

Kopecký, Milan

Víc než dramatická cvičení

In: Kopecký, Milan. *Nic stálého přítomného : k literárnímu baroku*. Vyd. 1.
Brno: Masarykova univerzita, 1999, pp. 78-85

ISBN 8021022272

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123091>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VÍC NEŽ DRAMATICKÁ CVIČENÍ

Když 21. dubna 1556 přišlo 12 prvních jezuitů do Čech, čekala je obrovská práce především organizační. Začali ji v Praze úpravou bývalého dominikánského kláštera u sv. Klimenta a budováním škol poblíž Karlova mostu na Starém Městě. Prostřednictvím škol chtěli získat své pokračovatele z domácího prostředí. Tehdy si uvědomili velký význam školního divadla, v němž se ve zvláštní jednotě prolínala funkce výchovná s výukovou a estetickou.

Účinkováním ve školních hrách se žáci měli učit správnému jazykovému a stylovému projevu, měli si osvojit určité odborné poznatky a naučit se nebojácnému, sebevědomému vystupování. Tak ovšem školní dramatikou chápala i jiná náboženská vyznání, zejména utrakvisté a luteráni, také čeští bratři, kteří však školní hry příliš nepěstovali, ačkoli z exulantské lešenské jednoty vzešla dvě dramata Komenského – o kynickém filozofovi Diogenovi a o starozákonním patriarchovi Abrahamovi. Rozdíl mezi jezuitskou dramatikou a jinou školskou dramatikou byl v tom, že hry reformačních škol stály pod silným vlivem dvou starořímských komediografů – Terentia a Plauta, kdežto jezuité těžili odjinud. Obsahově šlo o zpracování antických a biblických látek, k nimž chtěli připojit látky z domácích dějin. Proto člen Tovaryšstva Mikuláš Salius skládá českou hru o sv. Václavovi, která byla předváděna už roku 1567, tj. pouhých 11 let po příchodu jezuitů do Čech. Hra a spolu s ní veřejné deklamace žactva měly získat pro jezuitské školství nejen katolické, ale i nekatolické rodiče budoucích žáků.

V roce 1609 byla v brněnské koleji u Matky Boží předváděna hra o svatém Vítovi, z níž máme zachovánu českou periochu, tj. divadelní program, nikoli hru samotnou. O té se můžeme dohadovat, zda její text byl český, nebo latinský, a naše dohady snad jednou vyřeší nález hry pravděpodobně mimo naše území, protože také unikátní exemplář české periochy pochází ze zahraničí, totiž ze zámecké knihovny polského města Kórniku. Hra byla významná už pojetím sicilského mučedníka Víta jako českého světce. Moravské zemské vlastenectví se v perioše, vytištěné brněnským tiskařem Bartolomějem Formanem, projevuje znaky čtyř nejdůležitějších měst Moravy – Brna, Olomouce, Znojma a Jihlavy – a vztah Moravy k Čechám se vyjadřuje obrazy dvou slavných panovníků – sv. Václava a Karla IV. Ti jsou pak spjati se sv. Vítem několika motivy. U dvojice Václav-Vít jde o motivy legendické: Václav přinesl do Prahy jako svatý ostatek Vítovu paži a založil svatovítskou katedrálu, dvojici Karel IV.-Vít spíná zase his-

torický fakt, že císař získal r. 1355 v Miláně Vítovy tělesné pozůstatky a dal je slavně pochovat v arcibiskupském kostele sv. Víta na Hradě pražském. Brněnská jezuitská periocha z r. 1609 podporuje specifickým způsobem českou stát-nost a je jedinečnou reklamou dnes neznámé hry, v níž dne 25. října 1609 vy-stupovalo 112 osob v divadelním představení k počátku školního roku. Pozornosti také zaslouží, že **Příběh svatého, spolu i příkladného jak života, tak i mučednictví dvanáctiletého pacholete Víta, dědice českého** byl složen „k povinné uctivosti vysoce osvíceného knížete a pána Františka kardinála z Di-trichštejna, biskupa holomouckého etc.“. Jmenovaný kardinál podporoval totiž na svém mikulovském panství školní hry piaristické a zároveň ve své olomouc-ké rezidenci také světské hry; jím podporovaná produkce vytvářela spolu s po-lolidovým a lidovým divadlem členitý celek naší dramatiky 16. až 18. století.

Jezuitská školní dramatika se pak rozvíjí od dvacátých let 17. století v těch městech, kde byly jezuitské koleje. Její přirozenou základnou byly některé škol-ní předměty, především rétorika. V řečnických cvičeních se studenti pokoušeli o samostatné literární projevy: řeči, básně, deklamace a jevištní výstupy. Podle některých učebních řádů měli učitelé dokonce povinnost napsat pro své žáky jednu hru ročně a připravit ji k veřejnému provedení. Většina této produkce se nedochovala, ale mezi učiteli se na počátku 18. století vyskytl jeden, jehož hry byly vydávány tiskem ve vlasti i v zahraničí, např. v Kolíně nad Rýnem a v Maas-trichu. Byl to Karel Kolčava.

Narodil se v Praze 13. dubna 1656 a jako sedmnáctiletý vstoupil do Tova-ryšstva Ježíšova. Učil na řádových středních školách 21 roků, z toho 15 let ve dvou nejvyšších třídách, jež nesly pojmenování podle hlavních vyučovacích předmě-tů „poetica“ a „rhetorica“ a v nichž učitel měl prakticky osvědčovat schopnost vytvořit dramatické dílo. V posledních letech 17. století Karel Kolčava už jako prefekt latinských škol připravoval svoje hry do tisku a těšil se z jejich vydání v prvních letech 18. století. Poté byl ještě několik let regentem semináře u sv. Klimenta v Praze a zemřel 30. července 1717 v Kutné Hoře.

Impozantní je sled Kolčavových knih. V letech 1703 až 1705 vyšly 3 svazky jeho dramata nazvané **Exercitationes dramaticae**, tedy Dramatická cvičení. Roku 1706 byl vytištěn soubor Kolčavových epických básní **Exercitationes epicae**. Roku 1708 vyšla **Progymnasmata in triplici genere chriarum**, tedy soubor tzv. chrií, tj. výkladů antických citátů a rčení. Roku 1709 byly vydány **Epistolae fa-miliares**, tj. dopisy studentům i dospělým vzdělancům. Po čtyřleté přestávce vydává v letech 1713 až 1716 pražská univerzitní tiskárna další tři svazky Dra-matických cvičení. V onom mezidobí pracoval stárnoucí Kolčava na elogiích světců a světic a jeho spis vyšel posmrtně roku 1722. Stojíme dnes užasle nad obrovským dílem, které ve dvacátých letech našeho století prostudoval vynika-jící klasický filolog a medievalista Bohumil Ryba, vězeň českého stalinismu. Šlo tehdy o první prozkoumání rozsáhlého materiálu, k němuž se prof. Ryba chtěl

vrátit v padesátých letech, ale dlouholeté věznění v komunistických žalářích mu v tom zabránilo; teprve koncem šedesátých let se mu podařilo vydat aspoň český překlad Balbínových Verisimilií ve skriptu Nástin humanitních disciplín.

Bohumil Ryba především rozřídil Kolčavovu dramatickou produkci podle dobových žánrů. Respekt k tehdejší terminologii nutí rozlišovat mezi tragédií a komedií a dále ještě tragiko-komedií a komiko-tragédií. Tragédie měla ukázat tragický pád vznešených osob a měla být napsána vysokým slohem, kdežto komedie měla předvádět mravy obyčejných lidí s použitím nízkého, konverzačního stylu. Hlavní rozdíl mezi oběma žánry tkvěl v závěru: tragédie končila nešťastně nebo smutně, kdežto komedie šťastně nebo vesele. Ohled na ukončení děje vedl ještě k rozlišení mezi tragiko-komedií, v níž děj mířil k nešťastnému pádu ústřední postavy, ale všechno skončilo dobře, a komiko-tragédií, v níž veselý děj vyústil ve smutný závěr. Praxe se od této terminologie často odchylovala a ráda používala termínů „komedie“ nebo „melodrama“ jako termínů nadřazených všem dramatickým žánrům, avšak Kolčavovi-pedagogovi šlo o terminologickou čistotu. Společné všem druhům dramatiky bylo zobrazování nebo napodobování historické pravdy. Na rozdíl od toho se v dalším jevištním typu, v deklamaci, připouštělo prezentování jakéhokoli výmyslu. Vystupovala zde ponejvíce personifikovaná abstrakta ve vzájemných sporech a zápasech. To mělo zajímavé analogie ve výtvarném umění, jak dokazuje např. znázornění zápasů různých ctností s nectnostmi v barokním malířství a sochařství.

Karel Kolčava napsal 23 her. Nejrozsáhlejší skupinu – počtem 17 – tvoří mezi nimi tragédie. Příčiny pádu Kolčavova hlavního hrdiny tkvějí u záporných postav v chorobné touze po moci, u kladných postav v přesile zloby, nespravedlnosti a nevěry. Ústředním hrdinou některých tragédií je světec, mučedník (jako sv. Jan Křtitel, sv. Václav, sv. Stanislav), ale v Kolčavově tvorbě je už zřejmý odklon od tohoto typického barokního hrdiny ke světským postavám – vladařům, pretendentům trůnu, vojevůdcům apod. Děj se odehrává v různých zemích a královstvích – ve Španělsku, Itálii, Německu, Švédsku, v Uhrách, Polsku, Skotsku, v Anglii a v jednom případě v Čechách.

Z anglické historie 15. století, z tzv. Války dvou růží, čerpal Kolčava pro tragédii **Tyrannis triumphans**, v překladu Tyranství vítězné i přemožené neboli Anglie. Zjistíme tu látkovou shodu se Shakespearovým Richardem III., ale jezuitský dramatik Shakespearovu hru neznal, ostatně ani největší anglický a světový dramatik nebyl originální a sáhl po látce už předtím zpracované. Poslechněme si část dialogu věštce s králem Eduardem:

*Věštec: Vznešený vítězi, jenž svět jsi přemoh, otrok tvůj
i služebník se sklání před tvým trůnem pokorně.*

*Eduard: Falešná věrnost neobstojí před mou stolicí;
nuž poustaň, zvedni tvář, ať vidí milost králova,
zda na čele tvém napsán je znak oné věrnosti,*

již slibuješ mu!

*Věštec: Věru nehodnému sluhovi
věnuješ přízeň svoji.*

*Eduard: Třebas nehodným by se
ušeliké přízně stalo služebnictvo veškero,
ten přece, jehož lásku odměňují králové,
za hodna přízně královy vždy bude pokládán.*

*Věštec: Ba, pravda je, že leckdy to, co není ve věci
a čemu nemůžem dát sami váhy, uznáním
knížete štědrým velikou se stává milostí.*

*Eduard: Takové přízně hodným uznáváte onoho,
kdo trůnů rozkazům je oddán.*

*Věštec: Rozkaž cokoli
Tvá Milost, velký kníže, a hned tvoje rozkazy
sluha tvůj splní. Může-li snad něco dokázat
úsilí moje, stačí, dá-li k tomu pokyn král.*

Eduard: Nuž chceme uviděti stíny Avernu ...

Jméno Avernus znamená v ukázce podsvětí a věštec skutečně v dalších verších předvádí vítěznému vévodovi z Yorku Eduardovi jeho předchůdce s tragickým koncem, který hrozí také jemu, novému vladaři.

Hrdinou tragédie do naší vlasti umístěné mohl stěžít být někdo jiný než mučedník sv. Václav, „rex Bohemiae“, tj. český král, jak se nehistoricky, ale s pravou barokní nadsázkou říká v titulu. Vystupují zde všichni aktéři staroboleslavské vraždy, jak je známe ze svatováclavské legendistiky a bezprostředně z jejich kronikářského svodu – z Kroniky české Václava Hájka z Libočan. Tragédie má podle antického schématu pět dějství, sledujících bohumilé činy Václavovy i hříšné činy jeho matky Drahomíry i bratra Boleslava a najatých zločinců od přípravy vraždy až po její provedení. Tradiční fabuli Kolčava překračuje v předešlé a ve vystoupeních chóru. V předešlé přijíždí do českých hor na pekelném drakovi bohyně Pohanství se záměrem zahubit Čechii, ale té přijde na pomoc Génus křesťanství. V chórických scénách uzavírajících jednotlivé akty pokračuje boj obou věroučných principů a tato linie jde paralelně s historickou linií zápasu družiny Václavovy s družinou Boleslavovou. Paralela není důsledná, takže už na konci 4. jednání napadne Pohanství v temné noci Génia křesťanství a zraní ho u dveří chrámových. Pouze zraní, neboť křesťanství nemůže být zničeno, jen jeho hlasatelé mohou být zbaveni fyzického života, jak se to děje s Václavem na konci 5. jednání. Hra končí útěchou „Čechie, neplač, neboť z této krve ti vzejde sláva, (...) vzejde ti posílení víry v zemi“. A vskutku z krve vyrůstají palma a vavřík, zcela v duchu požadavku barokní dramatické teorie, o níž si později povíme několik slov.

Předtím ještě uvedu, že v Kolčavově tvorbě není zachován kontrastující dramatický útvar k tragédii, tj. komedie, snad ji Kolčava ani nepěstoval, nenapsal ani tragiko-komedii, ale vytvořil tři komiko-tragédie. Z nich zvláště zajímavá je hra **Atheismi poena**, odehrávající se ve Florencii. Kolčava si zde vzal na mušku nevěrectví, jež je podle nadpisu potrestáno v osobě zločinného Leontia. Jeho svůdcem a ideologem je historická postava italské renesance Niccolò Machiavelli. Není divu, neboť tohoto spisovatele a politika kritizovali jezuité nejen v dramatice, ale i – nebo dokonce především – v odborných traktátech, v nichž mu kromě politického utilitarismu vytýkali ateismus a nemravnost. Podobně ho představuje i Kolčava, který mu vloží do úst přesvědčení, že důsledkem náboženství jsou války. V té chvíli máme za sebou už první dvě dějství komicky pojatá s postavami italských frašek (jako byl parazit nebo šašek) a s hádkou a rvačkou v hospodě. Avšak ve 3. dějství dochází ke zlomu komična v tragično: nevěrec a zhýralec Leontius nachází na hřbitově lebku a nad ní si klade otázky o Bohu, nesmrtnosti lidské duše a posmrtném životě, na které si sám odpovídá zamítavě. Vlastníka lebky zve k sobě na hostinu, jestliže jeho duše fyzickou smrt přežila. Se vši hrůzostrašností se pak dostaví k hostině skutečný majitel lebky, rouhačův dědeček, dostaví se i sám Machiavelli. Nakonec zůstává Leontius s kostlivcem zcela sám a musí vyslechnout odpovědi na všechny své otázky ze hřbitovní scény. A nejen to. Kostlivec rozbije svému bezbožnému vnukovi hlavu o zeď a jeho duši odnáší do pekla.

Naši posluchači si jistě uvědomili analogické motivy ze světové literatury – zvláště Hamletovu úvahu nad lebkou a rouhání dona Juana. Šlo však o motivy několikrát literárně zpracované a šířené knížkami lidového čtení a dokonce kazatelskou literaturou, kterou pokládám za nejpravděpodobnější pramen komiko-tragédie Karla Kolčavy.

Z jeho dramatických žánrů si zaslouží pozornosti ještě deklamační drama, zastoupené dílem **Ioannes Nepomucenus** – Jan Nepomucký, kanovník pražského metropolitního kostela, oslavený čtyřmi živly. Těmi jsou v antickém pojetí Oheň, Vzduch, Země a Voda. Jejich spor, kdo z nich si zaslouží světcovu slávu, vyřeší pohanský bůh Apollo vybidnutím, aby svorně posouvaly Janův triumfální vůz ze země do nebe. Při inscenaci tohoto deklamačního dramatu bylo použito různých rekvizit, např. bělostné lilie vyrůstající z rodné půdy Janovy, oslňující záře nad jeho rodným domem, vodního proudu představujícího Vltavu, po němž se Jan plaví do Prahy a v němž je nakonec utopen, pekelného draka šířícího po Čechách jed nevěry a zločinnosti atd.

Toto všechno vykrytalizovalo z intencí barokní dramatické teorie. Školní hra především respektovala zásadu, že je určena k uspokojení nejen uší, ale také očí publika. Proto se tolik vedle hlasového projevu a hudební složky dbalo na gestikulaci a mimiku herců a na jevištní výpravu. Překvapení a úžas diváků vzbuzovaly létavice a komety, „živá“ zvířata, oheň a ohňostroje, vlnobití a jiné scénické tri-

ky a dále provazochodci, kejklíři a manipulátoři. Efektu se docílovalo mezioponami, propadlišti, obracením kulís, vsunutím jeviště do jeviště, tedy předvedením divadla na divadle, apod. Byla zde důkladně propracována symbolika barev.

Příznačný pro to je citát z Balbínova Nástinu humanitních disciplín: „*Je totiž zelená barva veselá a vhodná pro mládí; modrá pro jevy mořské a nebeské; čistě bílá se pokládá za vlastní prostému věku a ctnostné nevinnosti, žlutá přirozenosti, černá smutku, červená válce, krveprolévání, triumfům, zlatá bohům, stříbrná ženám, rezavá válečníkům, květnatá všemu kvetoucím; posléze smíšené barvy vhodně odpovídají smíšeným osobám.*“

Jednou z rekvizit barokního divadla bylo magické zrcadlo, schopné ukázat děje na jiných místech i minulost a dokonce budoucnost. V Kolčavově tragédii o Anglii vybízí král Eduard věštce, aby mu pomocí magického zrcadla ukázal budoucnost:

*Věštec: Zrcadla mého hladký křišťál nám to vyjeví
podobou věrnou hned.*

*Eduard: Čti tedy v stopě zrcadla,
jež dovede tě poučiti, čti, co pravda jest,
a jméno vyjev nám či tvářnost toho vladaře,
jenž po nás nésti bude říše korunu.*

*Věštec: Co lze
z odrazů ve skle třišťicích se vyčísti, je to,
že jméno knížete, jenž Tvoji Milost vystřídá,
písmeno Ge má na začátku.*

*Eduard: Zdaž však neklame tě
křišťál ten, v němž častokráte zablesk klamný stín?*

*Věštec: Tak pronikavě ani světlo slunce nezáří,
když na voze svém spěje velkým nebes obloukem,
jako ta jasná podoba, jež v zrcadle se chví,
Ge ono obráží, Ge ono ukazuje nám.*

*Eduard: Nuž, ještě jedenkrát se dotaz svého zrcadla,
by kouzlo nějaké či omyl nezmátly tvůj zrak!*

*Věštec: Ať kamkoli je točím či zas nazpět otáčím,
v zrcadle stále stejný vidím znak: vždy Ge, jen Ge.*

Kolčava si zde pohrává se začátečním písmenem, které může znamenat jak jméno Georgius, tak jméno Gloucester, tj. jména dvou Eduardových bratří, což má v dalším vývoji děje tragické důsledky pro oba. Nad pasážemi s barokními rekvizitami se nám také vnučuje otázka, jak nákladná byla jevištní výprava školního divadla. Zásadně byli žáci řádových škol vedeni ke skromnosti a k pořízení výpravy za několik zlatek. Někdy ovšem přispěl na školní představení nějaký mecenáš a to se projevilo také ve výpravě, nicméně jezuitská teorie zdůrazňova-

la cenu prostoty a chudoby. Rozdíl v míře okázalosti a světskosti mezi divadlem v panovnických sídlech, na šlechtických zámcích a v městských palácích na jedné straně a divadlem ve školách na druhé straně byl v barokní teorii formulován takto:

Tam jsou jiné poměry, kde vládnou peníze, kde jsou z celého světa povolávání tvůrci divadelních strojů, kde jsou otáčivé stropy a – podle slov Senekových – vystávají na nejvyšších vrcholcích hor umělé háje a splavné mořské nádrže, kde se tance nacvičují v potu po mnoho měsíců za sebou, kde se předvádějí umělá létání osob a jiné divadelní zázraky. (...). Naproti tomu ve školních temnotách mají věci jinou tvářnost: zde je skladatel komedií chudý, zbavený možnosti potřebných nákladů, zde musí, smím-li se tak žertem vyjádřit, píše Balbín, být do jisté míry Bohem a tvořit téměř z ničeho, anebo aspoň umět z nejmenších udělat největší, umývadlem vyrábět hřmění, a ke všemu musí se ještě namáhavě ucházet o potlesk.

Nedávná divadelní a literární historie opomíjela barokní školskou dramatiiku z několika důvodů. Hlavním z nich byl důvod ideologický, protože prý šlo o jev náboženský. Nesprávné bylo také pojetí barokního divadla jako formálně zcela odvozeného z antiky a jako útvaru svou podstatou nenárodního.

Samozřejmě barokní drama těžilo do určité míry z antického dramatu, ale např. nedodržovalo antickou jednotu místa, děje a času. Antická teorie požadovala, aby inscenovaný děj odpovídal skutečnému ději, který by proběhl za 24 hodin. Tuto zásadu barokní divadlo porušilo, když třeba na scéně předvedlo hrdinův život od dětství přes dospělost až do stáří. Karel Kolčava se nedal omezovat žádnou z antických tří jednot. Pokud jde o tvar verše, následoval sice Seneku, ale od jeho jambického senáru, tj. časoměrného šestistopého verše, se odchyloval v meziaktových pasážích, metricky dosti různorodých, zčásti i přízvukných. Také v kompozici se školní hra nezřídka odlišila od antické teorie výstavby, tj. aby hra měla pět jednání se třemi výraznými body: s protazí (zápletkou), epitazí (vyvrcholením) a katastrofou (závěrečným rozuzlením). V Kolčavově tvorbě mají tříaktové hry převahu nad pětiaktovými. Jediné jeho deklamační drama je rozděleno na 4 části. Připojíme-li, že jednotlivé akty se členily na scény v počtu osmi až třiceti, získáme představu o kompozici velmi variabilní.

Vztah latinské dramatiky k českému národu nelze posuzovat jen z hlediska jazykového. Latina samozřejmě musela dominovat, protože ji prosazovaly studijní řády jezuitských kolejí jako jazyk vyučovací a univerzální, ale předváděly se také hry v „českém“ nebo „moravském“ jazyku a česky se vydávaly i periochy k latinským hrám, jak jsme poznali u brněnské hry o sv. Vítovi. Zajímavé je sledovat dramatiiku kolejí v městech se silným českým zázemím, např. v Uherském Hradišti. Tam totiž byly oblíbeny vedle her o typicky českých patronech také hry o moravských věrozvěstech Konstantinovi-Cyrilovi a Metodějovi s přitažlivými motivy z velkomoravské historie.

Už více než dvě století se žáci řádových škol neucházejí v Čechách, na Moravě a ve Slezsku o přízeň svých učitelů a příznivců. Barokní školní dramatika je dnes jako literární a jevištní útvar záležitostí historickou. Má ovšem svoje místo v našich úvahách o barokní kultuře. Spolu s touto kulturou a jako její ústrojná součást se tento fenomén ztrácí v době tereziánské, jejíž administrativní výnosy školskou dramatiku postupně umrtvují.

To však neznamená, že školní divadlo není stále podnětné ve svém principu, tj. ve výchově a vzdělávání mladého člověka, ve cvičení jeho pohotovosti a vtipu, artikulace a intonace, pohybu a mimiky. Hry a akademie by se měly vrátit do našich škol, aby žáky vedly k sebevědomému veřejnému vystupování a motivovaly jejich touhu po vyniknutí.