)

V prvním jednání se v pěti scénách jednalo o aritmetice; v dalších částech hry autor představil geometrii, statiku a dále astronomii, geografii a chronologii. Čtvrté dějství bylo nejkratší. Jeho tři scény (s pouhými deseti stranami textu bylo zhruba o polovinu stručnější než každé z předchozích jednání) osvětlily přihlížejícím umění logiky, mnémoniky a předpovídání budoucnosti. V epilogu autor slíbil, že bude-li zdrav, připraví pro lešenskou scénu i hru týkající se morálky a řeči. Zda autor plánoval zpracovat tuto nesourodou látku do jedné hry nelze s jistotou z kusé závěrečné řeči vyčíst. Pokud víme, žádné další pokračování už nevzniklo.

Překvapivé je, že pro první jednání nepoužil Macer skoro vůbec text Komenského: najdeme zde dohromady látku z pouhých čtyř paragrafů *Januy* 1649,

a to pouze v první scéně. Komenský totiž v par. 514 došel ve své učebnici z celé matematické látky jen ke zlomkům a ostatní části této disciplíny pominul se stručnou poznámkou, aby čtenář další hledal jinde.²⁸⁴ Takřka celý první akt tedy pochází z Macrovy ruky (respektive z pramene, z nějž čerpal – nejspíše z učebnice využívané v lešenském gymnáziu pro výuku matematiky). Přes zpracovanou látku, která se ledaskomu může zdát odtažitá, je třeba říci, že je to po dramatické stránce nejlepší část Macroových výtvorů. Dialogy plynou přirozeným způsobem, schéma otázka-odpověď se zdá být zapomenuto. V první scéně najdeme pojednání o způsobu, jak zapisovat cifry. Venkovan Corydon se v ní poučí, že bez schopnosti provádět jednoduché výpočty může snadno přijít ke škodě: vždyť se právě stal obětí nepoctivého souseda, jenž mu půjčil 500 zlatých, ale během dvou let dlužník vyplatí věřiteli 650. Cifry a výpočty se v celé scéně zapisovaly (snad na tabuli). Poprvé u Macra vidíme poznámky o tom, co postava na scéně dělá: Corydon, který nevěří v užitečnost počtů, kreslí podle autorských pokynů místo cifer křížky a bezúspěšně se snaží spočítat úrok ze zapůjčené sumy; když zjistí, že byl podveden, běduje.²⁸⁵ Druhá scéna poučí Gusmanna, který nakupuje zboží pro svého pána (ač je jinak označen jako „studiosus“), o tom, že pokud za pomoci základních početních úkonů dokáže zvládnout jednoduché vyúčtování, nebude ošizen. Ve scéně se řešily i slovní příklady z praxe: dělení kořisti po dobytí města; výpočet dědických podílů jednotlivých obmyšlených atp. Třetí scéna přinesla další praktickou ukázkou užitečnosti aritmetiky: Emphyteuta (Nájemce) má možnost si na tři roky pronajmout statek s pivovarem a sladovnou. Má k dispozici inventář majetku a smlouvy svých předchůdců. Z toho vypočítá (výpočty zřejmě opět stály na tabuli), co celý majetek vynese: pronájem pro něj bude výhodný. V další scéně se přeneseme do sféry obchodu a státních financí. Obchodník Marchan mimo jiné počítá zisk, který slibuje prodej pepře dovezeného z Indie. Pak pozorně naslouchá příchozím filosofům, kteří probírají novou daň: 20 miliónů stříbrných, jež panovník

²⁸⁴ KOMENSKÝ, Janua 1649: kap. LII, par. 514.

²⁸⁵ [MACER] III, 1651: f. B4[r]–[B5[r]].

požaduje, je pochopitelně pro zemi břemenem. Thales má ale řešení, které Pythagorovi prozradí jako státní tajemství: zdanit je třeba, co lidé mají nejraději, a to je v těchto končinách pití. Zdaní-li panovník alkohol, vybere daň bez potíží. Scéna končí žertovnými početními hádankami, jimiž se častují Thales s Marchanem (označeným zde blíže jako kupec z Amsterodamu). Lze říci, že v těchto výstupech máme poučení, jak užít matematiku (a jak se jí vůbec ve světě užívá) pro mohovité obyvatele venkova i pro ten nejprostší lid: ovšem pro všechny v latině. Poslední scéna úvodního jednání je věnována algebře. Gusmannus, studující, s nímž jsme se už setkali, si vyděšeně vyslechne Archimedův výklad o algebraických dovednostech, z nichž se mu točí hlava a posměšně je komentuje. Scéna opět končí veršovanou „algebraickou hádankou“, již ovšem Gusmannus není schopen vyřešit, pouze ho zajímá, že jedná o víně. Ke svému údivu se doví, že příklad, jehož výsledek jen zkusmo plácl, vypočetl správně, a posmívá se dál. Tyto scény jsou asi to nejpřirozenější, co Macer napsal: ani žertování, byť trochu těžkopádné, příliš nevadí.

Druhé jednání se zase vrací ke Komenského *Janui* 1649. Hned v první scéně (základy geometrie) se spolu s *Januou*, již se autor dosti přesně drží, vrací i známé schéma otázka-odpověď. V další scéně, v níž autor využil pouhé dva paragrafy z kap. LIII,²⁸⁶ přišla ke slovu samotná délková, plošná a objemová měření (a některá z nich se před diváky opravdu prováděla, o tom pojednám v oddílu C V). Následující scéna byla věnována vahám a vážení a nacházel se v ní obsáhlý dodatek o dalších jednoduchých strojích (naviják, klín atp.), které v Komenského učebnici nenajdeme.

Třetí akt začínal výkladem o astronomii; jeho druhá scéna se věnovala zeměpisu. Scylax v ní hovoří o antických geografech i o těch současných, ptá se však Ortelia²⁸⁷ na současný stav světadílů a národů v Evropě i na Jižní Ameriku. Jako

²⁸⁶ KOMENSKÝ, *Janua* 1649: par. 528, 529 byl přepracován. [Macer] III, 1651: f [D5v], [D6r].

²⁸⁷ Scylax dostal jméno patrně podle antického cestovatele, jenž se ve službách krále Dareia I. plavil po Indu, Ortelius zase podle autora slavného atlasu ze 16. století.

poslední vystoupili v tomto jednání Eusebius²⁸⁸ a jakýsi Nauclerus, jemuž první vykládá biblické dějiny. Závěrečné dějství uvedla scéna o logice; druhou scénu čtvrtého aktu vypnil monolog Lullia,²⁸⁹ který jednal o umění pamatovat si, a celou hru uzavřela 3. scéna, mapující dovednosti předpovídat budoucnost.

Kapitol *Januy* 1649 bylo tentokrát v celé Macrovi hře zpracováno jen deset, přičemž takřka celé první jednání se bez látky učebnice obešlo. Následující tři akty se držely pravidla jedna kapitola učebnice, jedna scéna. Na začátku popustil autor uzdu své fantazii, ve třetím jednání zřejmě shledal, že se rozepsal příliš zešířena a začal s úspornější metodou: drží se úzkostlivě příslušných kapitol *Januy* 1649. Jak postupně ubývá Macerových dodatků, lze dobře pozorovat z přehledné tabulky třetí Macrovy hry (v příloze). I jinak se autorova práce změnila: zmizel chaos, jímž se vyznačovaly první dvě jeho dramaturgie: chyby v označování scén, nečekané postavy, které vystupují v jednotlivých částech hry navíc atd. Je opět normou, že jedna replika je tvořena jedním paragrafem *Januy* 1649, třebaže nechybějí výjimky.²⁹⁰

Autor si osvojil jednu novinku: ve scénách, které tentokrát nemají jednotlicí rámec (v první hře se o něj zčásti postaral Ptolemaios, ve druhé alespoň do značné míry tři exarchové) vystupuje vždy jedna či více autorit antické vědy a s nimi odborníci i běžní lidé autorovy doby. Záměr snad byl, aby se přes propast věků vzájemně informovali o stavu svých oborů v antice a v raném novověku, avšak plán leckdy nevyšel, neboť antická autorita paradoxně často věděla až příliš mnoho o novověkém stavu dané nauky (např. již jmenovaný Scylax). Od začátku druhého jednání používá Macer dost často jeden prvek: v závěru scény uvede některá postava stručně tu následující. Účelem bylo patrně sjednotit příliš roztříštěnou látku alespoň tímto chabým pojítkem.

²⁸⁸ Eusebios z Kaisareie v Palestině byl řecký církevní historik 3. a 4. stol. po Kr.

²⁸⁹ Raymund Lull byl středověký španělský filosof, mystik, který kromě jiného vyvinul slavnou pomůcku pro snadné zapamatování různých věcí.

²⁹⁰ Např. [MACER] III, 1651: akt III, sc. 3, f. [E5v], [E6v], [E7r]. KOMENSKÝ, *Janua 1649*: par. 541, 544, 545. – [MACER] III, akt III, sc. 2, f. [F2v]–[F3v]. KOMENSKÝ, *Janua 1649*: par. 557, 560.

Rozdělení postav je ve hře opět změněno: na scéně se objevily postavy z antiky spolu s figurami novověkými, není mezi nimi však vztah podřízenosti a nadřazenosti, jak tomu bylo doposud: hovoří spolu jako rovný s rovným. Postavy se jmény z antiky i středověku tentokrát zčásti pojednávají o historických variantách svých disciplín. Výjimečné je první jednání, kde se do učených debat o aritmetice a algebře vměšuje obecný lid v podobě Corydona a žáků, zvl. Gusmanna, a střední stav zosobněný amsterodamským kupcem Marchanem a navíc i bohatí obyvatelé venkova Emphyteuta a Palaemon (jméno opět pochází z Vergiliových *Zpěvů pastýřských*).

Poslední Macrova dramatizace je jistě nejzajímavější ze všech jeho tří divadelních prací. Nelze nevidět změny, které v autorově psaní nastaly cestou od první dramatizace až ke hře poslední. Zvláště v prvním jednání vidíme, jak Macer postupně nabyt zkušeností, nutných pro tvorbu dramatického textu, i když jeho autorská dovednost nepostoupila dál než k vytvoření zajímavých scén bez hlubší dějové souvislosti, jakou hledáme v běžném dobovém dramatu. O to překvapivější je, že způsob dramatikovy práce se na začátku II. aktu, v němž se opět začal opírat o text Komenského *Januy*, zase zcela změnil. Ani zde se totiž Macer neodhodlal k tomu, aby ve znění předlohy provedl razantnější formulační úpravy. Je to dozajista ke škodě věci, zvláště v pasážích, v nichž se až příliš ke slovu dostává objektivizující pohled učebnice.

Komenského pátá hra z cyklu *Schola ludus* měla titul *Januae lingvarum praxeos Pars V., in qua ACADEMIA cum quatuor supremis facultatibus suis literataque studiosorum peregrinatione et erudita conversatione repraesentantur* (tj. *Pátá část procvičení Dveří jazyků, v níž se představují AKADEMIE, její čtyři vysoké fakulty, putování studentů za vzděláním a rozhovory mezi vzdělanci – tj. Pars V.*).²⁹¹ Tato hra *Scholy ludus* vycházela v zásadě ze stejné části januálního textu jako Macrova

²⁹¹ Celou *Pars V.* přeložil J. Hendrich, viz HENDRICH – KOMENSKÝ 1947. O starších překladech viz KÁDNER 1915: s. 127.

třetí dramatizace. Zpracování však opět bylo naprosto jiné. Po úspěchu *Pars IV.*, v níž autor představil triviální a trojtřídní latinskou školu, zasadil náročnější obory zachycené januálními kapitolami LI–LVIII opět do školního prostředí, tentokrát ovšem akademického.

První jednání líčí ve čtyřech scénách rozhodnutí Krále a jeho rádců, že přehlédnou stav fiktivní akademie. Kancléř je seznámí s organizací a chodem celé univerzity a všichni jsou svědky imatrikulace nových studentů a nakonec beanie, tradičního obřadu přijetí mezi studenty. Jedině v první scéně I. aktu zachytíme stopu par. 506 *Januy* (viz tabulka Komenský V v příloze), jinak se jedná o nový text. Druhý akt se věnuje ztvárnění výuky v kolegiích jednotlivých profesorů v devíti scénách, které v zásadě stojí na LI.–LVIII. kap. *Januy*. Divák tak postupně absolvuje výuku metafyziky, fyziky, matematiky, geometrie a statiky; následuje hodina astronomie, geografie, chronologie a logiky.²⁹² Látka *Januy* je výrazně redukována, mnohé paragrafy jsou opominuty, další zkráceny či přepracovány, jejich pořadí v textu je změněno. V pasáži o chronologii chybí podstatný kus kapitoly LVII, neboť Komenský doporučil ústy profesora divadelním studentům, kteří si přáli stručný výklad, aby si prozatím prošli příslušnou pasáž *Januy*. Bohatší rozklad o historii podá prý jindy, neboť zabere celý rok.

Osmou scénu II. jednání tvořil výklad o rétorice. Tento text je na předloze nezávislý a pro potřeby *Scholy ludus* nahrazuje LIX. kapitolu *Januy* o umění pamatovat si. Látka kapitoly LX o umění předpovídat budoucnost rovněž nenašla v dramatickém zpracování místo. LXI. kapitola, která je v *Janui* věnována výkladu o etice, byla v poslední scéně II. dějství připomenuta jen jedním odstavcem z *Januy*: Profesor morální filosofie (jako jediný z vyučujících bez posluchačů) vysvětlil v kratičkém textu, že nastala časová tíseň, ale že morálce bude věnována celá další hra, na niž diváky srdečně zve.

²⁹² KOMENSKÝ, Janua 1652: metafyzika: kap. LI, par. 506, 507, 509; fyzika: par. 508; matematika, geometrie a statika: kap. LII, par. 510–513; LIII, par. 515–523, část 527, 528; LIV, par. 532–535; astronomie: kap. LV, par. 538–550; geografie: kap. LVI, 553–562; chronologie: kap. LVII, par. 563–566; pak látka do par. 579 chybí; logika: kap. LVIII, par. 580–592.

Třetí jednání se týkalo závěrečných zkoušek a slavnostních zakončení různých stupňů akademické výuky: v první se odehraje disputace nad tezemi o životosprávě kandidáta bakalářství medicíny, jsou přečteny teze budoucích doktorů práv a teologie, spatříme bakalářskou promoci filosofa a magisterskou lékaře. Skoro po celou dobu, kdy se ve hře předvádí univerzitní dění, Král a jeho rádci mlčí. Pozornost diváka i čtenáře se tak soustřeďuje jen na tento děj a je zcela odvedena od úvah nad tím, jak vysoce je nepravděpodobné, že by celá univerzita i se svými ceremoniály dočasně přesídlila na královský dvůr. Král Ptolomaeus promluví naposled, když přeruší scénu beánie, jež se mu zdá znevažovat akademické prostředí (akt I, sc. 4). Ke slovu se opět dostane v poslední scéně hry, kdy je třeba zrušit účinek této manipulace s divákem a uzavřít návratem v kruhu celý kus. Předposlední scéna čtvrtého jednání se také vytratila z akademické půdy. Předvádí nejprve rozhovor studenta, jenž se z univerzity již vrátil, s mladším známým, který se studovat teprve chystá. Další, poslední scéna hry vyjadřuje mínění, že péče o školy je věcí králů a že o ně mají dbát.

Pátá Komenského hra je nejživější ze všech dosud představených. Chybí zde sice bezprostřední dějová souvislost jednotlivých částí hry, avšak autorovi se přece podařilo napsat text, který je díky jednotě zpracovávaných témat koncizní a dobře soudržný. Látka předváděná v druhém dějství jistě nebyla, jak si již povšimli mnozí badatelé, na akademické úrovni. Komenský ovšem dokázal udržet jistou iluzi pravděpodobnosti: výuka se totiž týkala vždy úvodní hodiny jednotlivých disciplín – a ty, jak známo nepatřívají k nejsložitějším. – Přes disproporčnost dlouhého druhého dějství (9 scén), jež obsahovalo výklady z jednotlivých oborů, se přece jen autorovi podařilo toto jádro udržet v centru hry, obklopené vždy několika úvodními a závěrečnými scénami, které působí odlehčenějším dojmem. Jde-li o druhý akt sám, podal zde Komenský mistrnou ukázkou způsobů (v zásadě založených na bezchybné manipulaci s časem ve školní hodině), jak zkrátit dramatický text: 1) vynechal vše, co nebylo nezbytně nutné; 2) využil divadelního prostředí školy a proseb žáků o stručnost a odkázal na výklad v knize (výklad o souhvězdích

v astronomické hodině vypadl v zásadě pod záminkou, že při pobytu venku jsou hvězdy na obloze vidět lépe); 3) zmínil ústy některé z postav časovou tíseň a ukonejšil posluchače příslibem obsírnějšího výkladu příště.

6. Shrnutí

Již vícekrát jsme se zmínili, že většina Macroových her spočívá v opatrné montáži paragrafů z Komenského učebnice (tedy vlastně citátů z ní), mezi Macrovy vlastní texty a úryvky z děl jiných autorů. Každá Macrova hra, to je vlastně takový prozaický cento (vzpomeňme na text *Metaphrasis poetica*, zařazený za Macrovou první dramatisací), poněkud extrémní příklad metody kombinatorního psaní, v němž valná většina textu pochází z jediného zdroje.

Je tedy jistě možné říci, že velká část Macroových dramatisací je vlastně textem Komenského, převzatým z *Januy* z r. 1649. Na druhé straně nelze tvrdit, že Komenský si od svého předchůdce nic nevypůjčil. Od Macra předně pochází celá myšlenka uvést *Januu* na jeviště. Také postavy Krále Ptolomaea Philadelpa, jenž hodlá nabýt vědomostí o světě, a jeho rádčů, kteří mu za pomoci dalších osob zprostředkovávají poznání světa – to všechno jsou Macrovy nápady. Od Macra Komenský přejal i některé drobné dodatky k látce *Januy* a asi také myšlenku na vizualizaci učební látky. Tím však veškerá podobnost končí. S využitím šedesáti kapitol *Januy* napsal Macer tři hry, Komenský pět (ovšem z celkových osmi).

Komenský však na rozdíl od Macra vyšel ze zpracování *Januy* z r. 1652 a částečně z r. 1649 a látku učebnice důkladně přeformuloval a přizpůsobil ji divadelnímu přednesu. Na rozdíl od Macra panuje v Komenského hrách přísná vnitřní logika, řád a přehlednost. Krátké scény a zvláště od *Pars III.* i krátké repliky mnoha postav navozují iluzi, že se ve hře stále něco děje. Macer naopak volil zvláště v první své hře delší scény, obsahující látku dvou a více kapitol *Januy*, a teprve postupně od tohoto prostředku upouštěl. V jeho představeních vystupovalo

mnohem méně herců než u Komenského, zvláště v první dramatizaci je typickým prostředkem nedramatický monolog. Dialog je u Macra typicky organizován dle schématu otázka-odpověď. Macer takřka zcela pominul péči o divadelní stránku věci, Komenský se vynasnažil dodat představení na zajímavosti za pomoci rekvizit i hudby v meziaktí a neopomenul zanechat důkladné praktické pokyny pro provedení her. Macer se zvláště v první své dramatizaci snažil o využití řady prvků charakteristických pro soudobé drama, avšak postupně je opustil. Komenský se této ctižádosti (snad i po studiu Macerovy první dramatizace) vzdal a snažil se napsat (a také napsal) svižné dialogy s výukovým zaměřením. S využitím všech dostupných prostředků pak učinil vše pro to, aby byl dialog na scéně přijatelný. I když je látka *Januy* v zásadě materiálem nedivadelním, přece zpracování *Scholy ludus* prozrazuje, že autor byl (na rozdíl od Macra) člověk se značnou divadelní zkušeností a citem pro divadelní realizaci.

V jednom ohledu se však nakonec oba autoři shodují, a to v rozluštění otázky, jak dramatizovat *Januu*, encyklopedii vědomostí, systém. Každý k řešení dospěl po svém, ale jde o očividně tentýž výsledek: 1) není možné využít v jedné dramatizaci příliš velký úsek výkladu *Januy*, deset kapitol je maximum; 2) jedna kapitola *Januy* by pokud možno neměla vydat na víc než jednu scénu; 3) je-li to možné, je třeba k učební látce přidat zajímavé detaily – a lze-li, naplnit scénu souvislejším a na *Janui* pokud možno nezávislým dějem; 4) využít názorných prostředků a použít je pro dobro představení i pedagogický efekt.

III. DALŠÍ ČÁSTI SCHOLY LUDUS: PARS VI. – VIII.

1. Pars VI.

Šestá část *Scholy ludus* byla věnována mravní výchově a nesla titul: *Januae lingvarum praxis comicae Pars VI., vitam hominum moralem ad vivum repraesentans* (Šestá část divadelního procvičení Dveří jazyků, představující živě mravní život lidí).²⁹³

V předchozích částech dramatického cyklu se Komenský musel občas uchýlit ke zkratkám a zkreslením, aby mohl dramatickou formou vylíčit školní výuku, ať na úrovni triviálních počátků či na niveau trojtřídní latinské školy tak, jak ji divákům představil v *Pars IV.*, anebo aby – snad zčásti podle vlastních zážitků – zachytil akademické prostředí v *Pars V.* (i když – jak již bylo řečeno – nikoli penzum látky probírané na dobových univerzitách).

Největší licenci si však autor dovolil v *Pars VI.*, v níž zobrazil školu morálky, instituci, která v 17. století reálně v žádné podobě neexistovala. Oporou pro Komenského představivost snad mohly alespoň zčásti být jeho vědomosti o školách řeckých filosofů, v nichž se žáci učili myslet i správně žít pomocí rozprav s učitelem-filosofem. Oproti tomu má však podivuhodná Komenského škola mravní výchovy jasně specifikované obory výuky, jež přednášejí specializovaní profesori. Zdá se, že autor nechtěl opustit důvěrně známé školní prostředí ani poté, co nechal své diváky nahlédnout do ruchu akademického dění. Z neznámých důvodů nedopřál Komenský pobyt v této škole Králi Ptolomaeovi a jeho rádcům, snad cítil, že je možné vynechat tuto berličku a představit divákům samostatnou hru bez této záminky k ději.

²⁹³ Čtyři první scény druhého jednání *Pars VI.* přeložil J. Hendrich v r. 1942 (1. vyd.) a 1947 (2. vyd.). Druhé vydání viz HENDRICH 1947. O starších překladech viz KÁDNER 1915: s. 127.

Namísto Krále Ptolomaea má hra však tentokrát cosi jako hlavního hrdinu. Amphithus (jehož mluvící jméno označuje toho, kdo může jít oběma cestami, dobrou i špatnou)²⁹⁴ se již vymanil z moci školy i rodičů, avšak dosud dobře neví, jakým směrem se v životě dát a jakými vzory se řídit, i když má velké plány. Stojí na životním rozcestí a uvažuje, co dál (*Pars VI.*, akt I, sc. 1). Poté, co od pádu mezi bezbožnou světskou společností zachrání Amphitha jen jeho víra v Boha (tamtéž, sc. 2), nabídne Morální filosof (*Philosophus moralis*) Amphithovi, aby s ním navštívil školu morálky, kde se mu dostane cenných poznatků o životě (sc. 3). První jednání tak tvoří v zásadě uzavřenou expozici celé hry.

V deseti scénách druhého aktu vystoupí postupně (kromě Morálního filosofa) osm profesorů, již seznámí své studenty s jednotlivými obory (*Prudentiae professor* – rozumnost, *Sedulitatis professor* – snaživost, *Temperantiae professor* – zdrženlivost, *Fortitudinis professor* – statečnost, *Humanitatis professor* – lidskost, *Justitiae professor* – spravedlnost, *Benignitatis professor* – laskavost, *Pietatis professor* – zbožnost, *Perfectionis professor* – dokonalost).

Výuku ve škole morálky zahajuje úvodní lekcí, v podstatě přednáškou na téma životní rovnováhy a nezabíhání do extrémů, sám *Philosophus moralis* (sc. 1). Studenti se mají správnému chování a životním postojům naučit podle špatných příkladů, jež uvidí ve světě, nebo jež jsou jim předvedeny ve škole morálky (sc. 2–4). Druhá scéna předvádí marnou a nesmyslnou střelbu z luku jako obraz lidské nerozumnosti; na předvedený příklad naváže *Prudentiae professor* výkladem o nutnosti rozumného a rozvážného chování a jednání. Následující scéna tepala lenost a chválila pracovitost: studenti viděli ve světě jak neužitečné lenochy, tak lidi, kteří se zbytečně dřeli do úmoru, i všelijaké marné a nesmyslné práce. Škodlivost zahálky je zdokumentována na lenivém venkovanovi jménem Corydon (zda má jméno podle Vergiliovy básně nebo podle Macrovy třetí dramatizace – viz příloha, tabulka Macer III – nevíme), kterého přivedli studenti. Corydon, jež jeden

²⁹⁴ Je totiž „ad utrosque mores, bonos et malos, adhuc indifferens.“ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt I, sc. 1, s. 354 (v úvodní poznámce ke scéně).

ze studentů v úvodu výjevu charakterizuje jako „ignavissimum pecus“²⁹⁵ („strašně líné hovado“), polehává na zemi, má odpor k pohybu a jeví trvalou nechuť k práci: nakonec připouští, že dráha zločinu je mu milejší než výdělečná činnost. Základní charakterový rys postavy, zahálčivost, je ovšem zveličen a karikován. Corydon sice mohl místy budit smích, avšak z tradičního typu směšných rolníků postavu vyděluje vážnost, s níž je scéna míněna: lenost není primárně směšná, ale hříšná. Je výsledkem špatné výchovy a v lidském společenství je nesnesitelná. Naopak, člověk má pracovat, pokud může.

Na živé výstupy byla nejbohatší čtvrtá scéna, v níž přednášku Profesora zdrženlivosti přerušilo hned několik nedobrych hostů: dva Hýřilové, (Helluones), předvádějící v zásadě realistickou opileckou scénu, představují ošklivost obžerství a opilství. Nadsázka je zde obsažena spíše v rekvizitách a kostýmu než v textu samém. Prašivý pes měl být vypuštěn před diváky jako živý symbol smilstva, jež nato profesor stručně leč vášnivě odsoudí. Lakomec (Avarus) je již spíše zosobněním hrabivosti než realistickým typem. Také zde pomohly postavě rekvizity a kostým, avšak mnohem výrazněji než tomu bylo u dvojice Hýřilů. Lakomec, který se právě stěhuje, s sebou namáhavě vláčí všechny peníze a majetek. Má spoutané nohy, ale protože řetěz je zlatý, domnívá se (na rozdíl od přihlížejících), že je štásten. Podobně jako v případě zahálčivého Corydona jde primárně o varovný a vážný výjev: nevíme, zda v něm soudobé publikum vidělo komické prvky, které by dnešní divák asi nepřehlédl. To postava Ctižádostivce (Ambitiosus), který si stěžuje na to, že je nedocenen, už smích vzbudila. Ambitiosus se rozhodne vylézt do výšky, aby se zviditelnil, a vybere si k tomu poškozený žebřík. Když se z něj zřítí, sklídí smích (nevíme, zda mělo jít pouze o smích účinkujících ze školy morálky, nebo zda autor počítal s veselím celého publika). Ambitiosus totiž říká: „Eho, quis ridet? Num me cadentem vidit aliquis?“

²⁹⁵ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt II, sc. 3, s. 362.

(Et quasi demum animadversa turba, pudore aufugiet.)“²⁹⁶ Na základě obyčejné reálné, časté, ale náhodné příhody zde máme znázorněnu pyšnou ctižádost a její zákonitý pád. Jako poslední vyruší studenty a profesora v této scéně dva zvědavci, kteří se nadmíru horlivě zabývají i věcmi, které není nutné, ba ani správné vědět.²⁹⁷

Není těžké pochopit, že se vystoupení všech představitelů hříšných vlastností ve scéně 4 odehrávají vlastně proto, aby některý z profesorů mohl v bezprostředně následující moralizaci rozebrat daný špatný příklad a řádně vykreslit žádoucí chování. Scéna je to sice zajímavá, avšak nelze přehlédnout, že všechny figury, představující hříšné vlastnosti, v ní procházejí školou morálky bez propracovaného dramatického důvodu. Jako úsek textu je celá pasáž, obsahující sice jen látku několika odstavců *Januy* (kap. LXIV, par. 620–633), ale spoustu přídavků, rovněž příliš obsáhlá.

V polovině druhého dějství přichází náhlý zlom: obsahem scén (sc. 5–10) jsou již prakticky jen pouhé monology profesorů, během jejichž přednášek se neodehrává žádná dramatická akce. Právě v těchto partiích druhého jednání se nejvíce uplatňuje jen minimálně upravovaný januální text.

Třetí jednání s jedinou scénou, v níž Amphiethus děkuje Morálnímu filosofovi za poučení, uzavírá spolu s Epilogem celou hru.

Příčina kompoziční nevyrovnanosti hry je zřejmá z autorových slov, jež poprvé zveřejnil v závěru hry ve druhém samostatném vydání *Scholy ludus* (Amsterdam 1657): „Monendi sunt censores in hoc Moraliu[m] theatro non pari amoenitate peragi omnia, et cur ita sit factum. Quaedam nimirum exemplis vivis satis repraesentata sunt ..., alia nuda tantum recitatione proponi... Quod non studio ita esse factum, sed festinatione (cum abiturienti ex Hungaria mihi emblematis excogitandis tempus non sufficeret) fatendum est.“²⁹⁸ Dále se opakuje přání, známé již v poněkud jiné

²⁹⁶ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt II, sc. 4, s. 368. – Česky: „Jé, kdo se to směje? Cožpak mě někdo viděl, když jsem padal? (A jakoby teprve zpozoroval dav lidí, ze studu uteče.)“

²⁹⁷ Mezi věcmi, po nichž se člověk nemá pít, je např. ponorka a jiné vynálezy. Pasáž bývá někdy chápána jako soupis technických zázraků, které Komenský předvídal. Viz KOMOR 1970.

²⁹⁸ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, s. 380, 381. – Česky: „Musím upozornit kritiky, že se v tomto divadle morálky všechno neuvádí ve stejně pěkné podobě, a na to, proč se toto stalo. Některé věci byly

modifikaci z předmluvy ke kurátorům: pokud by někdo z učitelů chtěl pro účely budoucích představení doplnit chybějící příklady hříchů nebo cokoli dalšího v této hře i v jiných upravit, ponechává mu autor plnou svobodu.

Velké role ve hře mají jen postavy Amphietha a Morálního filosofa, z nichž první zůstává na scéně po celou hru, druhý její větší část. Obě dramatis personae jsou ve hře dobře charakterizovány, obě jsou zmíněny již Prologem a Amphietus se kromě svého účinkování ve hře představí i úvodním monologem (akt I, sc. 1).

Lze říci, že Amphiethus v zásadě zastoupil figuru Krále Ptolomaea v její dramatické funkci, neboť jako Král sleduje celou hru. Amphiethus také není (podobně jako v předchozích hrách Král) běžným žákem mravní školy, neboť ve druhém aktu skoro vůbec nepromluví (hovoří jen anonymní a v soupisu dramatických osob nijak nespecifikovaní studenti – a málokdy jde o víc než jedinou větu). Zároveň se však jeho situace poněkud liší: Amphiethus není tím, kdo by dal k celému předvádění světa morálky podnět. I tak se však Morální filosof může po skončení druhého aktu, když hrací prostor opustí všichni kromě něj a Amphietha, zeptat, jak se Amphietovi líbily lekce ve škole morálky.²⁹⁹ Role publika na jevišti, o níž jsem již vícekrát mluvila, je tak ve hře odstraněna jen částečně: je pouze redukována. Na druhé straně zde autor učinil významný krok: přestává předstírat, že pravý spiritus agens divadelního dění je Král, jenž se chce dovědět cosi o světě, eventuálně i jeho rádci.

Přes všechny kompoziční nedostatky je *Pars VI.* vývojově významným článkem *Scholy ludus*, i když obsahově nijak nevybočuje z naučné tendence předchozích her cyklu a podobně jako ony nemá dramatickou zápletku. Víc než ony hry se však

dostatečně předvedeny v živých příkladech..., jiné se představují jen v čistém přednesu.... Je třeba přiznat, že se to nestalo z mé vůle, ale vinou spěchu (protože mi, když jsem byl již na odchodu z Uher, nestačil čas, abych vymýšlel obrazná ztvárnění.“ – Výrazu „*emblemata*“ nelze nejspíše rozumět ve smyslu nejobvyklejším v 17. století; tehdy termín emblém označoval většinou speciální slovesně-výtvarný žánr. Přesně vzato výměře tohoto žánru Komenským podané výjevy spíše nevyhovují. Viz též zde, pozn. 98.

²⁹⁹ KOMENSKÝ, SL 1915: „Vidisti, fili, actiones nostras, audivisti sermones: dic iam, quid haec placent?“ (*Pars VI.*, akt III, sc. 1, a autorská poznámka před touto scénou, s. 378, 377.) – Česky: „Viděl jsi, synu, naše hry [nebo: jednání, činnosti], slyšel jsi proslovy; teď řekni, jak se ti to líbí?“

Pars VI. blíží běžné dramatické produkci, v níž autor nepředstírá, že nenapsal hru, a divák nezaštitěný početným prvotním (a jak říká J. Veltruská fiktivním) publikem na scéně, výtvořem dramatika, nezastírá, že se přišel podívat na divadelní představení.

Prolog tentokrát podává více z obsahu kusu než obvykle a uvádí i časový údaj: zmiňuje se, že je to již druhé představení v měsíci. Má-li autor na mysli kalendářní měsíc, pak museli studenti potocké latinské školy podat opravdu skvělý výkon, neboť nacvičili dvě představení za velmi krátkou dobu. V *Pars VI.* účinkovalo podle soupisu dramatických postav 33 osob, tedy ve srovnání s jinými hrami cyklu poměrně málo. Snad vystoupili jiní studenti, než v předchozí hře.

2. Pars VII.

Pars VII. nesla plný titul *Januae lingvarum praxis comicae Pars VII., res in regimine familiae et urbis occurrentes repraesentans (Sedmá část divadelního procvičení Dveří jazyků, představující věci, které se dějí v rodině a ve městě).*

V textu, psaném zřejmě ve stejném chvatu jako předchozí hra, následovaly po prologu pouhé dva akty (jeden o šesti, druhý o dvanácti scénách) a nezbytný epilóg. První jednání se zabývalo vším, co patřilo k záležitostem rodiny, druhé předvádělo zřízení nového města. Obě dějství od sebe oddělovala hudební vložka. Nelze sice říci, že by text hry byl natolik nepropracovaný jako je tomu u druhého aktu *Pars VI.*, ale na druhé straně jde opět o kompozičně nevyrovnaný kus – i když úplně jiným způsobem.

Rámec textu je podobný, jako je tomu u *Pars VI.*: i zde sice chybí Král Ptolomaeus a jeho dvůr i rádci, i zde se v první scéně setkáváme s mladíkem, jenž po studiích vyrazil poznat svět a nabyt již jistých zkušeností. Tím však podobnost končí. V monologu Neocles (tedy Nováček; autor pro první jednání

Pars VII. využil řeckých mluvících jmen) sděluje, že okusil vojenskou službu i život u dvora a rozhodl se usadit ve společnosti jiných lidí: proto by se rád o poměrech rodinného a domácího života cokoli dověděl. Nejprve chce načerpat vědomosti o stavbě domu, a tak o radu žádá zkušeného Eubula (Dobrý rádce). Neoklův příbytek po otci je totiž rozlehlý, ale skoro v troskách; nový ideální dům Eubulus popíše (v intencích LXXVIII. kapitoly *Januy*) ve sc. 2.

Proto, aby se mohlo vyhovět náplni další januální kapitoly, však bylo třeba představit manželský život, a od plánování domu bylo k tomuto kroku přece jen daleko: Komenský tedy musel přivést na scénu dalšího mladíka jménem Philogamus (Adept ženitby), a dalšího rádce, tentokrát jeho strýce z matčiny strany. Ve čtvrté scéně užil autor téhož postupu (zřejmě ze stejných důvodů): strýc z otcovy strany v ní poučuje dalšího mladého muže (tentokrát se jmenuje Neogamus, Novomanžel) o záležitostech rodičovství a příbuzenství v rodině a o povinnostech rodičů vůči dětem.

Tato diskontinuita v osobách i v tématech i opětovné nastolení modulu žák / učitel působí nepříjemným dojmem. Čtvrtou scénu zachraňuje od naprosté nezáživnosti výklad o příbuzenství v rodině za využití názorné pomůcky / rekvizity, snad tabule či většího kusu papíru, kde jsou vypsány příbuzenské vztahy.

Scéna byla, kromě stálého ukazování toho, o čem se mluví, přerušena i dalším výjevem, který nijak nesouvisel s textem *Januy*. Epizodní výstup marnotratného otce a jeho dětí je sám o sobě neobyčejně zdařilý.³⁰⁰ Portrét tohoto nadčasového typu špatného rodiče je až mrazivě věrný: rozmařilý otec je napůl opilý, zle zadlužený, chodí v cárech, jeho děti jsou hladové a polonahé:

„*Chlapci*. Otče, chleba. Dej nám drobítek chleba, ach, otče.

Marnotratník se ohlíží a zastaví. Nemám. Jděte za matkou.

Chlapci. Matka nemá.

Marnotr. Ani já ne.

Chlapci. Tak nám dej třeba groš, ať nám maminka koupí chleba.

Marnotr. Groš? Ani troníček nemám.

Chlapci ho popadli za šaty. Tatínku, měj s námi slitování, utiš náš hlad.

Marnotr. je od sebe odstrkuje. Běžte za matkou, ta se postará.

[*V tom se Novomanžel neovládne a řekne.*] To jsou tvoje děti?

Marnotr. Jsou.

Novom. Proč jim tedy neopatříš jídlo a šaty?

Marnotr. Bída nedovolí.

Novom. A kdopak na tebe přivolal bídu? Tvůj požerák, jak vidím, ty strašný rozmařilče. Tohle je shromažďování dědictví pro děti? Aby se mohly těšit z otcovského majetku, i kdyby otec zemřel, a nestala se z nich sprostá žebrota nebo zloději a lupiči nebo zoufalci na jiný způsob. Ty arcinepocitivče, ty sám ničíš jejich dědictví, které mělo růst díky práci tvých rukou a tvé šetrnosti, a proléváš je žaludkem.

Marnotr. Proč říkáš, že jsem nepocitivý? Ukradl jsem ti něco?

Novom. Ženě a dětem každý den: na nich kořistíš.

Marnotr. Já budu šidit sám sebe tím, že je budu šetřit? Kvůli nim budu snášet žízeň? Když chtějí žít, ať pracují jako já.

Novom. Je jasné, jak jsi pracovitý, to je vidět z těch hadrů.

[*Škubne za jeho rozedrané šaty.*]

Marnotr. odstrkuje ho od sebe. Co ty máš se mnou společného? Dělej si svoje, mě nech na pokoji.

Novom. Úřad, úřad se tu měl starat líp a takovéhle úplně nezodpovědné ožraly trestat vězením, když už ne popravou.

Marnotr. na něj dělá výsměšné pošklebky. Ale jděte!

³⁰⁰ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars VII*, akt I, sc. 4, s. 383–385.

Strýc. Ty ztracený člověče, tak u tebe ani prosby a slzy tvé rodiny ani připomínky poctivých lidí nic nezможou? No, obrátím se na úřad, chci docílit, aby tě rychle zavřeli.

[*V tu chvíli dostane strach a dá se na útěk, ale narazí na Krčmáře, který ho chytí, drží a promluví na něj.*]

Krčmář. Už tě mám, ty prachmizerný dlužníku? Zaplat', co dlužíš krčmě.

Marnotr. *se škrábe na hlavě.* Ještě nemám peníze.

Kčmář. A kdy je mít budeš?

Marnotr. Až prodám dům.

Krčmář. Kdo koupí takovou rozedraninu? A jestli koupí, komu zaplatíš dřív? Slyším přece, že máš dluhy všude; i duši dlužíš. Pojd' k rychtáři.

Marnotr. Pusť mě, prosím tě. Už budu pracovat a spokojím se s chlebem a vodou, dokud tobě i jiným nevrátím, co mám.

Krčmář ho pouští. No, ještě budu trpělivý, ale dej si pozor, jestli uděláš něco jiného.“

Tato zajímavá divergence bohužel až neúměrně prodlužuje celou čtvrtou scénu a je dalším příspěvkem k diskontinuitě děje: otec spolu se syny vstoupí „in theatrum“, aniž by dramatik vypracoval dostatečný dramatický důvod pro toto entré. Autor zde pouze s částečným úspěchem zopakoval postup známý z předchozí hry, v níž na pozadí školy morálky defilovaly potockým školním dvorem plasticky vykreslené špatné příklady nemorálního jednání a chování.

Pátá velmi vydařená scéna je věnována vztahům pánů a sloužících: Pán (Herus) poučuje své tři sluhy o jejich i svých povinnostech (jež zvláště sluhové zanedbávají). Za sugestivním vyzněním výjevu stojí i zdařilá práce s výchozím textem (viz dále). Poslední scéna prvního jednání shrnuje úvahy o změnách v rodinných poměrech. Pět otců rodin v ní probírá různé životní situace: jeden ze zúčastněných se hodlá odstěhovat, druhý se rozvádí, třetí se chce podruhé

oženit, další vydědil syna, poslední se odhodlal k adopci chudšího řádného hochu ze sousedství.

Celé první jednání tvoří – přes vcelku nosné téma rodiny, hospodaření a rodinných vztahů – až nepochopitelně roztráštěnou mozaikou scén, které spolu nespojují ani shodná témata ani stejné osoby, ale ani jednotící rámeček, daný v prvních pěti hrách cyklu *Schola ludus* realizací vzdělávacího plánu Krále Ptolomaea a v *Pars VI.* pobytem tápajícího mladíka Amphietha ve smyšlené škole morálky. Přitom první akt *Pars VII.* obsahuje ve své poslední scéně nápověď, jak by se dala látka pojednat docela přirozeným způsobem. Výjev rozmluvy pěti otců stačilo přece rozvinout ve fresku širokého shromáždění jedné rodiny a jejího širšího příbuzenstva, v němž by se jistě dalo docela nenuceně promluvit i o tom, jak má vypadat dobře uspořádaný dům, jak si má mladý muž vybírat nevěstu a jaké má posléze povinnosti v manželství a v rodině, jak má vhodně jednat se služebnictvem, a také o tom, co všechno se může v rodinném a domácím životě vůbec přihodit. Lze naopak říci, že vše, co mohlo tyto od sebe odtržené výjevy alespoň poněkud – nebo lépe řečeno zdánlivě – sjednotit, autor zavrhl, a jako dramatik tak v tomto dějství podal snad nejhorší výkon z celého cyklu *Schola ludus*.

Druhé jednání *Pars VII.* předvádělo divákům naopak podívanou velmi koncizní. Věnovalo se totiž záležitostem zakládání a správy obce; tyto děje autor umístil na ostrov, na němž osídlenci začínají zcela od začátku.³⁰¹ Třem strůjcům této myšlenky, Publiovi (Lidový), Urbanovi (Městský) a Feliciovi (Šťastnější) – na rozdíl od prvního jednání zde Komenský použil mluvící jména latinská – má při uspořádání obce pomáhat Solon. Publius říká: „... optavimus nobis ad consilia Te, quem Atheniensibus leges dedisse audivimus, tantô temperamentô,

³⁰¹ Utopické povahy tohoto zakládaného města si poprvé povšimla KOMOR 1973.

ut parem gratiam à senatu et plebe iniveris: qui tamen duo ordines prius irreconciable propemodum dissidebant odio.“³⁰²

Nejprve přijde úvaha o nejlepším modelu obecního zřízení – zde budí Komenského líčení dojem, že se zakládá antická kolonie (snad řecká – díky přítomnosti Solona), zárodek městského státu, v němž si kolonisté mohou zvolit libovolnou formu správy (to pochopitelně neodpovídá zcela realitě zakládání řeckých měst, která většinou přebírala organizační strukturu svých metropolí). Komenský zde ústy svých postav užívá terminologii, jež se obvykle spojuje s různými formami zřízení státu, nikoli města. (Státním záležitostem se však věnovala teprve *Pars VIII.*) Podle textu hry slíbili tři předáci lidu republiku,³⁰³ a tak je monarchické zřízení nemožné. Hned v prvních úvahách se objevuje myšlenka, že by nově zakládaná obec měla být aristokracií – aristokraty se zde však míní opravdu hoi aristoi, ti nejlepší, kteří mají v nejvyšších funkcích, do nichž jsou zvoleni, o městě rozhodovat. Uvidíme ještě, že se Komenského představa dokonalého města / státu, jak je podána v *Pars VII.*, velmi liší od ideálu smíšené ústavy (zřízení, které spojuje výhody monarchické vlády s výhodami dalších státních forem, aristokracie a demokracie), který najdeme nastíněn leckde v Komenského spisech.³⁰⁴

Ve druhé scéně probíhá porada prvních čtyř a dalších asi třiceti osob, které ze svého středu vybírají architekta budoucí obce, edila pro zřízení potřebných institucí a vedení praktických záležitostí (dlážděné ulice, radnice, rychta, vězení, pokladna, zbrojnice, chrámy, nemocnice, hostince, dílny, stoky atd.) atp. Poslední z nezbytných je odborník na vedení vody (město má mít vodárny, svody dešťové vody, cisterny i studny).

³⁰² KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars VII*, akt II, sc. 1: s. 395. – Česky: „... přáli jsme si, aby ses stal naším rádcem, protože jsme slyšeli, žeš dal zákony Athéňanům, a to tak vyvážené, že sis získal stejnou přízeň u senátu i u lidu. Tyto dva stavy přitom dřív rozdělovala takřka nesmiřitelná nenávisť.“

³⁰³ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars VII*, akt II, sc. 1: s. 395 („liberam rempublicam“).

³⁰⁴ Srov. LUDVÍKOVSKÝ 1967: zvl. s. 201.

Takřka všechny další oddíly tohoto jednání jsou v zásadě věnovány volbám městských úředníků. Ve třetí scéně se volí městská rada a konzul („consul“). Podle Solóna je třeba obyvatele rozdělit na městskou radu („senatus“), lid („populus“ – řemeslníci, kupci, lékaři, chirurgové, lázeňští), a „plebs“ (rolnické obyvatelstvo z předměstí a okolí, nájemní pracovníci atd.)³⁰⁵ – Dvanáctičlenný senát má být vybrán z nejlepších lidí, z nichž jeden bude v období jednoho roku zastávat úřad konzula – to je aristokracie nového města. Poté proběhnou svého druhu regulérní volby: přítomní se mají rozdělit na čtyři skupiny, z nichž každá navrhne tři radní, přičemž vybírá z ostatních tří skupin. Porada těchto čtyř uskupení probíhá tajně, aby byla svobodná. Pak je zřízen kancelář s písařem v čele.

Další scéna je věnována volbě sudího a přísedících. Vhodnou osobu označí městští radní, jejich volbu pak schválí přítomné shromáždění aklamací. Pro provinilé osoby mají být zřízeny trestné práce, aby i tito lidé byli užiteční, měli příležitost k pokání a aby jiné jejich trest odstrašil (podle příkladu Nizozemců).

V následující (páté) scéně se provádí rozdělení obyvatelstva na řemeslníky, obchodníky a ty, kdo se starají o lidské zdraví. Řemeslníci jsou již seskupeni do fungujících profesních organizací. V porovnání s předchozími oddíly je scéna překvapivě krátká a teprve v následující se dovídáme o tom, jak budou sloužit obci obchodníci a jak budou i oni organizováni. Usnesením městské rady a lidovým hlasováním („senatus consultô simulque plebiscitô“³⁰⁶) by obec měla zabránit vzniku monopolů, které jsou často vinny drahotou. V sedmé scéně líčí své úkoly v obci lékař, lékárník a chirurg.

V osmé scéně vstupuje do hry „totus reliquus scholae coetus“ („veškeré zbylé osazenstvo školy“) v roli prostého lidu („plebs“), projevujícího obavy z křivd. Solón je ubezpečuje, že i oni jsou nezbytnou částí obce, i když ne všechny údy

³⁰⁵ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars VII*, akt II, sc. 3, s. 401.

³⁰⁶ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars VII*, akt II, sc. 6, s. 411.

společnosti mohou být její hlavou atd.: nohou a pracovitých rukou je rovněž třeba.³⁰⁷ O plebs se mají starat představení jednotlivých oblastí, kdyby to však k zajištění spravedlnosti nestačilo, jsou zde ještě všichni městští úředníci. Na Solónovu radu si však prostí lidé volí ještě tribuna lidu, jenž by se staral výhradně o jejich záležitosti.

Následující dvě scény jsou věnovány zábavě. Vystoupení kejklířů, provazochodců či maskovaných komediantů atd. mají být zakázána, je však možné pořádat divadelní hry, které mohou být poučné a užitečné. Stejně lze povolit různé sportovní činnosti a společenské hry (např. šachy, nikoli však kostky a karty) a také malé děti mají mít své radosti. V desáté scéně druhého aktu se schvaluje pořádání hostin (bez excesů a opíjení), následující se věnuje pohřebním rituálům, poslední oddíl hry se zabývá návrhem zákonů nově vzniklé obce. K zákonům se nejprve vyjádří konzul, pak radní, pak sudí, nakonec všichni občané. Jako posledního volí obec Strážce mravů (*Morum censor*): tiše poradit se mají prétor a jeho lidé, senát, řemeslníci a jejich předáci i plebs s tribunem lidu, přičemž každá skupina nominuje kandidáta. Je zvolen ten, jehož navrhly dvě ze čtyř skupin. Celá hra končí pozváním poradce Solóna na slavnostní hostinu.

Při práci s předlohou se autor musel vyrovnat zejména s disproporcemi, které se v látce *Januy* objevily: některé partie byly značně rozsáhlé (např. pasáže o zábavě), jiné příliš stručné. Co nevadilo v učebnici, kde se kapitoly probíraly postupně a nutně nemusely mít proporce odpovídající skutečné důležitosti témat v životě, bylo napřekážku v divadelní hře. V ní byla naopak žádoucí proporční vyváženost, souvislost a propojenost jednotlivých témat – nechceme-li a nemůžeme-li užít termínu jednota děje, pak tedy alespoň jednota tematická.

³⁰⁷ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VII*, akt II, sc. 8, s. 413. Podobnou bajku o lidském těle (v níž si lidské údy stěžovaly, že ony pracují, ale žaludek uprostřed těla jen tráví dodanou potravu) využil podle Livia Menenius Agrippa, když chtěl uklidnit bouřící se plebeje v době tzv. první secese lidu r. 494 př. n. l.; pak si plebejové vynutili zřízení tribunátu. Viz LIVIUS, *Ab urbe condita* II, 32, 8–12 a II, 33, 1–3.

Výsledkem je velmi šťastný text, díky úpravám mnohem vyváženější než předloha, jejíž nejdůležitější rysy však přesto v dramatickém přepracování zůstaly zachovány.

Druhé jednání sedmé hry tak patří k tomu nejlepšímu, co v rámci cyklu *Schola ludus* Komenský vytvořil. Spolu s ne právě vydařeným prvním aktem *Pars VII.*, skupinou roztržitých scén, s nimiž není druhé jednání nijak – ani personálně ani tematicky – propojeno, netvoří bohužel vyrovnaný pár. Druhé jednání nad první vyniká a lze říci, že je vlastně svébytnou jednoaktovou hrou, již lze uvést na jeviště jako samostatný kus.

3. Pars VIII.

Pars VIII., plným titulem *Januae lingvarum praxis comicae Pars VIII. et ultima, res in regno et religione Divinaque providentia concurrentes repraesentans* (Osmá a poslední část divadelního procvičení *Dveří jazyků, představující záležitosti, jež se působením Boží prozřetelnosti dějí v královské vládě a v náboženství*), měla opět dvě nesourodá jednání.³⁰⁸

První dvě scény prvního dějství, jež se opět odehrávají na Ptolomaeově dvoře obsahují klidnou rozpravu o úkolech vladaře (sc. 1) a také výklad o druzích dvorských a státních úředníků a o jejich povinnostech (sc. 2).

Zlom přichází ve třetí scéně, kdy se dostaví poslové se zprávou, že v části království se chystá povstání a že syrský král sbírá vojsko, s nímž hodlá co nejdříve zaútočit. Poklidná teoretická debata se změní na horečné plánování protiopatření: je třeba uklidnit domácí nespokojence a plně se soustředit na

³⁰⁸ První akt *Pars VIII.* přeložil začátkem sedmdesátých let 20. stol. J. Červenka, viz KOMENSKÝ – ČERVENKA 1970.

možnosti vyjednávání s nepřítelem (jímž je v následující scéně pověřen Plato); je také nutné uvědomit spojence o hrozící válce (rovněž náplň čtvrté scény).

Z divadelního hlediska je to důležitý bod, neboť Král Ptolomaeus a jeho rádcové rázem přestávají být oním fiktivním publikem na scéně (jako v *Pars I.–V.*) a stávají se plnohodnotnými, ba hektickými aktéry hry. Pátou scénu vyplňují meditace osaměvšího Krále, jenž je rozhodnut se sám účastnit bojů, bude-li třeba. Jak se ukáže, je válka opravdu nevyhnutelná, neboť nepřítel se dal na pochod; zato hrozba povstání byla zdárně zažehnána.

Schola ludus jistě není souborem dobových her, které by si dělaly vážnější starosti s plynutím dramatického času a s jeho jednotou, avšak nelze si nevšimnout, že je zde několik velmi markantních časových švů: poslové vyslaní za svými úkoly se vracejí takřka vzápětí. V sedmé scéně přichází Praporečník (Signifer) se zprávou, že všechny přípravy k boji jsou u konce, že vojsko již je v táboře a zásoby píce a potraviny jsou k dispozici. V osmé scéně již ke dvoru přicházejí oběti válečného útoku, ale také zpráva, že královské vojsko je v pohotovosti, a následující dva výstupy jsou plné popisu proběhlých bojů a plánu na oslavy Ptolomaeova vítězství. Autor zde tedy vědomě a obratně využívá stříhové metody dramatické práce, což napomáhá dějovému spádu první části *Pars VII.*, která by – díky podrobnému popisu vojenské výzbroje a bojových a obléhacích zvyklostí – mohla snadno působit rozvláčně.

Tyto náhlé nástupy nečekaných osob jsou také prvkem, který účinně zvyšuje napětí; příchozí totiž jeví známky spěchu a prožitých dramatických událostí: Posel s dopisem o hrozící vzpouře je udýchaný; jezdec, jenž ohlašuje válku, podle intrascénické poznámky vypadá, jakoby právě seskočil s koně (sc. 3); Praporečník podá bez průtahů Králi hlášení o stavu vojska (sc. 7). Osmou scénou projdou dokonce tři takovéto osoby: Přibíhající Venkovan (Rusticus) žehrá na hrůzy války, v níž přišel o rodinu. Zadýchaný a zakrvácený Řemeslník (Opifex) nařiká na postup nepřítele a špatnou obranu země. Vojín spěchající

z tábora uklidňuje situaci zprávou, že nepřítel sice prorazil, avšak Královo vojsko je již v boji a obrat se blíží. Devátou scénou zahajuje Setník (Centurio), jenž se vrací z bitvy a rovnou Ptolomaeovi ohlašuje, že nepřítel pozbyl většiny svých sil; v následující scéně dorazivší velitel vojska oznamuje, že vítězství je nezvratné.

Za povšimnutí stojí, že autor zachoval striktně jeden z požadavků antické teorie a praxe: bitva není předvedena na scéně a o průběhu a hrůzách boje informují dvůr i publikum jen poslové. Zda pro tento způsob ztvárnění bojů byly i nějaké praktické důvody, nevíme. Jako jediný ústupek od tohoto pravidla se v osmé scéně objeví před diváky bědující a krví zbrocený řemeslník.

Největší měrou se však na nepopiratelném dramatickém napětí kusu podílí skutečnost, že hra má tentokrát skutečný příběh a skutečný konflikt, byť zcela prostý: klidně žijící země je znenadání napadena a po nevyhnutelných ztrátách dobude vítězství. Nelze však pominout ani podíl autorovy práce s předlohou na vyznění prvního aktu *Pars VIII.* (viz dále).

Druhé jednání *Pars VIII.* (sc. 1–7) je textem víceméně stejně dlouhým jako první část hry. Jeho obsah s náplní prvního aktu nijak nesouvisí: jen v první scéně je naznačena jistá spojnice s předchozím dějem: je to Bůh, kdo dává králům vítězství a řídí a ovlivňuje všechno dění na zemi.

Na první pohled vidíme, že se autor vrátil k osvědčenému schématu prvních pěti her: Na Socratovu radu je povoláno 24 teologů, kteří mají Krále poučit o náboženských otázkách. Nato Královi rádci kladou otázky přivolaným odborníkům – teologům, kteří v krátkých monolozích vysvětlují vše podstatné k tématu. Každý ze čtyř rádců přitom vede debatu s odborníky na téma jednoho významného světového náboženství. V druhé scéně diváci získali poučení o náboženství obecně, třetí se věnovala líčení náboženských zvyklostí a mytologie Řeků a Římanů, tématem rozpravy ve scéně čtvrté byl judaismus, poté následovala pasáž zasvěcená křesťanství a v šestém oddílu autor poskytl prostor

pro základní poučení o islámu a podal stručné zhodnocení rysů všech popsaných náboženských systémů. Poslední scéna, v níž se úlohy tazatele ujal sám Král (jenž naposledy promluvil ve druhé scéně tohoto aktu), obsahovala poučení o božské prozřetelnosti a o konci světa.

Je jasně patrné, že Ptolomaeus a částečně i jeho rádci zde opět vklouzli do staré role publika na scéně, již v předchozím jednání na několik scén opustili.

Druhá část *Pars VIII.* má očividně meditativní charakter, vyplývající ovšem již z obsahu, jež probírá. Drobné i delší monologické výklady jednotlivých bohoslovců (založené na textech *Januy*) nejsou jistě nezajímavé, musely však velmi zpomalovat tempo představení.

V *Pars VIII.* nenajdeme žádné závěrečné jednání, které by uzavíralo celý cyklus a odpovídalo tak prvnímu dějství *Pars I.*, jež bylo jakoby expozicí pro všechny hry. Tam se ovšem ještě předpokládalo, že Král Ptolomaeus a jeho rádci zaštití svou přítomností a svým vzdělávacím plánem všech osm her. Jak jsme viděli, v šesté a sedmé hře Komenský tento plán opustil, aby se k němu v poslední části cyklu zase vrátil. Proto je pouze epilog osmé hry tentokrát i závěrem celé *Scholy ludus*: Autor v něm stručně shrnuje obsah cyklu, děkuje divákům za přízeň a vyjadřuje naději, že se napřesrok škola ke hrám vrátí.

4. Využití januálního textu v Pars VI. – VIII.

Pars VI. zahrnuje ve svém druhém dějství v zásadě látku januálních kapitol LXI–LXIV a LXVII–LXX. První a třetí jednání obsahují totiž pouze nový Komenského text, který je naprosto nezávislý na předloze.

Ve druhém jednání byla tedy obsažena náplň pouhých osmi kapitol předlohy. Většina scén je vytvořena podle obsahu jediné kapitoly, látka kap. LXIV se objevila ve třech scénách. Ve sc. 5 a 6. zůstal januální text takřka bez úprav (podle

par. 634–640, resp. par. 641–655 z kap. LXIV), totéž lze říci o sc. 7–9 (kap. XLVII, XLVIII, XLIX). V případě sc. 1, 2 a 10 se setkáme jen s nepatrnými dodatky a menšími úpravami textu *Januy* 1652 (podle kap. LXI a LXII, resp. LXX). Ve sc. 3 (podle kap. LXIII) doznala látka učebnice větší úpravy a navíc se objevil velký dodatek výstupu líného Corydona. Čtvrtá scéna obsahovala sice jen málo upravenou látku části jedné kapitoly *Januy* (kap. LXIV, par. 620–633), ale velké množství k předloze doplněných přídavek (šlo o výstupy s jednotlivými hříchy), a ve srovnání s ostatními byla příliš obsáhlá.

Ve sc. 5–10 druhého jednání se nejvíce uplatňuje januální text, který hra přebírá jen s nepatrnými změnami a s minimem dodatků a uvádí ho ve formě monologů jednotlivých profesorů morálky. Důvodem změny práce s *Januou* byl, jak jsem se již zmínila, spěch autora.³⁰⁹

Pars VII. obsahovala zhruba látku čtrnácti januálních kapitol LXXVIII–XCI, jejichž tématem byly život v rodině a v lidské společnosti. V prvním jednání, se každá z kapitol LXXVIII–LXXXII stala podkladem pro jednu ze šesti scén. Text *Januy* se však ve hře objevil v upravené podobě, a to zvl. ve scéně 2, 4 a 6, kde Komenský přidal velké partie na předloze nezávislého textu. Šestá scéna (porada otců rodin) vyznívá i díky těmto zásahům velmi přirozeně. Také ve velmi zdařilé páté scéně (vztahy pána a služebnictva) je text *Januy* (kap. LXXXI) upraven a rozčleněn na malé kousky, ale i doplněn rozsáhlou částí nového textu.

Pojetí popisu správy obce (města) v *Pars VII.* (podle kap. LXXXIII–XC) a uspořádání života v ní se značnou měrou liší od objektivizujících výkladů v *Janui*, což plyne z metody zpracování, již autor v sedmé hře cyklu zvolil: líčí totiž postup zakládání fiktivního, ale přece jen jedinečného města. Proto jsou obecné učebnicové věty, vyjmenovávající, co všechno může v obcích existovat, neupotřebitelné bez úprav.

³⁰⁹ Pro přehlednost viz též tabulky Komenského *Pars VI.–VIII.* v příloze.

Navíc jsou příslušné pasáže *Januy* (kap. LXXXIII–XC), líčící správu a fungování společnosti včetně výkonu práva (kap. LXXXIII, LXXXIV a LXXXVII) podány poměrně stručně, porovnáme-li ji s oddíly o obchodě a lékařských živnostech (kap. LXXXV, LXXXVI) a zvláště s neobyčejně rozsáhlými kapitolami o zábavě a relaxačních činnostech, pravidlech, jimiž se řídí hostiny, a o pohřbech (kap. LXXXIX–XC).

Proto je v této partii *Scholy ludus* větší množství autorských úprav: januální látka, týkající se správy společnosti a jejího rozvrstvení je přepracována a rozšířena. Např. z partií o prostém lidu a jeho tribunovi nenajdeme v *Janui* takřka nic, právě tak jako o volbách jednotlivých úředníků. Z předlohy je naopak vypuštěna velká část paragrafů o pohybových aktivitách (kap. LXXXVIII) a hrách a také větší část odstavců o hostinách (kap. LXXXIX).

Pozoruhodná byla autorova práce s předlohou ve scénách prvního aktu *Pars VIII.* (kap. CI a CII ve sc. 2; kap. XCIII ve sc. 3, 5–7, 9, 10): většina paragrafů *Januy* byla upravena, zkrácena, některé z odstavců byly vypuštěny a přibylo i mnoho nového na předloze nezávislého materiálu (bez opory v *Janui* byly vytvořeny sc. 1, 4 a 8). I tato práce s výchozím textem, v němž Komenský zašel v úpravách předlohy nejdále ze všech her cyklu *Schola ludus*, stojí za dobrým dojmem, jímž na nás působí první část *Pars VIII.*

Ve druhém jednání osmé části *Scholy ludus* sice najdeme v každé scéně drobné dodatky oproti výchozímu textu *Januy* (kap. XCIV–IC), na druhé straně použil autor učebnicový text takřka bez úprav. Stopy po sté, poslední kapitole *Januy*, se objevily až v epilogu osmé hry. Také z těchto důvodů druhé jednání *Pars VIII.* naprosto nedosáhlo dramatičnosti předchozího.

Shrnu-li poznatky, jak Komenský pracoval s *Januou* v posledních třech hrách, musím konstatovat, že na jedné straně zacházel s předlohou značně volně (nejvíce ve druhém dějství *Pars VII.* a prvním aktu *Pars VIII.*), na straně druhé se textu *Januy* držel velmi přesně v těch částech her, kde zcela rezignoval na

jakékoli dramatické vyznění a prakticky pouze rozdělil text učebnice do jednotlivých rolí (zvl. druhý akt *Pars VIII.*). V textech tří posledních her jsem nepozorovala přítomnost textu Atria.

I to patrně zavinil spěch, který sám Komenský uvádí jako příčinu změněného stylu své práce již pro *Pars VII.*

IV. DIVADELNÍ REALIZACE HER SCHOLY LUDUS PODLE PŘEDMLUVY KE KURÁTORŮM A AUTORSKÝCH POKYNŮ VE HRÁCH

Než se budeme věnovat divadelní realizaci Komenského her, musíme se vrátit k Macroovým dramaturgiím. Nelze totiž říci, že by Komenský od svého předchůdce převzal jen myšlenku dramaturgizovat *Januu* a zarámovat většinu děl cyklu vzdělávacím snažením Krále Ptolomaea.

Jisté podněty Macer poskytl Komenskému i v oboru divadelní realizace na *Janui* založených her. Mluvit u Macroových her o divadelní realizaci všeobecně je poměrně obtížné, neboť celá jeho první hra neobsahuje ani jedinou poznámku, která by nám sdělila něco o hracím prostoru, kostýmech, rekvizitách, ba ani o příchodech či odchodech postav. U žádné z Macroových dramaturgií také nemůžeme říci, zda se v meziaktí provozovaly mezihry či hudební vystoupení, jak vypadal hrací prostor a zda se v něm užívalo dekorací. Jen z druhé a zvláště z poslední Macrovy dramaturgie lze místy vysoudit něco konkrétnějšího. Teprve v poslední hře (akt II, sc. 2) se nachází zmínka, že představení probíhá v nějaké posluchárně.

V posledních dvou Macroových hrách se nepochybně používaly kostýmy. Netrix, Prádlena z druhé Macrovy dramaturgie, měla nejspíše ženský oděv, antické postavy ze třetí hry byly zase oděny v tógách (jedna z postav šlape na oděv druhé, byl to tedy rozhodně dlouhý oděv; o tom, jak si máme představit tento šat, viz oddíl C IV 9, Kostýmy). Jiné detaily o odění herců u Macra nenajdeme. Snad lze předpokládat, že kostýmovaná byla i první Macrova dramaturgie. Jak jsme viděli z přehledu lešenských her, žádné předsudky proti divadelním kostýmům v Lešně nepanovaly.

Zajímavá je situace s rekvizitami: alespoň ve druhé a třetí dramaturgii se publiku předváděly jednoduché a snadno dostupné stroje a jejich fungování. Z textu 5. scény III. jednání druhé Macrovy hry vyplývají hned z první věty jisté poznatky o nich. Tollenius a Automarius probírají před pozornými posluchači jednoduché stroje a jejich funkci a protože mají alespoň některé s sebou, lze předpokládat, že je

během svých promluv ukazovali svým hraným i skutečným divákům. Automarius skrývá pod pláštěm zpodobení systému na rozvod vody a na vyzvání pak říká: „Artificiosi isti aquaeductus cogunt aquam per canales in quamvis altitudine ascendere...“ Dalším na scéně probíraným předmětem jsou hodiny, na něž se Icodespotes vyptává, a dostává se mu obšírné odpovědi o tomto obdivuhodném mechanismu. Nevíme, zda byly hodiny skutečné a tvořily součást zařízení v prostoru, v němž se hrálo, a v daný moment posloužily jako rekvizita, nebo zda je Automarius přinesl spolu s jinými předměty (a možná šlo jen o vyobrazení či model). I „akvadukty“ mohly být ostatně jen na obrázcích.³¹⁰

Také ve 3. scéně II. aktu třetí Macrovy dramatizace se při hře pracovalo s váhami, nebo přinejmenším s jejich obrázky; v textu Macrovy hry jsou totiž zařazena vyobrazení, která doprovodila lešenské vydání *Januy*. Ve výkladech počáteční scény III. aktu o astronomii byl užit i další názorný materiál.³¹¹

Přímou manipulaci s rekvizitami pak nacházíme ve druhé scéně II. aktu třetí Macrovy hry. Před diváky vypukla soustředěná zeměměřičská činnost. Podle repliky z konce předchozí scény i podle rozhovorů ve scéně samé demonstrovali studenti hrající geodety na přinesených nástrojích jejich užití i své vlastní dovednosti, když předstírali, že měří šířku Visly u Toruně. Pro vyměřování potřebný strom na druhém břehu Visly zastupoval jakýsi prut atd. Autorské pokyny instruovaly herce, jak mají postupovat. Výsledek divadelního měření je důležitý: fiktivní Visla měřila 15 stop, něco přes 5 metrů – to byla vzdálenost, která se dala bez potíží naměřit v hracím prostoru, jímž bylo „acroaterium“, tedy nějaká posluchárna.³¹²

³¹⁰ [MACER] II, 1651: akt III, sc. 5, f. [G3r] – „Cleanthes. Quinam isti variis instructi machinis concessum praetereunt nostrum.“ Zmínky v dalším textu viz f. [G3v]. Akvadukt viz f. G4[r]: „Tyhle dovedně zhotovené akvadukty přimějí vodu vystoupit do jakékoli výšky.“ O hodinách viz f. G4[r], [G4v].

³¹¹ [MACER] III, 1651: akt II, sc. 3, f. [E2V]–[E3v]; akt III, sc. 1, f. [E8r].

³¹² [MACER] III, 1651: akt. II, sc. 1, f. [D5r]; akt. II, sc. 2, f [D5r]–[E1v] (měření Visly); [D6r] (acroaterium).

Také v otázce divadelní realizace (podobně jako v jiných věcech) se Macer jeví v zásadě jako amatér, jenž nemá příliš jasnou představu o tom, jak by mělo provedení jeho her vypadat. Soudě podle první a větší části druhé a třetí dramatisace autor ani netuší, že je divadelní realizace něčím důležitým, čím je záhodno se zabývat.

Zlom přichází ve III. aktu druhé dramatisace. Jeho pátá scéna (prezentování akvaduktů a zvl. hodin) stačí otrást našim přesvědčením že na lešenské scéně nebyly obdobným způsobem používány již dříve jiné rekvizity. Ona díky *Schola ludus* slavná vizualizace učební látky tedy nebyla původní myšlenkou Komenského, i když to byl právě on, kdo takový způsob využití rekvizit na scéně proslavil. Ve třetí hře Macer postoupil k předvádění vysoce odborné činnosti za pomoci složitých přístrojů a nástrojů, již dokonce doprovodil poznámkami o herecké akci.

Na rozdíl od Šebestiána Macra zanechal Komenský v závěru *Předmluvy ke kurátorům* školy v Sárospatku dosti přesné organizační pokyny pro inscenování her *Scholy ludus* v osmnácti bodech.³¹³ Kromě toho vepsal autor přímo do textu divadelních her na svou dobu dosti podrobné pokyny. Jsou to právě tyto instrukce v úvodu scén a ještě více intrascénické poznámky, jež nám pomáhají učinit si představu, jak asi divadelní provedení *Scholy ludus* v Sárospatku mohlo vypadat. Dvojitá autorská instruktáž v předmluvě a pokynech, není však vždy a všude v ideální shodě.

³¹³ Následující úvaha je v dílem založena na mém článku, připojeném k překladu této předmluvy; navíc jsou připojeny mé nynější postřehy. V závorce za textem je připojeno vždy číslo bodu, který se v Komenského předmluvě věci týká. Položky lze snadno najít jak v článku KLOSOVÁ 2005, tak v textu KOMENSKÝ, SL 1915, tak v jiných vydáních cyklu *Schola ludus*. Pokud jde o krátké citace z her cyklu v této kapitole, zahrnula jsem stručné odkazy na stránku potockého vydání (tj. KOMENSKÝ, SL 1656) přímo do textu k údajím o hře, jednání a scéně, všude, kde to bylo možné tak, aby zbytečně nenabýval poznámkový aparát. Pokud užívám vydání KOMENSKÝ, SL 1915, je to vždy uvedeno ve zvláštní poznámce. Citáty respektují pravopis a formátování zdrojů.

1. Čas divadelních produkcí

Z předmluvy ke kurátorům víme, že se mělo hrát vždy v úterý nebo ve středu mezi sedmou a desátou hodinou (respektive jedenáctou pro případ delších her), a to v pravidelných intervalech v průběhu celého roku (bod 1, 9). První hra se měla inscenovat po neděli *Quasi modo geniti* (tj. po první neděli po Velikonocích), poslední po čtvrté neděli v postě (bod 1) následujícího kalendářního roku. Intervaly mezi jednotlivými představeními měly být zhruba šestitýdenní. – Z textu *Scholy ludus* samé však víme, že situace byla v mnoha ohledech odlišná. Především se s první hrou, která byla tematicky zaměřena na poznání přírody (a není zde důležité, zda šlo o Komenského *Pars I.* nebo o Macrovu první dramtizaci), začalo v zimním období 1653 až 1654,³¹⁴ takže předmluvou požadovaný časový rozvrh rozhodně nebyl dodržen. Víme, že osmou hru cyklu shlédli diváci den před odjezdem Komenského ze Sárospataku 2. června 1654. Představení se na žádost kněžny konalo v potockém zámku za přítomnosti dvorních dam, příslušníků dvora a jiných významných osobností.³¹⁵

Komenského zmínku z předmluvy pro amsterodamské radní (zařazenou poprvé do samostatného vydání *Scholy ludus* z r. 1657), že v posledních šesti měsících svého pobytu v Uhrách naučil místní, jak konat divadelní představení založená na jeho dialozích napsaných podle *Januy*, si můžeme vykládat i tak, že začal dílo psát už v prosinci (nebo dříve) nebo že se v prosinci již uskutečnilo nějaké představení. Nezapomeňme na informaci z předmluvy ke kurátorům, podle níž Komenský sehrál „sub ingressum anni hujus“ Macrovu dramtizaci věnovanou přirozenému

³¹⁴ KOMENSKÝ, SL 1656: Autor přidává na titulní list první hry (*Pars I.*, s. 1) poznámku: „Hi rerum naturalium ludi agi commode non possunt hieme, si ad vivum exhiberi debent herbae, flores, spicae, siliqua, fructus arborum, muscae, hirundines aliaque hieme mortua.“ – Česky: „Tyto hry, jednající o záležitostech přírody, se nedají pohodlně hrát v zimě, mají-li se naživo ukázat byliny, květy, klasy, lusky, plody stromů, mouchy, vlaštovky a vše ostatní, co živém stavu v zimě nelze najít.“

³¹⁵ Viz KOMENSKÝ, Coronis 1915: s. 462, spojovací text mezi *Schola ludus* a Komenského řečí o rozloučenou se Sárospatakem *Laborum scholasticorum Patakini obitorum coronis* (*Dovršení školských prací v Potoku*). Viz též KOMENSKÝ, CAF 1975: par. 114.

světu.³¹⁶ Celý cyklus, ať už jeho začátky byly jakékoli, byl každopádně vytvořen i proveden ve značném chvatu: také nácvič jednotlivých kusů musel probíhat ve spěchu.³¹⁷ Nezapomeňme, že předmluva ke kurátorům je datována 24. 4. 1654, což by teoreticky mělo být datum dokončení cyklu (respektive skončení redakce před odevzdáním publikovatelné verze rukopisu, jež si objednala kněžna prostřednictvím potockých veličin). Podle Komenského *Continuatio* byl autor o rukopis k vydání požádán po představení šesté nebo sedmé části celého cyklu.³¹⁸

K úpravám zřejmě opravdu došlo a nemůžeme vědět, jaké přesně byly povahy. Jen některé můžeme doložit. V prologu šesté hry se říká, že se hraje tento měsíc již podruhé – a tento časový údaj se nutně vztahoval k představení v r. 1654 (srov. výše v tomto oddílu). Podle předmluvy, zaměřující se na pozdější provedení cyklu (bod 1), se totiž *Pars VI.* měla v budoucnu hrát těsně před Vánocemi, v týdnu před poslední adventní nedělí, a *Pars V.* po dvacáté neděli po sv. Trojici (tedy zhruba počátkem října). V epilogu *Pars VIII.* však čteme poděkování za pozornost, již diváci po celý rok věnovali školním hrám – a tento údaj zase očividně nelze vztáhnout na provedení v r. 1654: myslí se zde nejspíše na další uvedení.³¹⁹

2. Místo divadelních produkcí

Místem divadelních produkcí měl být podle předmluvy školní dvůr;³²⁰ za nepříznivého počasí se mělo hrát „sub porticibus“ koleje („pod sloupořadím“, bod

³¹⁶ KOMENSKÝ, SL 1915: „Ego enim rebus ibi compositis et ad meos in Poloniam reversurus, ultimo in Hungaria semestri Januam lingvarum in dialogos conversam, institutis theatralibus ludis, exerceri docui.“ (S. 131.) – Viz též zde, oddíl C II 2, s. 100, 101.

³¹⁷ Srov. KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, prologus, s. 23. Srov. časové údaje o uvedení Macrovy první dramatizace v Sárospatoku; není také jasné, zda se po této dramatizaci hrály obě první části *Scholy ludus*; srov. zde, oddíl C II 2.

³¹⁸ Viz též zde, s. 184 a pozn. 347.

³¹⁹ Viz Komenský, SL 1656: *Pars VIII.*, epilogus, s. 469, 470.

³²⁰ Podle zjištění, které poskytl Druschkymu L. Deszö, měl mít dvůr rozměry cca 25 x 30 m. Viz DRUSCHKY 1904: s. 114. – Přes všechnu snahu a dotazování zaměstnanců dnešního Komenského muzea v Sárospatoku se mi nepodařilo tuto informaci potvrdit ani upřesnit.

2). Po třech stranách hrací plochy měli sedět diváci (kurátoři školy a vznešení hosté na dvou stranách a na další veřejní studenti),³²¹ na čtvrté straně studenti latinské školy, ať herci nebo ne, kteří měli vycházet do hracího prostoru zahrát svůj part a zase se vracet do hlediště mezi své spolužáky.

Tato slova dovolují předpokládat, že hrací prostor měl být buď uprostřed dvora, přičemž publikum sedělo dokola, nebo že se hrálo u jedné ze stěn dvora, přičemž diváci vyplňovali půlkruhovitý půdorys kolem.

Pokud jde o možnost, že by se mělo hrát za špatného počasí pod podloubím, pak tento postulát předmluvy není příliš jasný. B. Druschky uvádí ve své práci domněnku L. Deszöa, podle nějž mohl v 17. století vést z ulice na dvůr potocké školy průjezd opatřený sloupořadím; toto své mínění ovšem Deszö založil na znalosti nové budovy školy z 19. století, a není proto právě relevantní.³²² Nevíme tedy, jaké podloubí má Komenský na mysli. V některých částech *Scholy ludus* vystupovaly minimálně desítky osob (viz např. první jednání *Pars VII.*). Máme předpokládat, že se do prostoru „sub porticibus“ směstnali i herci i publikum? jen herci? nebo naopak pouze diváci? Nevíme. – Počáteční představení proběhlo (proběhla?) podle zmínek v Komenského *Continuatio* v posluchárně potocké školy (zde o divadelním provedení her netušíme vůbec nic); na volné prostranství dvora došlo až později. (Nevíme přesně kdy: je však důležité nezapomenout, že nemáme jistotu, jaká verze úvodního představení se vlastně hrála, zda šlo o *Scholu ludus* nebo snad o Macrovu první hru či její úpravu; dochovaný text *Pars I.* předpokládá, že by se mělo hrát venku.)³²³ Poslední hru provedli studenti, jak už bylo řečeno, na nádvoří sárospatackého zámku.³²⁴

Každopádně se zdá, že uspořádání hracího prostoru i hlediště bylo velmi jednoduché. Komenský dokonce v předmluvě píše, že zde není vůbec třeba scény

³²¹ O veřejných studentech viz podrobněji zde, v oddíle C IV 5, Publikum.

³²² Viz DRUSCHKY 1904: s. 114.

³²³ Viz KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars I.*, akt II, sc. 3, s. 40, kde se počítá s možným vlivem větru, avšak to mohla být redakční úprava, k níž došlo, když již bylo jasné, že ideálním místem divadelních produkcí je školní dvůr.

³²⁴ O místě provedení her viz dále KOMENSKÝ, CAF 1975: par. 111–114, s. 259–261.

(bod 10), tj. plachtami ohrazeného místa, na němž by se hrálo – z prostoru za závěsy herci vycházeli na hrací plochu a po odehrání své úlohy se tam zase vraceli. Zmíněné opatření mělo jistě z produkce setřít vnější znaky světské divadelnosti a nepochybně mělo sloužit k upokojení rektora Tolnaie a dalších konzervativních pedagogů. Není ale jasné, zda kvůli „scéně“ došlo v Blatném Potoku k nějakým rozmíškám, na něž text reaguje, nebo zda v předmluvě Komenský spíše anticipoval předpokládané budoucí problémy – nebo snad obojí.

Popsané uspořádání mohlo mít očividně i své praktické stránky, neboť řešilo jednu vážnou potíž, zejména u první nebo třetí hry: které „zákulisí“ by dokázalo pojmout všechny ty obrázky, modely, přírodniny, živočichy a přístroje, pluh, motyky a rozmanité jiné potřeby, které ve hrách figurovaly jako rekvizity? Kdyby herci všechny předměty mohli odnést zase na místa v hledišti, která předtím opustili, byl by problém vyřešen (navíc by postup v organizačně velmi náročných hrách zamezil i záměnám nebo rovnou možným ztrátám rekvizit). U *Pars I.* a *Pars III.*, kde bylo rekvizit nejvíc, ovšem bylo možné, že se původně hrály i v místnosti. U *Pars III.*, která měla přes sto účinkujících, si však divadelní realizaci v uzavřené prostora nedovedu dobře představit. Jistě lze ale předpokládat, že text her mohl být od chvíle, kdy bylo jasné, že budou nadále určeny pouze pro prostory školního dvora, upraven. S tímto vědomím je třeba číst i následující odstavce.

V poznámkách věnovaných příchodům a odchodům jednotlivých postav používá autor poměrně často termínu „theatrum“. Ve většině případů jde o pokyny typu: „theatro excedet“ (doslova „odejde / vyjde z divadla“; *Pars II.*, akt IV, sc. 5, s. 115); „prodibit in theatrum“ (doslova „na divadlo vejde“, VII, akt I, sc. 4, s. 383); „egrediunturque theatro“; „veniensque in medium theatri consistet“³²⁵ („a odcházejí / vycházejí z divadla“; „přijde doprostřed divadla a zastaví se“). V těchto případech zamená „theatrum“ očividně celý hrací prostor či plochu, dnes bychom asi řekli „scéna“. Jindy se autorovo vědomí, že „theatrum“, divadlo, neobsahuje jen hrací prostor, ale i místo vyhrazené divákům, odrazilo přímo v oslovení „spectatissimum

theatrum...“ (volně lze přeložit jako „velevážené publikum“), které Prologus adresuje obecenstvu v *Pars VIII.* (s. 433). Ambivalentně užívaný termín „theatrum“ nám tedy nepomůže, abychom se dověděli něco víc o provedení her cyklu *Schola ludus* na dvoře potocké školy.³²⁶

V textu některých částí *Scholy ludus* však najdeme i jinou terminologii, která může něco napovědět o uspořádání hracího prostoru. Ve dvou případech znamená použitý výraz „scena“ nejspíše celý hrací prostor či plochu: V *Pars IV.* Prologus „honore exhibito scena recedet“ (s. 181; „po projevu úcty odejde ze scény“). V *Pars V.* (akt IV, sc. 1, s. 316) zase vystupují dva studenti „in scena obambulantes“ („procházející se po scéně“).

Hned v *Pars I.* (akt V) najdeme ovšem na konci sc. 5, kdy již účinkující opouštějí hrací prostor, poznámku, že Král „ingredietur scenam“ (s. 80). Protože sloveso „ingredi“ znamená v kontextu 17. století jen „vstoupit, vejít“, nemůže termín „scena“ označovat hrací prostor, jež Král právě opouští, nýbrž právě onu plachtu, oddělující hrací prostor od místa, odkud přicházeli a kam se vraceli herci, nebo i tento prostor sám; Král tedy na odchodu nejspíše projde plachtou do prostoru za ní. V *Pars III.* (akt I, sc. 1, s. 124) je odchod Plinia provázen poněkud obměněným pokynem „ingredietur velum.“ Jedná se ovšem nejspíše o totéž, Plinius, předstírající cestu do archívu, „vstoupí za plachtu“, nyní explicitně pojmenovanou.

Prologus, jenž vítá v úvodu *Pars V.* (s. 241) diváky, praví: „... e scena ista in proscenium hoc primus hodie prodeo...“ („...dnes jako první vycházím z téhle scény na toto proscenium...“). Nejsme si ovšem jisti, zda má toto prohlášení spíše divákům demonstrovat přítomnost scény (snad nějak vylepšené, s pevnější

³²⁵ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt II, sc. 4, s. 370, 365.

³²⁶ Komenský užívá i slova „amphitheatrum“, a to ve smyslu celé divadlo, viz KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars III.*, epilogus, s. 178: „Brevi Vos in hoc amphitheatrum nostrum invitabimus denuò...“ – Česky: „Zakrátko Vás znova pozveme do tohoto našeho divadla...“). – Slovesa užívaná nejčastěji spolu s výrazem „theatrum“ znamenají vesměs jednak vejít / vyjít (prodire, ingredi), jednak prostě jen vyjít / odejít (excedere, egredi, exire) a „venire“ znamená prostě přijít. Nelze tedy s jistotou tvrdit, že by vždy znamenala, že herec přechází z místa za plachtou na jí oddělený hrací prostor. Navíc se tato verba vyskytují i ve hrách, u nichž nelze určit, zda se vůbec používala nějaká dělící plachta.

konstrukcí?) a proscenia (tomu by odpovídalo užití ukazovacích zájmen), nebo zda jde o pouhý nezávazný řečový obrat. Uvažovat snad lze i o tom, že šlo o první důkladnější konstrukci, vybudovanou nově na školním dvoře.

Každopádně je v *Pars V.* doloženo užití proscenia, jež si snad můžeme představit jako jakési pódium, nejspíše dřevěné a patrně ne příliš vysoké nebo ne od publika výrazně oddělené: jak jinak by univerzitní pedel mohl rozdat teze pro chystanou disputaci skutečným veličinám potockého veřejného života? (*Pars V.*, akt III, sc. 1, s. 300.) Nelze ale vyloučit, že Prologus v citované pasáži neukázal prostě jen na holou zem. Naopak není vůbec jisté, že také pro ostatní části cyklu *Schola ludus* nestálo na školním dvoře či v posluchárně nějaké pódium, ale nelze to dokázat. Je ovšem třeba si uvědomit, jakou zátěž by (zejména při prvním provedení) pro školu znamenalo postupné budování a bourání řady pódiových staveb po sobě.

V některých částech cyklu se najdou scény, jejichž obsah mluví proti využití takové dřevěné konstrukce. Např. ve třetí hře předvádějí herci činnosti spojené se sázením zeleniny. Jeden z účinkujících má podle autorova pokynu zabořit rýč do země a vydobýt z ní hroudy hlíny.³²⁷ Je tedy pravděpodobnější, že se tato činnost na pódiu (nebo na podlaze uzavřené místnosti) odehrávat neměla.

Z *Pars VI.* čerpáme poprvé i z dochovaného textu hry informaci, že místem produkce měl být školní dvůr, není zde ovšem doloženo použití plachty za hracím prostorem. Pro druhý akt se totiž dění přesouvalo z původního místa (akt I, sc. 1–3) do středu dvora pod morušový strom (o němž zmínku o něm najdeme i v sedmé hře cyklu). Také v tomto případě by stavba dřevěného pódia – dvojího? jediného, ale značně rozsáhlého? jednoho pódia pro část hry a dalšího prostoru bez pódia pod moruší? – vyvolala jisté obtíže, i když jistě nebyla nemožná.

To nás přivádí k otázce, jak prostorné by takové (nejspíše dřevěné) pódium muselo být, aby vyhovělo všem požadavkům, které na ně text kladl. Ve hrách *Scholy ludus* je nejběžnější, že se v hracím prostoru najednou zdržuje skupina

³²⁷ „...[(bipallium) „... pede illud terrae impingens, glebas nisu sic emovens...]“, viz KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars III.*, akt II, sc. 1, s. 125.

zhruba pěti až patnácti osob. V *Pars IV.* (akt IV, sc. 2) mělo být spolu s Králem, čtyřmi rádci a učitelem vestibulární třídy přítomno ještě 18 žáků. V *Pars VI.* (od aktu II, sc. 2) vystupuje kromě Amphitha, mladíka na životním rozcestí, najednou 20–30 studentů a postupně 10 profesorů různých oborů morálky. Už to by pro dřevěnou pódiovou konstrukci byla velká zátěž.

Největší nároky ovšem kladlo na hrací prostor druhé jednání *Pars VII.*, kde již v první scéně účinkovala kromě čtyř zakladatelů fiktivního města a jejich rádce Solona ještě skupina asi 30 postav ztělesňujících vážené občany, již promlouvají k uspořádání obce. Všechny tyto jednající osoby setrvaly před publikem až do konce aktu. V jeho osmé scéně se však situace radikálně změnila, neboť bylo třeba představit lid, domáhající se řádného postavení a práv v nově vznikající komunitě. Autorská poznámka praví, že by měl účinkovat „totus reliquus scholae coetus“³²⁸ („celé zbývající osazenstvo školy“). To by za předpokladu, že ve třech třídách latinské školy (šlo-li jen o studenty latinské školy) studovalo po několika desítkách hochů, ale maximálně po stovce studentů, znamenalo, že by v hracím prostoru mohlo být přítomno zhruba od 100 do 300 jednajících postav (poznamenejme, že podle textu tento dav neodešel do konce jednání). Možnost použití dřevěného pódia je zde proto dosti vyloučená.

Působivá davová scéna (sc. 8) představuje i jiný nemalý problém: Je prakticky nemožné, aby takovýto dav vstoupil do herního prostoru jedním či dvěma průchody z prostoru za plachtou (pro sedmou hru přímo nedoloženou), kde by se mohl jen obtížně shromáždit. Nástup nějakou oklikou z hlediště za plachtu a pak před publikem se jeví také jako nepraktický. Obě řešení by nepochybně byla časově navíc velmi náročná. Zdá se tedy, že alespoň v tomto případě přišli studenti představující prostý lid rovnou ze svých míst v obecnstvu. Situaci šlo ovšem řešit i tak, že do hracího prostoru přišla jen část osazenstva školy, kdežto zbytek zůstal stát v hledišti

³²⁸ Viz KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VII.*, s. 413.

Snad smím vyslovit na základě výše provedeného rozboru podloženou hypotézu: domnívám se, že ve hrách *Scholy ludus* – alespoň podle toho, co lze vysoudit z dochovaného textu cyklu – neměla být použita pódiová konstrukce, snad s jedinou výjimkou, již představuje *Pars V*.

3. Dekorace a užívaný mobiliář

Z pasáže věnované charakteristice hrací plochy a z úvah o přítomnosti či nepřítomnosti scény, zadní plachty a pódia před ní již vyplynulo, že divadelní produkce na potockém školním dvoře nevynikaly žádnou barokní pompou. Spíše se zdá, že by vyhovovaly (daleko pozdější) představě tzv. chudého divadla, i když tento termín rozhodně nelze vztáhnout na všechny složky, jež se podílely na divadelní realizaci Komenského her. Nevyhovuje např. pro bohatou až přebujelou rekvizitní výbavu – pro výstupy či celé hry s hojným využitím rekvizit jsme naopak v pokušení užít spojení divadlo rekvizit.

Ta složka potockých školních představení, již dnes nazýváme výpravou, však termínu chudé divadlo patrně odpovídala víc než dobře. Z naprosté většiny textu her cyklu *Schola ludus* ani z předmluvy, v níž se dočítáme, že i „scena“ byla spornou položkou, nelze zjistit nic o dekoracích a je jasné, že nebyly použity. Na druhé straně autor dobře věděl, jak se bez nich obejít a jak využít i ty nejmenší možnosti, jež mu potocký školní dvůr poskytl.

Ve hře proslulé přebytkem rekvizit překvapí slovní dekorace, byť použitá jen sporadicky. Na druhé straně, má-li herec za bílého dne zrána přiblížit přihlížejícím nádheru hvězdné oblohy, je tato forma pro autora snad jedinou logickou volbou: „Suspiciate mecum aethera...“, praví Uranius v poetickém úvodu k výkladu o nebeských tělesech v *Pars I*. Pak pokračuje: „Attolite igitur oculos! Videte mundi lampadas, sidera! Quomodo lucidis suis radiis illuminent tenebras. Ardoreque suo

excafaciant et colliquent elementalem materiam, perenni autem cursu suo, quem a flamante sua vi habent, dimetiantur nobis tempora.“³²⁹

Ve třetím jednání téže hry doprovází Gajus podobné výzvy i hereckou akcí, když popisuje proměnlivost a utváření vzdálených krajin na zemi: „Prospicite quaesio [*prospectabit et ipse tanquam in longinquum*], quam habeat hic quidem vastas planicies, ibi tumulos eminentesque colles! [*Oculis haec et manu ad diversa loca protensis pronuntiabit.*] alibi fragosa loca, imo et altos montes profundasque valles! Arduas et abruptas rupes praecipitesque hiatus!“³³⁰

Pro Pars VI. autor využil ve hře, co mu nabízelo prostředí. Na školním dvoře rostoucí moruše zastupovala celý les jako hmotná rostlá pars pro toto. Komenský se samozřejmě předem postaral, aby všichni význam moruše řádně pochopili. Ve třetí scéně I. aktu pozve Mravní filosof tápajícího Amphietha do školy morálky, jež se nachází v blízké škole, zřízené v prostředí krásných hájů. Tam si jeho svěřenec bude moci vyslechnout právě začínající přednášky. Pro účely další scény i zbytku hry opustí oba neurčité venkovní prostředí (kde ve sc. 1 a 2 mohl Amphiethus potkat světskou společnost i ušlechtilého filosofa) a odeberou se do lesíku, pod morušový strom uprostřed dvora, kde se pak odehrávají další děje. Jak jsem již napsala, strom fungoval i v *Pars VII.*; najdeme zde zmínku, že jeden ze stolů byl umístěn právě pod něj, a tak lze soudit, že moruše zde měla představovat právě jen samu sebe. V jednom z výjevů čtvrté scény (tamtéž) vylézá zase postava zosobňující ctižádostivou pýchu na ochoz či balkón po chatrném žebříku. I zde je možné, že autor využil architektonické konfigurace, již mu nabízelo dané prostředí. Zda Pedel v *Pars V.* přibíl teze na nějaká skutečná vrata či dveře potocké školy, jimž se spolu se stěnou koleje dostalo v prologu pojmenování „scena“, nebo zda

³²⁹ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars I.*, akt II, sc. 2, s. 35. – Česky: „Vzhlédněte se mnou na nebesa... Zdvihněte proto oči! Pohleďte na lampy světa, hvězdy! Jak svými jasnými paprsky osvěčují temnoty. Jak svým pláním rozehřívají a rozpouštějí látku živlů, jak nám svým neustálým během, jež působí jejich planoucí síla, rozměňují čas.“

³³⁰ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars III.*, akt III, sc. 1, s. 48. – Česky: „Pohleďte před sebe, prosím, [*i sám se zahledí jakoby do daleka*], jak má [tj. země] zde rozlehlé pláně, tam návrší a vyčnívající kopce! [*To řekne a očima a rukou přitom ukazuje do dálky na různá místa.*] Jinde má nehostinná místa, ba i vysoké hory a hluboká údolí! Příkré a rozervané skály a zející rokle!“

k tomu účelu posloužila přímo pro představení vybudovaná bytelnější „scena“ a nějaký průchod v ní, nevíme.³³¹

V naprosté většině případů však musela publiku stačit letmo navozená představa síně v královském paláci, v níž Ptolomaeus se svými rádci examinovat všechny, již ho přišli poučit o svém vědění i činnostech. K vyvolání dojmu stačil hned na začátku *Pars I.* královský trůn pro panovníka a stůl, za nímž zasedla jeho poradní suita (akt I, sc. 1).

Stoly a stolky, k nimž přicházejí usednout nejrůznější osoby, jsou vůbec nejčastěji zmiňovanými kusy nábytku; občas se z instrukcí autora dovíme, kde na hrací ploše měly stát. Pokyny, určující, kdy která postava kam usedne či kdy vstane, jsou takřka stejně početné jako poznámky o příchodech a odchodech herců.³³² Často lze přítomnost nějaké odkládací plochy předpokládat podle popsané herecké akce: např. účinkující, jenž v *Pars III.* (akt II, sc. 5) oškrabuje rybí šupiny, kuchá a vykostuje rybu, by se bez nějakého stolku či podobného kusu nábytku stěžil obešel.

Použití židlí není skoro nikde ve hrách explicitně přikázáno, ale je jasné, že si nelze sednout ke stolu bez nich. Poznamenáno je užití zvláštních typů sedacího mobiláře: královský trůn či křeslo pro pána domu.³³³ Zdá se, že tento nábytek mohl stát na svých místech již před započítím příslušných scén. V případech prvních tří her mohla většina mobiliáře zůstat v hracím prostoru prakticky bez přesunů po celé trvání představení. Totéž se týkalo druhého jednání *Pars VII.* i prvního aktu následující hry. Ve čtvrté hře však bylo nejpíše třeba donést navíc tabuli ve chvíli, kdy došlo na školní scény (určitě alespoň od 2. scény třetího aktu: žáci totiž na cosi psali – a víme, že se předpokládalo, že publikum bude sledovat text), v páté hře

³³¹ Viz zde, s. 173, 174. KOMENSKÝ, SL 1656: „Affictione peracta ingredietur...“ (*Pars V.*, akt III, sc. 2, s. 309). – Česky doslova: „Když [teze] přibije, vstoupí...“ – J. Hendrich ve svém překladu této části cyklu zřejmě předpokládal, že Pedellus vstoupí do budovy, na jejíž dveře teze přibil. V. HENDRICH – KOMENSKÝ 1947: s. 101.

³³² Srov. např. KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars V.*, akt I, sc. 3, s. 248, kde Rector „...ad mensulam in theatri medio positam sessum ibit“ („...půjde si sednout ke stolku postavenému uprostřed scény“).

³³³ KOMENSKÝ, SL 1656: „solium“ (*Pars I.*, akt I, sc. 1, s. 22, poznámka v záhlaví scény); „sella“ (*Pars VII.*, akt I, sc. 5, s. 387).

musel nábytek přibýt před výstupy, které předváděly dění na univerzitě (od aktu I, sc. 3): ty potřebovaly navíc profesorské křeslo, řečniště nebo stupínek. Studenti filosofie, kteří se spolu s hodnostáři univerzity dostavili k promoci, se usadili na donesená sedátka („sedilia“).³³⁴

Ve druhém jednání *Pars VIII.* (akt II, sc. 2) však bylo před Krále Ptolomaea povoláno 24 teologů, pro něž byl během scény teprve donesen odpovídající počet sedátek („sedilia“). Těžko šlo o lavice (rovněž možný ekvivalent latinského výrazu: skupina teologů se měla rozsadit tak, aby na ně Král a rádcové dobře viděli a aby je dobře slyšeli.)³³⁵

4. Hudba

Z textů *Scholy ludus* vidíme, že úloha hudby v představeních byla větší, než udává předmluva (srov. též tabulky jednotlivých her v příloze). Podle předmluvy pro kurátory mělo před začátkem představení předcházet zvonění; hudba měla hrát vždy jen na začátku a na konci hry, zbytek produkce neměl být rušen (bod 9). – Komenský ovšem v rozporu s údaji předmluvy předepsal hudební produkce také v meziaktí v *Pars I., III., IV., VII. a VIII.* V žádné z her kromě první (před prologem i po něm) a třetí (po prologu) není zmínka o hudbě na počátku představení. Na konci představení je hudební vystoupení zmiňováno nejčastěji po skončení posledního aktu před epilogem (*Pars I. a II., Pars IV., Pars VI., Pars VIII.*) nebo před epilogem i po něm (*Pars III.*). V *Pars III.* schází v textu zmínka o hudbě za jednoscénovým prvním aktem, v *Pars IV.* mezi druhým a třetím jednáním. Ve

³³⁴ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars V.*, akt III, sc. 3, s. 310. Srov. též následující pozn.

³³⁵ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars VIII.*, akt II, sc. 2, s. 459. „Rex. Grata nobis est praesentia vestra, religiosi viri... Quae actio ut sit gravior, considete per sedilia. [*Inferentur sedilia musica sonante et ponentur in conspectu Regis tali situ, ut omnes Regi et consiliariis obversi videri et audiri quaeant.*]“ – Česky: „Král. Vaše přítomnost je nám milá, zbožní mužové... Usedněte na stoličky, aby bylo jednání vážnější. [*Ať jsou za zvuků hudby přinesena sedátka a rozloží je před Královými očima tak, aby byli všichni obráceni ke Králi i rádcům a ti je mohli dobře vidět a slyšet.*]“

druhé hře nenajdeme poznámky o hudebních vystoupeních v meziaktí, v páté a šesté není přítomnost hudby vůbec zaznamenána. Nevíme proto, zda se autor tohoto zábavného prvku v posledně jmenovaných hrách záměrně vzdal nebo zda prostě přítomnost hudební složky opomněl zapsat.

V *Pars VIII.* (akt II, sc. 2, s. 459) měla hudba bavit publikum i uprostřed děje: ve chvíli, kdy se kromě manipulace s přinášnými stoličkami na scéně nemluvílo a neprobíhalo zde žádné jiné zajímavé dění.³³⁶

O povaze a stylu hudebních vystoupení ani o zúčastněných hudebnících se z textů nelze dovědět nic bližšího. Jen v poslední hře nacházíme zmínku, že účinkující po prvním jednání „odejdou za zvuku triumfální hudby“ a že tato hudební pasáž trvá dosti dlouhou dobu.³³⁷ V *Pars IV.* (akt III, sc. 3) zazněl přímo před diváky kromě notování stupnic i sólový zpěv Žalmů 38 a 74 (bez textu; a pokud lze soudit, také bez nástrojového doprovodu).

Také v případě role hudby v divadelních realizacích her *Schola ludus* se zdá, že požadavek na slabší zastoupení hudební složky v předmluvě vyšel z představy o minimálně nutném podílu hudby, udržitelném i v budoucích provedeních cyklu *Schola ludus*.

5. Publikum

Již v předchozích odstavcích jsme se letmo dotkli otázek, týkajících se hlediště a publika. Psala jsem již také o tom, že Král Ptolomaeus a jeho poradní suita fungovali ve většině her cyklu *Schola ludus* jako jakési fiktivní publikum přímo ve hře, a že si celá řada divadelních profesorů, kteří účinkovali v *Pars V.* a *Pars VI.*

³³⁶ To platí pro potocký text KOMENSKÝ, SL 1656 (viz též předchozí pozn.); ve druhém a třetím vydání zmínka o hudbě chybí. Srov. KOMENSKÝ, SL 1915, s. 443; KOMENSKÝ, SL 1957, sl. 1030.

³³⁷ KOMENSKÝ, SL 1656: „Exibunt resonante triumphali musicâ diuculè...“ (*Pars VIII.*, akt I, sc. 10, s. 458).

přiváděla s sebou své vlastní posluchače, další hrající „auditorium“ nebo „auditores“.³³⁸

Byli zde však také ti, kdo se přišli podívat na hry. Víme už, že podle předmuvy (bod 10) měli vznešení a úctyhodní diváci („spectatores“) sedět po dvou stranách koleje, a tedy i hrací plochy, a že jimi byli kurátoři školy, vznešení hosté a patrně také rodiče žáků (bod sc. 1). Na třetí straně měli sedět veřejní studenti, jichž ve škole v Sárospatoku bývalo kolem stovky; fungovali zde jako soukromí preceptoři šlechtických studentů, a posléze byli rozesláni do jiných škol nebo na univerzity.³³⁹ Čtvrtá strana kolejního dvora byla podle předmluvy vyhrazena studentům latinské školy (bod 10). Výraz „spectatores“ byl tedy v předmluvě určen nestudentskému publiku. Toto rozmístění a rozdělení v hledišti je naznačeno i v *Pars VII.*, kde se Prologus (s. 369) střídavě obrací k jedné i druhé části přihlížejících. Po oslovení významných hostů se, jak stojí v autorově pokynu, „à spectatoribus avertet ad coetum scholasticum“ („odvrátí se od diváků k osazenstvu školy“). Studenty pak Prologus pozdraví moudrými slovy Philippa Melanchthona, načež „se rursum obvertet teatro“ („se zase otočí směrem k divákům“) a pokračuje v textu určeném hostům představení.³⁴⁰

Prologus či Epilogus, mluvčí autora, hry, herců, celé latinské školy se tedy v prolozích a epilozích her obracejí především na kurátory školy, vzácné cizí hosty a potenciálně vlivné osoby. Tito návštěvníci jsou oslovováni a označováni především jako „spectatores“ (*Pars I.*, Prologus, s. 21) nebo „spectatissimi spectatores“ (*Pars III.*, Prologus, s. 120; „velevážení diváci“). Naznačený poměr škola versus diváci odráží již řeč, kterou pronáší v *Pars I.* Prologus: „Quid

³³⁸ Viz zde, oddíl C IV 2, Místo divadelních produkcí. Viz též KOMENSKÝ, SL 1656: Medicus oslovuje posluchače při obhajobě tezí „amplissimi auditores“ (viz *Pars V*, akt III, sc. 1, s. 302; „velectění posluchači“). Jindy Philosophus moralis vystoupí na řečniště a „auditorium sic affabatur“ („takto osloví posluchačstvo“); lat. viz KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt. II, sc. 1., s. 358.

³³⁹ Viz KOMENSKÝ, CAF 1975: s. 259, par. 112. „Primus hic ludus agitatus fuit in Auditorio minore presentibus duobus tantum scholaris... studiosisque publicis [quorum ibi semper centum aluntur, adhibendi hinc quidem in privatos nobilium praeceptores, deinde vero mittendi ad rectoratus aliarum scholarum vel ad academias].“

³⁴⁰ O výrazu „theatrum“ viz zde, oddíl C IV 2, Místo divadelních produkcí.

spectatis? quid tacetis? mene ad Vos venientem alloquitur nemo? Nemone aliquò benevolentiae excipit signo? Intelligo, quid fiat. Non ad loquendum aut agendum convenisse vos: sed ad spectandum et audiendum nos scholasticum popellum; ut de nobis nostrisque in studiis profectibus formare queatis iudicium. Nobis ergò excipiendi Vos, Hospites nostros, Spectatores nostros Censoresque nostros, incumbit necessitas? Utique, ipsae humanitatis leges eo nos adigunt. Ego igitur nomine totius scholae prodire sum jussus, ut Vos, Generosi et Magnifici, Reverendi et Clarissimi, Domini scholarum totaque inclyta spectatorum corona,... consalutem...³⁴¹

Povšimněme si rozdělení rolí publikum – herci i vysloveného očekávání: nejen, že se diváci budou dívat a naslouchat, ale jsou zde také proto, aby si udělali o studentech úsudek; předpokládá se, že budou kritičtí.

Když se ukázalo, že hry mají úspěch, nastaly zřejmě posuny v postojích publika i autora, jež vyvolaly změny i v oslovení diváků.

Kromě vysoce uctivých výrazů adresovaných šlechtě, kurátorům školy a kromě zdvořilých, ale stylově neutrálnějších vyjádření jako „viri prudentissimi“, „eminentissimi viri“ (*Pars VIII.*, Prologus, viz dále; „přemoudří“ respektive „nadmíru vynikající mužové“, ale i „lidé“) atp., se začínají postupně objevovat i případy, kdy Prologus zdraví „Patronos, Fautores, Dominos et Amicos“ („patrony, příznivce, pány a přátele“) – např. v *Pars III.*, s. 120).

Prologus *Pars VII.* již takřka všechnu formálnost v oslovení odložil a k pozornosti pro další hru vybízí už jenom patrony a příznivce („Magni Patroni et Fautores“; s. 369). Epilogus téže hry ke konci svého proslovu přidává (kromě „honoratissimi scholae patroni“, velectění patroni školy“) i oslovení „curatores“

³⁴¹ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars I.*, Prologus, s. 21. – Česky: „Proč se tak díváte? Proč mlčíte? Přicházím k Vám a nikdo mě neosloví? Nikdo mě neuvítá laskavým pokynem? Vím, co se děje. Vy jste se nesešli, abyste mluvili nebo jednali, ale abyste se na nás, školský nárudek, dívali a poslouchali nás, abyste si o nás a o našich pokrocích ve studiu mohli udělat úsudek. Povinnost přivítat Vás, naše hosty, naše diváky, naše kritiky spočívá tedy zcela na nás? Jistěže, samy zásady zdvořilosti nám to přikazují. Dostal jsem proto nařízení vystoupit jménem celé školy, abych Vás, urození a velkomožní, ctihodní a přeslavní, páni scholarchové a celý slavný výkvěte diváctva,... společně pozdravil.“

(„kurátoři“ – namísto dříve užívaného stylově vznešeného řeckého „scholarchae“) a „visitatores“ („návštěvníci“ – ti zde nahradili lichotivé oslovení „corona spectantium“, „výkvět diváctva“, použité např. v prologu *Pars I.*³⁴²

V prologu poslední hry najdeme jen všeobecné oslovení „spectatissimum theatrum“ a „honorandi domini“ (s. 433, 434; volně přeloženo „velevážené publikum“ a „ctihodní pánové“). Epilogus v *Pars VIII.* (s. 469, 470) oslovuje zase významné osoby v hledišti „eminentissimi viri“ („vynikající mužové“ nebo „lidé“) a dále děkuje patronům a příznivcům za to, že hry poctili svou návštěvou a dodali svou přítomností ostruhy píli osazenstva školy. Bylo by lákavé považovat tyto patrony za osoby, které představení pomohly i finančně, ale neexistuje pro to důkaz. Také kněžna je označena jako patronka a další, nejmenované osoby byly nazvány „Fautores ac Benefactores“ („příznivci a dobrodinci“).³⁴³

Někdy autor opravdu doslova předpokládá, že i významní návštěvníci si přišli do divadla pro poučení. Diváci jsou slovy prologu k *Pars II.* nejprve přirovnáni k filosofu Anthisthenovi a jsou nazváni „viri prudentissimi“ („přemoudří mužové“ nebo „lidé“), hned poté však Prologus přesouvá pozornost k postulátu, že člověk má poznat sebe sama, svou přirozenost, své tělo, duši i mysl. Dále čteme: „Talia enim nos praeteritis diebus didicisse, hâc horâ vos docebimus. Qui sibi ipsi vilis non est, veniat et seipsum sibi ipsi spectandum theatro sisti gaudeat.“³⁴⁴ Studenti tedy poučí diváky o tom, co se sami naučili; navíc (nepřehlédněme!) ten, kdo není ve vlastních očích bez významu, přijde rozhodně do divadla.

V prologu *Pars IV.*, hry, která se věnovala nižšímu školsví i výuce v následující trojtřídní latinské škole už autor připomíná nejen učitelům, ale i kurátorům školy jejich povinnosti. Pro školy máme podle autora dělat, co můžeme nejlepšího: „Quid autem illud est, quod possumus? Primùm, vota fundere, ut scholis bene sit, huic

³⁴² KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VII.*, epilogus, s. 423.

³⁴³ Text byl ve druhém vydání změněn a místo kněžny zaujali anonymní „Maecenates“, viz KOMENSKÝ, SL 1915: s. 458. Viz též KOMENSKÝ, SL 1657: sl. 1040.

³⁴⁴ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars II.*, prologus, s. 84, 85. – Česky: „Tyto věci jsme se my naučili v minulých dnech, v tuto chvíli o nich poučíme Vás. Kdo sám sebe nemá za člověka bez významu, nechť přijde a raduje se, že vidí na scéně stát sám sebe jako předmět podívané.“

nostrae et aliis. Deinde anniti, ut bene sit: quod obtinetur, si docentes et discentes officium faciant, diligenter docendo diligenterque discendo. Sed et Domini Scholarchae diligenter scholas visitando, utque omnia rectè fiant disponendo, monendo, urgendo. Quorum omnium functiones et munia, dùm vobis particulatim hodie è medio discipulorum scholae Vestrae quidam (modò illò, quem Vobis tanquam amoenum probati satis jam certi sumus) ob oculos ponent: Vos Patroni et amici animo benevolo sensibusque excitatis, adeste.³⁴⁵ V epilogu téže hry pak autor zdvořile, obrazným slohem, leč v zásadě bez obalu sděluje, že by bylo nejlepší, kdyby si škola počínala ve výuce způsobem, který diváci právě shlédli: tj. v intencích autora (s. 238).

V *Pars VI.*, která se věnovala morálce, pro změnu Prologus varuje obecenstvo, aby se nedomnívalo, že se ho dění na divadle netýká. Hra divákovi nastavuje zrcadlo. Uvidí-li v něm někdo sám sebe jako mravně špatného, pak mu příklady ctnostného jednání poskytnou příležitost k nápravě. Epilogus téže hry zase míní, že závaznost morálních zásad by měla platit pro všechny, pro studenty i pro ty, kdo jsou jejich vůdci. Dobrý příklad dospělých totiž pomáhá mladým lidem.³⁴⁶

Komenský v *Continuatio* přitom píše, že se v publiku při této mravoučné hře objevil neobvykle vysoký počet šlechtických diváků, a že se proto uvolil přijít i sám rektor školy. Hra se pak setkala s pochvalou Pála Tarzalliho a kurátoři spolu s různými magnáty Komenského přemlouvali, aby se zdržel v Sárospataku až do kněžnina příjezdu. Z formulace tohoto pramene není ovšem zcela jasné, zda Komenskému šlo o šestou nebo sedmou hru cyklu.³⁴⁷

³⁴⁵ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars IV.*, prologus, s. 181. – Česky: „Co to ale je, co můžeme? Za prvé, modlit se, aby se školám vedlo dobře, té naší i jiným. Za druhé, usilovně se snažit, aby se jim vedlo dobře: to nastane, konají-li učitelé i žáci svou povinnost, když svědomitě vyučují a pilně se učí. I páni kurátoři ovšem, když svědomitě prověřují školy, zařizují, připomínají, naléhají na to, aby se všechno dělo řádně. Vy, patroni a přátelé, sledujte laskavou myslí a soustředěnými smysly úkoly a povinnosti těch všech, když Vám je někteří z žáků Vaší školy (známým způsobem, o němž jsme Vám již dostatečně jistě dokázali, že je příjemný) dnes po částech postaví před oči.“

³⁴⁶ Viz KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, prologus, epilogus, s. 353, 354, 380.

³⁴⁷ KOMENSKÝ, CAF 1975: par. 113, s. 260. – O přítomnosti šlechty se zde říká: „Cum vero ad actum penultimum (qui de rebus vitae moralis est) inusitatus fieret baronum et nobilitatis concursus: adeoque Tolnai ipse... interesse dignaretur...“ Problematické je zde vyjádření „ad actum penultimum“, tedy „k

V prologu *Pars V.* přesvědčuje Komenský diváky, že jejich soustředěná pozornost, projevy přízně i potlesk (tedy v zásadě interakce s účinkujícími) jsou pro hrající studenty důležité a že mohou ovlivnit jejich úsilí o lepší výsledek: „Nos enim sumus studiorum cultores in hoc Athenaeo Vestro: Vos nostri jam Auditores, Spectatores, Censores. Si vos excitati aderitis, excitabitis excitatione Vestra fervorem studii nostri in praesens et in futurum. Si laudaveritis insuper diligentiam nostram, crescet virtus nostra. Si applausu denique Vestro gloriolae aliquid tribueritis ingeniolo nostro, immensum ea res calcar habebit ad plus addendum.“³⁴⁸ Epilog páté hry pak připouští, že nejen chvála, ale i kritika, pokud je zasloužená, má svůj význam a může působit výchovně a povzbudit k lepším výsledkům.³⁴⁹

Požadavek, aby po skončení hry pochválili dohlížitelé nad školou pro povzbuzení píli účinkujících, se ostatně objevil i v citované předmluvě, podle níž měli chudší z herců dokonce dostat malý dárek a profesoři, účinkující či rodiče měli být pozváni na malé pohoštění (bod 16).

Přihlížející z řad studentů se, jak už jsem poznamenala, dělili na dvě části. Byli zde jednak veřejní studenti, o jejichž přítomnosti na představeních víme jen ze slov předmluvy a ze zmínky v *Continuatio* (bod 10), jednak celé osazenstvo latinské školy, pro které byla podle předmluvy účast na představení povinná: hry pro ně byly součástí výuky, opakováním. Jinak měla segregace studentů latinské školy v hledišti ještě jiný smysl: studenti latinské školy byli totiž i herci. Nevíme, do jaké

předposlední hře“, neboť „záležitosti mravního života“ probírala *Pars VI.*, nikoli *Pars VII.*, jež jednala o rodině a městské společnosti. Snad lze formulaci vysvětlit tím, že pro Komenského, jenž hodlal brzy odcestovat, byla tato hra skutečně předposlední: následující text mluví o tom, že ho významní lidé přesvědčili, aby v Sárospataku zůstal do kněžnina příjezdu v květnu (v. tamtéž, par. 114). Formulace, že kněžna, generál János Keméni a kancléř Miklós Mikes přijeli „juventutis nostrae coram spectaturi ludos“ („protože chtěli na vlastní oči shlédnout hry naší mládeže“) je rovněž zavádějící: jde o hry cyklu (tedy dvě poslední), nebo jen o to, že mládež hraje? Byla kněžna a její dámy přítomny při představení dvou posledních her, nebo šlo jen o *Pars VIII.*, jak se dosud předpokládalo (ta se kvůli přítomnosti dam dávala na potockém hradě)?

³⁴⁸ Viz KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars V.*, prologus, s. 241. – Česky: „Vždyť my se věnujeme studiím v tomto Vašem Atheneu: Vy jste teď našimi posluchači, diváky, kritiky. Bude-li Vaše přítomnost spojena s Vaší nadšenou pozorností, vzbudíte svým nadšením nadšený zápal pro naše snažení dnes i v budoucnu. Pochválíte-li navíc naši horlivost, porostou naše schopnosti. Přidáte-li svým potleskem kousek vavřínu našemu skromnému nadání, bude to pro nás ohromnou pobídkou, abychom se odvážili něčeho většího.“

míry se v provedení her cyklu naplnil požadavek předmluvy, aby se účinkující vraceli zase na svá místa v hledišti, když odehráli svůj part. Víceméně jistotu však máme u *Pars VII.*, v jejímž druhém jednání měl vystoupit početný lid. Tito účinkující měli být oblečeni v rolnických šatech nebo v jiném levném oděvu a měli mít různé zemědělské náčiní. Je vysoce pravděpodobné, že tito herci a přihlížející zároveň seděli v kostýmu v hledišti.

Jeviště a hlediště běžného profesionálního divadla v 17. století dělila od sebe nejen fyzická, ale i sociální a psychologická bariéra. K narušování těchto bariér však začasťe docházelo v různých neprofesionálních dvorských představeních, v nichž účinkovala šlechta, ocitající se tak na místě typickém pro herce, lidi bez domova a bez práv, anebo právě ve školských divadelních podnikcích, v nichž jako herci vystupovali studenti, a u nichž často předpokládáme, že se konala ve třídách a snad i bez užití jeviště. Ve hrách *Scholy ludus* ovšem přímo vidíme, že hranice mezi hledištěm a hracím prostorem, herci a publikem byla značně neostrá: Pedellus v *Pars V.* (akt III, sc. 2) klidně rozdává teze nikoli účinkujícím, nýbrž do publika. Vznesené obecenstvo bylo tedy také vtaženo do děje a stalo se součástí hry, podobně jako se to v dnešní době stává divákům přihlížejících představením neformálních divadelních uskupení.

Nelze prokázat, že ve hrách, kde texty svědčí o použití zadní plachty, vcházeli do herního prostoru plachtou všichni herci nebo že to platilo o všech jejich příchodech a odchodech. Z hracího prostoru za plachtu prokazatelně odchází jen Ptolomaeus a jeho rádci. Nevíme, zda ostatní účinkující přicházeli do hracího prostoru vždy z hlediště, jak požaduje předmluva, nebo jenom někdy (jako např. velmi pravděpodobně v osmé scéně *Pars VIII.*). Kdybychom chtěli říci více, posunuli bychom se již do hájemství ryzích spekulací.

³⁴⁹ KOMENSKÝ, SL 1656: „Atque si meremur, laudate. ... Si ne hanc quidem meremur etiam vituperium te[m]pestivum calcaris habet vim.“ *Pars V.*, epilogus, s. 320.

6. Výběr herců a příprava divadelních produkcí

V představení měli podle předmluvy hrát studenti januální a atriální třídy (bod 3) – to také vysvětluje použití částí *Atria* v textu her. Původní předpoklad, který Komenský vyjádřil ve spise *Schola pansophica* se tedy trochu změnil.³⁵⁰

Bylo-li by ve třídách naopak málo studentů, měli při představení vypomáhat i žáci vestibulární třídy (bod 3) – vždyť i z jejich studijních textů se našly ve *Schole ludus* ukázky; a také nenáročných jednovětých úloh se ve hrách našlo dost a dost. Do osmi dnů po odehrání hry se měli vybrat účinkující pro další představení, aby bylo dost času na přípravu a aby výuka nemusela ustupovat přípravě divadelních produkcí (bod 4, 18). V případě, že by počet žáků ve škole vzrostl, měli se jednotliví aktéři vybírat konkursem z více studentů, jimž byla k nastudování přidělena stejná role. Pro úspěch byl rozhodující dobrý přednes i gestikulace (bod 5). Soutěž se měla konat tři dny před představením (bod 6). Považme, že vedlejším efektem takovéto soutěže mohlo být kromě zvýšení motivace při studiu rolí a lepšího zvládnutí učební látky i to, že byli po ruce náhradníci za onemocnělé účinkující. Pro přebytečné herce mělo být podle možností zorganizováno další představení s omezeným přístupem veřejnosti, aby se necítili vyloučení (bod 6).

Máme zde tedy uveden požadavek konkursu na konkrétní roli podle všech pravidel, což v 17. století rozhodně nebylo běžnou divadelní praxí. Nevíme ovšem, zda se nějaký konkurs vůbec konal v době Komenského působení v Sárospataku, a ani to, zda se realizovala myšlenka dalšího představení pro druhou garnituru účinkujících.

Kdyby nastal opačný problém a bylo by příliš málo herců na výběr, pak měli schopnější studenti zvládnout i více rolí. Důležité bylo, že autor připouštěl zestručnění textu pro případ, že by měl některý z účinkujících problémy s pamětí (bod 7).

³⁵⁰ VELTRUSKÁ 2006: s. 158 ovšem uvádí, že každá z osmi her byla určena pro jednu třídu.

Jak plyne z předmluvy, měla den před divadelní produkcí s vyloučením veřejnosti proběhnout generální zkouška (bod 6); přesnější podrobnosti o ní bohužel nevíme. Nelze také zjistit zda, jak a kdy se zkoušelo před generálkou. Některé z her totiž vyžadovaly buď komplikované přesuny, nebo herecké výkony, jaké mohly být pro nezkušenou mládež potocké školy poměrně náročné. Např. většina druhého aktu *Pars VII.* vyžadovala značně složitá aranžmá, neboť se zde měly přeskupovat větší počty lidí. V těchto scénách totiž probíhaly volby úředníků zakládaného města: účinkující se měli postupně shlukovat do skupin (podle postavení různých vrstev občanů ve společnosti), aby se dohodli o volbě toho kterého úředníka, a zase se rozcházet. Navíc má druhý akt *Pars VII.* jednu zvláštnost: účinkujících zde stále přibývá, a to až do počtu maximálně tří set (v davové osmé scéně). Žádná postava ze scény neodejde; i proto mohly být zvláště závěrečné výjevy *Pars VII.* pro provedení velmi složité.

7. Herectví

Podle předmluvy ke kurátorům měli herci disponovat dobrým přednesem, správnou výslovností, artikulací i přízvukem, stejně jako schopností náležitě gestikulovat (bod 5 a 11). Účinkující si měli při hře počínat přiměřeně skromně, vše říkat pohotově z paměti a jejich gesta i přístup k věci měly být uměřené. Jejich hra měla samozřejmě být i školou jednání a chování se na veřejnosti.

Role Krále Ptolomaea však nebyla rezervována pro nejopatrnější herce, nýbrž pro významné šlechtické studenty (v případě nutnosti měl být jeden z nich určen losem): panovník měl díky tomu vládnout dostatečně vznešeným vystupováním (bod 7).

Studenti měli během produkce ukazovat věci (za pomoci rukou, nohou či očí) o nichž mluvili, nebo alespoň jejich trojrozměrné modely, na jejichž zhotovení se nemělo litovat peněz; posloužit však mohly i obrázky, pokud nebyla lepší možnost.

Nebylo-li nic z toho po ruce, měli studenti pro názornost alespoň pojmenovat v mateřském jazyce to, co zmiňovali latinsky. Mluví-li se o gestech nebo činnostech jiných osob, měly být i ony věrně předvedeny (bod 13, 14, 15).

Jak již bylo možné v předchozích výkladech postřehnout, vyskytoval se ve hrách *Scholy ludus* v zásadě dvojí typ textů (i když nechceme zamlčet, že někdy jsou v jednom textovém úseku zahrnuty oba dále zmíněné druhy).

a) Výstupy zaměřené především na pojmenování a prezentování zmiňovaných věcí, činností, pracovních postupů, pokusů, školních výkladů, manipulací, na popis a fungování různých přístrojů. Pro první typ výjevů je příznačné využití množství rekvizit, a herecká akce se zpravidla omezuje na předvádění rekvizity, eventuálně nějaké činnosti s ní spojené. V takových momentech autor užíval v závorkách zapsané typické výrazy, které měly vybudnout mladého herce, aby během svého vystoupení nezapomínal ukazovat, o čem hovoří, zvl. „ecce“, „en“, „sic“, „iste“, „talis“ – „hle“, „nuže“, „takto“, „tenhle“, „takový“. Možnost, že by studenti tato slůvka říkali, se nezdá být pravděpodobná: jindy se však tyto výrazy, psané bez závorek, nepochybně staly součástí mluveného projevu.³⁵¹

b) Druhým typem výjevů byly dějovější partie, demonstrující mezilidské vztahy, v reálném světě běžné ceremonie, modely a postupy jednání či chování v různých situacích atp. Tomu odpovídalo i rozdílné ztvárnění. Ve výstupech druhého typu se častěji uplatnilo trochu složitější herectví a gestikulace napodobující skutečný život. Ke druhé kategorii je třeba připojit i řadu výjevů, které v *Pars VI.* zobrazují odpudivost různých povahových chyb a hříchů (obžerství, lakomství, ctižádost a pýcha, přílišná zvědavost, nerozumnost, lenost) atd. Ty mají v sobě často velkou dávku nadsázky a nelze vždy říci, že jde o výjevy realistické povahy.

V každém z těchto dvou typů výstupů se ovšem uplatnila gestika trochu jiné povahy.

Gestika. Pokud jde o gestikulaci, poskytují nám texty her velice bohatý materiál.

Kapitolou mimo oba typy herectví a gestikulace jsou vystoupení Prologů, jejichž klidné nástupy mají upokojit ruch v publiku a pomáhají je ovládnout. Prologus v *Pars I.* například „prodibit... cum reverentiae gestibus, restitans, taciteque circumspectans“ (s. 21; „předstoupí s uctivými posunky, váhá, mlčky se rozhlíží“). Obecně formulovaná pobídka k prokázání úcty je snad vůbec nejčastější pokyn pro gestikulaci vůbec, neboť takřka všichni příchozí museli nutně projevit úctu Králi Ptolomaeovi.

Jiným zvláštním případem herecké akce byly výjevy, v nichž studenti předvedli divákům nějakou poučnou či zábavnou hru, jež se mohla odehrát i ve skutečném životě. V *Pars IV.* (akt IV, sc. 2) se to týká školní vědomostní hry, při níž si herci, hrající (si) studenti, vyměňovali místa podle pořadí, jež určily jejich herní výkony. Jiné byly výjevy v *Pars VII.*, v níž občané zakládající město zvolili úředníky a konečně se mohli věnovat i otázce, které zábavy budou povoleny. Mezi schválenými dětskými hrami bylo prohánění káči prutem, cvrnkání kuliček do jamek atp.: malý chlapec zřejmě hry předváděl přímo před diváky. Jen těžko lze určit, nakolik hoch ukazoval hru divákům a nakolik si prostě jen sám hrál.³⁵²

Jako ukázkou herecké akce prvního typu můžeme uvést výjev z *Pars V.*, (akt II, sc. 3) kde se předvádějí různé druhy vah i jejich funkce a pojmenovávají se jejich součásti. V *Pars IV.* (akt II, sc. 1) si Notarius (Písař) vybírá a uzpůsobuje ptačí brk ke psaní a následovně ukazuje, jak orientální národy píší zprava doleva nebo shora dolů. Mnohem náročnější bylo předvádění výrobního postupu přípravy pálenky v destilačním přístroji, jehož součásti i funkce si publikum jistě rádo vrylo do paměti (*Pars III.*, akt II, sc. 6). V *Pars I.* mohli přihlížející sledovat demonstraci několika fyzikálních pokusů (akt II, sc. 4).

³⁵¹ Srov. KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars V.*, akt II., sc. 3, s. 270, 271 v partii o statice, kde se ukazují váhy; *Pars III.*, akt II, sc. 5, 144, kde kuchař předvádí škrábání rybích šupin a další manipulaci s vařivý; a tamtéž, akt III, sc. 6, s. 163, kde se prezentují výrobky z rostlinných materiálů.

³⁵² KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VII.*, akt II, sc. 9, s. 416. „*Puellus parvus in medium progressus. Quid autem lusiones nostrae pueriles, etiamne prohibebuntur? Nempe versatio turbinis flagello [ostendat et verset], elisio stupeae glandis e sambuceo sclopo [sic] et ejaculatio globulorum in scrobiculos [sic], aut iactatio globi ad deiciendum conos ...*“

Vlastně již přechodové stadium mezi výjevy prvního a druhého typu najdeme v *Pars III.*: Hrnčič (Figulus) usedl k hrnčičskému kruhu a vysvětloval, že na něm vyrábí hrnce a jiné nádoby. Student pochopitelně nebyl schopen vytvořit použitelný výrobek, a tak mu autor předepsal jiný program – herec prohlásí, že nádoby vyrobit může, ale cihly že na kruhu dělat nelze. Intrascénická poznámka k tomu praví: „Tentet componere, illa verò dilabuntur semper: donec pertaesus abjiciat et surget.“³⁵³

Psychologicky motivované zápletky ani herectví ve *Schole ludus* nenajdeme. Přesto však měli studenti někdy herecky vyjádřit nejen fyzické, ale i duševní stavy: poníženou úctu, údiv, rozpaky či nevědomost, hluboké zamyšlení i zoufalství atp. Ty už plně náležejí pod druhý typ výjevů a hereckých kreačí.

Zástupci zemědělských profesí se v *Pars III.* dostaví ke Králi Ptolomaeovi a podle úvodní poznámky se chovají s „rusticâ... Regis adoratione“ (akt II, sc. 2, s. 127; s „venkovskou... zbožnou úctou ke Králi“).

V *Pars V.* se dva žáci z výkladu věnovanému geografii dovědí, že Slunce je mnohem větší než Země, již právě prozkoumali podle glóbu, a že i každá z hvězd svou velikostí předčí Zemi. Žasnou; aby vyjádřili údiv: „*discipuli coelos suspiciant, manus complodant, suspirent*“ (akt II, sc. 5, s. 284; „žáci ať vzhlížejí k nebi, ať vícekrát sprásknou ruce, ať vzdychají“).

Pedellus (v téže hře, akt III, sc. 2), který si tajně četl doktorské teze, když uvažoval, zda by také nemohl dosáhnout univerzitní hodnosti, nakonec shledá, že ničemu nerozumí: obrátí oči vzhůru a pokyvuje hlavou; hned na to mávne rukou a rozhodne se místo marných snů raději přibít teze na univerzitní vrata, jak mu přikázali.

Amphiethus, mladík na životním rozcestí, zase v *Pars VI.* „*prodibit, lente obambulabit, subsistet identidem, iam humi oculos fingens, iam ad coelum elevans,*

³⁵³ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars III.*, akt III, sc. 5, s. 160. – Česky: „Může je zkoušet vytvořit, vždycky se ovšem rozpadnou: dokud je zhnuseně neodmrští a nevstane.“

veluti profunde meditabundus...³⁵⁴ („vystoupí, bude se pomalu procházet, znova a znova se zastaví, hned upírá oči na zem, hned je pozvihuje k nebi jako v hlubokém zamyšlení...“).

Různé postavy se na znamení rozpaků a váhání škrábou na hlavě, jako špatný otec nebo líný rolník, který vleže na zemi přemítá, zda má posbírat rozházená dřívka, aby si zasloužil snídani, ale nakonec se po marném pokusu a nařikání,³⁵⁵ rozhodne, že práci nepodstoupí a bude raději o hladu.

Na rozumnou argumentaci studenta, který v *Pars VI.* objasňuje Lakomci (Avarus), že není třeba mít několik holí, neboť může přijít jak o jednu, tak o všechny další, nemá Lakomec odpověď. Proto „caput tantum proiciet: quasi respondere nolens aut nesciens“³⁵⁶ („jen vystrčí hlavu dopředu: jako když nechce nebo neumí odpovědět“).

V 6. scéně prvního jednání *Pars VII.* vysvětluje jeden z otců rodin, že se musí rozvést se svou manželkou, protože poskvřnila manželské lože; aby znázornil své zoufalství, nešťastník „abruptet sermonem, complosis manibus, suspirioque et gemitu“ („přeruší svou řeč, spráskne ruce, se vzdycháním a nářkem“, s. 391).

Herci *Scholy ludus* se neměli vyhýbat vzájemnému fyzickému kontaktu. Postavy mnoha her si potřásají rukama, promotor zase uštědřuje novopečenému lékaři obřadný polibek (*Pars V.*, akt III, sc. 5). Marnotratný otec (*Pars VII.*, překlad scény viz zde, oddíl C III 1) od sebe hrubě odstrkuje syny, jedna z přihlížejících postav tahá za ničemovy šaty, a když se dá provinilý rodič na útěk, polapí a drží ho jeho veřitel krčmář. Ve známé scéně beání se dvěma nováčkům dostává kopanců, klobouky jim sráží ze hlav hůl, a Depositor (Zbavitel), který celý obřad provádí, nakonec předstírá, že je za pomoci seker a pil symbolicky zbavuje světských mravů (*Pars V.*, akt I, sc. 4). Vrcholným příkladem tohoto kontaktního herectví, jaké jsme jinak zvyklí připisovat spíše lidovým či komediálním scénám, je výstup dvou

³⁵⁴ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt I, sc. 1, s. 354.

³⁵⁵ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VII.*, akt I, sc. 4, s. 395; *Pars VI.*, akt II, sc. 3, s. 362, 363 (líný rolník). – „Ille aspectabit diu, scabet caput, tum se demittens prehendet tollereque tentans, gemet: Ah, Ah!“

³⁵⁶ Tamtéž, akt II, sc. 4, s. 366.

ostudných Hýřilů v *Pars VI.*, pojatý v zásadě jako vážný. Autorská poznámka praví: „Tum prodeant *Helluones duo*, ... titubans uterque et lapsans, amplexantes tamen se cum iubilo incondito; rursumque rixantes et pugnos sibi intentantes aut etiam ingerentes...“³⁵⁷ Významné je, že tato živá akce, která musela trvat poměrně dlouho, mělo-li se předvést vše, co autor požadoval, není podložena textem: hádku měli studenti improvizovat.

Po stránce herecké akce bylo pozoruhodné i dramatickou paralelou symbolicky ztvárněné nesmyslné a nerozumné jednání. Pedagogická zásada (i životní moudrost), že správně zvoleného cíle se dá dosáhnout jedině za řádného využití náležitých prostředků, byla zdůrazněna předvedením pravého opaku: Nerozumné jednání bylo zástupně ztvárněno ukázkou marné a nesmyslné střelby z luku. Žák říká: „Vidi sagittarios, qui sine scopo iaculabantur. Vidi, qui cum se scopum petituros iactarent, sagittas in aversissima mittebant. Vidi, qui sagittarum loco stramenta, funiculos, plumas, lutum, et quidvis, arcui imponebant, magnoque nisu et spectantium risu emittebant. Erant denique, qui cum conspectam in arbore avem deicere minarentur, tam diu tamen et cunctanter rem egerunt, donec avis avolaret. ... (Haec gestibus ad vivum repraesentabit omnia et singula.)“³⁵⁸

Hlas. Pokyny, které určovaly, jaká modulace hlasu se má použít, byly oproti instrukcím o gestikulaci méně početné. Postavy v *Pars V.* něco přečtou „clarâ voce“ nebo „clarè“ (akt I, sc. 3, s. 249 – „jasným hlasem; akt III, sc. 1, s. 300 – „jasně“;), jindy někdo třeba zakřičí, „inclamabit“ (akt I, sc. 4, s. 250). V *Pars VII.* postava něco řekne „voce sublata“ (akt II, sc. 1, s. 396; „zvýšeným hlasem“); venkovan na útěku před válečnými hrůzami vyběhne před publikum „lamentans“

³⁵⁷ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt II, sc. 4, s. 364. – Česky: „Pak vystoupí *dva Hýřilové*,... oba vrávorají a padají, přesto se s neobratným jásotem objímají; a zase se hádají, vyhrožují si ranami nebo si je uštedří...“

³⁵⁸ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt II, sc. 2, s. 360. – Česky: „Viděl jsem lučištníky, kteří střileli, aniž měli cíl. Viděl jsem takové, kteří vysílali šípy na zcela opačné strany, když se namáhali cíl zasáhnout. Viděl jsem takové, kteří místo šípů vkládali do luku kousky slámy, provázky, pířka, bláto a kdovíco a s velikou námahou a za posměchu přihlížejících je vypouštěli. Pak byli takoví, kteří když spatřili na stromě ptáčka, hrozili, že ho srazí, ale jejich počínání bylo tak zdlouhavé a váhavé, až pták uletěl... (Toto všechno i jednotlivosti předvede věrně gesty.)“]

(*Pars VIII.*, akt I, sc. 8, s. 453; „s bédováním“). Líný rolník v *Pars VI.* promlouvá zase „lenta voce“ a při pokusu o práci „gemet“ („líným hlasem“, „bude naříkat“, viz dále). Opilí Hýřilové (Helluones) vystoupí „cum iubilo“ („s jásotem“). Avarus (Lakomec) za sebou táhne truhlu s pokladem „anhelus et gemens“ („zadýchaný a s nářkem“), a když ho studenti vyhánějí ze scény, pak ho „clamando exsibilent“ („křičí na něj a vysyčí ho“).³⁵⁹ Ojediněle se setkáváme i s markýrovaným šepotem, když jedna postava druhé „in aurem quiddam dicet“ (*Pars VIII.*, akt I, sc. 4, s. 448; „bude cosi říkat do ucha“). V Komenského komentáři najdeme tu a tam i poučení, ke kterému z herců má řeč směřovat. – Poměrně početné jsou v Komenského pokynech všeobecné, leč bohužel málo výmluvné výzvy, aby se to či ono předvedlo „gestu et sono decoro“ (*Pars V.*, akt III, sc. 2, s. 310; „s důstojností gest a hlasu“), eventuálně „voce et gestibus ad rem accomodatis“ „hlasem a gesty přizpůsobenými věci“) atp.³⁶⁰

Mimika. Nejméně podrobností přinášejí texty o mimice. Povelky se často omezují na pohyby očí (viz též příklady výše v oddílu o gestice) či na naznačení směru něčího pohledu [„respectabit Regem“, *Pars IV.*, akt III, sc. 4; s. 214; „obtuebitur Regem“, tamtéž, akt IV, sc. 4 s. 235; Amphithus „circumspectans tacite per omnes“³⁶¹ – „mlčky se po všech rozhlíží“]. Tu a tam najdeme poznámku, že se postava usměje („subridens“, např. *Pars V.*, akt II, sc. 5, s. 281). Výjimečná je zmínka o krčení (a zacpávání) nosu ve scéně depozice („naresque crispans et obturans“, *Pars V.*, akt I, sc. 4, s. 252) nebo o pošklebcích marnotratného otce („sannas illi exhibens“, *Pars VII.*, akt I, sc. 4, s. 384). Jindy intrascénická poznámka hovoří o zadýchanosti herce, který „advolabit festinatione anhelus“ („přiletí udýchaný spěchem“; lat. viz *Pars VIII.*, akt I, sc. 3, s. 445; srov. též dále) nebo o vzdeších udivených studentů (viz oddíl o gestice).

³⁵⁹ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt II, sc 3 a 4, s. 363–365, 367.

³⁶⁰ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt I, sc. 1, s. 354.

³⁶¹ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt I, sc. 1, s. 355.

Velmi početné pokyny, které Komenský zanechal pro herecké provedení, však prozrazují, že měl docela jasnou představu o tom, jak by měla tato stránka představení vypadat: bohužel nevíme, jak vypadal výsledek.

8. Rekvizity

Již několikrát, například v oddílu věnovaném herectví, jsme se zmínili o rekvizitách, na nichž zvláště v některých hrách (zvl. *Pars I.* a *III.*) spočíval takřka celý efekt představení. Lze zde mluvit o jakémisi divadle rekvizit.

Studenti měli nejčastěji předvádět věci samy. Často to byly (v *Pars I.*) přírodniny: nerosty, rostliny, plody stromů, kameny, kovy (železo se rží a měď s měděnkou), živočichové (srov. dále v oddílu 10). Ve druhé hře ukazovali účinkující různé části lidského těla většinou sami na sobě.

Třetí hra byla přímo věnována výrobkům, nástrojům a pracovním činnostem. Bečvář (*Doliarius*) si před publikum donesl své náčiní a malý soudek se dvěma typy možných uzávěrů, provazník zase nesl v rukou své výrobky (akt III, sc. 6). Švec (*Sutor*) ukázal nejprve divákům surovinu, s níž pracoval, kůži, i své pomůcky, kopyto a šídlo (tamtéž, sc. 3); zda se postava přímo pokoušela o ukázkou svého řemesla, je nejisté.

Jindy se však spolu s věcmi a nástroji předváděly i typické činnosti. Např. v téže *Pars III.* (akt II, sc. 2) ukazuje Oráč (*Arator*), jak se pracuje s pluhem, jak se orají brázdy a připravuje půda k setbě; Mlatec (*Tritor*) má zase cep a předvádí mlácení obilí i to, jak se pomocí fukaru zbavuje plev. Tkadlec (*Textor*) vytvářel z dodané příze látku na tkalcovském stavu (tamtéž, akt III, sc. 3). V *Pars IV.* se diváci poučili o dovednostech nutných pro výrobu knih, jejichž různé druhy i formáty sloužily jako rekvizity ve druhé scéně druhého aktu. Výklad o matematice se neobešel bez počítadla ani bez názorné ukázky jeho použití (*Pars V.*, akt II, sc. 3). Zastoupeny byly ovšem i složitější přístroje: v téže hře studenti např. za pomoci

astronomického kvadrantu spočítali zeměpisnou šířku a délku Sárospataku (tamtéž, akt II, sc. 5); o destilačním přístroji a výrobě pálenky už byla zmínka (viz oddíl o gestikulaci).

Zvláštní disciplínou byly ukázky přirozeně probíhajících procesů nebo demonstrace přirozených vlastností různých přírodních materiálů. V *Pars I.* např. jedna z postav (Pyrocles) předvádí proces hoření dřeva v různých podmínkách a také hašení, zatímco druhá přitahuje pozornost publika k využitelnosti některých nerostů: křemenem se dá křesat, magnet přitahuje železo atd. (akt II, sc. 3 a akt III, sc. 4).

V *Pars I.* (akt II, sc. 4) ovšem proběhly i skutečné pokusy, které měly přihlížející přesvědčit o tom, že se vzduch zahřátím rozpíná, a poučit o tom, jak vzniká vítr. Existence hromu a blesku však byla zástupně předvedena slepým výstřelem z větší palné zbraně.

Podle předmluvy ke kurátorům potocké školy měly být v případech, kdy nebylo možné opatřit pro hry skutečné věci, zhotoveny věrné modely. Z textů ovšem často neplyne, v kterých případech měly být takové makety předváděny. Je jasné, že v *Pars III.* (akt III, sc. 4) mohlo publikum vidět model domu: hovoří se o něm, a dělník, jenž se má ujmout stavby, pak hodnotí, nakolik kvalitní jsou záměry architekta, jenž dal model zhotovit.

Některé z modelů mohly být i funkční. Pyrocles má pro své výklady o ohni s sebou malý přenosný krb či ohniště (srov. výše, akt II, sc. 4). Zda byl skutečný nebo zda šlo jen o model, nevíme; tamtéž, akt III, 3. V *Pars III.* zmiňovaný destilační přístroj mohl být skutečný nebo mohla posloužit i napodobenina (srov. výše v partii o gestikulaci); stejně tomu je s hrnčířským kruhem (srov. tentýž oddíl) nebo tkalcovským stavem (akt III, sc. 3).

Zlatý hřeb mezi funkčními modely ovšem představovaly „globus terrae“, glóbus, model světa, a „sphaera armillaris“, model vesmíru, jenž se mohl otáčet, měl osu, již bylo možno ukázat; kovovými obručemi zde byly představeny obratníky, zenit a

nadir, obzor aj.: ve středu celého modelu pak spočívala Země (*Pars V.*, akt II, sc. 4 a 5, s. 273 a 277, 279).

Třebaže Komenský požadoval, aby ve čtvrté scéně prvního jednání *Pars II.* sloužila za demonstrační pomůcku lidská kostra, pokud by ji bylo možno získat, domnívám se, že právě zde pořadatelé museli sáhnout – z pochopitelných důvodů – k vyobrazení. Domnívám se, že jinak než s použitím vyobrazení nebylo možné vyřešit ani situaci v následující scéně, kde se měly ukazovat svaly člověka bez kůže a kde účinkující přímo říká: „Homo talis apparet cute detractâ.“ (S. 95: „Takto vypadá člověk, stáhne-li se kůže.“) Na druhé straně je doloženo, že Komenský kdysi uvažoval, že by se ve výuce mohla pro názornost využít skutečná kostra (jaké mívají na akademiích) nebo model, jehož jednotlivé části by byly vyrobeny ze dřeva. Měkké tkáně by u modelu byly vyrobeny z textilu a kůže, celek by pokrývalo plátno, jež by se dalo odstranit, a vše by se dal rozebrat.³⁶² Myšlenka je to sice pozoruhodná, avšak celý navrhovaný model se jeví jako těžko realizovatelný.

Také exotické keře nejspíše zpodobovaly jen obrázky (*Pars I.*, akt I, 4). Příklad grafického znázornění rodinných vztahů máme zase přímo zařazen do textu *Pars VII.* (akt I, sc. 4), kde měl podle replik účinkujících sloužit jako pomůcka při výkladu o rodině.

V těch částech, kde se hry blížily výjevům ze skutečného života, se jako rekvizity objevovaly předměty, které se užívaly v běžných situacích. Knihy (zvláště Komenského učebnice) a psací potřeby byly v *Pars IV.* přirozenými rekvizitami užívanými pro školní scény (o jiných předmětech nezbytných pro výuku byla již řeč). Ve výjevech z Ptolomaeova paláce bylo možno najít v rukách Krále a jeho rádců nejrůznější dokumenty a dopisy jako přirozené nástroje správy země. Hodnostáři univerzity zase v ceremoniích typických pro přijímání studentů, závěrečné disputace a promoce používali jiné písemnosti, jako jsou teze či univerzitní matrika atp.

Některé knihy měly symbolický význam – a jiné předměty rovněž. Promotor tak dává nastávajícímu lékaři otevřenou knihu (aby pamatoval na to, že má studovat dobré autory), zavřenou knihu (aby se dovedl obejít bez knih) nasazuje mu klobouk, jenž pro něj má být odznakem svobody, a dává mu čestný prsten na znamení cti, kterou mu budou lidé prokazovat, bude-li dobře léčit (*Pars V.*, akt III, sc. 4). V mnohokrát zmíněné scéně beání figurovaly zase pila a sekery, užívané pro obrazné osekání světských zvyklostí z mladíků – tupých pařezů, kteří se přihlásili k univerzitnímu studiu.

V již vícekrát citované čtvrté scéně druhého aktu *Pars VI.* fungovaly rekvizity, jež s sebou přinášely postavy představující jednotlivé hříchy, mnohdy spíše jako atributy zpodobovaných negativních vlastností než jako běžně užívané předměty: Bohatec (*Opulentus*) potřásal měšcem a řinčel v něm obsaženými penězi, Rozkošník (*Voluptuosus*) vyprazdňoval nádobu s vínem, Lakomec (*Avarus*) vlekl za sebou jako břemeno truhlu s penězi a menší prázdnou, aby měl kam uložit budoucí zisk. Ze samé logiky výstupu, jenž znázorňoval ctižádostivou pýchu a její pád, vyplývalo použití chatrného žebříku, jehož defektnosti si postava nevšimne, a zřítí se, když se pod ní prolomí jedna z příčlů.

Toto je ve stručnosti několik druhů a typů rekvizit. Z her cyklu *Schola ludus* se o nich dovídáme poměrně mnoho a někdy dost podrobných informací – na rozdíl od kostýmů. Je třeba si uvědomit, že rekvizit bylo (zvláště v některých hrách) takové množství, že je nelze všechny popsat.

9. Kostýmy

Podle toho, co píše Komenský v předmluvě ke kurátorům (ale i ve spise *Schola pansophica*), došlo v Sárospataku k nějakému pro nás dost kurióznímu boji o kostýmy. Převlékání se za jiné bytosti a předstírání, že je herec někým jiným, než

³⁶² KOMENSKÝ, Didactica 1986: kap. 20, par. 10, s. 142. KOMENSKÝ, Didaktika 1973: kap. 20, s. 145.

vskutku je, bylo pokládáno za cosi hanebného. Stejně tak bylo (na základě biblické zmínky o božím zákazu takových praktik)³⁶³ pokládáno za nemožné, aby si herec-hoch oblékl ženské šaty. Konzervativní představitelé školy by si byli zřejmě přáli, aby žáci odehráli celý cyklus *Schola ludus* ve svých civilních oděvech, Komenský však vyjádřil nesouhlas s jejich míněním a doložil, že i užití kostýmů má svůj smysl, protože zvyšuje potěšení ze hry. Celá věc vyznívá ovšem v textu předmluvy jaksí do ztracena, jako by autor *Scholy ludus* ani nedoufal, že se kostymované hry udrží do budoucna.

Podle textů samých ovšem víme, že do představení kostýmy pronikly. U nezkušených amatérských herců pomáhal kostým už předem ozřejmit sociální zařazení či povolání postavy, a někdy (byť ne často) i její povahu atp. Popis kostýmů většinou nebývá jednoznačný. Zvláště v těch hrách *Scholy ludus*, kde vystupují zástupci jednotlivých profesí, bývají požadavky na jejich kostým přinejmenším neurčité – ve druhém aktu *Pars VIII.*, sc. 2 např. figuruje 24 theologů, kteří jsou oděni „habitu decoro“ (s. 459; „důstojným oděvem“).

V *Pars I.* je ve stručné poznámce na začátku první scény matně určen kostým Ptolomaea, jenž vstupuje do hry „regiè indutus“ (s. 22; „královsky oděný“). Podobně kusé popisy najdeme ale i tam, kde bylo třeba kostýmem vyjádřit, že postava náleží do chudší vrstvy: prostí lidé v *Pars VII.* jsou „rustice aut alias viliter induti“ (akt II, sc. 8; „venkovsky nebo jinak levně oblečení“), chudý otec je „viliore veste indutus“ (akt I, sc. 6; „oděn lacinějšími šaty“),³⁶⁴ stejně jako jeho syn, jehož dává k adopci. O podobě některých kostýmů se dovídáme ne z autorových pokynů, ale přímo z řeči účinkujících. Žebrák (Mendicus) například prohlašuje o svém oděvu: „...quotidie novis fissuris nova pannucia apponenda sunt. Videtisne, quam pulchre variegatus sum?“ („...na nové trhliny se každý den musí přišít nové hadry. Vidíte, jak jsem pěkně strakatý?“ – lat. viz *Pars III.*, akt III, sc. 3, s. 154). To, že Marnotratný otec z *Pars VII.* překročil svým jednáním přijatelné meze, naznačuje i

³⁶³ Srov. KLOSOVÁ 2005: s. 90.

³⁶⁴ KOMENSKÝ, SL 1915: s. 413, 399.

jeho nehleděný oděv: chodí totiž „totus pannosus“ („celý otrhaný“) a jeho dva chlapci jsou „seminudi“ („polonazí“).³⁶⁵

Ve scéně Laponce, Němce a Uhra (*Pars III.*, akt III, sc. 1, s. 149, 150.) popisovali herci regionální oděv obvyklý v jejich zemích. Laponec byl podle všeho v prostém tradičním oděvu. Nevíme, zda kostým Němce a Maďara plně vyhovoval jejich složitému a podrobnému líčení o příslušných módních zvyklostech nebo jen jeho části (v úvodní poznámce ke scéně se dočteme, že měli předstoupit „*suo quisque habitu*“, „každý ve svém oděvu“). Autorovy zmínky o tom, co se má ukázat, se zde z neznámého důvodu soustředily pouze na obuv. Laponec měl na každé noze jinou botu (mluví se zde o „*sculponeis*“ a „*carbatinis*“; „dřevácích“ a „selských botách“), Němec předváděl části obuvi, kterou měl na nohou, a „*ocream et crepidam*“ („holínku a opánek“) držel v ruce; Maďar zase ukazoval obuv šlechty zhotovenou z barvených kožešin.

V *Pars III.* se prokazatelně kostýmovaných osob v textu vyskytlo víc a šlo vesměs o kostýmy prozrazující některou profesi. Chovatelé dobytka vystoupí „*quisque suô habitu indutus suisque armis instructus*“ („každý oblečený do svých obvyklých šatů a vybavený svými potřebami“ – jak praví úvodní poznámka ke třetí scéně druhého jednání). O vzhledu jezdce se z autorovy poznámky dovídáme jen to, že přichází „*ocreatus, calcaribus armatus*“ („v holínkách, vybaven ostruhami“). Kutač kovů měl podle Metallurga vypadat směšně: „*ecce unum habetis metallicum fossorem ridicule intectum bardocucullô et perizomate per nates!*“³⁶⁶ Popis odění kovkopa je výjimkou mezi vesměs příliš stručnými charakteristikami kostýmů nejrůznějších profesí: ty nám ovšem alespoň nepřímou potvrzují, že dramatické osoby vystupovaly většinou v běžně užívaných oděvech 17. století. Na druhé straně nemůžeme zcela předpokládat, že si organizátoři či herci někde vypůjčili

³⁶⁵ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars VII.*, akt I, sc. 4, s. 383.

³⁶⁶ KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars III.*, akt II, sc. 3, s. 130; akt IV, sc. 2, s. 167. Akt III, sc. 5, s. 161. – Česky: „Hle, zde máte jednoho kovkopa, směšně zahaleného v hábitu s kápí a s rouškou přes nosní dírky!“

odpovídající civil, neboť rozměry šatstva musely odpovídat vzrůstu dospívajících hochů.

Na popis kostýmů byl nejštedřejší druhý akt šesté hry (ve sc. 4), kde bylo třeba i kostýmní nadsázkou vyjádřit nejen povahu postavy, ale i to, co reprezentovala: obžerství a opilství, lakomství, ctižádostivou pýchu. Oba Hýřilové jsou „ventrosi et buccosi“ („břichatí a s tlustými tvářemi“), jeden nese talíře, druhý má u pasu zavěšené měchy. Buď byli pro roli vybráni studenti marciálních postav, nebo bylo nutné velká břicha a kulaté tváře dotvořit uměle (v tom případě by poznámka o tlustých tvářích znamenala zvýrazněné líce a byla by jediným dokladem o úpravě obličeje ve *Schole ludus*). Lakomec (Avarus) vystupuje zase „cinctus catena et compeditus“ („opásaný řetězem a se spoutanýma nohama“ – dále v textu se dovíme, že řetěz byl zlatý), u opasku měl několik dílem prázdných, dílem bohatě naplněných míšků, měsců a vaků. Ctižádostivec je zase „delicate vestitus, sub pileo plumato gladioque deaurato accinctus et in manu clavam argenteam gestans“ („vybraně oblečený, s kloboukem s peřím a opásaný pozlaceným mečem a v ruce nosí stříbrnou hůlku“).³⁶⁷

Klobouky byly ve hrách odznakem důstojnosti, jako např. ten, jež klade promotor na hlavu dostudovavšímu lékaři (*Pars V.*, akt III, sc. 4), nebo přepychového života; takový měl Ctižádostivec, vypínavý elegán v *Pars VI.* (viz výše v partii o kostýmech). Král si může v *Pars VIII.* (akt I, sc. 1) ponechat pokrývku hlavy, zatímco jeho rádcové zůstávají prostovlasí. Oproti tomu má Depositor (*Pars V.*, akt I, sc. 4) připraven pro nováčky, již právě vstoupili na univerzitu a podrobují se vstupnímu obřadu, přichystány dva směšné a dehonestující klobouky: jeden s býčími rohy, druhý s oslíma ušima.

Dva vážení či vzdělaní mužové vystoupili ve hrách v dlouhém plášti („toga“). Autor samozřejmě věděl, že tóga kdysi byla římským svrchním oděvem, ale není jasné, jak si ho přesně představoval.³⁶⁸ V *Pars III.* Hungarus (Uher) uvádí, že se

³⁶⁷ KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt II, sc. 4, s. 367.

³⁶⁸ Srov. KOMENSKÝ, Lexicon 2011: par. 90, s. 246.

místní odívají „vice pallii togâ, talari manicata“, „namísto pláštěnky bez rukávů dlouhým ke kotníkům sahajícím kabátem s rukávy“; zmíněná pláštěnka byla podle předchozího textu typická pro západoevropský oděv.³⁶⁹ Jako kostým tedy fungoval opět všední soudobý mužský šat. Literátor, učitel začátků čtení a psaní vystupuje „togatus, scipionem manu gestans“ („v dlouhém kabátě, v ruce nese berlu“), stejně jako otec rodiny v sedmé hře, jemuž syn adoptovaný spíše způsobem užívaným ve starém Římě než v raném novověku, líbá „fimbriam togae“ („okraj dlouhého kabátu“).³⁷⁰

Tento krátký text zahrnul bezmála všechny zmínky o kostýmech, které ve hrách cyklu *Schola ludus* najdeme. Je přitom třeba si uvědomit, že ve všech jeho částech vystoupilo alespoň pět stovek různých postav, nepočítáme-li prostý lid v *Pars VII.*, jehož počet, jak jsem již zmínila, mohl dosáhnout mnoha desítek, ale také stovek osob.

10. Účast živočichů v představeních

Problematická mohla být účast živých zvířat v představení. Kromě úvodní autorovy poznámky k *Pars I.*, kde se mluví o nutnosti hrát první hru zjara a kde kromě rostlin jmenuje i vlašťovky a mouchy mezi tím, co je dobré pro hru opatřit, je zde na začátku scény věnované červům a hadům ještě jasně vyjádřený pokyn, aby účinkující ukazovali pokud možno živé tvory či jejich obrázky.³⁷¹ Jinde ve hře se v partiích věnovaných živočichům pokyny k předvádění jejich živých exemplářů nevyskytují. Mohli bychom tedy předpokládat, že se v představení využívalo jen

³⁶⁹ Viz KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars III.*, akt III, sc. 1, s. 150. Viz též KOMENSKÝ, Janua 2011: par. 382, s. 384.

³⁷⁰ Viz KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars IV.*, akt III, sc. 2, s. 201; *Pars VII.*, akt I, sc. 6, s. 393. Srov. též dvě předchozí poznámky.

³⁷¹ Viz KOMENSKÝ, SL 1656: *Pars I.*, akt V, sc. 1, s. 63. Jednající postavy vystoupí „ferentes secum animalcula, quae enarrabunt: seu viva seu picta, conchas, vermes, serpentes“ („a nesou s sebou drobné živočichy, o nichž budou vykládat: buď živé nebo namalované, mlže, červy, hady“).

živých ukázek menších zástupců fauny, kdežto větší živočichy studenti ukazovali na vyobrazeních. Na druhé straně v *Pars III.* (akt II, sc. 2) najdeme text, podle nějž Arator (Oráč) popisuje, jak orá pole, přičemž se podle popisu zdá, že snad opravdu vyrývá brázdy do povrchu hrací plochy a otáčí pluh. Říká, že před pluhem jdou voli. Nic nenaznačuje, zda se ve zmíněné partii s tahouny mělo počítat nebo ne. Jistě si lze představit různá divadelní řešení.

Alespoň o jednom větším zástupci živočišné říše však víme, že měl na potockém školním dvoře opravdu vystoupit. V *Pars VI.* totiž najdeme následující pokyn: „Mox immitatur in theatrum canis, totus, si haberi potest, scabiosus.“³⁷² Odpudivý jedinec fungoval ve hře věnované morálce jako živý symbol smilstva a podle textu se před diváky zdržel jen po krátkou dobu, již Professor temperantiae (tj. zdrženlivosti) věnoval líčení ohavností tohoto hříchu a krás života v mravní neposkvrněnosti. Nepochybně šlo o působivý, ba šokující symbol; jinak ztvárněný by se asi hřích smilstva před potockým publikem a hlavně studenty objevit nemohl. Jde-li však čistě o divadelní provoz, mohl prašivý pes znamenat komplikace. Pro jeho zdravotní stav bylo nejspíše třeba zabránit, aby se nedostal do kontaktu s publikem či herci, až bude čekat na svůj výstup. Také bylo jistě nutné zabezpečit, aby se dal včas stáhnout ze scény.

11. Shrnutí

Ze všeho, co bylo v kapitole o provedení her *Scholy ludus* řečeno vidíme, že otázce divadelní realizace dialogů věnoval autor velkou pozornost. Víme, že se potocká představení ze začátku hrála ve školní posluchárně, ale pro velký divácký zájem se přesunula do prostor školního a nakonec i zámeckého dvora. Můžeme tušit, že alespoň v části her fungovala zadní plachta („scena“), již vcházela do

³⁷² KOMENSKÝ, SL 1915: *Pars VI.*, akt II, sc. 4, s. 365. – Česky: „Nato ať se na scénu vypustí pes, celý prašivý, je-li možné takového mít.“

herního prostoru minimálně část účinkujících, že je však pravděpodobnější, že alespoň v některých momentech představení přicházeli herci přímo z obecnstva. Je nejisté, zda se dialogy *Scholy ludus* odehrály na nějakém pódiu; je však pravděpodobné, že taková konstrukce byla užita v *Pars V*.

Pokud jde o dekorace a mobiliář, spokojili se v Sárospataku většinou s naznačením prostředí, vyskytla se však i dekorace slovní. Autor dovedl využít i to, co mu nabízel školní dvůr (např. morušový strom). Mnoho péče bylo věnováno nácviku rolí a autor zanechal velmi podrobný komentář, který měl herce vést při jejich ztvárnění, ať už šlo o jednodušší představení rekvizit a činností s nimi spojenými nebo o herectví spíše napodobující běžné životní postoje a situace. Také rekvizity byly v zásadě dvojího druhu: jedny sloužily jako zástupci sebe samých a jako demonstrace svého druhu, jindy najdeme ve hrách cyklu rekvizity toho typu, jaký bývá na divadle běžně k vidění, takové, které hrají spolu s herci i hrou. Třetím typem pak byly rekvizity – atributy některých jinotajně pojatých postav. O kostýmech toho naopak dochované texty příliš nevypovídají, lze jen usoudit, že většina z nich měla podobu běžného dobového oděvu, jaký užívaly jednotlivé sociální skupiny či profese. Zdá se, že dosti velký význam měla pro představení hudba, jež dosti pravidelně zněla v meziaktí.

Viděli jsme, že dva hlavní prameny, které pro poznání divadelní realizace máme, nejsou v některých momentech v souladu (použití hudby, zadní plachta, proscenium). Jak si máme vysvětlit neshodu mezi předmlouvou a tím, co nám říkají autorské poznámky samotných Komenského her? Jednoduše: předmluva byla psána spíš pro budoucnost než pro současné provedení v r. 1654. Stanovilo se v ní přece, v které dny v roce se má hrát, a jistě to nebyl plán směřující do doby, kdy Komenský odjížděl, tedy do začátku června. Říká se zde, že budoucí učitelé mohou a mají přidat do textu své změny. Předmluva tedy míří jasně do doby, kdy Komenský již v Sárospataku nebude. Autor ji psal s úmyslem zabezpečit to, čeho tak klopotně docílil – aby se v potocké škole udržela divadelní představení alespoň

toho druhu, jako byla *Schola ludus*. Jsou to samy hry *Scholy ludus*, jež nám sdělují, čeho všeho nakonec Komenský v Sárospataku dosáhl.

V. KOMENSKÉHO A MACROVY DRAMATIZACE JANUY JAKO TRIBUNA JEJICH OSOBNÍCH NÁZORŮ A POSTOJŮ

Zdálo by se, že něco podobného není, vzhledem k látce her, vybrané z *Januy*, ani možné. Již Kurdybacha však ve svých pracích upozornil na zvláštní rys Macrova díla, jímž je jakýsi stálý zřetel k postavení chudého rolnického lidu a ke vztahu panovníka a vrchnosti k poddaným.³⁷³ Tak si např. Despota Arendarius, jakýsi hospodářský správce, stýská v Macrově druhé drammatizaci na selskou netečnost a lstivost v úvodu sc. 2 třetího aktu, na začátku následující scény si Nimrod, Králův lovcí, stěžuje na lenost rolníků a na těžké jednání s nimi. V aktu II, sc. 1 vysloví královský pokladník Archidamus, který právě provedl inspekci dolů, názor, že panovník má žít šetrně, že má dbát více na těžbu kovů a kontrolovat její výnosy, neboť tímto způsobem by bylo možno zlepšit postavení prostého lidu. V témž jednání je v úvodu sc. 3 poznámka, z níž vysvítá, že Olitor (tj. Zelinář), hovořil s panovníkem. Král ví, že i prostý člověk může být moudrý – proto je to také dobrý vládce. A navíc: Panovník ví, že jeho bezpečnost vyplývá z důvěry a lásky jeho poddaných! V situaci, kdy na Ukrajině vřelo povstání Bogdana Chmelnyckého a kdy proto byly i nálady selského lidu ve Velkopolsku velmi revoluční, byla taková slova víc než na pováženou.³⁷⁴ Je však možné, že Macrovy úvahy měly poskytnout především podnět k zamyšlení mladým šlechticům, kteří na lešenském gymnáziu studovali.

Zdá se mi přirozené, že marxistického historika pedagogiky právě tento aspekt zaujal. Kurdybacha ovšem předpokládá, že takové úvahy Macer zařadil do své práce po dohodě s Komenským: „Tento odvážný Macerův útok na tehdejší vykořisťování sedláků a na bezprávný postup šlechty se dál bezpochyby v důvěrném dorozumění s Komenským a byl pravděpodobně ohlasem selských bouří na Ukrajině, v Malopolsku a Velkopolsku v polovině 17. století, k nimž dal

³⁷³ KURDYBACHA 1960: s. 214, 216.

³⁷⁴ TOPOLSKI 1969: s. 498, 540.

podnět Chmelnickij. To, že Komenský ani jeho nejbližší spolupracovníci nepodlehli v těchto dramatických dobách šlechtické propagandě a neodsuzovali osvobozené hnutí sedláků, nýbrž měli odvahu prudce napadat nesprávný postup šlechty, dělá jejich pokrokovému myšlení velkou čest.“

Nechme stranou dobovou dikci, šlechtickou propagandu i pokrokové myšlení: Kurdybacha začlenil Komenského i Macra do zažitého mentálního konstruktů své doby, v jehož mezích může každý být buď pokrokový či nikoli. Předpokládá se zde ale toto: 1) Komenský instruoval svého nástupce ve funkci rektora – a pokud jde o scénické zpracování *Januy*, jakoby mu vedl ruku.³⁷⁵ 2) Komenského a Macrovy názory byly ve věci postavení a revolučnosti venkovského lidu v zásadě totožné. Jde-li o první bod, nemá Kurdybacha oporu v pramenech. Komenský o lešenské dramatičce *Januy* a o úspěšném představení prvního dílu věděl (a není vyloučené, že i v době jejího vzniku), o inscenaci dalších dvou získal zprávy s vysokou pravděpodobností a možná měl k dispozici i exempláře všech Macrovy her. Spolupráce, pomoc při tvorbě lešenských dramatiček či dokonce jakási spiklenecká dohoda, že dramatičce *Januy* bude propagovat společné názory obou autorů je však čistou smyšlenkou.

Pokud jde o druhý Kurdybachův předpoklad: Komenský se (právě jako mnozí jiní doboví autoři) ve svých dílech nevyhnul úvahám o dobrém či dokonce ideálním uspořádání státu či lidské společnosti, v níž by nemělo panovat bezpráví a v níž by všem bez rozdílu bylo dopřáno dobré vzdělání a důstojný život. Názory Komenského v otázce postavení drobného venkovského lidu jsou nicméně názory duchovního: ve světě má každý to místo, jež mu určil Bůh, a má na něm pokorně setrvat. Výborným dokladem tohoto Komenského smýšlení je např. autorův návrh změn v lidské společnosti, jak je zachován v *Panorthosii* (část *Obecné porady o nápravě věcí lidských*).³⁷⁶

³⁷⁵ KURDYBACHA 1960: s. 216 (citát); s. 212 (předpoklady).

³⁷⁶ Viz např. KLOSOVÁ 2008². Srov. BLEKASTAD 1969: s. 514, 515.

Ani v *Pars VII.* ve *Schole ludus* nejde o to že, by se měly poměry prostého lidu nějak radikálně (natožpak násilně) změnit. Na druhé straně nelze říci, že by v tomto textu Komenský své názory na ideální uspořádání společnosti nepodrobil jisté revizi. Na rozdíl od jeho představ vyjádřených v *Panorthosii* (kde můžeme číst spíše apel na to, aby ti, kdo mají ve společnosti nejvyšší pozice, tato postavení chápali jako službu celku a nezneužívali je) prezentoval autor ve druhém aktu *Pars VII.* model společnosti, který ve zvýšené míře dbá na to, aby práva všech sociálních vrstev nově vznikající obce byla od počátku zabezpečena, a to pomocí vybraných úředníků. To se týká i prostého lidu, jenž si volí svého tribuna. Nepominutelné totiž také je, že všichni úředníci ostrovního města jsou nějakým způsobem voleni. Výsledkem je tedy spíše autorův příklon k republikánskému zřízení a demokracii.

Nelze ovšem zapomenout ani na to, že v *Panorthosii* uvažuje Komenský o možnostech nápravy reálně existujících poměrů v evropských státech 17. století (jež jsou většinou monarchiemi a šlechta v nich hraje významnou roli), v *Pars VII.* autor konstituuje nově vznikající komunitu, v níž pro její utopickou povahu nemusí počítat ani s panovníkem ani se šlechtou.

U Komenského nejde sice o propagaci politických názorů v takové míře jako u Macra, avšak nelze říci, že by mu *Schola ludus* a její divadelní realizace neposloužily jako tribuna. Předně využívá prologů a epilogů svých her pro propagaci školního divadla: Prologus a Epilogus, „autorovi mluvčí“ (jak je nazvala J. Veltruská), nepřestávají naléhat na publikum a ve svých vystoupeních poukazují na úspěšnost divadelní produkce, na to, co se s její pomocí dalo dosáhnout v oblasti výuky, na její účinek na diváky atd.³⁷⁷

Kromě toho propaguje Komenský i vlastní výukové metody. Není snad *Schola ludus* propagací názorné metody samy? Ostatně: skvělou ukázkou svých výukových metod podal autor v *Pars IV.* a já jsem o nich dostatečně obšírně pojednala. Nezapomeňme, že autor v Sárospataku nevyučoval a těžko mohl přimět jiné učitele, aby se ve všem řídili jeho radami. Ztvárnit prosazované metody na divadle,

to byla příležitost, jak je účinně zveřejnit a obeznámit s nimi jak potocké veličiny, tak zatvrzelé učitele, jak rodiče žáků, tak i studenty samy. Čím čtvrtá hra je, to říká Komenský již v názvu: v ní se živě předvádí „Schola trivialis, quomodo in ludum transformari possit“ („triviální ŠKOLA, jak ji lze přetvořit ve hru“).³⁷⁸ Podobnou myšlenku rozvedl Komenský v amsterodamském úvodu k celému cyklu, v němž vysvětluje, že ve vydání z r. 1657 je i původní potocká předmluva otištěna i proto, že obsahuje návod, jak se mají hry hrát. Dále čteme: „Specialius autem, quomodo scholae omnes in ludos verti possent, praxeos hujus pars IV. (omnes amoenas in schola Latina bene constituta actiones ad vivum repraesentans) ostendet.“³⁷⁹ Viděli jsme, že autor svou šanci výborně využil a nezapomněl propagační potenciál čtvrté hry připomenout ani v jiné zemi a za několik let od doby jejího vzniku. Dodejme, že v rámci této propagace vlastní práce dokázal Komenský v *Pars IV.* divákům předvést i to, jak má podle něj vypadat „actio scenica“, již ve spise *Schola pansophica* naplánoval jako zkouškové cvičení pro vestibulární třídu.³⁸⁰

V této práci jsem na začátku úvah věnovaných cyklu *Schola ludus* zmínila, že dramaturgie *Januy* nevzbuzovala v Komenském žádné zvláštní nadšení a že by byl raději, kdyby se v potocké škole hrály divadelní hry podobnější běžnému školskému dobovému repertoáru. Konzervativní názory potockých učitelů však jinou formu divadelních akcí nedovolily. Uvedení *Scholy ludus* na jeviště mělo však pro Komenského ještě jeden význam, jež lze vyčíst z použitých biblických citátů v díle.

Odvolání se na biblické verše, jichž zvláště v počátečních textech autor hojně využíval, pro něj jistě bylo prostředkem, jak dát na vědomí, že třebaže jde ve *Schole ludus* o divadelní hry, jsou rozhodně v souladu se zbožností. Proto také

³⁷⁷ VELTRUSKÁ 2006: s. 159.

³⁷⁸ KOMENSKÝ, SL 1656: titulní list *Pars IV.*, s. 179.

³⁷⁹ KOMENSKÝ, SL 1915: s. 132. – Česky: „Čtvrtá část tohoto praktického cvičení pak podrobněji ukazuje, jak by se daly všechny školy změnit ve hru (protože živě představuje všechny pěkné činnosti v dobře spravované latinské škole).“

³⁸⁰ Viz KOMENSKÝ, SL 1656: IV, akt IV, sc. 2, s. 216, 217. Viz též KOMENSKÝ, SP 1992: s. 217, par. X.

v prvních částech cyklu často končí i jednotlivé scény vhodnými citáty z bible (zvl. v *Pars I.*, akt II) či zbožnými zvoláními, podtrhujícími boží velikost. První část cyklu měla zřejmě dostatečně důrazně utlumit očekávané protidivadelní nálady v publiku. Tato proklamativní, na odiv stavěná zbožnost se v dalších částech cyklu postupně vytrácela.

Není náhodné, že všechny hry cyklu *Schola ludus* nesou v obou amsterodamských redakcích na titulním listě vhodný biblický citát nebo jeho parafrázi. Citáty byly zřejmě pro symetrii doplněny – v potockém vydání z r. 1656 takový verš u posledních tří her chybí: buď nebylo třeba další zbožné propagace, nebo se to stalo vinou spěchu při práci. Již v prvním vydání se však na titulních stránkách prvních pěti her objevily jako motto tyto charakteristické věty:

Pars I. (příroda): „Venite, videte opera Domini.“ (Ž 46, 9) – „Pojďte a pohleďte na díla Páně.“

Pars II. (člověk): „Deus creavit de terra hominem et secundum imaginem suam fecit illum...“ (Kaz 17, 1) – „Bůh stvořil člověka ze země a učinil ho podle svého obrazu...“

Pars III. (svět lidské dovednosti): „Omnia docet omnium artifex sapientia.“ (Moudr 7, 21) – „Všechno naučí moudrost, která umí všechno.“

Pars IV. (elementární a latinská škola): „Sapientia ludit in orbe terrarum, deliciaeque illius sunt cum filiis hominum.“ (Přísl. 8, 31) – „Moudrost si hraje na světě a má potěšení z lidských synů.“

Pars V. (univerzita). „Omnibus mobilibus mobilior est sapientia; attingit enim et capit omnia.“ (Moudr. 7, 24) – „Nad všechny pohyblivé věci pohyblivější je moudrost, neboť se dotýká všeho a vše chápe.“³⁸¹

Tyto citáty prozrazují, že program cyklu *Schola ludus* souzněl s Komenského názory ještě na jiné struně. Už ve svých dílech ze třicátých let Komenský akcentuje

³⁸¹ Tyto citáty viz KOMENSKÝ, SL 1915: s. 147, 187, 213, 253, 295. Citáty u *Pars VI.–VIII.* viz tamtéž, s. 351, 382, 425. Komenský běžně upravoval latinské znění Vulgaty i podle jiných překladů Bible, překládám tedy především Komenského slova, kde je to možné, držím se textu ekumenického překladu ve verzi z r. 1997.

v různých podobách jednu metaforu, založenou na biblickém textu. Podle ní je Bohem stvořený svět divadlem, které je všem lidem společné. V tomto divadle mají lidé (a zvláště křesťané) sledovat hry boží moudrosti, jež jim přichystala, přemýšlet o nich a učit se z nich poznávat svět, tak aby je toto poznání vedlo k poznání pravé moudrosti a k Bohu.³⁸²

Pro Komenského byl tedy boží svět divadlem, které má člověk poznávat. Běžně k tomu kromě zkoumání přírody, světa a přemítání nad biblickým zjevením využívá i knih moudrých lidí, jež zprostředkovávají poznání, jehož dosáhli. Takové byly v Komenského očích i jeho encyklopedicky pojaté učebnice. *Janua lingvarum* podávala obraz světa tak, jak ho viděl Komenský a jak ho dokázali vnímat jeho žáci. Svět zachycený *Januou* byl samozřejmě mentálním konstruktem, vytvořeným na základě autorova vzdělání, výchovy, četby, dobových názorů, zkušeností, neznalostí, předsudků atd. Jak skutečný, tak v *Janui* konstruovaný svět se ve *Schole ludus* dále transformoval a nakonec byl v dramatické zkratce přenesen na scénu. Tak se svět jako Komenským zprostředkované boží divadlo objevil ve skutečném divadelním ztvárnění na školním dvoře jednoho nevýznamného uherského městečka.

³⁸² Viz např. KOMENSKÝ, PP 1989: mixtím v par. 3, 44, 55, 122, s. 13, 30, 33, 52. Komenský používá střídavě výrazy “theatrum“ i “amphitheatrum“ a jejich zdobněliny.

D. DALŠÍ OSUDY KOMENSKÉHO ŠKOLSKÝCH HER (VYDÁNÍ, PROVEDENÍ, INSPIRACE)

I. Další osudy hry *Diogenes Cynicus redivivus*

Poté, když *Diogenes* vyšel v latinském originále v Amsterdamu v letech 1658 otevřela se hře cesta i do jiných kultur. Největší úspěch měl *Diogenes* ve Spojeném Nizozemí. Ještě dříve, než vyšlo druhé amsterodamské latinské vydání z r. 1661/1662, byla hra přeložena do holandštiny a vyšla v Rotterdamu r. 1660. Autorem a nakladatelem překladu *Den verrerzen hondschen Diogenes* byl rotterdamský knihkupec Francois van Hoogstraten. V r. 1672 se pak objevilo další vydání téhož přetlumočení hry. Pokud mohu soudit z letmého (a v zásadě mechanického) porovnání, nedošlo v překladu oproti Komenského znění k žádným větším změnám. Zda se *Diogenes* v holandštině hrál, nic nenaznačuje.³⁸³

Od r. 1675 hluboko do 18. století vycházel Komenského *Diogenes* v holandštině spolu se slavným dílem Erasma Rotterdamského *Chvála Bláznivosti* (poprvé vyšlo r. 1511 latinsky jako *Mórias enkómion, id est Stultitiae laus*; hol. *De Lof der Zodheit*), zřejmě pro jakousi duchovní spřízněnost obou děl. Krom toho se objevovala i další samostatná vydání Komenského textu.³⁸⁴

Jako druhý se hry chopil Christoph Heinrich Lauterbach, rektor školy v Halberstadtu.³⁸⁵ Lauterbach usoudil, že je třeba upravit latinské znění textu, aby lépe vyhovovalo požadavkům na jazykovou správnost. Hra, věnovaná představitelům města, vyšla r. 1673 a podle údaje titulního listu proběhlo i

³⁸³ Tj. KOMENSKÝ – HOOGSTRATEN, *Diogenes* 1660 (k dispozici jsem měla mikrofilm exempláře z Leydenu v Knihovně Akademie věd ČR, sign. TM 34) a KOMENSKÝ – HOOGSTRATEN, *Diogenes* 1672.

³⁸⁴ Viz KOMENSKÝ, *Diogenes* 1973: s. 483 (isagoge J. Novákové). Viz též BAĐUROVÁ – BRTOVÁ – VIDMANOVÁ 2007: II. Díla J. A. Komenského jako součást vydání spisů jiných autorů, J. A. Komenský jako spoluautor, editor či překladatel, část E, lístky 012, 013, 021, 029 (roky vydání: 1675, 1710, 1719, 1732, 1738). 1676, 1686 – Rood s. 241

představení.³⁸⁶ V dalším vydání se tento přepracovaný *Diogenes* objevil v r. 1686 v prakticky nezměněné podobě (jen s opravenými chybami tisku) a posléze ještě jednou začátkem 18. století. Změny v celkovém podání děje ovšem v halberstadtských vydáních z let 1673 a 1686 nejsou.

Co na Lauterbachově zpracování z roku 1673 (i 1686) ihned upoutá, je zvláště bohatší hudební složka a nový je i podíl jakýchsi komických a pantomimických výstupů v meziaktí. Hudba zazněla po třetím dějství. Jindy byla navíc v meziaktí přidána další složka: po prvním aktu následovala „musica et ludus aliquis mimicus“ („hudba a nějaká mimická hra“), po dalším jednání se kromě hudby měly na scéně objevit „facetiae jocularis“ („žertovné hříčky“) a mezi třetím a čtvrtým dějstvím „facetiae mimicae“ („mimické žerty“).

Kromě hudebních produkcí v meziaktí pronikly hudební prvky i mezi jednotlivé scény. Ve druhém aktu se měl před 5. a 7. scénou ozývat „concentus fidium“ („souzvuk lyr“), hlasatel, který v šesté scéně ohlašoval válku, dul do rohu („cornua inflans“). Rovněž v aktu III následovala po sc. 1 a 2 hra na lyru, a blíže neurčená hudba po čtvrté a páté scéně; i v posledním jednání zněla hudba i po scéně 2.³⁸⁷

Také u vydání z r. 1686 vyplývá z titulního listu i z přepracovaného epilogu, že se kus objevil na scéně. Představení zřejmě uzavíraly navíc další žerty a hudba; poté následovala německá píseň k poctě knížete, městské rady, školy a celé země, již Apollo a devět Múz zazpívalo za postupného doprovodu mnoha různých hudebních nástrojů.³⁸⁸

Obě Lauterbachova vydání porovnala s Komenského *Diogenem* Ludmila Drastíková. Dospěla k závěru, že Lauterbach neměnil nikde obsah hry a jeho

³⁸⁵ DRASTÍKOVÁ 1965: s. 1, 2 (stručný životopis autora).

³⁸⁶ Tj. LAUTERBACH – KOMENSKÝ, *Diogenes 1673*: na titulním listu stojí, že text byl „plurimis in locis castigatus, denuo typis exscriptus et in scenam immisus“ („na mnoha místech opraven, znova vytištěn a uveden na scéně“).

³⁸⁷ Viz LAUTERBACH – KOMENSKÝ, *Diogenes 1673*: s. 13, 25, 26, 30, 32, 36, 40, 41, 45, 47 (poznámky o využití hudby a jiných Komenským nepředepsaných prvků).

³⁸⁸ Viz HENDRICH 1926: na s. 28, 29 otiskl autor část Lauterbachovy předmluvy (v originále i v českém překladu), kde přepracovatel oceňuje *Diogena* a udává důvody vydání, a také další úryvky z

změny se soustředily na jazykové úpravy, jež postihly hláskosloví, tvarosloví, větnou skladbu a lexikum. „Komenský užíval slovního materiálu bez jakéhokoli dobového omezení, Lauterbach volil slova především z období ciceronského.“

Na rozdíl od Komenského jsou podle Drastíkové v Lauterbachově textu „velice často a většinou neorganicky začleněny reminiscence, parafráze, citáty ze starověkých autorů. V předmluvě ke svému vydání Lauterbach přiznává, že se mu na hře velice líbí užívání proslulých výroků a sentencí. Proto pravděpodobně Diogena vylepšil tím, že jej přímo zaplavil nepůvodními větami toho druhu. Nejvíce slovních obrátů převzal Lauterbach z Cicerona... Výrazům Ciceronovým dává přednost i tam, kde Komenský užil slov doložených u jiného antického autora.“

Autorka dospěla k závěru, že Lauterbachovy zásahy v žádné oblasti nejsou jednotné, že jde velmi často o změny samoučelné a že se upravovatel nevyvaroval závažných chyb. „Vedle nejednotného, roztříštěného a rozvláčeného slohu Lauterbachova vystupuje projev Komenského jako ukázněný, obsažný, dynamický. Komenského vyjadřování je živější, plastičtější. Komenský často užívá metafor... Lauterbach je ve většině případů odstranil nebo porušil. Lauterbachovy tropy jsou zpravidla nepůvodní, násilné a tvrdě vkládané do textu.“ Lauterbachova latina je „školácky neobratná“, korektor „stírá lehkost, vtip, půvab Komenského vyjadřování.“ Množství drobných úprav změnilo Komenského *Diogena* natolik, že jsou halberstadtská vydání „téměř parafrází“ původní hry.³⁸⁹

halberstadtských vydání. Viz též CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957: s. 330. Viz LAUTERBACH – KOMENSKÝ, *Diogenes* 1686: s. 53 (epilog), s. 54 (závěrečná píseň).

³⁸⁹ DRASTÍKOVÁ 1965: s. 128–130.

II. Další osudy cyklu *Schola ludus*

Jak už bylo řečeno, vyšlo první vydání celého cyklu osmi školských her se souborným titulem *Schola ludus seu Encyclopaedia viva. Hoc est Januae lingvarum praxis comica, res omnes nomenclatura vestitas et vestiendas sensibus ad vivum repraesentandi artificium exhibens amoenum*³⁹⁰ v r. 1656 v Sárospataku (tiskem Georgia Rhenia na kněžniny náklady), autorova předmluva k tomuto potockému vydání je datována k 24. 4. 1654. Podle různých bibliografických pomůcek následovala ještě za života Komenského čtyři další vydání díla, která jsou k dispozici ve sbírkách evropských (a nejen evropských) knihoven.

Jde o následující edice: 1) první latinské vydání v Amsterdamu z r. 1657 (u Abrahama de Burg); 2) druhé latinské amsterodamské vydání v souboru *ODO* z r. 1657 až 1658 (u Christophera Cunrada a Gabriela de Roy); 3) německo-latinské vydání ve Frankfurtu nad Mohanem z r. 1659 (tištěno u Thomase Matthia Jakobem Leschkem z Hanau); 4) londýnské latinské vydání z r. 1664 (nákladem Thomase Parkhursta v Cheapside).³⁹¹ Celkem pět doložených vydání je dokladem úspěchu díla v 17. století, i když např. s popularitou *Januy lingvarum* (a to zvláště první, jednodušší verze ze třicátých let 17. století) není jistě možné ho srovnávat.³⁹²

O okolnostech prvních čtyř vydání spisu jsme poměrně dobře informováni samotným Komenským. Bohužel nevíme, jak a proč došlo k poslední londýnské

³⁹⁰ Tj. KOMENSKÝ, SL 1656: – Česky: *Škola hrou čili Živá encyklopedie. To jest divadelní procvičení Dveří jazyků, předkládající všechny věci spolu se jmény, která mají a která jim náležejí, a předvádí je smyslům v živém zpodobení.*

³⁹¹ Plné bibliografické popisy všech těchto vydání a úplné tituly viz URBÁNKOVÁ 1959: č. 1, 760, 761; BRTOVÁ – VIDMANOVÁ 1978: č. 70, 71.

³⁹² Kromě vydání *Scholy ludus*, jejichž exempláře máme k dispozici, uvádějí bibliografické příručky pro 17. století ještě několik dalších edic. Nevíme, zda dílo opravdu v udávaných místech a letech vyšlo a zda se jednotlivé exempláře z těchto vydání ztratily, anebo zda jde ve všech případech o chybný údaj, jež můžeme přičíst lidské omylnosti. Tiskárny sloužící jen jedné škole nebyly v 17. stol. výjimečné. Vydání běžně obsahovala několik desítek kusů i pouhých několik exemplářů. Není tedy vyloučeno, že výtisky některého z následujících vydání *Scholy ludus*, u nichž uvádím pouze místo a datum, budou ještě objeveny: 1) Amsterdam 1656; 2) Sárospatak 1657; 3) Amsterdam 1669; 4) Frankfurt 1679. Viz BAĐUROVÁ – BRTOVÁ – VIDMANOVÁ: 2007: J. A. Komenský – samostatně vydané spisy. Lístkový katalog Sapientia – Schola ludus, lístek č. 008, 031, 056, 057.

edici spisu, natož zda byla podkladem pro představení některé tamní školy. Ve svazku samém totiž nenajdeme žádné další předmluvy navíc (kromě potocké a amsterodamské).³⁹³ Nevíme také, zda se na vydání nějak podílel sám Komenský. Je ovšem možné, že publikace *Scholy ludus* měla souvislost s vydáními *Januy*, jež vyšla v Londýně v šedesátých letech 17. století. První zde vytiskl Roger Daniel v r. 1662. Do tohoto tisku byl zařazen i Komenského dopis, jímž záměr vydání schvaluje. Další vydání *Januy* se objevilo přímo v r. 1664 u E. Cotese.³⁹⁴

V předmluvě ke členům amsterodamské městské rady, již Komenský předeslal prvním vydání ve Spojeném Nizozemí (objevilo se na začátku r. 1657³⁹⁵ a vyšlo v Amsterdamu u Abrahama de Burg), píše autor, že po svém odchodu ze Sárospataku nevěděl, co se s tamní školou vůbec stalo. V r. 1655 totiž v Horních Uhrách zuřil mor a osazenstvo potocké školy se rozprchlo; Komenský se proto domníval, že ustala i veškerá vzdělávací činnost. Studenti, kteří z těch končin přišli studovat na utrechtskou akademii, však přinesli dobré zprávy o rozkvětu tamního ústavu a donesli i exemplář tisku *Schola ludus*, který vyšel v Sárospataku v r. 1656. Přátelé, kteří si dílo prohlédli, pak naléhali na vydání díla v Nizozemí.³⁹⁶ V drobném spise *Vita gyrus (Vír života)* se pak Komenský zmiňuje, že potocké vydání obsahovalo mnoho chyb a že se proto nějakou dobu musel věnovat opravám.³⁹⁷ Dílo zřejmě měl již na podzim či v zimě r. 1656, neboť amsterodamská

³⁹³ Starý tisk jsem povšechně prohlédla na mikrofilmu londýnského vydání (podle exempláře British Library, sign. 12935a 50), který je v držení Knihovny AV ČR (sign. TM 48).

³⁹⁴ Plné bibliografické popisy tisků viz URBÁNKOVÁ 1959: č. 309, 315, s. 177, 178, 181.

³⁹⁵ Tento amsterodamský text byl základem vydání O. Kádnera z r. 1915 (tj. Komenský, SL 1915).

³⁹⁶ „Sed cum anno sequente (1655) per Superiorem Ungariam vehementer grassabunda pestis, Patakinam illam (totius Hungariae primariam nostrorum) scholam dissipasset omniaque ibi dissipata crederem: ecce nuper ab illis oris huc venientes, Ultrajectensem in Academiam, studiosos, a quibus et recolligi scholam et reflorescere supra solitum cognovi exemplarque illius *Januae Linguarum Praxeos, SCHOLA LUDUS* a me indigitatae, jussu Celsissimae Principis typis excusum, cujus et exemplar accepi. Quod simul atque amicis hic loci conspectum fuit, publicationem ejus sollicitare non destituerunt. Assensi, nihil cur id prohibendum esset videns.“ K tomu viz též DRUSCHKY 1904: s. 110, 111.

³⁹⁷ KOMENSKÝ, VG 1957: s. 6, sl. a. – Při zběžné kontrole se ovšem velké rozdíly ve znění díla v potockém a prvním amsterodamském vydání odhalit nedají. DRUSCHKY 1904: s. 10 (kde bohužel někde zaměňuje obě amsterodamská vydání) však našel místo, kde je v de Burgově vydání větší změna: „...die Sonderausgabe..., die aber in dem geografischen Kollegium des 5. Spiels (act. II, sc. V...) den holländischen geographischen Verhältnissen Rechnung trägt, also wohl für hollandische Schulen berechnet

předmluva je datována 1. ledna následujícího roku. Mocným mužem, který stál v pozadí tohoto vydání, byl doktor Cornelis Jan Witsen, bohatý obchodník s významným postavením a vlivem v Amsterdamu i v nizozemské Západoindické společnosti.³⁹⁸

Druhé amsterodamské vydání, součást souboru Komenského *Opera didactica omnia* (*ODO*), ovšem následovalo velmi brzy po prvním. Mecenášem díla, které mělo obsahovat didaktické Komenského práce za období třiceti let, byl od počátku Laurentius de Geer. Práce nebyla jednoduchá, neboť Komenský musel některá díla, zvláště ta starší, upravit, a celý obsažný komplet se tiskl od r. 1657. Předmluva k celému souboru *ODO* je datována 12. 1. 1658.³⁹⁹ Není známo, že by se některé z amsterodamských vydání stalo podkladem divadelních představení.

Zajímavé je frankfurtské dvojjazyčné kompletní vydání *Scholy ludus* z r. 1659, které pro školu ve Frankenthalu v Rýnské Falci pořídil občasný překladatel Komenského děl do němčiny, jeho amsterodamský žák i zanícený obdivovatel, významný školský reformátor Johann Jakob Redinger.⁴⁰⁰ Obdiv ke Komenskému nebránil ovšem Redingerovi v tom, aby některá jeho díla upravil či adaptoval.⁴⁰¹ Redinger sám v jednom ze svých výukových textů píše, že pro gymnázium ve Frankenthalu byla kromě jiného jako učebnice schválena *Schola ludus*, vydaná v Amsterdamu u Abrahama de Burg v r. 1657, avšak u samotného frankfurtského vydání díla z r. 1659 není situace zcela jasná, z jaké předlohy bylo pořízeno a bylo by proto třeba podrobného srovnání jednotlivých vydání. Podle D. Kožmínové má verze z r. 1659 některé rysy společné s textem otištěným v *ODO*.⁴⁰² Pro pohodlí

war.“ Srov. též předchozí pozn. Tytéž změny jsem našla v londýnském vydání (o němž Druschky nevěděl); viz KOMENSKÝ, SL. 1664: s. 228, 229. Začátek *Pars VII*, akt II, sc. 1 je v potockém vydání jiný než v *ODO*. Viz DRUSCHKY s. 112, 113. Ve vyd. KOMENSKÝ, SL 1664 se text (s. 341) shoduje s *ODO*.

³⁹⁸ BLEKASTAD, Comenius: s. 562, 563.

³⁹⁹ BLEKASTAD, Comenius: s. 564–578 (mixtim).

⁴⁰⁰ Tj. REDINGER – KOMENSKÝ, SL 1659.

⁴⁰¹ SCHADER 1985: s. 212. Srov. KOŽMÍNOVÁ 1982.

⁴⁰² REDINGER, Grammatica: s. 5. Srov. KOŽMÍNOVÁ 1982: s. 75, 76.

svých studentů pořídil Redinger německý překlad, jenž je vytištěn paralelně s latinským zněním díla: to pro potřeby svých žáků autor rovněž dosti upravil.⁴⁰³

Největší Redingerovou inovací bylo, že Komenského *Januu* nahradil ve výuce právě textem her *Schola ludus*, neboť soudil, že výuka pomocí zdramatizované učebnice půjde lépe. O tom nás informuje Redingerova nestránkovaná latinská předmluva k dílu. Redinger nejprve 3–4 měsíce vykládal januální slovník a ukazoval žákům věci, o nichž se mluvilo, nebo jejich obrázky. Potom se pomalu začala probírat *Schola ludus*, a to nejprve za pomoci mateřského jazyka; když byl studentům text náležitě jasný, přidělil Redinger role, vždy jednu dvěma až třem studentům; ti se je měli naučit deklamovat. Vrcholem zvládnutí látky měla být představení, která po sobě měla následovat v měsíčních až šestinedělních intervalech. Představitelé jednotlivých postav si dokonce měli sami přinést, co potřebovali ke hře, ať šlo o věci samy anebo o jejich obrázky. Víme, že 7. 4. 1659 byla před falckou vrchností provedena první hra cyklu.⁴⁰⁴ Tohoto provedení se zřejmě týká i poznámka v závěru předmluvy, podle níž Redinger nepodcenil důležitost hudby v představení: v meziaktí první hry – a také před prologem a epilodem i po nich – měly znít přesně předepsané žalmy.⁴⁰⁵

Přínejmenším ještě v r. 1661 se ve Frankenthalu v uvádění her *Scholy ludus* pokračovalo, což se podle B. Schadera píše v předmluvě ke Komenského *Vestibulu* (šlo o jeho potockou verzi), které Redinger vydal s německým překladem v r. 1662 (informace obsažená v této předmluvě však, pokud mohu podle literatury soudit, nedovoluje přesnější určení, které hry se hrály).⁴⁰⁶

⁴⁰³ Viz KÁDNER 1915: s. 127. Míra těchto úprav zatím čeká na badatelské zhodnocení.

⁴⁰⁴ Podle gregoriánského kalendáře to bylo v pondělí před Velikonoční nedělí. Viz BLÁHOVÁ 2001: Tabulka 23, s. 551. Zdá se tedy, že i co do rozvržení představení her cyklu v průběhu roku hodlal Redinger následovat Komenského doporučení.

⁴⁰⁵ REDINGER – KOMENSKÝ, SL 1659: Předmluva nese titul “Latinitatis informatoribus Jacobus Redingerus salutem et Divinam benedictionem precatur“, ff. [(:)(:):5v–(:)(:):6v]. Tento text je zařazen za původní Komenského předmluvu k potockým kurátorům, amsterodamská předmluva se ve svazku nenachází. Redingerovu předmluvu otiskl DRUSCHKY 1904: s. 125, 126.

⁴⁰⁶ SCHADER 1985: s. 227; ZOLLINGER 1905: s. 71nn. Exemplář tohoto Redingerova vydání *Vestibula* jsem bohužel neměla k dispozici.

Redinger dále upravil jistou část naučné látky do krátkých živých dialogů, drobných scének, které zpracovávaly náměty typické pro různé měsíce roku (na říjen připadlo např. téma vinobraní, na červen koupání atd.). Texty těchto měsíčních her tvořily zvláštní materiál, který byl volně přiřazen k vydanému *Vestibulu*. Tyto krátké německé dialogy, které měli žáci hrát jednou měsíčně, byly co možná nejvíce přizpůsobeny dětským představitelům: podle literatury pro ně byla charakteristická spontánnost, přirozenost a humorné pojetí.⁴⁰⁷

Není jasné, zda se *Schola ludus* hrála někdy v Polsku či Slezsku (nebo zda se snad Macrova dramatizace *Januy* hrála i jinde než v Lešně). V různých částech Uher však cyklus z povědomí školských protestantských autorů dlouho nevymizel.

Velmi výrazně zapůsobila *Schola ludus* na evangelickém lyceu v Prešově, kde přejali Komenského výukové metody již v době jeho pobytu v Sárospataku.⁴⁰⁸ Přímý vliv měl Komenský zvláště na Izáka Cabana (1638–1707), autora několika školských her.⁴⁰⁹ Jeho první hra z r. 1661 nesla titul *Lyceum Eperjense dramaticum* (*Prešovské lyceum dramatické*) a autor v ní dal vystoupit „perzonifikovaným učebným predmetom, napr. hebrejskému, gréckemu a latinskému jazyku, gramatike, poetike, rétorike, histórii atd'. ktoré chvália svoju dôležitosť a význam“.⁴¹⁰

Cabanovi se připisuje i cyklus *Labarum triumphale victrici Palladi fragariae solenne ut pote Dramaticum Lycei Eperiensis* (*Triumfální zástava obětovaná každoročně vítězné prešovské Minervě přirozeně jako Dramatické cvičení prešovského lycea*), který obsahoval pět divadelních her. Podle periochy, která

⁴⁰⁷ Názvy a časový rozvrh těchto měsíčních her (jakož i další podrobnosti) uvádí SCHADER 1985: s. 228–234. Ukázku z jednoho z těchto textů otiskl navíc ve své práci ZOLLINGER 1905: s. 80–82; o Redingerově vydání *Vestibula* viz podrobně tamtéž, s. 71nn.

⁴⁰⁸ Viz KOMENSKÝ, CAF 1975: par. 114, s. 260 (Komenského metody zdomácněly také v Levoči).

⁴⁰⁹ Jméno se vyskytuje i ve variantách Isaacus Zabanius, Isacus Czabanus, Isaac Czaban.

⁴¹⁰ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957: s. 343. Podle pozn. 52 vyšel text v Košicích u Marka Severina a jeho neúplný výtisk chová Bibl. Hung. v Halle, III. A 214. Tento materiál jsem bohužel neměla k dispozici.

vyšla v Levoči, měl být cyklus předveden během pěti dní začátkem července 1665, a to pod širým nebem.⁴¹¹

První kus (*Drama primum isagogicum et eucharisticum, První drama úvodní a eucharistické*) měl zřejmě význam symbolické přede hry celého cyklu a měl jediné dějství. Dílo bylo jakýmsi úvodem do studia a pojednávalo nejprve o tom, co je na vzdělání lákavého (sc. 1), potom o válce, jež byla studiím na překážku. Studenti, kteří již studovat začali, se totiž rozprchli. Mercurius je však povzbudí k pokračování (sc. 2). Libitina ovšem nepřestává děsit studenty, nakonec ale ustoupí a Apollo s chórem Múz vzdávají díky Bohu (sc. 3).

Drama secundum, idque reale primum, theologicum (Druhé drama, a to první reálné, teologické) nás poprvé uvádí do peruánského prostředí. Král Ferdinandus Magellanus právě obnovil mír a zmírnil daně. Když byla překonána i další protivenství, rozhodl se král nejprve obrátit obyvatelstvo na křesťanskou víru. Jsou povoláni Matthias a Timotheus, dva teologové v exilu („exules theologi“; sc. 1). Mluví o svých záměrech před Králem a jeho radou a je jim svěřena christianizace obyvatel (sc. 2). Peruánci jsou snadno obrázení na víru, křtěni a přijímají večeři Páně (sc. 3). Druhý akt se věnoval líčení intrik, jimiž se postup křesťanství snaží narušit zlé síly prostřednictvím představitelů pohanství. Zasáhnou Tertullianus a Lactantius a Peruánci pohany vyženou (sc. 1). Proti křesťanství vystupují i Židé, a obyvatelstvo pod jejich vlivem kolísá, po domluvě Galatina a Chrysostoma však opět vítězí křesťanství (sc. 2). Naposled se proti křesťanství snaží útočit muslimové, matou Peruánce, již se velmi bojí a modlí. Guadagnol a Savonarola je posílí ve víře (sc. 3). V třetím aktu se práci církve pokouší narušit sektáři a rozkolníci (sc. 1), avšak příslušní činitelé se v přítomnosti krále poradí, jak se jim bránit. Král dá sepsat jména nebezpečných osob (s. 2). S tímto seznamem i s celou problematikou je seznámena peruánská mládež, již vše vysvětlí teologové.

⁴¹¹ Tj. [CABAN], Labarum 1665. Periocha o 11 listech je zachována v Archíve Cirkevného zboru Evanjelickej cirkvi a.v. na Slovensku, Tisovec, archivní svazek 4 (č. 1053). Děkuji faráři ThDr. Mariánu Krivušovi za oskenování a zaslání tohoto materiálu. **CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1997: titulní**

Ve třetí hře (*Drama tertium, idque reale secundum, politico-philosophicum et scholasticum, Třetí drama, a to druhé reálné, politicko-filosofické a školské*) hodlá Král Magellanus reformovat politické a společenské poměry. Je třeba ustavit úřady a úředníky, zavést zákony a zřídit školy. Peruánci se mají nejprve uspořádat do rodin, domů a jednotlivých pospolitostí (sc. 1). Peruánci předstoupí před Krále a vysvětlují, jak žijí. Dostanou radu, že mají uzavřít manželství, a po výkladu nezbytného jsou okamžitě odvedeni do kostela. Pak se reformuje rodina: k rodičům se přidružují děti, vysvětlují se povinnosti rodičů a dětí. Potom je na pořadu vztah pánů a sluhů, které si Peruánci mohou pořídít z lidu. Nařizuje se jim stavba domů, pak sdružování do vesnic a obce (sc. 3). Ve druhém aktu uvažují Magellanus a jeho rádci o různých státních formách, nakonec se přikloní k monarchii s prvky aristokratického a demokratického zřízení (sc. 1). Poté je ustaven soudce a přísedící a peruánský lid si vybírá a volí tribuny (sc. 2). Ve třetím aktu se rozhoduje o zřízení lycea a jeho učitelském sboru (sc. 1). Povolání učitelé postupně podávají výklad o jednotlivých předmětech. Mládeži je nařízena zkouška, během níž mluví žáci stručněji o týchž oborech (sc. 2).

Čtvrtá část cyklu, *Drama quartum, idque reale tertium, mathematico-civicum et militare (Čtvrté drama, a to třetí reálné, matematicko-občanské a vojenské)*, měla opět tři dějství. V prvním z nich se konstatuje, že církevní a politická struktura funguje, avšak je třeba pomoci hospodářství pomocí matematiky. Ta byla původně vinou jakýchsi intrik vymýcena, v hospodářství však nastal chaos (zmatek se týká hranic pozemků, peněžních záležitostí, komusi spadl dům atd.). Peruánci se vzbouří a jsou rozprášeni královskými ozbrojenci. Podněcovatelé vzpory jsou uvězněni (sc. 1). Mluví se o špatnosti vzbouření a občanské války, o příčinách neduhů ve státě a o možnostech nápravy. Uvězněni Peruánci jsou zase propuštěni (sc. 2), v aktu II pak oslavují krále. Dostává se jim privilegia konat trhy, staví tedy stany a vykládají zboží, probíhá prodej a nákupy. V tu chvíli naruší klid Chilané (Chilenses), kteří

uloupí, co mohou, chovají se násilně a nakonec uniknou. Peruánci posílají ke králi o pomoc (sc. 1). Je rozhodnuto, že se proti Chilanům povede válka. Magellanus si je má zcela podrobit. Mluví se o válce, výzbroji, mužích a válečných úradcích (podle Justa Lipsia). Válka je svěřena polnímu maršálkovi. V posledním dějství se dovídáme, že válka skončila vítězně. Hospodářský chaos má být rychle zažehnán silou matematiky, jež také bude zařazena mezi předměty peruánského lycea (sc. 1). Profesori vykládají různé matematické a na matematice založené disciplíny (aritmetika, geometrie, trigonometrie, statika, geodézie, astronomie, chronologie, geografie, optika, civilní, obranná a vojenská architektura). Následuje zkouška z matematiky. Nejlepší žáci jsou odměněni a jsou zavedeny hry.

Pátá hra (*Drama quintum, philologicum, Páté drama, filologické*) pojednávala v jediném dějství o plánu na další vzdělávání Peruánců, jimž by se měly zřídit školy vyučující rétoriku, poezii, jazyky (hebrejský i řecký) a historii. Jsou povoláni experti, aby Magellanovi představili rétoriku a poezii (sc. 1). Ti mluví o prospěšnosti těchto oborů: Peruánci se budou učit i je. Je třeba přivést učitele řečtiny, hebrejštiny a historie, již by o nich podobně promluvili (sc. 2) a to se hned stane. Zvláštní důstojnost se připisuje historii, jejíž důležitost hájí Polybios. Král rozhodne, že i tyto předměty mají obyvatelé studovat (sc. 3).

Inspirace Komenského *Scholou ludus* je v tomto případě nepopiratelná. Stejně dobře je však patrné, že autor látku zpracoval samostatně a s využitím řady vlastních původních myšlenek. V žádném případě není dodrženo pořadí témat *Januy*, svérázné Magellanovy reformy začínají náboženstvím, jehož popisem Komenský končí. Na rozdíl od *Scholy ludus* se tyto Czabanovy hry nezabývají přírodní filosofií ani lékařstvím, naopak věnují zvýšenou pozornost matematice a na ní založeným oborům – podobně jako Šebestián Macer. V meziaktí jednotlivých kusů hrála většinou instrumentální hudba. Po skončení her zněla vždy hudba slavnostní a navíc německý hymnus, který shrnul celý děj.⁴¹² Po druhém jednání

⁴¹² Hymnus chyběl pouze v závěru celého cyklu.

čtvrtého dramatu, v němž se Magellanus chystal na boj proti Chilanům, měla nástrojová hudba případný vojenský ráz.

Komenského praxe školského divadla měla snad jistý vliv i na ty pedagogy, kteří po zostření náboženských poměrů v Uhrách, jež nastalo po odhalení Wesselényiho spiknutí v sedmdesátých letech 17. století, odcházeli z Horních Uher za tolerantnějším prostředím na gymnázia v Polsku či Slezsku (zvláště v Toruni; dále v Elbinku, Gdaňsku, Břehu, Vratislavi, Bojanovu) nebo Sasku (Lipsko).⁴¹³

M. Cesnaková-Michalcová předpokládá, že pod vlivem Komenského stál např. Paul (Pavol) Pater (rodák ze Spiše), který jako profesor gymnázia v Toruni uspořádal v r. 1689 představení pašijové hry, v jejímž rámci se mělo na jedné straně jeviště odehrávat „spectaculum mathematicum“, „matematická podívaná“. Autorka soudí, že šlo o dialogy, v nichž se řešily matematické příklady.⁴¹⁴

Juraj Láni⁴¹⁵ (1646–1701) pocházel z Trenčianské Teplé. Navštěvoval vysoké školy ve Wittenbergu a Rostocku. Po pohnutých životních osudech se r. 1675 nakonec usadil v Lipsku, kde vystudoval filosofii a teologii; vyučoval také na zdejší univerzitě a ve svatomikulášské škole. Kromě jiného byl Láni autorem divadelní hry *Agapetus scholasticus seductus et reductus seu Drama scholasticum de Agapeto, quem D. Johannes Apostolus in filium adoptaverat...* (*Žák Agapetus svedený z cesty ctnosti a zase na ni navrácený neboli Školské drama o Agapetovi, jehož Svatý Apoštol Jan přijal za syna...*). Drama sehráli žáci svatomikulášské školy v r. 1685 ve vekolepé výpravě, za níž Láni zůstal dlužen místnímu malíři. Představení bylo, zdá se, znamenitou podívanou, která se zapsala do divadelních dějin města. Ještě J. Ch. Gottsched je zmiňuje v *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der Deutschen dramatischen Dichtkunst* (Leipzig 1757).⁴¹⁶

Láni se na Komenského odvolává jednak v předmluvě díla, kde přímo cituje jeho myšlenku, že se pomocí školního divadla studenti lépe a rychleji naučí různým

⁴¹³ O emigrantech z území dnešního Slovenska viz CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, 2004: s. 30, 31.

⁴¹⁴ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, 2004: s. 32–34, 33. Periochu, z níž autorka vycházela, jsem neměla k dispozici.

⁴¹⁵ Jméno se vyskytuje také ve formách Georg Lani (Lany), György Lányi, Georgius Lanus.

vědomostem, jednak nese stopy Komenského vlivu samotná hra. Drama má dvě části, vážnou latinskou (ve verších) a komickou německou (ve formě prozaických interludií). Latinský děj (opírá se o 22. kapitolu Církevních dějin Eusebia z Kaisareje) líčí, jak sv. Jan přijal za syna sirotka Agapeta a zabezpečil jeho vzdělání. Agapetus spolu s několika dalšími žáky však uteče ze školy, jelikož se jim protiví příliš přísný učitel, který jim vyhrožuje výprasky. Zběhlí studenti se posléze stanou lupiči a proviní se dokonce vraždou. Na zásah sv. Jana se Agapetus vrátí zase na cestu ctnosti. Ve hře vystupují i alegorické postavy. Lániho předlohou bylo školské drama Heinricha Knausta (cca 1521 – po 1577) *Agapetus scholasticus praedo factus et conversus* (*Žák Agapetus, který se stal loupežníkem a zase se obrátil*). Láni z ní přebral mnohé doslova, některé části Knaustovy práce více či méně upravil, další pasáže přidal sám, přičemž dopsal více než polovinu textu navíc (doplnil i nové scény a dějství). Také německé mezihry, jež vyšly v Lipsku samostatně r. 1685, nepocházely od Knausta.⁴¹⁷

Ve třetí scéně druhého aktu vykresluje Láni rozvleklou a navíc značně eklektickou školní hodinu. Po zpěvu a modlitbách (zazněl mj. Otčenáš arabsky a syrsky, Apoštolské vyznání víry v řečtině aj.) v ní Učitel kromě mnoha jiných věcí zkouší, jak si žáci osvojili úryvky z látky Komenského učebnic *Orbis pictus*, *Vestibulum* a *Janua* (u posledních dvou je připojena řecká verze přednášených pasáží). Snad lze právě v této části textu spatřovat vliv *Scholy ludus*, v níž se v *Pars IV.* také přímo na scéně dostali ke slovu žáci s Komenského učebnicemi.⁴¹⁸

Jak ukázala J. Nagyová, tradice školských her-dialogů (podobně jako učebnic-dialogů) pokračovala v různé podobě v Uhrách i v 18. století v pracích různých protestantských autorů. Zvláště zajímavý příklad objevila tato maďarská badatelka v sérii divadelních textů Samuela Szátmári Paksiho, který vyučoval na koleji

⁴¹⁶ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 2004: s. 46–50.

⁴¹⁷ Hru jsem měla k dispozici ve slovenském překladu, tj. LÁNI – MINÁRIK 1998. Zmínka o Komenském v Lániho předmluvě viz tamtéž, s. 7, 8; zde je rovněž Komenský jmenován mezi známými autory divadelních her (s. 9); zde uvedené a další informace o hře ve studii J. Minárika viz tamtéž, s. 163–171.

⁴¹⁸ LÁNI – MINÁRIK 1998: s. 25–40.

v Sárospataku poetiku v sedmdesátých letech 18. století a zemřel zde v pouhých 24 letech. Třebaže jeho dramatické práce nesou názvy jako *Pandora* nebo *Proserpina*, nejde o dramata v běžném slova smyslu. Szatmári Paksi totiž napsal své hry s použitím dialogizovaných textů z učebnice Istvána Losoncziho *Artis poeticae elementa*. Poslední autorovo drama, *Phaedra*, pokládá Nagyová za zdařilou klasickou tragédií: „...no one would think that it was written using a schoolbook“.⁴¹⁹

V Českých zemích se pod vlivem náboženských poměrů na cyklus *Schola ludus* nadlouho zapomnělo. Jisté pozornosti se tyto Komenského hry dočkaly až v poslední třetině 19. století, a to v souvislosti s oživením zájmu o Komenského dílo vyvolaným dvěma velkými komeniovskými výročími a oslavami v r. 1871 a 1892. Také *Diogenes* se dočkal návratu na scénu až po r. 1920, kdy vyšel úplný český překlad hry.⁴²⁰

⁴¹⁹ NAGY 2002: zvláště s. 257, 259, 260.

⁴²⁰ Není úkolem této práce zaznamenat všechna provedení Komenského her na našich jevištích od 19. století po současnost. Různá představení zmiňují jednotliví badatelé. Souhrně nahlédl problematiku ZAJÍČEK 1994. Jeho článek není bohužel vybaven poznámkovým aparátem.

D. ZÁVĚR

Předložená práce rozebírá všech deset dramatických prací J. A. Komenského v kontextu s historickými poměry a spolu s praxí středoevropského (zvláště školského) divadla 16. a 17. století. Komenského školské hry vznikly za jeho působení na gymnáziu ve velkopolském Lešně a při příležitosti jeho pobytu v uherském Sárospataku, kde pomáhal reformovat tamní latinskou školu.

I když nelze prokázat, že k zavedení divadelních her na lešenském gymnáziu v r. 1635 došlo jen jeho přičiněním, přece je jasné, že první doložená představení se v tomto vzdělávacím ústavu hrála právě v době Komenského rektorátu. Dramatická produkce, která se v gymnáziu v 17. století hrála, byla, pokud víme, psána prózou a byla zcela v souladu s dobovými trendy. Inspiraci čerpali lešenští autoři z dramát protestantských (zvláště německy a latinsky píšících) autorů, ale nevyhnuli se ani látkám typickým spíše pro jezuitské dramatiky. Lešenská dramaturgie měla poměrně velký podíl světských prvků, který byl patrně určen požadavkem nejen na poučnost, ale i na zabávnost, již nejspíše oceňovala šlechtická část studentů. Do tohoto období spadá i vznik dvou vlastních dramát Komenského, *Diogenes Cynicus redivivus* (hráno 1640, poprvé vyšlo 1658) a *Abrahamus patriarcha* (hráno 1641, poprvé vyšlo 1661/1662). K první z her zaujali předchozí badatelé v zásadě dva postoje. První vyzdvihovali vtipné zpracování Diogenova života a nezvyklou volbu antického, světského tématu, jež bylo posléze bráno jako příklon k renesančnímu myšlení a k pokrokovosti. Druzí (J. Červenka) se zamýšleli nad tím, proč si vlastně bratrský kazatel vybral právě tohoto filosofa, neboť kynismus v sobě chová mnohé velmi diskutabilní rysy, jako je absolutní neuznávání jakékoli společenské konvence včetně osudového sklonu k veřejně provozovanému promiskuitnímu chování. Částečně na tuto otázku odpověděl již P. Floss, když zjistil, že Komenský viděl v kynismu do jisté míry praktické a důsledné naplnění požadavků stoické morálky a filosofie. Další část odpovědi na tuto otázku může být dána tím, že

Komenský viděl Diogena jako velkého myslitele vnitřní svobody, jedince nezávislého na vnějších podmínkách, a to včetně panovnických rozmarů.

Tento výklad však závisel na interpretaci Diogena jako v zásadě příkladné bytosti, v níž se tento filosof v recepci různých autorů proměnil již ve středověku, když byl zařazen do různých sbírek kazatelských exempel jako příklad dobrovolné chudoby a jako příklad nezávislosti na bohatství a světské moci. V raném novověku byl Diogenes často pojímán jako mravně dokonalá bytost, jež je pro svou duchovní nezávislost a čistotu oprávněna kritizovat společenské a politické nešvary a být rádcem (zvl. rádcem panovníka) takřka v kterémkoli oboru. Jako takový pronikl Diogenes jako postava i do různých dobových divadelních her. Tato silná populární tradice nemohla Komenského zcela minout. Jeho *Diogenes* působí mezi těmito kusy jednak jako integrální součást zmíněné tradice, jednak jako zvláštní případ pro své quasi dokumentární pojetí i zřetelný výukový záměr: poučit studenty o kynické filosofii. Jako takovou hru pochopili i Komenského současníci.

Biblická hra *Abrahamus patriarcha* se zdaleka netěšila takové badatelské přízni jako Komenského *Diogenes*, což bylo zčásti způsobeno i tím, že hra nebyla zatím vydána v češtině. Také v 17. století se drama nedočkalo velké pozornosti, neboť biblická hra byla tehdy stále jedním z nejběžnějších dramatických projevů a Komenským zvolená biblická látka byla jednou z nejčastěji zpracovávaných. Oproti názoru, že *Abrahamus* je hra o slepé poslušnosti k Bohu, jež nemá valných dramatických kvalit, vystoupil v novější době S. Zajíček důkladným rozbořením dramatu. Doplnila bych, že kritika, namířená na postavu Abrahama jako dramatické osoby bez vývoje, jež trpně a bez váhání souhlasí s obětováním vlastního syna, je velmi povrchní. Komenský těžko mohl praotci Abrahamovi přidělit jinou povahu, postaral se však ve své práci o zdůraznění toho, že Abraham na své fyzické pouti prochází i duchovní cestou, po níž ho vede Boží hlas, a toho, že se během svého života učí. Získává poznatky o božím přístupu k různým pochybením i o tom, která provinění Bůh nekompromisně trestá, a ví také, že se na Boha může spolehnout, neboť přísliby, jež dal, také plní. Ve světle této zkušenosti a poznání a se pak

patriarchovo rozhodnutí jeví jako výsledek kognitivního aktu a jako logické završení jeho duchovní cesty. Komenský pojímá scénu obětování Izáka jako zkoušku Abrahamovy víry (v protestantských hrách běžný jev), jejímž přirozeným výsledkem je poslušnost Božích příkazů, třebaže mohou být nesrozumitelné.

S bojovnou francouzskou hrou Théodora de Bèze *Abraham sacrificant* (1550) má Komenského *Abrahamus* společné zaměření na skupinu exulantů, v Bezově případě francouzských hugenotů v Lausanne, v případě Komenského na bratrské, luterské či kalvínské uprchlíky v Lešně. Poselstvím hry není naděje vysídlenců na návrat do jejich původní vlasti, jak bývá hra někdy interpretována, ale naděje na nebeskou vlast, jež je pro každého křesťana tou jedinou pravou. Oslovená skupina emigrantů si má osvojit Abrahamovu víru a skrze ni přejít i ke skutkům víry, jimiž je v tomto případě poslušnost božích příkazů. Naděje tkví i vtom, že Bůh nepřijme Abrahamovu oběť, i když si ji vyžádal: je zde tedy i možnost, že podobně se zachová i v případě trpících exulantů.

Zcela jiná je poslední Komenského dramatická práce, cyklus osmi naučných divadelních her *Schola ludus*, sepsaných na základě učebnice *Janua lingvarum*. Hry postupně probírají svět přirozených věcí (I), svět člověka (II), svět lidské dovednosti (III), triviální a latinskou školu (IV), akademii (V), svět morálky (VI), život v lidské společnosti (VII), království a povinnosti panovníka a věci náboženství a teologie (VIII). Komenský přistoupil k práci na tomto dramatickém textu v závěru svého pobytu v Sárospataku. Inspirací mu bylo dílo jiného českého exulanta Šebestiána Macra z Letošic, jenž jako rektor lešenské školy pořídil v letech 1650 a 1651 tři dramatizace z látky šedesáti kapitol Komenského učebnice *Janua lingvarum reserata* (ve verzi z r. 1649) a předvedl je v lešenské škole. Pokud víme, hrála se první z těchto dramatických prací koncem r. 1653 nebo začátkem r. 1654 i v potocké škole, poté přistoupil Komenský k tvorbě her *Scholy ludus*. Kromě jediného článku Ľ. Kurdybachy nebyly Macrovy dramatizace jako celek nikdy rozebrány. Z výsledků této práce vyplývá, že zvláště látka Macrovy první dramatizace, zahrnující celý svět přirozených věcí, byla příliš rozsáhlá, měla

mnoho diskutabilních prvků. Kombinuje totiž rysy učebního textu své doby a dobového dramatu (tituly kapitol z *Januy* před každou scénou, charakteristiky postav úvodními monology, sociální roztržidění postav, komika). Macrova první dramatizace využila příliš mnoho scén zahrnujících nesourodou náplň, mnoho dlouhých monologů atd. Text Komenského učebnice autor navíc takřka neměnil. Ve druhé dramatizaci, která zahrnula svět lidských dovedností, již autor pracoval s menším množstvím dramatizovaného penza *Januy*: ubylo zde příliš obsažných scén, ubylo monologů, ubylo nesourodých dodatků. Třetí dramatizace obsáhla pouhých deset kapitol januálního textu a byla nejpestřejší; nejpozoruhodnější v prvním jednání, kde autor zcela opustil text Komenského učebnice a nahradil ji vlastním textem o matematice a o jejím využití v lidské společnosti.

Od Macrova načerpal Komenský mnoho poučení a přímo od něj převzal skupinu krále Ptolemaia a jeho poradního sboru, již v Macrově první hře uvádějí do pohybu celý děj pod záminkou, že se král hodlá poučit o všech věcech. Třebaže v první hře Komenského cyklu *Schola ludus* najdeme jak některé stopy textu *Januy* z r. 1649, tak drobné části Macrova vlastního textu, přece jde o zcela samostatné zpracování. Charakteristické pro ně je, že v jednotlivých hrách je využito mnohem menšího množství kapitol januálního textu.

Třebaže byl pro Komenského základní text *Januy* v potockém vydání z r. 1652, jež se autor alespoň ve třech prvních hrách dosti přesně obsahově přidržel, pro dramatické účely Komenský znění *Januy* důkladně přeformuloval. Základní metodou bylo pro Komenského rozdělení textu do co nejvíce aktů a scén – a dále na co nejvíce replik co největšího počtu dramatických postav. V *Pars III.* (mající přes sto dramatických osob) tato praxe vrcholila; od čtvrté hry cyklu se k ní přidalo ještě organické začleňování nového materiálu, na předloze zcela nezávislého. Tímto způsobem vznikly dramaticky nejpozoruhodnější části *Scholy ludus: Pars IV.* a *V.* (odehrávající se ve školním prostředí), první akt a do sc. 4 i druhé jednání *Pars VI.* (o morálce), druhý akt *Pars VII.* (budování utopického města) a první akt *Pars VIII.* (království a válka). Poslední tři hry cyklu jsou však poznamenány

časovou tísní, v níž je autor psal. V prvním aktu *Pars VII.* (o rodině) nacházím hlavní nedostatek v nekonceptnosti podání, třebaže některé výjevy této části jsou velmi živé (např. výstup marnotratného otce, jenž se nestará o své děti). Od sc. 5 druhého aktu *Pars VI.* zpracovával autor takřka výhradně jen látku *Januy*, a to v zásadě v krátkých monologích postav; týmž stylem je traktováno i druhé jednání *Pars VIII.* (náboženství a teologie).

Od Macra Komenský patrně přejal i myšlenku na vizualizaci učební látky, respektive na předvádění věcí, o nichž se hovoří, přímo během představení divadelní hry. Macer se sice takřka nevěnoval pokynům o divadelním ztvárnění svých dramatizací ani popisům rekvizit a manipulace s nimi, avšak ze druhé a třetí hry přece plyne, že k takovému využití rekvizit v představení opravdu došlo. U Komenského pak na vizualizaci učební látky pomocí rekvizit stojí zejména *Pars I.* a v ještě větší míře *Pars III.*

Na rozdíl od Macra zanechal Komenský pokyny pro provedení *Scholy ludus* v předmluvě k potockým kurátorům školy (ty osvětlují zejména organizační stránku věci, výběr herců, zkoušky atd.), ale i v textech her samých. U *Diogena* a *Abrahama* sice tyto poznámky najdeme také, avšak ne v takové míře. Z textů *Scholy ludus* se dovíme mnoho o realizaci představení, nejen o již zmíněných rekvizitách, ale i o hracím prostoru (nepochybná byla zadní plachta a v *Pars V.* snad i pódium) a jeho vybavení. *Schola ludus* poskytuje i informace o hereckém projevu (včetně mimiky a hlasového projevu), jaký si Komenský pro realizaci představoval, o kostýmech (základem byl soudobý oděv). Zvláštní kapitolu tvoří Komenského práce s publikem, jež prology a epilogy nepřestávají nabádat ke vstřícnému přístupu ke hrám a vychovávají diváky i zcela přímými doporučeními, jak se chovat.

Jak *Diogenes*, tak *Schola ludus* byla ve své době úspěšná a vlivná díla. Kromě dvou komeniovských amsterodamských vydání se *Diogenes* (respektive jeho parafráze) v 17. století dočkal i dvojího přepracovaného vydání v Halberstadtu (a byl také uveden). Objevil se i v holandském překladu (v několika vydáních).

Schola ludus dosáhla celkem pěti edic (Sárospatak, Amsterdam – 2 edice, Frankenthal, Londýn). Mimo Blatný Potok se hrála ještě na přelomu padesátých a šedesátých let 17. století ve Frankenthalu, nevíme však přesně, které hry (kromě první) zde byly provedeny. Hluboké stopy zanechalo dílo v různých částech Uher, kde stopy jeho recepce najdeme ve školských divadelních hrách J. Lániho a I. Cabana pokud jde o území dnešního Slovenska, a také v tvorbě potockého autora Szatmári Paksiho v 18. století.

Při stavu prozkoumanosti divadelních her zvláště z katolické školní produkce nelze dost dobře hodnotit, nakolik jsou Komenského díla oním pilířem naší pobělohorské dramatiky, za nějž je prohlašovala doba nedávno minulá. Na druhé straně jsou však Komenského dramatické práce nejspíše prvními, které se hrály za hranicemi Českých zemí – a přesně vzato, druhým takovým autorem byl Šebestián Macer. Základním důvodem pro to je jistě u obou fakt emigrace, avšak nelze popřít, že Komenského *Diogenes* i *Schola ludus* vzbudily skutečný zahraniční zájem.

E. PRAMENY A LITERATURA

ALSTED, Schola 2005: ALSTED, Johann Heinrich. Schola triumphata per Illustrem et magnificum Dominum D. Georgium Rakoci, filium Illustrissimi Transylvaniae principis primogenitum, a. d. 15. Octobris, anno M. DC. XXXVII. LÓRANT, István (ed.). In ALSZEGY, Zsolné –LÓRANT, István – VARGA, Imre (eds.). *Ludi scaenici linguae Latinae protestantium in Hungaria e saeculo XVII–XVIII. = Magyarországi latin nyelvű protestáns iskoladrámák a XVII–XVIII. századból.* [Budapest]: Argumentum, 2005, s. 113–151.

ANDRAEAE, Christianopolis 1619: ANDRAEAE, Johann Valentin. *Reipublicae Christinanopolitanae descriptio.* Argentorati: heredes Lazari Zetzneri, 1619.

BENEŠ – STEINER 1985: BENEŠ, Jiří – STEINER, Martin. Die Janua lingvarum reserata 1631–1657. *Acta Comeniana*, 30, 1985, 6, s. 185–199.

BAĐUROVÁ – BRTOVÁ – VIDMANOVÁ 2007: BAĐUROVÁ, Anežka – BRTOVÁ, Bohuslava – VIDMANOVÁ, Stanislava et al. *Bibliografie spisů J. A. Komenského vytištěných do roku 1800* [databáze na CD-Rom]. Praha: Knihovna AV ČR, 2007.

DE BÈZE, Abrahamus 1597: DE BÈZE, Théodore. Abrahamus sacrificans: JACOMOTUS, Ioannes (překl.). In DE BÈZE, Théodore. *Poemata varia.* [Genavae]: [Robert Estienne (?)], 1597, s. [285]–343.

BIBLE KRALICKÁ I, 1579: *Bibli české díl první, totiž patery knihy Mojžišovy vnově vydané.* [Bible kralická šestidílná - I]. Kralice: tiskárna Jednoty bratrské, 1579.

BIEŃKOWSKI 1968: BIEŃKOWSKI, Tadeusz. Teatr i dramaty szkół różnowierczych w Polsce. *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*, 13, 1968, s. 51–79.

BLÁHOVÁ 2001: BLÁHOVÁ, Marie. *Historická chronologie.* Praha: Libri, 2001.

BLEKASTAD 1969: BLEKASTAD, Milada. *Comenius: Versuch eines Umrisses von Leben, Werk und Schicksal des Jan Amos Komenský.* Oslo: Universitetsforlaget; Praha: Academia [1969].

BRAMBORA 1973: BRAMBORA, Josef. The significance of Comenius' stay at Sárospatak in the evolution of his pedagogic and pansophic concepts. In FÖLDES, Éva –MÉSZÁROS, István (eds.). *Comenius and Hungary: Essays.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973, s. 25–29.

BRTOVÁ – VIDMANOVÁ 1978: BRTOVÁ, Bohuslava –VIDMANOVÁ, Stanislava. Seznam děl J. A. Komenského uchovaných pouze v zahraničí (tisky do r. 1670). *Studia Comeniana et historica*, 8, 1978, 18, s. 123–228.

[CABAN], Labarum 1665: [CABAN, Izák.] *Labarum triumphale victrici Palladi fragariae solenne ut pote Dramaticum Lycei Eperiensis*. Leutschoviae: Samuel Brewer, 1665.

CARRON 2004: CARRON, Jean-Claude. Abraham sacrificant de Théodore de Bèze: Exil et propagande évangéliques au XVI^e siècle. *Revue d'histoire du théâtre*, 56, 2004, 1–2, s. 69–92.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. Divadlo ako súčasť výchovného systému J. A. Komenského a jeho ohlas na slovenských školách. *Slovenské divadlo*, 5, 1957, 4; 5, s. 256–264; 325–345.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1957²: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. J. A. Komenský a divadlo. *Divadlo*, 8, 1957, s. 748–752.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1960: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. Dramaty Jana Amosa Komeňského i jego poglądy na teatr szkolny. *Pamiętnik Teatralny*, 9, 1960, 3; 4, s. 497–510.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1968: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. Humanistické a reformační divadlo v období znovuupevnění feudalismu. In SCHERL, Adolf (ed.). *Dějiny českého divadla I*. Praha: Academia, 1968, s. 99–152.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1970: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. *Dramatik Ján Amos Komenský a humanistické divadlo*. Bratislava: Osvetový ústav, 1970.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1989: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. Komenský als Dramatiker und Theoretiker des Schultheaters. In KYRALOVÁ, Marie – PŘÍVRATSKÁ, Jana (eds.). *Symposium Comenianum 1986: J. A. Comenius's Contribution to World Science and Culture: Liblice, June 16–20, 1986*. Praha: Academia, 1989, s. 135–141.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1993: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. Komenský dramatik a teoretik divadla a jeho vplyv na slovenskú dramatickú tvorbu. In *J. A. Komenský a slovenská kultúra. Zborník materiálov z medzinárodnej komeniologickej konferencie konanej v Bratislave v dňoch 30. a 31. marca 1992*. Bratislava: Univerzita Komenského, 1993, s. 60–65.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1994: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. L' éducation par le jeu théâtral – Comenius auteur dramatique et theoricien du théâtre. In VOISINE-JECHOVÁ, Hana (ed.). *La visualisation des choses et la conception philosophique du monde dans l'oeuvre de Comenius. Actes du Colloque international des 18–20 mars 1992*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, s. 153–160.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1997: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. *Z divadelných počiatkov na Slovensku*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1997.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 2004: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. Dramatická tvorba slovenských exulantov v druhej polovici 17. a na začiatku 18. storočia. In CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. *Z divadelnej minulosti na Slovensku*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s. 30–59.

CRAMER 1593: CRAMER, Daniel. *Plagium, Comoedia de Alberto et Ernesto, Friderici II. Electoris Saxonici incliti filiis inclitis, astu et fastu surreptis, abductis, sorte et vi receptis, reductis* [elektronická edice on line]. Witebergae: Ex officina Cratoniana, 1593. Bayerische StaatsBibliothek. URL: <nbn:de:bvb:12-bsb00037348-3>. [cit. 2012.03.20].

ČERVENKA 1959: KOMENSKÝ, Jan Amos: *Johannis A. Comenii Janua linguarum reserata. Editio synoptica et critica quinque authenticos textus Latinos necnon Janua Comenii textum Bohemicum continens*. ČERVENKA, Jaromír (ed., úvod). Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1959.

ČERVENKA 1970: ČERVENKA, Jaromír. *Naturphilosophie des J. A. Comenius*. Praha: Academia, 1970.

DANYSZ 1899: DANYSZ, Antoni. Jan Amos Komeński: Przyczynki do jego działalności w Polsce [elektronická edice on line]. *Roczniki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk* 25, 1899, s. 107–202. Wiekopolska Biblioteka Cyfrowa [vlastník předlohy neoznačen]. URL: <<http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=118602&from=FBC>> [cit. 2012-04-04].

DRASTÍKOVÁ 1965: DRASTÍKOVÁ, Ludmila. *Komenského divadelní hra Diogenes Cynicus redivivus v jazykové úpravě C. H. Lauterbacha*. Diplomová práce na Filosofická fakulta Karlovy university v Praze na Katedře věd o antickém starověku. Vedoucí práce Eva Kamínková, 1965. (Kopie v příruční knihovně komeniologie ve FIÚ AV ČR.)

DRUSCHKY 1904: DRUSCHKY, Bruno. *Würdigung der Schrift des Comenius Schola Ludus: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorat würde der hohen philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen*. Wernigerode: Buchdruckerei von B. Angerstein, 1904.

DWORZACZKOWA 2003: DWORZACZKOWA, Jolanta. *Szkoła w Lesznie do 1656 roku. Nauczyciele i programy*. Leszno: Leszczyńskie Towarzystwo Kulturalne, 2003.

FIJAŁKOWSKI 2008: FIJAŁKOWSKI, Adam. Die ‚voces variae animantium‘ in der Unterrichtstradition des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. In SPEER, Andreas (ed.)

Miscelanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln; Band 34: Das Sein der Dauer. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008, s. 447–469.

FLEMMING 1930: FLEMMING, Willi (ed., úvod). *Das schlesische Kunstdrama*. Leipzig: Philipp Reclam Jr., 1930.

FLOSS 1986: FLOSS, Pavel. Kynismus jako filozofická a kulturně sociální tradice a dílo J. A. Komenského. *Studia Comeniana et historica*, 16, 1986, 31, s. 5–28.

FÖLDÉS 1975: FÖLDÉS, Éva: Comenius'connections with the anti-feudal movements (Comenius and the Anabaptists of Sárospatak). In FÖLDES, Éva – MÉSZÁROS, István (eds.). *Comenius and Hungary: Essays*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1973, s. 51–68.

FÖRSTER 2011: FÖRSTER, Josef. Masen vs. Mickl: Dvě podoby maurikiovské tragédie. In FÖRSTER, Josef – KITZLER, Petr – PETRBOK, Václav – SVATOŠOVÁ, Hana (eds.). *Musarum socius: Jinak též malý slavnospis, tj. malá knížka studií ku cti slovného pana D^{ra} ... Martina Svatoše, Philomusa, znalce písemnictví českého a latinského doby pobělohorské, především pak spisků bratří Tovaryšstva Ježíšova neboli jesuitů, rovněž historie doby novější etc. etc., složená od jeho kolegů a přátel u příležitosti jeho jubilea a připravená k vydání na světlo Boží*. Praha: Kabinet pro klasická studia Filosofického ústavu AV ČR, 2011, s. 345–364.

FRINTA 1970: FRINTA, Antonín. O poměru Poláků ke Komenskému. In SEDLÁŘ, Richard (ed.). *Universita Karlova J. A. Komenskému, 1670–1970: Sborník prací učitelů a studentů University Karlovy k 300. Výročí úmrtí J. A. Komenského*. Praha: Universita Karlova, 1970, s. 138–143.

FURTENBACH 1944: FURTENBACH, Josef. *Prospektiva: Základy kukátkového divadelního prostoru*. POKORNÝ, Jaroslav (překl.). Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. Knihovna divadelního prostoru; 1. Řada A 2.

GENESIS 1968: *První kniha Mojžíšova: Genesis*. BIČ, Miloš – BALABÁN, Milan – HERYÁN, Miroslav et al. (překl.). Praha: Kalich, 1968. Nový překlad Písma svatého: Starý zákon: Překlad s výkladem; 1.

GINDELY 1869: GINDELY, Antonín (ed.). *Dekrety Jednoty Bratské*. Praha: I. L. Kobr, 1869. Staré paměti dějin českých; I.

GROVE 1980: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, Stanley (ed.). Tom 5. London: Macmillan; Washington: Groves Dictionaries of Music; Hongkong: Peninsula Publishers Ltd., 1980.

HAGENAU 1994: HAGENAU, Gerda. *Polnisches Theater und Drama: ein integraler Bestandteil europäischer Theaterkultur: 966 – 1795*. Wien [u.a.]: Böhlau, 1994.

HEJNIC – MARTÍNEK 2, 1966: HEJNIC, Josef – MARTÍNEK, Jan: *Enchiridion renatae poesis Latinae in Bohemia et Moravia cultae 2 = Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 2*. Praha: Academia, 1966.

HEJNIC – MARTÍNEK 3, 1969: HEJNIC, Josef – MARTÍNEK, Jan: *Enchiridion renatae poesis Latinae in Bohemia et Moravia cultae 3 = Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 3*. Pragae: Academia, 1969.

HENDRICH 1926: HENDRICH, Josef. K bibliografii Komenského hry Diogenes redivivus. *Archív pro bádání o J. A. Komenském*, 9, 1926, s. 27–30.

HENDRICH – KOMENSKÝ 1947: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Škola na jevišti*. HENDRICH, Josef (překl., úvod). Brno: Komenium, 1947.

HENDRICH 1947: HENDRICH, Josef. Komenský dramatik. In KLÍMA, Jiří Václav (ed.). *Jan Amos Komenský: Soubor statí o životě a díle učitele národů*. 2. vyd. Praha: J. V. Peroutka, 1947, s. 132–154.

HENDRICH 1950: HENDRICH, Josef. Comeniana. *Věstník Královské české společnosti nauk: Třída filosoficko-historicko-filologická*, 1950, 7, s. 1–28.

HERCULES: *Hercules monstrorum domitor: Oratorii et poetici exercitii gratia in Illustri Lesnaeo XIV. Novembris anno a Salutiferi partus M.DC.XLVII. in scenam productus*. Lesnae Pol[onorum]: Daniel Vetter, [1647].

CHOMĘTOWSKI 1870: CHOMĘTOWSKI, Władysław. *Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku* [elektronická edice on line]. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1870. Biblioteka Śląska Katowice. URL: <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=1042&from=&dirids=1&ver_id=&lp=3&QI=E6F78CE7E251CD3EA42B9D989AD64BED-73> [cit. 2012-04-04].

JURKOWSKI 1961: JURKOWSKI, Jan. Tragedyja o polskim Scylurusie. In LEWAŃSKI, Julian (ed.). *Dramaty Staropolskie: Antologia: Tom III*. Warszawa: Państwowy Instytut wydawniczy, 1961, s. 71–113.

KÁDNER 1915: KÁDNER, Otakar. Předmluva ke Schole ludus. In KÁDNER, Otakar (ed.). *Veškerých spisů Jana Amosa Komenského svazek IX*. Brno: Ústřední spolek jednot učitelských na Moravě 1915, s. 119–128.

KÁRMÁN 2009: KÁRMÁN, Gábor. Jezuita iskoladráma Rákóczi Zsigmond esküvője tiszteletére. In CZIBULA, Katalin – EMŐDI, András – SZABOLCS, János-Szatmári (eds.). *Dráma – múlt: Színház – Jelen*. Oradea: Partium; Cluj-Napoca: Sociatatea Muzeului Ardealan, 2009, s. 289–296.

KAWECKA-GRYCZOWA 1964: KAWECKA-GRYCZOWA, Alodia. Leszno – ośrodek wydawniczy Jednoty. *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 9, 1964, s. 217–269.

KAWECKA-GRYCZOWA 1975: KAWECKA-GRYCZOWA, Alodia. *Z dziejów polskiej książki w okresie Renesansu: Studia i materiały*. Wrocław: Ossolineum, 1975.

KILIÁN 1994: KILIÁN, István. *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma = Fontes ludorum scenicorum in gymnasiis collegiisque Scholarum piarum Hungariae*. Budapest: Argumentum Kiadó, 1994.

KINDERMANN 1959: KINDERMANN, Heinz. *Das theater der Barockzeit*. Salzburg: Otto Müller, 1959. Theatergeschichte Europas; III.

KLOSOVÁ 1989: KLOSOVÁ, Markéta. Lešenské hry a J. A. Komenský. In *J. A. Komenský v kontextu jazykového a literárního vývoje jeho doby: Sborník referátů z XV. Mezinárodního komeniologického kolokvia v Uherském Brodě 13.–15. září 1988*. *Studia Comeniana et historica* 19, 1989, 38, s. 166–175.

KLOSOVÁ 1993: KLOSOVÁ, Markéta. Jan Amos Komenský a antická mytologie. In *J. A. Komenský a slovenská kultúra. Zborník materiálov z medzinárodnej konferencie konanej v Bratislave v dňoch 30. a 31. marca 1992*. Bratislava: Univerzita Komenského, 1993, s. 263–267.

KLOSOVÁ 2005: KLOSOVÁ, Markéta. Původní předmluva ke Komenského osmidílnému cyklu divadelních her Schola ludus. In ŠORMOVÁ, Eva – KUKLOVÁ, Michaela (eds.). *Miscellanea theatralia: Sborník A. Scherlovi k osmdesátinám*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 89–99.

KLOSOVÁ 2008: KLOSOVÁ, Markéta. Zwei Spiele des Sebastian Macer und J. A. Comenius' Schola ludus (Pars I-IV). In CZIBULA, Katalin (ed.). *Színházvilág Vilagszínház*. Budapest: Racio Kiado, 2008, s. 179–187.

KLOSOVÁ 2008²: KLOSOVÁ, Markéta. Dva modely dokonalé společnosti: Andreae a Komenský. *Studia Comeniana et historica*, 38, 2008, 80, s. 63-73.

KLOSOVÁ 2009: KLOSOVÁ, Markéta. Osobní a literární vztahy Jana Amose Komenského k Johanna Valentinu Andreae. In PRÁZNÝ, Aleš – SCHIFFEROVÁ, Věra (eds.). *Pojetí světa v díle Jana Amose Komenského*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2009, s. 117–132.

KNOZ 2008: KNOZ, Tomáš. *Karel St. ze Žerotína: Don Quijote v labyrintu světa*. Praha: Vyšehrad, 2008.

KOMENSKÝ – ČERVENKA 1970: KOMENSKÝ, Jan Amos. Škola hrou, část VIII, akt 1. ČERVENKA, Jaromír (překl., koment.). *Divadelní výchova*, 7, 1970, 1, textová příloha č. 1, s. 2–23.

KOMENSKÝ, Abrahamus 1973: KOMENSKÝ, Jan Amos. Abrahamus Patriarcha scena repraesentatus. NOVÁKOVÁ, Julie (ed., úvod, koment.). In NOVÁKOVÁ, Julie – KRÁLÍK, Stanislav (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia II = Dílo Jana Amose Komenského II*. Praha: Academia, 1973, s. 501–534.

KOMENSKÝ, Apoštol 1949: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Apoštol míru J. A. Komenský*. KRÁTKÝ, Radovan – STEJSKAL, Václav (eds., koment., předml.). Praha: Československý spisovatel, 1949.

KOMENSKÝ, Atrium 1652: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Eruditionis scholasticae pars III, Atrium rerum et lingvarum ornamenta exhibens*. [Patakini]: Chalcographia Celsiss[imae] princ[ipis], 1652.

KOMENSKÝ, Atrium 1957: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Eruditionis scholasticae pars III, Atrium, rerum et lingvarum ornamenta exhibens. Grammatica elegans. Latinitatis Atrium. ODO II, Pars III. Editio anni 1657 lucis ope expressa*. Praha: Nakladatelství ČSAV 1957, sl. 451–718. Opera didactica omnia; II.

KOMENSKÝ, CAF 1913: KOMENSKÝ, Jan Amos. Continuatio admonitionis fraternae de temperando charitate zelo... Joh. Comenii ad S. Maresium. KVAČALA, Ján (ed.). *Archiv pro bádání o životě a spisech J. A. Komenského*, 3, 1913, 7–51.

KOMENSKÝ, CAF 1975: KOMENSKÝ, Jan Amos. Continuatio admonitionis fraternae de temperando charitate zelo... Joh. Comenii ad S. Maresium... Amsterdami: Apud Johannem van Someren 1669 [facsimile]. In BLEKASTAD, Milada (ed., úvod). *Comenius' Självbiografi = Comenius about himself*. Stockholm, 1975, s. 209–264.

KOMENSKÝ, Consultatio II, 1966: KOMENSKÝ, Jan Amos. *De rerum humanarum emendatione consultatio catholica II*. ČERVENKA, Jaromír – MIŠKOVSKÁ, Vlasta Taťána (eds.). Praha: Academia, 1966.

KOMENSKÝ, Coronis 1915: KOMENSKÝ, Jan Amos. Laborum scholasticorum Patakini obitorum coronis. In KÁDNER, Otokar (ed.). *Veškerých spisů Jana Amosa Komenského svazek IX*. Brno: Ústřední spolek jednot učitelských na Moravě 1915, s. 459–478.

KOMENSKÝ, Did. dissertatio 1986: KOMENSKÝ, Jan Amos. De sermonis Latini studio per Vestibulum, Januam, Palatium et Thesauros Latinitatis quadripartito gradu plenè absolvendo Didactica dissertatio. BALÍK, Vojtěch (ed.). In STEINER, Martin – KYRALOVÁ, Marie (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia 15/I = Dílo Jana Amose Komenského 15/I*. Praha: Academia, 1986, s. 353–396.

KOMENSKÝ, Didactica 1986: KOMENSKÝ, Jan Amos. Didactica magna, universale omnes omnia docendi artificium exhibens. BALÍK, Vojtěch (ed.). In STEINER, Martin – KYRALOVÁ, Marie (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia 15/I = Dílo Jana Amose Komenského 15/I*. Praha: Academia, 1986, s. 33–209.

KOMENSKÝ, Didaktika 1973: KOMENSKÝ, Jan Amos. Didactica, to jest umění umělého vyučování. KRÁLÍK, Stanislav (ed., předml., koment.). In NOVÁKOVÁ, Julie – KRÁLÍK, Stanislav (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia 11 = Dílo Jana Amose Komenského 11*. Praha: Academia, 1973, s. 33–221.

KOMENSKÝ, Diogenes 1920: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Diogenes Kynik znovu naživu: Školní hra o čtyřech dějstvích*. HENDRICH, Josef (překl., koment., úvod). České Budějovice: Svátek, 1920.

KOMENSKÝ, Diogenes 1968: KOMENSKÝ, Jan Amos. Diogenes kynik znovu naživu. HENDRICH, Josef (překl.) – MIŠKOVSKÁ, Vlasta Taťána (překl.) – ČERVENKA, Jaromír (úvod, koment.). In ČERVENKA, Jaromír (ed.). *Vybrané spisy Jana Amose Komenského: Svazek V: Výbor ze spisů o filosofii a přírodě*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968, s. 431–502.

KOMENSKÝ, Diogenes 1973: KOMENSKÝ, Jan Amos. Diogenes Cynicus redivivus sive de compendiose philosophando. NOVÁKOVÁ, Julie (ed., úvod, koment.). In NOVÁKOVÁ, Julie – KRÁLÍK, Stanislav (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia 11 = Dílo Jana Amose Komenského 11*. Praha: Academia, 1973, s. 437–500.

KOMENSKÝ, Grammatica 2011: KOMENSKÝ, Jan Amos. Grammatica janualis continens residuum grammaticae vestibularis. BOUZKOVÁ, Hana (ed.). In STEINER, Martin – KLOSOVÁ, Markéta (eds.). *Dílo Jana Amose Komenského 15/IV = Johannis Amos Comenii Opera omnia 15/IV*. Praha: Academia, 2011, s. 293–340.

KOMENSKÝ, Janua 1649: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Latinae lingvae Janua reserata rerum et lingvae structuram exhibens ordine nativo*. Lesnae: Daniel Vetter, 1649.

KOMENSKÝ, Janua 1652: J KOMENSKÝ, Jan Amos. *Eruditionis scholasticae pars II, Janua rerum et lingvarum structuram externam exhibens*. [Patakini]: Typis Celsiss[imae] Principis, 1652.

KOMENSKÝ, Leges 1957: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Leges scholae bene ordinatae. Opera didactica omnia II, Pars III*. [Editio anni 1657 lucis ope expressa.] Praha: Nakladatelství Československé akademie věd 1957, sl. 784–803.

KOMENSKÝ, Lexicon 2011: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Sylva Latinae linguae vocum derivatarum copiam explicans: sive Lexicon januale*. BENEŠ, Jiří (ed.). In STEINER, Martin – KLOSOVÁ, Markéta (eds.). *Dílo Jana Amose Komenského 15/IV = Johannis Amos Comenii Opera omnia 15/IV*. Praha: Academia 2011. S. 103–292.

KOMENSKÝ, Lucidarium 1970: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Vestibuli et Januae lingvarum Lucidarium, hoc est nomenclatura rerum ad autopsian deducta*. ČERVENKA, Jaromír (ed.). In KRÁLÍK, Stanislav – NOVÁKOVÁ, Julie (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia 17 = Dílo Jana Amose Komenského 17*. Praha: Academia 1970, s. 35–52.

KOMENSKÝ, Ohlášení 1912: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Na spis proti Jednotě bratrské od Samuele Martinia etc. sebraný a na vyvrácení k řádu jejímu v pobožných lidech dověrnosti v třidcítí pěti příčinách (jakž se nazývá) vůbec vydaný potřebné, mírné, křesťanské starších kněží též Jednoty bratrské, na ten čas v Lešně polském v exilium zůstávajících ohlášení*. In MÜLLER, Josef Th. – NOVÁK, Jan Václav (eds.). *Veškerých spisů Jana Amosa Komenského svazek XVII*. Brno: Ústřední spolek jednot učitelských na Moravě, 1917, s. 279–448.

KOMENSKÝ, OSP 1957: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Orbis sensualium pictus. Opera didactica omnia II., Pars III*. [Editio anni 1657 lucis ope expressa.] Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, sl. 802–830.

KOMENSKÝ, OSP 1970: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Orbis sensualium pictus = Die sichtbare Welt*. ČERVENKA, Jaromír – KRÁLÍK, Stanislav (eds.). In KRÁLÍK, Stanislav – NOVÁKOVÁ, Julie (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia 17 = Dílo Jana Amose Komenského 17*. Praha: Academia, 1970, s. 53–271.

KOMENSKÝ, PP 1989: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Pansophiae praeludium*. NOVÁKOVÁ, Julie (ed.) – SOUSEDÍK, Stanislav (koment.). In STEINER, Martin – KYRALOVÁ, Marie (eds.).

Johannis Amos Comenii Opera omnia 15/II = Dílo Jana Amose Komenského 15/II. Praha: Academia, 1989, s. 7–53.

KOMENSKÝ, Rudimenta 2011: KOMENSKÝ, Jan Amos. Rudimenta grammaticae. HUBKA, Karel (ed.). In STEINER, Martin – KLOSOVÁ, Markéta (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia 15/IV = Dílo Jana Amose Komenského 15/IV*. Praha: Academia, 2011, s. 34–49.

KOMENSKÝ, SL 1656: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Schola ludus seu Encyclopaedia viva: Hoc est Januae lingvarum praxis scenica*. Patakini: Typis Cels[issimae] Princ[ipis] geod Rhenius, 1656.

KOMENSKÝ, SL 1664: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Schola ludus seu Encyclopaedia viva: Hoc est Januae lingvarum praxis comica*. Londini: Thomas Parkhurst, 1664.

KOMENSKÝ, SL 1915: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Schola ludus seu encyclopaedia viva, hoc est Januae lingvarum praxis comica*. In KÁDNER, Otokar (ed.). *Veškerých spisů Jana Amosa Komenského svazek IX*. Brno: Ústřední spolek jednot učitelských na Moravě, 1915, s. 129–458.

KOMENSKÝ, SL 1957: KOMENSKÝ, Jan Amos: *Schola ludus seu encyclopaedia viva, hoc est Januae lingvarum praxis comica. Opera didactica omnia II, Pars III*. [Editio anni 1657 lucis ope expressa.] Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, s. 831–sl. 1040.

KOMENSKÝ, SLat 1992: KOMENSKÝ, Jan Amos. De reperta ad authores latinos prompte legendos et clare intelligendos facili, brevi amoenaque via, *Schola Latina tribus classibus divisa*. STEINER, Martin (ed.). *Dílo Jana Amose Komenského 15/III*. Praha: Academia, 1992, s. 283–300.

KOMENSKÝ SP, 1992: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Schola pansophica*. SOUSEDÍK, Stanislav (ed.). In STEINER, Martin – KYRALOVÁ, Marie – KRÁLÍK, Stanislav (eds.). *Dílo Jana Amose Komenského 15/III*. Praha: Academia, 1992, s. 185–232.

KOMENSKÝ, Tirocinium 1970: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Artificii et legendi tirocinium*. KYRÁŠEK, Jiří. In KRÁLÍK, Stanislav – NOVÁKOVÁ, Julie (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia 17 = Dílo Jana Amose Komenského 17*. Praha: Academia, 1970, s. 7–29.

KOMENSKÝ, Vestibulum 1652: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Eruditionis scholasticae pars prima, Vestibulum rerum et lingvarum fundamenta exhibens*. [Patakini], 1652.

KOMENSKÝ, Vestibulum 2011: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Eruditionis scholasticae pars prima Vestibulum rerum et lingvarum fundamenta exhibens*. SOUSEDÍK, Stanislav (ed.). In STEINER,

Martin – KLOSOVÁ, Markéta. *Dílo Jana Amose Komenského 15/IV = Johannis Amos Comenii Opera omnia 15/IV*. Praha: Academia, 2011, s. 11–33.

KOMENSKÝ, VG 1957: KOMENSKÝ, Jan Amos. Vita gyrus sive de occasionum varietate. *Opera didactica omnia II, Pars IV*. [Editio anni 1657 lucis ope expressa.] Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, s. 5–8.

KOMENSKÝ, VH 1992: KOMENSKÝ, Jan Amos. De vocatione in Hungariam. SOUSEDÍK, Stanislav (ed.). In STEINER, Martin – KYRALOVÁ, Marie – KRÁLÍK, Stanislav (eds.). *Dílo Jana Amose Komenského 15/III*. Praha: Academia, 1992, s. 283–194.

KOMENSKÝ – HOOGSTRATEN, Diogenes 1660: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Den Verrezen hondschen Diogenes, eerstmael, tot opscherping der aenkommende Leerlingen, in't Latijn gestelt deur J. A. Komenius*. VAN HOOGSTRATEN, Francois (překl.). Rotterdam: Francois van Hoogstraten, 1660.

KOMENSKÝ – HOOGSTRATEN, Diogenes 1672. KOMENSKÝ, Jan Amos. *Verrezen hondschen Diogenes, of beknopte verhandeling van wijsheid*. VAN HOOGSTRATEN, Francois (překl.). Rotterdam: Francois van Hoogstraten, 1672.

KOMOR 1970 – KOMOR, Ilona. Eine Utopie in den Schuldramen (Schola ludus). *Acta Comeniana* 24, 1970, s. 50–62.

KOMOR 1973 – KOMOR, Ilona. The problems of technological culture in Schola ludus. In FÖLDES, Éva – MÉSZÁROS, István (eds.). *Comenius and Hungary: Essays*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973, s. 79–88.

KONEČNÝ 1992: KONEČNÝ, Lubomír. Bohuslav Balbín a emblematika. In POKORNÁ, Zuzana – SVATOŠ, Martin (eds.). *Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách. Sborník z konference Památníku národního písemnictví*. Praha: Památník národního písemnictví, 1992, s. 165–180.

KOPECKÝ 1992: KOPECKÝ, Milan. Kompozice hry o Diogenovi. In KOPECKÝ, Milan. *Komenský jako umělec slova*. Brno: Masarykova univerzita, 1992, s. 75–86.

KÖPÉCZI 1990: KÖPÉCZI, Béla et al.: *Kurze Geschichte Siebenbürgens*. KÖPÉCZI, Béla (ed). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

KOŽMÍNOVÁ 1982: KOŽMÍNOVÁ, Drahomíra. K problematice frankfurtského vydání Komenského spisu Schola ludus. *Studia Comeniana et historica*, 12, 1982, 24, s. 75–80.

KURDYBACHA 1957 – KURDYBACHA, Łukasz. Inscenizacja Januy Komeńskiego. *Acta Comeniana*, 16, 1957, I, 2, s. 175–186.

KURDYBACHA 1960 – KURDYBACHA, Łukasz. *Působení Jana Amosa Komenského v Polsku*. UHER, Vlastimil (překl.). Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1960.

KURDYBACHA 1976 – KURDYBACHA, Łukasz. Działalność Jana Amosa Komeńskiego w Polsce. In KURDYBACHA, Łukasz – MIĄSO, Józef (ed.). *Pisma wybrane II*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne 1976, s. 11–203.

KVACSALA 1892: KVACSALA, Jan. *Johann Amos Comenius: Sein Leben und seine Schriften*. Leipzig: Klinkhardt, 1892.

KVAČALA I, 1897: KVAČALA, Ján (ed.). *Korrespondence Jana Amosa Komenského a vrstevníků jeho: Nová sbírka*. Praha: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1897.

KVAČALA II, 1902: KVAČALA, Ján (ed.). *Korrespondence Jana Amosa Komenského: Listy Komenského a vrstevníků jeho II: Zprávy o životě jeho ze současných pramenů: Menší latinské spisy některé*. Praha: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1902.

KVAČALA 1921: KVAČALA, Ján: *Komenský: Jeho osobnosť a sústava vedy pedagogickej*. Turčianský Sv. Martin: Matica slovenská, 1921.

KVAČALA 1923: KVAČALA, Ján. Niekoľko slov o El. Ladiverovi. *Archív pro bádání o J. A. Komenském*, 6, 1923, s. 6–17.

KYRALOVÁ 2006: KYRALOVÁ, Marie. Komenského Panegyrik věnovaný Karlu Gustavovi a historické pozadí jeho vzniku. In URBÁNEK, Vladimír – ŘEZNÍKOVÁ, Lenka. *Mezi Baltem a Uhrami: Komenský, Jednota bratrská a svět střeoevropského protestantismu: Sborník k počtě Marty Bečkové*. Praha: Filosofia, 2006, s. 245–253.

LÁNI – MINÁRIK 1998: LÁNI, Juraj. *Žiak Agapetus zvedený a naspäť privedený*. MINÁRIK, Jozef (přel., úvod, koment.). Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998. Divadelná knižnica; 4.

LARGIER 1997: LARGIER, Niklaus. *Diogenes der Kyniker: Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997.

LAUTERBACH – KOMENSKÝ, Diogenes 1673: LAUTERBACH, Christoph Heinrich – KOMENSKÝ, Jan Amos: *Diogenes Cynicus redivivus sive De compendiaria philosophandi via atque ratione ad schode ludentis exercitationes olim accomodatus et luci datus: Nunc vero plurimis in locis castigatus, denuo typis exscriptus et in scenam immissus*. Halberstadii: Johann-Erasmus Hynitzschius, 1673.

LAUTERBACH – KOMENSKÝ, Diogenes 1686: LAUTERBACH, Christoph Heinrich – KOMENSKÝ, Jan Amos: *Diogenes Cynicus redivivus: sive De compendiaria philosophandi via atque ratione, ad schode ludentis exercitationes olim accomodatus et luci datus; Nunc vero plurimis in locis castigatus, denuo typis exscriptus et in scenam immissus a M. Christoph-Heinrico Lauterbach*. Halberstadii: Johann-Erasmus Hynitzschius, 1686.

LEPAŘ 1879: LEPAŘ, František. Tři školní hry Komenského. *Osvěta*, 9, 1879, díl I, 2; 3; 5, s. 115–123; s. 220–230; s. 395–405.

LETOŠNÍK 1884: LETOŠNÍK, Josef: O poměru Komenského školních her divadelních k Janui. *Paedagogium*, 6, 1884, 4, s. 168–173.

LEWAŃSKI 1957: LEWAŃSKI, Julian. Faust i Arlekin: Niezwykle przedstawienie na scenie leszczyńskiej w roku 1647. *Pamiętnik Teatralny*, 6, 1957, 1, s. 78–120.

LEWAŃSKI 1981: LEWAŃSKI, Julian. *Dramat i teatr średnowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981.

LILLY 1858: LILLY, John. Campaspe. In FAIRHOLT, F. W. (ed., koment, předml.). *The Dramatic Works of John Lilly: Volume I*. [elektronická edice on line]. London: John Russel Smith, 1658. New York Public Library. <<http://hdl.handle.net/2027/nyp.33433074906896>> [cit. 2012-05-11].

LODGE 1963: LODGE, Thomas. Catharos: Diogenes in his Singularitie. In GOSSE, Edmund (ed., předml.). *The complete works of Thomas Lodge: Volume second*. Glasgow, 1883, s. 1–66.

VON LOHENSTEIN, Ibrahim 1689: VON LOHENSTEIN, Daniel Casper. *Ibrahim Bassa, Trauer-Spiel* [elektronická edice on line]. Bresslau: Jesaias Fellgiebel, 1689. Bayerische Staatsbibliothek. <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00036709-8](http://nbn:de:bvb:12-bsb00036709-8)> [cit. 2012-04-02].

[MACER] I, 1650: [MACER, Sebastianus]. *Januae LL. Comenianae ex primis XXX capitibus doctrinam physicam exhibentibus sub aestivi tempus examinis in Illustri gymnasio Lesnensi certo explorata documento praxis comica*. Lesnae: Daniel Vetter, 1650.

[MACER] II, 1651: [MACER, Sebastianus]. *Artium rudiorum, subtiliorum, subtilissimarum seu actionum humanae industriae orchestra: Ex Januae LL. Comenianae à XXXI. ad L. capitibus depromta et sub aestivi tempus examina in Illustri gymn[asio] Lesnensi publico explorata documento praxis comica*. Lesnae: Daniel Vetter, 1651.

[MACER] III, 1651: [MACER, Sebastianus]. *Januae LL. Comenianae ex decem (à L ad LX) capitibus mathematicam exhibentibus sub hyberni tempus examinis in Illustri gymn[asio] Lesnensi publico exploranda documento praxis comica*. Lesnae: Daniel Vetter, 1651.

MATUSZEWSKI 1998: MATUSZEWSKI, Adam. *Odrebność i stereotypowość życia umysłowego w Lesznie w XVII wieku*. Leszno: Leszczyńskie Towarzystwo Kulturalne, 1998.

MEID 2009: MEID, Volker. *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock: Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570–1740*. München: C. H. Beck, 2009. *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*; V.

MEISSNER, Historica tragoedia 2006. MEISSNER, Mathias. *Historica tragoedia: Ein new Biblisches Spil von dem erschroeklichen untergang Sodom und Gomorra: Item von der opfferung Isaac: Vom 12. biß auffs 22. cap. Genesis*. In WOLKAN, Rudolf (ed.). *Böhmens Antheil an der deutschen Litteratur des XVI. Jahrhunderts: Ausgewählte texte*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 2006, s. 140–177. WOLKAN, Rudolf. *Böhmens Antheil an der deutschen Litteratur des XVI. Jahrhunderts*; I, 2.

MENČÍK 1895: MENČÍK, Ferdinand. *Príspevky k dějinám českého divadla*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1895. *Rozpravy České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění v Praze*; roč. 4, třída 3, č. 1.

[MINATO] 1674: [MINATO, Nicolò]. *Die Latern Deß Diogenes: Denen Kayserlichen Mayestätten Leopold und Claudia Zur Faßnachts-Unterhaltung Auf Geheimer Schau-Bühne gesungener vorgestellt*. Auß dem Wällschen in das Teutsche übersetzt [elektronická edice on line]. Wien: Cosmerovius, 1674. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. <<http://diglib.hab.de/drucke/textb-573/start.htm>> [cit. 2012-03-23].

MIŠTINOVÁ 2002: MIŠTINOVÁ, A.: The Janua lingvarum reserata of Jan Amos Comenius and the Ianua linguarum of William Bathe. *Acta Comeniana* 38, 2002, 14, s. 78–86.

MORHOFF, Polyhistor I, 1708: MORHOFF, Daniel Georg. *Polyhistor: Tomus I*. Lubeca: Petrus Böckmann, 1708.

NAGY 2002: NAGY, Júlia. School Dramas, or Schoolbooks in Dialogues?: Schola ludus by Comenius and the Hungarian Calvinist School Dramas in the 18th Century. *Paedagogica historica*, 38, 2002, 1, s. 251–264.

NOVÁK 1920: NOVÁK, Jan Václav. *Jan Amos Komenský: Jeho život a spisy*. Praha: Dědictví Komenského, 1920. Příležitostné vzdělávací spisy „Dědictví Komenského“; 214.

O OFIAROWANIU 1959: O ofiarowaniu Izaaka. In LEWAŃSKI, Julian (ed.). *Dramaty staropolskie: Antologia. Tom II*. Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1959, s. 415–433.

OKOŃ 1970: OKOŃ, Jan. *Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, 1970.

PARENTE 1987: PARENTE, James. *Religious Drama and the Humanist Tradition: Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500–1680*. Leiden; New York; København; Köln: E. J. Brill, 1987.

PATERA 1892: *Jana Amosa Komenského korrespondence*. PATERA, Adolf (ed.). Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1892.

POPLATEK 1957: POPLATEK, Jan. *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*. Wrocław: Zakład narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1957.

REBER 1911: REBER, Josef. Již záhy ve středověku... In *Veškerých spisů Jana Amosa Komenského sv. VI*. Brno: Ústřední spolek jednot učitelských na Moravě, 1911, s. 69–74.

RECKLING 1962: RECKLING, Fritz. *Immolatio Isaac: Die theologische und exemplarische Interpretation in den Abraham-Isaak-Dramen der Deutschen Literatur, insbesondere des 16. und 17. Jahrhunderts. Inaugural-Diseration zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster*. [Münster], 1962.

REDINGER, Grammatica: REDINGER, Jakob. *Comeniana grammatica, primae classis Frankenthalensis Latinae scholae destinata*. Hanoviae: Jacob Lasché, 1659.

REDINGER – KOMENSKÝ, SL 1659: REDINGER, Johann Jakob – KOMENSKÝ, Jan Amos. *Spielschule oder Lebendiger Kunstkreis. = Schola ludus seu Enycylopaedia viva*. Francofurti: Thomas Mathias Goez, 1659.

SCHADER 1985: SCHADER, Basil: *Johann Jakob Redinger (1619–1688), Sprachwissenschaftler und Pädagoge im Gefolge des Comenius*. Zürich; München: Artemis Verlag, 1985.

SCHMIDOVÁ 2011¹: SCHMIDOVÁ, Herta. Komenského koncept divadla v kontextu evropského baroka. HRADECKÁ, Dita (překl.). In SCHMIDOVÁ, Herta – HAMAN, Aleš (ed.). *Struktury a funkce: Výbor ze studií 1989–2009*, s. 191–214.

SCHMIDOVÁ 2011²: SCHMIDOVÁ, Herta. Vtip, utopie a realismus ve hře Jana Amose Komenského Diogenes cynicus redivivus. HRADECKÁ, Dita (překl.). In SCHMIDOVÁ, Herta – HAMAN, Aleš (ed.). *Struktury a funkce: Výbor ze studií 1989–2009*, s. 173–190.

STAUD I, 1984: STAUD, Géza. *A magyarországi jeszuita iskolai színhátékok forrásai I. = Fontes ludorum scenicorum in scholis S. J. Hungariae I.: 1561–1773*. Budapest: A Magyar tudományos kiadása, 1984.

STAUD II, 1986: STAUD, Géza. *A magyarországi jeszuita iskolai színhátékok forrásai II. = Fontes ludorum scenicorum in scholis S. J. Hungariae II.: 1561–1773*. Budapest: A Magyar tudományos akadémia, 1986.

STAUD III, 1988: STAUD, Géza. *A magyarországi jeszuita iskolai színhátékok forrásai III. = Fontes ludorum scenicorum in scholis S. J. Hungariae III.: 1561–1773*. Budapest: A Magyar tudományos akadémia, 1988.

STEINER 2007: STEINER, Martin: Janua lingvarum: Changes and Development of a Textbook. *Acta Comeniana*, 44–45, 2007, 20–21, s. 177–182.

STODOLIUS, Tragicomoedia 1586: STODOLIUS Z POŽOVA, Daniel. *Historica tragoedia: Nová žalostivá hra z Biblí svaté vybraná o strašlivém podvrácení Sodomy a Gomory a obětování Isáka s sumou z každého aktu od dvanáctého až do dvacátého rozdílu Prvních knih Mojžíšových*. Staré Město pražské: Jiřík Dačický, 1586.

STRAUSS 1856: STRAUSS, David Friedrich. *Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nicodemus Frischlin*. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt (J. Rütten), 1856.

SUSANNA: *Susanna: Ex Daniel 13. tragoedia: Anno M.DC.XLVI. 8. Februar[ii] in scenam producta*. Lesnae Pol[onorum]: Daniel Vetter, 1646.

SZYMAŃSKA 2004: SZYMAŃSKA, Kamila. Teatr luterańskiej szkoły miejskiej w Lesznie w XVII I XVIII wieku. *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*, 48, 2004, s. 171–182.

TOPOLSKI 1969: TOPOLSKI, J. (et al.) *Dzieje Wielkopolski. Tom I, do roku 1793*. Ed. J. Topolski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1969.

TRAGICOMOEDIA PARALLELICA 1639: *Tragicomoedia Parallelica Christi et Isaaci, unigenitorum: Klagspiel von unsern Erlöser CHRISTO JESU dem Gecreutzigten: Vorgebildet in Abraham und Isaac nach aussweisung heiligen Göttlichen Schriftt: Genesis 22. cap. Lithomisslii: Matthaeus Venceslaus Brzezyna*, 1639.

TYNC 1957: TYNC, Stanisław. Szkoła w Lesznie w okresie Renesansu. In *Sesja naukowa w Lesznie w czterechsetną rocznicę powstania Gimnazjum i w trzechsetną wydania Opera*

didactica omnia J. A. Komeňského. Wrocław – Warszawa: Ossolineum – Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, 1957, s. 17–83.

TYNC 1960: TYNC, Stanisław. Teatr polskich szkół różnowierczych: Uwagi o programie badań. *Pamiętnik Teatralny*, 9, 1960, 3–4, s. 483–488.

ULYSSES 1647: *Ulysses: ex XXIV. Odysseae Homericae libris in scenam oratorio-dramaticam cum interscenio Turbonis Andr. de Valentia et Troadum Senecae a studiosa juventute in Regio Gymnasio Stetinensi sub moderamine M. Johannis Micraelii, rectoris anno ... CI). I)C XLVII. XXX. April: Latine et V Maji Germanice productus*. Stetini: typis et impensis Georgi Rheti, 1647. – (Biblioteka Narodowa Warszawa, Mikrofilm B8525 NWA 1385,399.)

URBÁNKOVÁ 1959: URBÁNKOVÁ, Emma (ed.). *Soupis děl J. A. Komenského v československých knihovnách, archivech a museích*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1959.

DE VALENTIA, Turbo: DE VALENTIA, Andreas. Turbo: sive moleste et frustra per cuncta divigans ingenium [elektronická edice on line]. Helicone: Iuxta Parnassum 1616. Bayerische StaatsBibliothek. URL <<http://1329240216bsb10265282>> [cit. 2012-03-23].

VELTRUSKÁ 2006: VELTRUSKÁ, Jarmila F.: Dramatické dílo Jana Amose Komenského a jeho místo v tradici školského divadla se Střední Evropě. BAŽIL, Martin (překl.). In J. VELTRUSKÁ, Jarmila. *Posvátné a světské: Osm studií o starém českém divadle*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 141–163.

VELTRUSKY 1994: VELTRUSKY, Jarmila F.: La visualisation dans l'oeuvre dramatique de Comenius. In VOISINE-JECHOVÁ, Hana (ed.). *La visualisation des choses et la conception philosophique du monde dans l'oeuvre de Comenius: Actes du Colloque international des 18–20 mars 1992*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 1994, s. 171–174.

VIDMANOVÁ-SCHMIDTOVÁ 1962: VIDMANOVÁ-SCHMIDTOVÁ, Anežka. *Burleyovy Životy starých filosofů a jejich české překlady*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1962. Rozpravy Československé akademie věd. Řada společenských věd; ročník 72; sešit 7.

VD 16: *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts (VD 17)* [elektronická databáze on line]. URL: <<http://www.bsb-muenchen.de/17-Jahrhundert-VD-17.179.0.html>> [cit. 2012-04-04].

VD 17: *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD 16)*. [elektronická databáze on line]. URL: <<http://www.bsb-muenchen.de/16-Jahrhundert-VD-16.180.0.html>> [cit. 2012-04-04].

VOIGT 1906: VOIGT, Paul. *Aus Lissas erster Blütezeit*. Lissa in Polen: Friedrich Ebbeckes Verlag, 1906.

WOLLGAST 1988: WOLLGAST, Siegfried. *Philosophie in Deutschland zwischen Reformation und Aufklärung 1550–1650*. Berlin: Akademie-Verlag, 1988.

ZAJÍČEK 1986: ZAJÍČEK, Stanislav. *Hra Jana Amose Komenského „Abrahamus Patriarcha“*. Diplomová práce na Filozofická fakultě J. E. Purkyně v Brně na Katedře české literatury. Vedoucí práce Milan Kopecký. Brno 1986. (Kopie v knihovně Muzea J. A. Komenského v Uherském Brodě.)

ZAJÍČEK 1987: ZAJÍČEK, Stanislav. Komenského školní hra Abrahamus patriarcha. *Studia Comeniana et historica*, 17, 1987, 34, s. 12–28.

ZAJÍČEK 1994: ZAJÍČEK, Stanislav. Comenius et la scène Tchèque. In VOISINE-JECHOVÁ, Hana (ed.). *La visualisation des choses et la conception philosophique du monde dans l'oeuvre de Comenius: Actes du Colloque international des 18–20 mars 1992*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 1994, s. 145-152.

ZINGEUR 2004: ZINGEUR, Ilana. Au seuil de l'interdiction: le théâtre calviniste. *Revue d'histoire du théâtre*, 56, 2004, 1–2, s. 94–104.

ZOLLINGER 1905: ZOLLINGER, Fr. *Joh. Jak. Redinger und seine Beziehungen zu Johann Amos Comenius*. Zürich: Fritz Amberger 1905.

ZOUBEK 1872: ZOUBEK, František Jan. Komenského „Diogenes“, hra divadelní. *Osvěta*, II, 1872, s. 220–234.

ZE ŽEROTÍNA, Karel Starší. *Dopisy Karla st. z Žerotína 1591-1610*. DVORSKÝ, František (ed.). Praha: Domestikální fond Království Českého, 1904. Archiv český; 27.

F. ČESKÉ A ANGLICKÉ RESUMÉE

Markéta Klosová: Dramatické dílo Jana Amose Komenského

Předložená práce rozebírá 10 dramatických prací Komenského v kontextu s historickými poměry a spolu s praxí středoevropského (zvláště školského) divadla 16. a 17. století. Nejprve se práce zabývá hrami na lešenském gymnáziu, jejichž zavedení došlo v r. 1635. První doložená představení (od r. 1639) se zde konala právě v době Komenského rektorátu. Dramata, která se v Lešně v 17. století hrála, byla zcela v souladu s dobovými trendy. Jejich autoři čerpali inspiraci z protestantských her (psaných zvl. německy a latinsky), ale nevyhýbali se ani látkám typickým pro jezuitské dramatiky.

V Lešně se hrály i Komenského hry *Diogenes Cynicus redivivus* (hráno 1640, vyšlo 1658) a *Abrahamus patriarcha* (hráno 1641, vyšlo 1661/1662). Část badatelů na *Diogenovi* vyzdvihuje vtipné zpracování a volbu nezvyklého antického tématu. Druzí se zamýšlejí nad tím, proč si autor vybral právě tohoto filosofa: kynismu je vlastní absolutní neuznání společenské konvence včetně sklonu k veřejně provozované promiskuitě. Komenský však spatřoval v kynismu do jisté míry důsledné naplnění požadavků stoické morálky a filosofie a viděl Diogena jako velkého myslitele vnitřní svobody. Autorka dokládá, že podíl na Komenského výběru látky měla i síla tradice: popularita postavy Diogena, v raném novověku vesměs pojímaného jako mravně dokonalá bytost, jež je pro svou duchovní nezávislost a čistotu oprávněna kritizovat společenské a politické nešvary.

Abrahamus patriarcha se zdaleka netěšil takové badatelské přízni. Kritikové hry pojímali Abrahama jako dramatickou osobu bez vývoje, jež bez váhání souhlasí s obětováním vlastního syna. Komenský, jenž těžko mohl hrdinovi přidělit jinou než Písmem danou povahu, se však ve své hře postaral o zdůraznění toho, že Abrahamovi, vedenému Bohem, se na jeho fyzické i duchovní pouti dostává dlouholetého poučení o božích záměrech, slibech i jejich plnění i o božích trestech.

Ve světle této zkušenosti a poznání se pak patriarchovo rozhodnutí jeví jako výsledek kognitivního aktu a jako logické završení jeho duchovní cesty. Komenský pojímá scénu obětování Izáka jako zkoušku Abrahamovy víry (jak bylo v protestantských hrách běžné), jejímž přirozeným důsledkem je poslušnost Božích příkazů. S bojovnou hrou Théodora de Bèze *Abraham sacrificant* (1550) má Komenského *Abrahamus* společné zaměření na skupinu protestantských exulantů, jež má povzbudit ve víře.

V Sárospataku v Uhrách vytvořil Komenský na základě učebnice *Janua lingvarum* cyklus osmi divadelních kusů *Schola ludus* (vzniklo 1654, vyšlo 1656). Hry postupně probírají svět přirozených věcí (I), lidské tělo a mysl (II), svět lidské dovednosti (III), triviální a latinskou školu (IV), akademii (V), svět morálky (VI), život v lidské společnosti (VII), království, povinnosti panovníka a věci náboženství a teologie (VIII). Kromě rozboru her se práce věnuje i dílu českého exulanta, Šebestiána Macra z Letošic, jenž jako rektor lešenské školy pořídil v letech 1650 a 1651 tři dramatizace z látky 60 kapitol Komenského *Januy* (ve verzi z r. 1649) a předvedl je v lešenské škole. První z těchto dramatických prací se koncem r. 1653 nebo začátkem r. 1654 hrála i v Sárospataku.

Třebaže v první hře Komenského cyklu *Schola ludus* najdeme jak některé stopy textu *Januy* z r. 1649, tak drobné části Macrova textu, jde o zcela samostatné zpracování. Pro *Scholu ludus* jako celek byl základem text *Januy* ve verzi z r. 1652, jež se autor ve třech prvních hrách dosti přesně obsahově držel. Komenský však znění *Januy* především důkladně přeformuloval. Základní metodou bylo pro autora rozdělení textu učebnice do co nejvíce aktů, scén a replik co největšího počtu dramatických postav. Od čtvrté hry cyklu začleňoval Komenský do her nový na předloze nezávislý materiál. Tak vznikly dramaticky nejlepší části cyklu: *Pars IV.* a *V.* (školy), první akt a do sc. 4 i druhé jednání *Pars VI.* (morálka), druhý akt *Pars VII.* (budování utopického města) a první akt *Pars VIII.* (království, válka). Velká pozornost je v práci věnována provedení celého cyklu, o němž nám detaily

prozrazuje autorova předmluva i autorské poznámky v textu. Disertační práce se nakonec zabývá i recepcí *Diogena* a *Scholy ludus* v soudobé evropské kultuře.

Markéta Klosová: Dramatic works by John Amos Comenius

Submitted thesis analyzes 10 dramatic works written by Comenius from the point of view of both historical events and practice of Central European theatre (especially of school type) of 16th and 17th centuries. First the work discusses the dramatic pieces performed in so called “gymnasium” in Leszno, the introduction of which occurred in 1635. First documented performances (since 1639) took place just during the Comenius’ rectorship. Dramatic pieces, being performed in Leszno in 17th century, followed and were in full compliance with contemporary trends. Protestant pieces (being written especially in German and Latin) became a source of inspiration for their authors. However, they did not stand aloof from subjects, typical for Jesuit playwrights.

Comenius’ pieces *Diogenes Cynicus redivivus* (performed in 1640, issued in 1658) and *Abrahamus patriarch* (performed in 1641, issued in 1661/1662) took place in Leszno, as well. As for *Diogenes*, a part of researchers emphasize humorous adaptation as well as choosing a peculiar antic topic. The others speculate over fact, why author choose just this philosopher: cynicism is featured with absolute disallowing social conventions including the propensity for publicly done promiscuity. But Comenius considered cynicism in certain degree to be rather rigorous following the requirements of stoic morale and philosophy, considering Diogenes to be great thinker, featured with an intrinsic freedom. Author proves, that even tradition took a share in Comenius’ choice of topic: popularity of Diogenes as a person, in an early modern age universally perceived as an

edificatory entity, entitled to criticize social and political ills ensuing from his spiritual independence and purity.

Abrahamus patriarch did not win such favor from researchers. Critics of said play treated Abraham to be a dramatic person without evolution, who consents to offer his own son without a cunctation. However, Comenius, who hardly could allocate other character to the hero, than given in the Holy Bible, has emphasized that Abraham, commanded by Lord, gets on his physical and spiritual wandering a long-term enlightenment concerning the Divine Intention, promises and their performance, as well as on Divine Retributions. Thus, in the light of this experience and cognition the patriarch's decision seems as the result of a cognitive act and as a logical complement of his spiritual way. Comenius treats the scene of Isaac sacrifice as a proof of Abraham's faith (as it was usual in protestant plays), the natural consequence of which was a loyalty of God's commands. If compared with evangelical play by Théodore de Bèze *Abraham sacrificiant* (1550) the *Abrahamus* by Comenius has common concentration to a group of protestant exiles, to raise their spirits.

In Hungarian Sárospatak Comenius wrote, based on the textbook *Janua lingvarum*, a series of eight theatre performances *Schola ludus* (written in 1654, issued in 1656). Plays discuss the world of natural matters successively (I), human body and spirit (II), world of human art (III), trivial Latin school (IV), academy (V), world of public morals (VI), life within human society (VII), kingdom, monarch's duties, religion matters, and theology (VIII). Except for analysis of the plays the dissertation herein was dedicated also to the work of Czech exile Šebestián Macer of Letošice. During 1650 and 1651 Macer, as the rector of Leszno school, wrote three dramatizations of topics of 60 chapters of *Janua* by Comenius (in version dated 1649) performed at Leszno school. First of these dramas was performed also in Sárospatak at the end of 1653 or beginning of 1654.

Even though in the first play of Comenius' cycle *Schola ludus* we may find both certain marks of *Janua* text dated 1649, and petty parts of text by Macer, subject

matter concerns quite autonomous treatment. For *Schola ludus* as whole text of *Janua* in version of 1652 was essential. In first plays the author followed the content exactly enough, however, Comenius first and foremost re-formulated the wording of *Janua* for his dramatic pieces.. As a basic method the author divided text of textbook into as much acts, scenes, and as much as possible lines of dialogs of dramatic characters. From the fourth play of said cycle Comenius incorporated new topics in plays, independent from the *Janua*. Dramatically the best parts of cycle arose such a way: i.e. *Pars IV.* and *V.* (schools), first act and into scene 4 and second act *Pars VI.* (public morals), second act *Pars VII.* (building the utopian city), and first act *Pars VIII.* (kingdom, warfare). Great attention is paid in this dissertation to performance of the overall cycle, the details of which is showed in author's introduction and author's remarks within the text hereof. At the end, the dissertation draws attention also to receipt of *Diogenes* and *Schola ludus* within contemporary European culture.

MACER I.				
akt	sc.	titul/ obsah oddílu	dramatické postavy	kap., par. Januy, M
Personae		Personae	37	M
Prologus		Prologus / co je příroda, její chvála	Prologus, Natura	M (některé. zásady K.)
I.	1.	De mundo et corporibus simplicibus / svět, jednoduchá tělesa (živly)	Ptolomaeus Philadelphus, Cleanthes, Aratus , Eratosthenes, Apollonius, Pyrrhus	II, 15, 16, 19, 20 M úvod
	2.	De progressu rerum ex elementis ortarum / vznik věcí ze živlů	Personae eadem	M?
	3.	De igne et meteoris igneis / oheň a ohňové povětrnostní jevy	Ptolomaeus Philadelphus, Uranius, Asterius	IV, část 30, 35; 36, 37; část. jiný text (M, jiná fyzika?)
	4.	Aër cum meteoris aëreis et aqueis / vzduch, vzdušné a vodní povětrnostní jevy	Ptolomaeus Philadelphus, Aeolus, Cleanthes	V., VI, 39-54: časté přesuny; 41,42: změny; M. úvod
II.	1.	De regno minerali intra terrae viscera succorum, metallorum, lapidum / minerály, nerostné šťávy, kovy, kameny – <i>jen obecně</i>	Ptolomaeus Philadelphus; Cleanthes; Archidamus, regis thesaurarius ; Brontes, monetarius; Avernicola, metallifossor; Cyclops	VII, 55-58, M: mnoho textu
	2.	Minerae, metalla, lapides / minerály, kovy, kameny	Personae eadem	VIII-X, 59-78, M. úvod
	3.	De regno vegetabili, quod est in superficie terrae stirpium, herbarum, fruticum, arborum / rostlinstvo, byliny; <i>výklad o keřích a stromech v další scéně</i>	Olitor, Hortensius, Topiarcha	XI, XII, 79-99; M. úvod
	4.	Fructuum – <i>správně: fruticum, arborum</i> / keře, stromy		XIII, XIV, 100-120, M
III.	1.	De regno animali in genere; et in specie rudiora palpitantia, repentia, serpentina, volatilia / živočichové obecně, mlži, červi, hadi, létající	Argobus, Borgias, Drances, Targus	XV, XVI 121-151; přesuny M., místo 138: jiný text
	2.	De animalibus quadrupedibus mansuetis et feris itemque de piscibus et amphibiiis / zdomácnělí čtvernožci, ryby, obojživelníci; <i>volně žijící čtvernožci až v další scéně</i>	Despota, Melibaeus, Porcidux, Portunus	XVIII, XVII, XIX, 161-172, 152-159, 194, M. úvod
	3.	De quadrupedibus feris / volně žijící čtvernožci	Nimrod, Maccus, Maeris: cum rusticis = <i>němé os.?</i>	XIX, 173-193, M. mnoho
IV.	1.	De homine humanique corporis membris externis, osseis et carneis partibus / člověk, jeho tělo, údy, kosti, svalové části	Personae primi actus scenae primae, Crantor	XX-XXIII, 195-230
	2.	Humores corporis et spiritus cum functionibus naturali, vitali, animali / tělní tekutiny, duch přirozený, životný, živočišný	Javellus, Nevisanus, Diphterus	XXIV- XXVI, XVII, 231-261, 263-273 M: úvod
	3.	De mente cum affectibus et conscientia / mysl, city, svědomí	Gerson, Alanus	XVIII, 274-286
	4.	De morbis externis et internis / choroby	Asclepius, Machaon, Chiron, Psellus	XXIX, XXX, 287-311 M: úv.
	5.	De naturalium defectu, monstribus et figmentis / nedostatky přirozených věcí, zrůdy, výmysly	Psellus	XXXI, 312-318; M: úvod
Epilogus		Epilogus cum informatio[ne] / účinek představení pro výuku	Epilogus	M

MACER II

akt	sc.	titul / obsah oddílu	dramatické postavy	kap., par. <i>Januy, M</i>
Personae		Personae	48, <i>s jednoslovnou charakteristikou</i>	
Prologus		Prologus /	Prologus, Artifex	M
I.	1.	– / úvod ke hře, její stručný obsah	Cleanthes, Aratus, Eratosthenes	M
	2.	– / život rolnický, zahradnictví	Trium-Viri; Varro, villicus; Bardurus, Corydon, Frondon, Rustici : (<i>mluví asi 3</i>)	XXXII, 320-329 <i>mnogo M. v úvodu</i>
	3.	Agricultura / zemědělství	Georgus, Burdus, Stiverda, Varro	XVIII, 330-336, <i>mnogo M</i>
	4.	Pecuaría / chov dobytka	Bucolus, Melibaeus	XXXIV, 338-350
II.	1	Artes alimoniae, frumentaceae et carneae / <i>ve skutečnosti úvod ke scénám o řemeslech a dovednostech; o výživě až v další scéně</i>	Trium-Viri, Molitor, Pistor, Piscator, Auceps, Venator, Lanio, Coquus jsou až v další scéně. <i>Skutečně vystupují</i> Cleanthes, Pannifex.	M
	2.	Artes alimoniae, frumentaceae et carneae / výživa, zpracování obilí a masa	Trium-Viri, Molitor, Pistor , Piscator, Auceps, Venator, Lanio, Coquus	XXXV, XXXVI, 353-368, M
	3.	Artes potulentorum / výroba nápojů	Trium-Viri, Oenopola, Zythopaeus, Crematobiba	XXXVII 369-379, M: závěr
	4.	Artes vestiariae / výroba látek a oděvů	Trium-Viri, Alamodista, Netrix, Pannifex, Sartor, Alutarius, Sutor	XXXVIII, 380-394 : <i>jen část 394</i>
III.	1.	Artes aedificatoriae / stavby	Trium-Viri, Architectus, Latomus	XXXIX, 395-408
	2.	Artes utensilium: argillaceorum, vitreorum, metallicorum, lineorum, ligneorum, coriaceorum / výrobky z hlíny, kovu, dřeva, kůže	Trium-Viri, Icodespotes, Minerius, Vegetius, Corioseca	XL-XLII; 409-424 <i>409: M změny, 418 za 414</i>
	3.	Artes itinerum, pedestris, equitationes, aurigationes / cestování pěšky, na koni, vozatajství	Trium-Viri, Icodespotes, Cosmopolita, Hypparchus, Auriga	XLIII, XLIV, 425-444
	4.	Natatio et navigatio / plavba a navigace	Trium-Viri, Icodespotes, Scaphius, Liburnus	XLV, 445-456
	5.	Machinae tractatoriae / přemísťovací stroje	Trium-Viri, Icodespotes, Tollenius, Automarius	XLVI, 457-465
IV.	1.	Artes oblectatoriae / umění sloužící k potěše	Icodespotes, Aularchus, Despotikyrius	XLVII, 466-481, M
	2.	Artes culturae humanae / umění složící k lidskému vzdělání	Philonius, Vanellus magistri; Tyro , Spudaeus, Curio , Desiderius	XLVIII, 482-485
	3.	Litterae, libri. Typographia, bibliotheca / písmo, knihy, tiskárna, knihovna	Personae eadem	XLIX, 486-498
	4.	Schola / škola	Personae eadem	L, 500-505
Epilogus		Epilogus / diváci viděli umění a řemesla, mohou se veřejně i soukromě ptát	Epilogus	M

MACER III

akt	sc.	titul / obsah oddílu (kde je třeba)	dramatické postavy	kap., par. Januy, M
Personae		Personae	35 s jednoslovnou charakteristikou	–
Prologus		– / uvede filosofii, metafyziku, fyziku aj.; cestu filosofii otevírá mathesis, nyní zanedbávaná, kdysi královna umění	Mathesis Prologus	LI: 506-509 (philosophia); LII: 510, M jen závěr
I.	1.	Arithmetica / čísla, užitečnost aritmetiky pro život rolníka	Pythagoras, Antipho, Architas, Corydon	LII 511-514, M většina scény
	2.	– / 4 početní úkony: příklady – i slovní – „ze života“; též: jak se v praxi šidí (lichva)	Spudaeus, Philoponus, Gusmannus studiosi	M
	3.	– / výpočet výnosu statku s pivovarem před zamýšleným pronájmem	Emphyteuta, Palaemon (arendarius)	M
	4.	– / výpočet zisku kupce; státní pokladna, daně, doporučení daně z alkoholu; žertovný rozhovor Thalety s kupcem	Pythagoras, Theon, Thales, Marchan	M
	5.	– / aritmetická posloupnost, geometrická řada(?), rovnice, algebra, hádanky	Theon, Apollonius, Pergaeus, Archimedes, Gusmannus	M
II.	1.	Geometria / čáry, geom. tvary, tělesa; míry délkové, plošné, objemové	Euclides, Orontius	LIII, 515-527
	2.	– / měření délková, plošná, objemová	Zenodorus, Architas, Hypsicles, (<i>dále vystoupí</i> : Procles)	LIII, 528, 529: <i>přepřacován</i> ; M většina scény
	3.	Statica / statika a popis i užití někt. strojů, zvl. váhy a závaží aj.	Pappus, Archimedes	LIV, 531-536, mnoho M
III.	1.	Astronomia / Země, Slunce, Měsíc, planety, hvězdy, souhvězdí	Ptolomaeus, Origanus	LV, 537-552
	2.	Geographia / užitek zeměpisu, různé země, počasí, národy, hory, řeky, města	Scylax, Ortelius	LVI, 553-562 M: jen úvod a závěr
	3.	Chronologia / bibl. historie, novověk: změnu přinesly objevy magnetu (mořeplavba) a knihtisku	Eusebius, Nauclerus	LVII, 563-579
IV.	1.	Logica / úvahy, syllogismy, dialektika, disputace, sofistika; postupy syntéza, analýza, synkrize	Simonides, Prometheus	LVIII, 580-592
	2.	Mnemonic / umění pamatovat si; pomůcky paměti	Lullius	LIX, 593-595
	3.	Prognostica / věštění z obličejů, ruky, astologie, věštění ve starověku, zakázaná umění: magie, černá magie	Zadoc, Chiron	LX, 596-600
Epilogus		– / která témata se odehrála na scéně, dá-li Bůh zdraví, přijde brzy morálka a umění řeči	Epilogus	M

KOMENSKÝ I

akt	sc.	obsah oddílu	dramatické postavy	kap., par. Januy
Personae			52, některé s charakteristikou	K
Musica				
Prologus	zdraví diváky, představuje krále Ptolomaea		Prologus	K
Musica				
I.	1.	porada krále a rádců na téma, jak zvýšit obecnou vzdělanost	Ptolomaeus, Plato, Eratosthenes, Apollonius, Plinius, Aulici ; <i>rádci a král v každé scéně, ne vždy uvedeni v záhlaví, ne všichni vždy mluví, přítomnost Dvořanů?: němé os.</i>	K
	2.	svět bude probrán popořádku, výklad podají filosofové	Colloquutores iudem	K
	3.	přečten list, kterým se zvou filosofové ke dvoru	(Rex, Plato, Eratoshenes), Plinius: <i>nemluví</i> , Cancellarius	K
Musica				
II.	1.	svět: nebe, země, voda, vzduch; živly	Rex: <i>nemluví</i> ; Cosmographus	II, 15-20 <i>velmi přeprac.</i> , A
	2.	nebe, Slunce, Měsíc, hvězdy, planety, komety	Uranus, Selenius, Asterius	III, 21-29 <i>přeprac.</i> , <i>jiné pořadí</i>
	3.	druhy ohně, hoření, ohnivé povětrnostní jevy	Ignatius, Pyrocles	IV, 30-36
	4.	vzduch, jeho 3 oblasti, vítr, zemětřesení	Aërius, Aeolus	V, 39, 38 <i>stopy</i> , 40, 41 <i>stopy</i> , 42, 43
	5.	sladké a minerální vody, moře, vodní povětrnostní jevy	Aquinus, Marius, Nubianus, Stillico	VI, 44-54 <i>přeházeně</i>
Musica				
III.	1.	země, její povrch, nerosty, typy půdy	Gajus	VII, 55, 56; 57, 58 <i>změny</i>
	2.	tělesa srostlá ze živlů, nerostné šťávy	Chymius	VIII, 59-62, A
	3.	kovy: olovo, cín, železo, měď, stříbro, zlato, rtuť atd.	Metallicus, Aurelianus, Mercurius	IX, 63-70
	4.	kameny: jejich druhy, drahé kameny, perly, korály	Lapidarius, Gemmarius	X, 71-78
Musica				
IV.	1.	výklad se má zkrátit; rostliny obecně, houby	Rex, Plato, Apollonius, Plantinus	XI, 79-83
	2.	rostliny k obživě, okrasné, léčivé, vodní	(Plinius), Graminius, Oluscus, Frugius, Florus, Iatrus	XII, 84-99
	3.	keře a keříčky – i exotické	Thamnius, Hylenus	XIII, 100-107 <i>přeházeno</i>
	4.	stromy: ovoce, ořechy, bobule, koření, pryskyřice aj.	Dendrologus, Pomonus, Sylvanus	XIV, 108-110, 112-120 <i>přeházeno</i> , A
Musica				
V.	1.	vše, co leze a plazí se: škeble, červi, hmyz, hadi, ještěrky	Zoographus, Cochleus, Vermilius, Serpilius	XV, 121-132
	2.	vše, co plave: ryby, sèpie, krabi, pijavice, vodní hmyz aj.	Aquatatus, Natantius, Piscenus	XVII, 152-160, A
	3.	vše, co létá: ptáci exotičtí, domácí, stěhovaví aj.; hmyz	Avinus, Volantius, Potenus	XVI, 133-150 A ?
	4.	čtvernožci: zdomácnělí, divocí, šelmy, obojživelníci	Quadrinus, Ctenius, Feraeus, Amphistenes	XVIII, 161-172 <i>přeház.</i> , XIX, 173-194
	5.	byl probrán celý svět, příště bude předveden člověk; král s rádci odejde za zvuků hudby	Rex, Plato	K
Epilogus	viděli jste, co zmůže divadelní představení		Epilogus	K

KOMENSKÝ II

akt	sc.	obsah oddílu	dramatické postavys	kap., par. Januy, Atria, K
Personae			40, některé s charakteristikou	
Prologus		co se žáci naučili o člověku, to nyní naučí diváky	Prologus	K
I.	1.	jaký bude postup výkladu o člověku: končetiny, tělní dutiny, mysl, smyslycity	Rex, Consiliarii nuperi: tj. Plato, Eratosthenes, Plinius, Apollonius: ti jsou přítomni v každé scéně, byť nezminěni v záhlaví scén, ne všichni vždy mluví	K
	2.	období lidského života: zárodek, nemluvně, dítě, jinoch, mladík, muž, stařec (dtto u ženy)	(Eratosthenes), Anthropologus	XX, 195-200, A , drobné změny
	3.	údy lidského těla a jejich části	(Rex, Apollonius), Membratus, Propertius	XXI, 201-214
	4.	kosti lidského těla a jejich počet, klouby	(Rex, Plinius), Ossatus, Fulcinus	XXII, 216-225, drobné změny
	5.	pojivová tkáň, svaly, cévy, dutiny, orgány, kůže	(Rex), Myodes, Encarus, Corderus, Coelius	XXIII, 226-230, přeház., změny
II.	1.	tělní tekutiny: krev, phlegma, žluč; 4 základní temperamenty; duch přirozený, životní, živočišný	(Rex, Plato), Humorius, Spiriteus	XXIV, 231-235, změny
	2.	funkce přirozená: výživa, trávení a distribuce živin, růst, vylučování odpadu; hlad, žízeň	(Eratosthenes), Sanguinius, Concretius	XXV, 236-245, K (trochu)
	3.	funkce životní: funkce srdce, plic a dalších orgánů nutných k dýchání, artikulace; zvuky živočichů	(Apollonius), Vitalius, Vocalius	XXVI, 246-255, K: úvod, výslovnos,t fonetika
	4.	funkce živočišná: smysly, druhy vjemů, činnost nervů, pozornost, fantazie, paměť, pohyb, spánek	(Rex), Gustavus, Albinus, Attentius, Dormilio	XXVII, 256-273
	5.	mysl: rozum, uvažování, rozhodování, typy nadání, vůle, city, svědomí	(Rex, Plato), Menteus, Synesius, Volentius, Affectenus, Conscius	XXVIII, 274-286, K (trochu)
III.	1.	nedostatky člověka: porušení údů, šťáv, rány	(Eratosthenes), Chirurgi 1., 2., 3.	XXIX, 287-296
	2.	choroby zapříčiněné poruchami funkce přirozené, životní, živočišné	(Apollonius, Rex), Medici 1., 2., 3., 4.	XXX, 298-311
	3.	zrůdná stvoření, bájná tvorové	(Plinius), Portentius, Fabellus	XXXI, 312-318, K (trochu)
	4.	chvála člověka; časem se pojedná o světě jeho dovedností; král s rádci odchází za zvuků hudby	Rex cum suis: tj. Plato, Eratosthenes, Apollonius, Plinius	K
Musica				
Epilogus		učitelé i herci se snažili hrou prospět sobě i divákům	Epilogus	K

KOMENSKÝ III

akt	sc.	obsah oddílu	Dramatické postavy	kap., par. Januy, Atria, K
			88 <i>postav bez charakteristik</i>	–
Prologus		diváci uvidí svět lidské dovednosti	Prologus	K většina , XXXII, 319 <i>přeprec.</i>
Musica				
I.	1.	král vstoupí za hudby; program hry	Rex Ptolomaeus Philadelphus, Apollonius, Cleanthes, Eratosthenes, Plinius	K
II.	1.	pěstování zeleniny, stromů, květin	(Plinius, Rex, Topiarius, Olitor, Arborator)	XXXII, 321-326; 329 <i>zkráceno; přeházeno</i>
	2.	orba, setba, žně, mlácení obilí	(Rex, Apollonius), Agricola seu Arator cum Agitatore puero : <i>němá osoba</i> ; Messores duo : <i>I z nich = nemá osoba</i> ; Tritores duo : <i>I z nich = nemá osoba</i> ; Rationarius	XXXIII, 330-337: 334 <i>část, přeházeno, změny</i>
	3.	péče o dobytek aj. domácí zvířectvo, c horoby a léčba zvířat	(Rex, Cleanthes, Apollonius), Pecuarium cum suis pecorariis: Equiso, Bubulcus, Subulcus, Caprarius, Opilio, Aviarius, Apiarius, Veterinarius	XXXIV, 338-350; 343 <i>přeprec.</i> , <i>přeházeno, K skoro 1/3 scény</i>
	4.	příprava mouky, pečení	(Rex, Eratosthenes), Ptsanarius, Molitor, Pistor	XXXV, 351-356, K trochu, A
	5.	lov zvěře, ptáků, ryb; řezník, kuchař	(Rex, Plinius), Venator cum rusticis = ? <i>němá os. ?</i> , Auceps, Piscator, Lanio, Coquus, Lixa	XXXVI, 357-367, <i>přeház.</i> , <i>kráceno</i>
	6.	výroba vína, piva, pálenky	(Rex, Apollonius), Vinitor cum personis mutis, Pastinatore et Pytinario , Zytopeus, Lupularius, Polentarius, Destillator	XXXVII, 369-379, K trochu, A
III.	1.	oděv a obuv u různých národů	Lappo, Germanus, Hungarus	XXXVIII, 380-383
	2.	výroba lněné látky, bělení, výroba sukna, barvení; koželužství	(Apollonius, Rex, Rusticus, Textor, Insolator, Pannifex, Coriarius, Alutarius)	XXXVIII, 384-7, 389-93; 388: <i>jiný text, změny</i>
	3.	šití, pletení, výr. klobouků, bot, kožešnictví, přešívání, záplatování	Sartor, Connodator, Pileo, Sutor, Veteramentarius, Pellio, Interpolator, Mendicus	XXXVIII, 391-4, <i>velmi volně, přeházeno</i>
	4.	stavba domu: plány a realizace	Architectus cum Discipulo, Faber murarius et lignarius	XXXIX, 395-407, <i>krác.</i> , <i>změny, A</i>
	5.	hrnčířství, sklářství, práce s kovy, alchymie	(Figulus, Vitarius, Aliquot 5? personae mutae, Metallurgus, tj. Metallarius?, Faber ferrarius, F. serarius, F. serrarius, F. falcarius, F. cultrarius, F. acicularius, Malleator, F. gladiarius, F. aerarius; Flator aeris, Laminarius, Aurifaber, Monetarius, Alchimista , Rex, Cleanthes)	XL, XLI, 409-418, <i>změny, K, A</i>
	6.	výroba provazů, výr. z proutí, dřeva	(Cleanthes, Restio, Viminarius, Cribrarius, Vietor; Arcularius : <i>tj. Mensarius?</i> ; Tornator)	XLII, 419-421, A
	7.	výr. uzd, svíček, hřebenů, kartáčů aj.	(Cleanthes, Frenarius, Ephippiarius, Marsuparius, Saponarius, Cerarius, Pectinarius, Scopularius)	XLII, 422 <i>část</i> , 423, 424
Musica				
IV.	1.	cestování obecně, zvl. pěšky	(Rex, Eratosthenes, Philosophi, Viator pedes – nevedeni v nadpise)	XLIII, 425-433, K asi 1/2
	2.	jezdecké umění	(Eratosthenes, Viator eques)	XLIV, 434-436
	3.	jízda s vozem	(Eratosthenes), Auriga, Clitellarius	XLIV, 437-9, 441-443, A
	4.	plavání, plavba na voru, loď	(Eratosthenes, Rex, Natator, Nauta)	XLV, 445-453, <i>změny, přeház.</i> , <i>krác.</i>
	5.	stroje, strojky, perpetuum mobile	(Rex., Plinius, Ingeniarius cum Altero muto – <i>tj. nemá osoba</i>)	XLVI, 457-465, K trochu
	6.	lázeňství, holičství, lůžkoviny, výr. koření, masti; hudba, malby aj.	(Rex, Cleanthes, Balneator, Barbitonsor, Llecticarius, Cupediarius, Unguentarius, Musicus, Pictor, Specularius + Eorum gregales : <i>další němé osoby</i>)	XLVII, 466-481, <i>kráceno, K trochu, A</i>
Musica				
			Epilogus	K
Musica				

KOMENSKÝ IV

akt	sc.	obsah oddílu	dramatické postavy	kap., par. Januy, A, L, s. T, LJ, JG
Personae			78	–
Prologus		bude se mluvit o škole: vše teď číňme v její prospěch	Prologus	K
[I.]	1.	vzdělání, knihy, školy, vzdělaný hovor, cestování, část. program; hudba při a po Pliniově odchodu	Ptolomaeus, Plato, Eratosthenes, Apollonius, Plinius	XLVIII, 482-485, A, K začátek
Musica				
II.	1.	druhy písma, psací nástroje a potřeby, knihtisk aj.	(Rex, Apollonius), Notarius	XLIX, 486-491, 488 část; A
	2.	příprava a prodej papíru, tisk, vazba, prodej knih, knihovna	(Rex, Eratosthenes, Compactor), Chartopaeus, Typographus, Bibliopegus, Bibliopola, Bibliothecarius	XLIX, 488 část, 492-495, 495 část; přeházené pořadí paragrafů
	3.	vydávání knih: editor a spisovatel, členění knih	(Ptolomaeus, Plato, Rex; Plinius: <i>nemluví</i>) Censor, Scriptor [librorum]	XLIX, 496-498 přeházeně, A
	4.	chybně značena III, 4; potřeba reformy škol, škola, dílna lidskosti, Scholarcha přibrán mezi rádce	Scholarcha, Rex; Collegium (z nich mluví jen Plato), Plinius	500 stopy; K většina textu
	5.	zásady výuky, názornost, nenásilnost, rychlost	(Plato; Rex: <i>nemluví</i>) Didacticus	499-505, K dodatky
III.	1.	tři stupně škol, učitelé vše králi názorně předvedou	(Rex, Plato, Eratosthenes, Apollonius, Plinius), Didacticus	K
	2.	výuka abecedě za pomoci živé abecedy	(Rex, Eratosthenes, Plato, Plinius), Literator (Praeceptor), Discipuli [alphabetarii] 3	K, L - Alphabetum vivum
	3.	začátky slabikování, čtení, psaní, hudby	(Rex, Apollonius), Procopius, Discipuli [lectores] 7	K, T části, krom hudby
	4.	čtení svatých textů, učebnice Lucidarium, výuka dle ní	(Plinius, Didacticus, Rex), Telesius, Discipulorum chorus, decem circiter (Puer: jen 1 mluví)	K, L
Musica				
IV.	1.	Didacticus slibuje univerzální metodu výuky, je přizván, aby si přisedl k rádcům	(Didacticus, Rex)	K
	2.	latinská škola, její cíle, Vestibulum, gramatické hry	(Didacticus, Rex, Plato, Eratosthenes) Praeceptor Vestibularis, Discipuli 18	K, V
	3.	2. třída, Janua lingvarum, Grammatica janualis, slovník	(Didacticus), Praeceptor Janualis, Discipuli 12	K, LJ ruz. slova, GJ
	4.	3. třída latinské školy, Atrium, Atriální gramatika a slovník, gramatické a stylistické cvičení	(Didacticus, Rex), Atrialis praepceptor, Discipuli novem (nikoli 6)	K, GE
	5.	chvála nové metody učení; vládce odpovídá za školy	(Scholarcha, Rex, Plato, Eratosthenes, Apollonius, Plinius, Didacticus)	K
Musica				
Epilogus		přání, aby se tento způsob výuky ujal ve zdejší škole	Epilogus	K

KOMENSKÝ V				
akt	sc.	obsah oddílu	dramatické postavy	kap., par. Januy, Atria, K
Personae			56 +3 (<i>osoby jsou špatně spočítány</i>)	
Prologus		po trojtřídní škole se budeme věnovat Akademii	Prologus	K
I.	1.	je čas na posouzení akademie, bude přivolán Cancellarius	Rex cum consiliariis (tj. Plato, Eratosthenes, Apollonius; místo Plinia Socrates)	K
	2.	4 fakulty, profesori, hodnostáři, fungování akademie, způsob studia (přednášky, kolegia, disputace, promoce)	(Rex, Socrates, Plato, Eratosthenes, Apollonius) Cancellarius Academiae	K skoro celé ; LI, 506 začátek
	3.	přijímání adeptů do akademické obce, slib, zápis	(předchozí) Rector, Pedellus, 2 Novitii studiosi	K
	4.	beáníe: nováčci podstoupí obřad přijetí mezi studenty	(asi všichni rádci; vystupují: Pedellus, 2 Novitii, Rector, Depositor, Professor, Rex)	K, jiné texty (verše)
II.	1.	co je obsahem filosofie, základy metafyziky	Metaphysicus, Studiosorum caterva (<i>ostatní?</i>)	LI, 509, 506 <i>obsah</i> , 507 <i>rozdělen</i> , K
	2.	fyzika, výklad o přirozeném světě, živlech, tělesech aj.	Physicus, Caterva similis	K , LI, 508
	3.	aritmetika, geometrie, měření v terénu, statika, vážení	Mathematicus, Discipuli Numerianus, Metritus, Trytanius	LII, 510-513; LIII, 515-523 (<i>zkráceny</i>), 527, 528 <i>stopy</i> , LIV, 532-535 <i>zkráceny</i> , K
	4.	astronomie, sféry, hvězdy, souhvězdí, planety, zatmění	Astronomus, Uranius, Asterius	LV, 538-550, <i>kráceno</i> ; K, jiný text
	5.	geografie, Země; kontinenty, oceán, hory, řeky, města	Geographus, Discipuli Hospitius et Peregrinus	LVI, 553 <i>stopa</i> , 554-562 <i>přeprac.</i> ; K
	6.	historie, důležitost zeměpisu a chronologie, trvání světa	Historicus idemque Chronologus, Discipuli 8	LVII, 563-566 <i>zkráceno</i>
	7.	logika (jak správně uvažovat), zákl. pojmy, sylogismus	Logicus, Discipuli 4	LVIII, 580-592 <i>kráceno</i> , K
	8.	Rétorika; mluvnice, trópy, větné figury, druhy slohu a řečí, metra, zpěv	Eloquentiae professor, Auditorum turba	K
	9.	etika učí člověka, jak se ovládat; bude o ní celá hra	Philosophiae moralis professor	LIX, <i>jen</i> 601
III.	1.	čtení tezí o životosprávě, kandidát je v disputaci obhájí	Medicus (= Respondens) cum turba , Professores 4 (= Opponentes), Pedellus	K
	2.	vyvěšení tezí disputace adeptů doktorátu práv a teologie	Pedellus	K
	3.	promoce filozofů – bakalářů, magistrů, jejich slib; všichni odcházejí za zvuků hudby	Cancellarius, Rector, Professores ?, Studiosorum turba , Philosophus (Promotor), (Alter philosophus), 6 <i>bakalářů se jmény</i> : Petrus Musaeus, Johannes Philomathes, Henricus Attentius, Gregorius Sedulius, Martinus Spudeus, Sixtus Laboreus; 3 <i>mistři se jmény</i> : Stephanus Polymathes, Andreas Epistémon, Tobias Pantechnus	K
	4.	promoce lékaře, jeho slib	(Promotor, Asclepius Machaon – Promovendus)	K
IV.	1.	student vrátivší se z univerzity radí mladšímu stran studia	Studiosi Initiatus, Academicus, Rex	K
	2.	král přeje akademikům zdar; stav škol záleží na skutcích krále, ne na přáních; všichni odejdou za zvuků hudby	(Rex, Socrates, Plato)	K
Musica				
Epilogus		chválí pokroky způsobené hravou výukou, žádá o chválu	Epilogus	K

KOMENSKÝ VI.

akt	sc.	obsah oddílu	dramatické postavy	kap., par. Januy, K
Personae		Personae	33 (s označením profese či zařazení, typy neřestí)	K.
Prologus		Prologus / Ptolomeus nevystoupí; hra bude o výběru mladíka mezi cestou neřestí a ctností	Prologus	K
I.	1.	Amphietus již nemá učitele; chce si proto najít nového vůdce, jehož radami by se řídil, aby šťastně žil, a vydává se na cestu	Amphietus	K
	2.	A. potká Bohatce, Ctižadostivce, Rozkošníka, Zvědavce, Spuštěného kteří ho lákají, aby šel s nimi. Pohrdají však náboženstvím actností.	Amphietus; Licentiosus, Curiosus, Ambitiosus, Opulentus, Voluptuosus	K
	3.	To A. odradí. Hádky mezi Morálním filosofem a hýřily, již odejdou. A. pozván do školy etiky, kde má zatím naslouchat.	[Titíž], Mluví jen Curiosus, Amphietus, Voluptuosus, Licentiosus; Philosophus moralis	K
II.	1.	Phil. moralis vykládá základy morálky: co je morálka a k čemu je	Phil. Moralis, Amphietus, 9 professores, Studiosi 20–30 (scén. pozn.v závěru I, 3) z nich mluví 3	LXI, 601-607 (603, 4 dost změněn, 605 chybí), K
	2.	Prudentiae prof.: člověk má vše konat obezřetně, dbát na správný cíl, prostředky, příležitost a nechovat se nerozumně	[jako ve sc. 1]; vystoupí Prudentiae professor	LXII, 608-613
	3.	Prof. Sedulitatis poučí o hodnotě práce, nic se však nesmí přehnat: špatný příklad: líný rolník	[jako ve sc. 1]; Sedulitatis professor; Corydon	LXIII, 615-619; K: půl scény
	4.	Je třeba být zdrženlivý: X pítí a obžerstvá, smilstvu, lakomství, přílišné ctižádosti a touha po vědění	[jako ve sc. 1]; Temperantiae professor, 2 Helluones, Canis scabiosus, Avarus, Ambitiosus, Ardelio, Curiosus	LXIV, 620, 621, 623-633; 628 změněn K: větš. scény (neřesti)
	5.	Statečnost: klid, velkodušnost, trpělivost X opovážlivost, malodušnost	[jako ve sc. 1]; Fortitudinis professor; 2 Studiosi	LXV, 634-639
	6.	Lidskost: skromnost, hovornost, nevinnost, pravdomluvnost, zdvořilost, svornost, klidná pokora X hněvivost aj.	[jako ve sc. 1] Humanitatis professor	LXVI, 641-655 monolog
	7.	Spravedlnost	[jako ve sc. 1] Justitiae professor	LXVII, 656-666 monolog
	8.	Laskavost	[jako ve sc. 1] Benignitatis professor	LXVIII, 667-670 monolog
	9.	Zbožnost	[jako ve sc. 1] Pietatis professor	LXIX, 671 <i>přepřacován, monolog</i>
	10.	Dokonalost: plnost ctností, upřímnost a čistota, vytrvalost	[jako ve sc. 1] Perfectionis professor	LX, 672- monolog
III.	1.	Závěrečný hovor Amphieta s Prof. morálky , poučení, rozloučení	Amphietus, Philosophus moralis	K
Epilogus		Děkuje za celou školu za pozornost, a doufá, že napříště ji udrží též; prosí dospělé, aby byli mladým příkladem	Epilogus	K

KOMENSKÝ VII.

akt	sc.	obsah oddílu	dramatické postavy	kap., par. Januy, K
Personae		Personae	68 (část s označením zařazení)	K.
Prologus		řeč bude o životě v rodině a v obci	Prologus	K
I.	1.	Úvaha: dům, vztahy lidí, rodina	Neocles Juvenis	LXXVIII, 731, 732 <i>přepr.</i> , K
	2.	Rady ohledně stavby vhodného obydlí	Neocles, Eubulus (Vir prudens)	LXXVIII, 732-734 (<i>přeprac.</i>), K 1/2 scény
	3.	Rady do manželství	Philogamus (Nupturiens), Avunculus ejus	LXXIX, 735-742, K: dodatky
	4..	Rodina, povinnosti otce a rodičů	Neogamus (nuper maritus), Patruus, Pessimus paterfamilias, Liberi esurientes (2), Caupo	LXXX, 743-758 K: 1/2 scény (špatný otec)
	5.	Práva a povinnosti pána a služebnictva	Herus (Pán), Puer, 3 famuli (Janitor, Mediastinus, Rationarius)	LXXXI, 759-761, 761 <i>přeruš.</i> , 759 <i>přeprac.</i> ; K
	6.	Změny v životě rodiny (stěhování, nové manželství, rozvod, vydědění syna, adopce)	Patres familias 5 (Migrans, Matrimonium iterans, Repudians, Exheredans, Adoptans), Puer adoptivus (<i>dle odd. Personae = Amandus adoptatus</i>), Eugenius, pater ejus (<i>neznačen v záhlaví</i>)	LXXXII, 762-6, 764, 766 <i>jen stopy</i> , <i>vše přeprac.</i> ; K: 3/4 scény
Musica				
II.	1.	První porada o potřebách zakádané obce	Publius, Urbanus, Felicius, Solon, Servus (Atriensis) (<i>navíc, nemá role</i>)	LXXXIII, 767, 768 <i>přefor.</i> , 771-80 <i>vše přeprac.</i> K dodatky
	2.	Plánování města, úkol architekta, správce veřej., odborníka na vedení vody	[asi jako ve sc. 1], 30 circiter personae , <i>mezi nimiž:</i> Prudentius, Anchinous (Ingeniarius), Nitellus (Aedilis), Hydaleus (Aquilex) (<i>jen ti 3 v odd. Personae</i>)	LXXXIII, 768, 769 <i>přeprac.</i> K většina textu
	3.	Volba konzula, městské rady, písaře	[asi jako ve sc. 2], <i>z přítomných voleni:</i> Fortunatus Publius (consul), Senatores 11 (<i>v Personae 10</i>), Syndicus Martinus Sedulius , Notarius	LXXXIV, 781, 784, 785 <i>přepr.</i> , <i>z ost. stopy</i> ; K: většina textu
	4.	Volba sudího, přísedících, právo, tresty	[asi jako ve sc. 2], <i>z nich voleni:</i> Sophronius Dicastus (praetor) + 4 assessores; Advocatus	LXXXVII, 822-25, 827, 828, 831-37 (825, 832 <i>část</i> , K: 1/2 scény)
	5.	Rozvržení obyvatel.: řemeslníci, cechy	[asi jako ve sc. 2], <i>mluví</i> Solon, Consul, Curio fabrorum	LXXXIV, 786 <i>část, uprav.</i>
	6.	Obchodníci, obchodování a jeho rizika	[asi jako ve sc. 2], <i>mluví</i> Consul, Solon, Mercator, Tabernarius, Propola, Auctionarius, Senatus, Populus	LXXXV, 793-799 (797 <i>přeprac.</i> , 800 <i>chybí</i>), K: malý dodatek
	7.	Profese zabývající se léčením chorob	[asi jako ve sc. 2], <i>mluví</i> Consul, Medicus, Pharamacopola, Chymicus, Chirurgus	LXXXVI, 801-4, 806, 811, 812, 814, 815-18 (<i>stopy</i>), <i>část:</i> 814, 820, 821; <i>chybí:</i> 805, 807, 813; <i>vše přeprac.</i> , <i>změny pořadí</i> K málo
	8.	Postavení prostého lidu, volba tribuna	[asi jako ve sc. 2], Plebs, <i>mluví</i> Rusticus, Solon, Mercennarius, Consul, Plebis Tribunus, totus reliquus scholae coetus	LXXXIV, 783 (<i>slova: trib. plebis</i>), K: vše
	9.	Odpočinek: cvičení, divadlo, hry	[asi jako ve sc. 8], <i>mluví</i> Baucus, Consul, Solon, Puellus (Puer); <i>chybí Comoedus</i>	LXXXVIII, 838-42, 850, 851 (<i>uprav.</i>); <i>chybí</i> 843-49, 852; K: málo
	10.	Pořádání hostin	[asi jako ve sc. 8], <i>mluví</i> Sybarita, Consul,	LXXXIX, 853-863, K: málo
	11.	Pohřební obřady	[asi jako ve sc. 8], <i>mluví</i> Libitinarius, Consul, <i>zmíněn</i> Solon	XC 864-867, 866 <i>přeprac.</i> , <i>část</i> , K: málo
	12.	Zákony, veřejná kontrola, volba censora	[asi jako ve sc. 8], <i>mluví</i> Consul, Solon, Amanuensis, Senatus, Praetor, Cives, Tribunus fabrorum, Tribunus plebis	LXXXIV, 787, 789, 790; LXXXVII, 830 (<i>vše přepr.</i> , <i>změny pořadí</i>); K: větš. textu

Epilogus	Naučili jsme se znát i konat dobré a věci	Epilogus	K
KOMENSKÝ VIII			
akt	sc.	obsah oddílu	dramatické postavy
Personae	Personae	53 (část s označením funkcí)	kap., par. Januy, K
Prologus	Věci ve státě a náboženství	Prologus	K
I.	1.	Obecné úvahy o státě a vládě	Ptolomaeus, Socrates, Plato, Eratosthenes, Apollonius
	2.	Správa, celky království, daně, úřady	Jako 1 ne Apollonius + Mareschalcus, Thesaurarius, Cancellarius, Aulae magister, Praetor palatii, Dapifer, Pocillator, Stabuli Magister
	3.	Hrozí rebelie a vypovězení války	Jako 1; Praetor, Strategus Bellidux, Hypparchus, Campiductor (legatus ejus), Tabellarius, Lues
	4.	Přijímání opatření	Jako 2; ne Thesaurarius, Rex, Cancellarius, Plato, Pythanus, Aulae Magister, Praetor, Caduceator, Socrates, Eratosthenes.
	5.	Úvahy krále	Rex solus
	6.	Zažehnání rebelie, přípravy na válku	Rex, Caduceator, Cancellarius, Eratosthenes, Plato, Pythanus; Consiliarii (zbytek)
	7.	Vojsko je připraveno k boji	Předchozí, Signifer, Plato, Socrates, Eratosthenes, Apollonius
	8.	Venkovan a Remeslník – oběti války	Jako 6., ne Signifer. Rusticus, Opifex, Miles (Rex, Plato, Socrates, Apollonius)
	9.	Dílčí vítězství	Rex, Consiliarii, Centurio, Mareschalcus
	10.	Úplné vítězství	Předchozí, Tribunus militiae Rex, Eratosthenes, Plato, Apollonius, Socrates
Musica triumphalis			
II.	1.	Na pořadu je náboženství	Rex, Consiliarii, (<i>mluví</i> : Rex, Socrates, Apollonius)
	2.	Rozdělení světových náboženství	Jako v 1; 24 Theologi (<i>mluví</i> Rex, Socrates, Theologus 1., Apollonius)
	3.	Pohanství (starověk)	Jako v 2; <i>mluví</i> : Socrates, Plato, Theologus 1.-7.
	4.	Judaismus	Jako v 2; <i>mluví</i> : Plato, Theologus 6.-9.
	5.	Křesťanství	Jako v 2; <i>mluví</i> : Eratosthenes, Theologus 10.-17.
	6.	Mohamedánství	Jako v 2; <i>mluví</i> : Apollonius, Theologus 19., 20. (<i>vypadl Theologus 18.</i>)
	7.	Boží prozřetelnost, konec věcí	Jako v 2; <i>mluví</i> : Rex, Theologus 21.-24, a všichni přítomní jednohlasně
Musica			
Epilogus	Díky publiku, rozloučení	Epilogus	C, 997 (?), 1000, K jinak celý výstup,

