

Kopecký, Milan

Kompozice hry o Diogenovi

In: Kopecký, Milan. *Komenský jako umělec slova*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, c1992, pp. 75-86

ISBN 8021003790

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122513>

Access Date: 17. 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.

KOMPOZICE HRY O DIOGENOVI

Komenského hru *Diogenes Cynicus redivivus* vydal kriticky r. 1911 Josef Reber podle prvního amsterodamského tisku z r. 1658¹ a po něm r. 1973 Julie Nováková podle druhého amsterodamského tisku z r. 1662.² Ze hry citoval hojně v českém překladu r. 1872 Fr. J. Zoubek³ a celou ji do češtiny přeložil a r. 1920 vydal Josef Hendrich.⁴ To se stalo předpokladem její novodobé inscenace ve Švandově divadle v Praze (neboli v tzv. Intimním divadle na Smíchově) ve dnech 6., 7. a 10. listopadu 1920. K provedení se vztahuje časopisecky otištěný úvodní proslov Jiřího V. Klímy a článek Jindřicha Vodáka.⁵ V širším kontextu hru posoudili Josef Hendrich⁶ a Milena Cesnaková-Michalcová.⁷ Pro poznání hry o Diogenovi a vůbec pro poznání Komenského-dramatika se tedy dosud neučinilo málo, přesto některé otázky zůstaly ještě otevřené. Jednou z nich, kompozicí a v souvislosti s tím i tvarem dialogu hry o Diogenovi, budu se nyní zabývat.

¹ VSJAK 6, Brno 1911, s. 67—129 (text hry je na s. 75—129).

² DJAK 11, Praha 1973, s. 437—500. — Hra vyšla ještě potřeťi v Halberstadtu 1710. V holandském překladu byla vydána v Rotterdamu 1660 a v upravené verzi pak r. 1673 a 1886.

³ *Komenského „Diogenes“, hra divadelní*, Osvěta 2, 1872, s. 220—234.

⁴ *Diogenes Kynik znovu na živu*, České Budějovice 1920. — Hendrichův překlad, upravený V. T. Miškovskou-Kozákovou, vyšel ve VSK 5, Praha 1968, s. 441 až 497, a to v jednom svazku s ukázkami z filozofických spisů, tedy s důrazem na filozofickou stránku hry. Tím zároveň byla upřednostněna oblast naučná před uměleckou. I když v době vzniku skladby existoval ještě v literární tvorbě synkretismus funkcí, je hra Komenského i projevem uměleckým, jak se pokusím ukázat.

⁵ V časopise *Jeviště* 1, 1920, s. 517—518 (Vodák pod šifrou jv.) a s. 518—520 (Klíma).

⁶ *Komenský dramatik*, sb. Jan Amos Komenský — soubor statí o životě a díle učitele národů, Praha 1942, s. 107 n., 1947, s. 132—154. — Bibliograficky důležitá je Hendrichova stať *K bibliografii Komenského hry Diogenes Cynicus redivivus*, AJAK 9, 1926, s. 37—30. Přehled odborné literatury viz též v latinské enaraci a v české informaci o díle v DJAK 11, s. 480—485.

⁷ *Jan Amos Komenský a divadlo*, Divadlo 9, 1957, s. 748n. — *Divadlo ako súčasť výchovného systému J. A. Komenského a jeho ohlas na slovenských škôlach*, Slovenské divadlo 5, 1957, s. 256—264 a 325—345. — *Dramaty Jana Amosa Komeňského i jego poglądy na teatr szkolny*, Pamiętnik teatralny 1960, s. 497—510.

Z hlediska vlastní hry předváděné na jevišti jsou nepodstatné dvě úvodní pasáže. Přesto si zaslouží pozornosti ze stanoviska literárněvědného. První amsterodamská verze, vyšlá nákladem Petra van den Berge, byla dedikována dvěma jinochům — Jacobovi de Graef a Nicolaovi Wiltsoniovi. Jde tedy o jednu z dedikací určených mladým mužům, jejichž prostřednictvím chtěl ovšem autor získat přízeň jejich vlivných a bohatých rodičů, přesněji otců. Takové dedikace se v české i evropské kultuře vyskytují velmi zřídka, např. jedna z nich se nachází ve Veleslavínově spise *Elegantiarum puerilium ex M. Tullii Ciceronis epistolis libri tres* z r. 1589.⁸ — Po uvedené dedikaci Komenského následuje pasáž *Ad lectores*, objasňující genezi hry. Ta stála původně v tvorbě Komenského zcela na okraji: vznikla a byla prý třikrát během jednoho roku předváděna asi před dvěma desetiletími v Lešně,⁹ byla dokonce pochvalně posouzena Georgiem Vechnerem, ale Komenský na ni pozapomenul a nyní ji poopravil (zejména v oblasti jazykové a stylové, jak doporučoval Vechner ve zmíněném posudku) a předložil obecnstvu se zřejmým výchovným posláním. Po seznamu vystupujících osob už následuje text určený pro jeviště.

Pod vlivem antických her byl nejdříve zařazen prolog, vytyčující hře v horatiovském duchu úkol „*prodesse ac delectare*“. Po přednášeci prologu vystoupil jiný žák s přednesem obsahu hry (*Argumentum comediae*). Obsah je obměněnou pasáží z předlohy Komenského — ze spisu Diogena Laertia *De vita et moribus philosophorum libri X.*¹⁰ Vylíčením života svého hrdiny hned na začátku skladby Komenský do určité míry otupuje napětí publika, ale v tom se nijak nerozházel s konvencí školské hry a v širším smyslu humanistického a barokního dramatu vůbec. Při zběžné znalosti děje muselo být ovšem publikum o to více zainteresováno předváděním děje, což jistě kladlo na jevištní tvůrce velké nároky.

Následují čtyři dějství hry. Tím se Komenský odchýlil od stavby římského i humanistického dramatu, které mělo zpravidla pět aktů.¹¹ V době renesance se vyskytují i hry o třech dějstvích, ale čtyřaktová stavba je zcela neobvyklá. Jinou výjimkou v opačném směru je v české předbělohorské literatuře biblická hra *Komedie z knihy zákona božího, jenž slove Ruth* od Jiřího Tesáka Mošovského z r. 1604, která je rozvržena do šesti aktů.¹²

⁸ Šlo o syny pana Michala Kecka ze Schwarcpachu, správce Pražského hradu; srov. Milan Kopecký, *Daniel Adam z Veleslavína*, Praha 1982, s. 41.

⁹ Hra byla napsána v roce 1638 nebo 1639 a provozována v lednu 1640.

¹⁰ VI, s. 20—21, 23, 74—76, 81; viz VSK 5, s. 497.

¹¹ Pětíaktová je i druhá hra Komenského — *Abrahamus patriarcha*. Vznikla asi r. 1640 a byla inscenována na gymnáziu v Lešně rok po „*Diogenovi*“ — v lednu 1641. Poslední edice v DJAK 11, s. 501—539; srov. článek Stanislava Zajíčka *Komenského školní hra Abrahamus patriarcha*, *Studia Comeniana et historica* 17, 1987, č. 34, s. 12—28. Osobitou a průbojnou adaptací hry vytvořil r. 1986 Ochotnický kroužek při Obvodním kulturním a vzdělávacím středisku Brno V; srov. Vít Závodský, *Odkaz J. A. Komenského inspirací experimentálního divadla*, *Studia Comeniana et historica* 19, 1989, č. 37, s. 31—37.

¹² Viz o ní naposledy ve vysokoškolské příručce Milana Kopeckého *Starší české drama*, Brno 1981, 21987, s. 59.

Jednotlivá dějství hry Komenského obsahují různý počet výstupů. První jich má nejméně — tři. V prvním výstupu je na scéně jen Diogenes. Pro jeho monolog jsou charakteristické řečnické otázky, které ho vedou k rozhodnutí: zůstat v Aténách a usilovat zde o moudrost. Monologická forma má tu fakticky obsah dialogický.

Ve druhém výstupu mluví Antisthenes a Diogenes, ale nejde o vzájemný dialog. Každý mluví pro sebe: Antisthenes vyjevuje svoje filozofické krédo a Diogenes se o starém filozofovi nadšeně vyjadřuje.

Přestože ve třetím výstupu jsou na scéně tytéž osoby jako ve výstupu předchozím, vymezuje jím Komenský nekonvenčně nový výstup. Důvod je v tom, jak osoby mluví: už nikoli každá pro sebe a dlouze, ale spolu v krátkých replikách. Diogenes žádá Antisthena naléhavě o radu a o pomoc a ten mu vysvětluje, čeho je mu zapotřebí: nové knihy, nového pisátka a nové tabulky, což znamená nového vůdce, novou horlivost a novou pozornost. Zde je fakticky *expozice* dramatu, která krystalizovala od setkání obou filozofů. Dialog nabývá na dynamičnosti a končí souhlasem Antisthenovým být Diogenovým učitelem.

Druhé dějství má sedm výstupů. Stejně jako v I/1 jde i ve II/1 o monolog. Diogenes mluví o Antisthenově smrti a o nástupnictví po něm. Fakt, že Diogenes je na rozdíl od prvního dějství změněn v obličej i v oblečení na člověka pokročilejšího věku, svědčí o tom, že Komenský se nesnažil respektovat jednu z tzv. tří jednot antického divadla — jednotu času. „Tzv.“ proto, že tyto jednoty kodifikovala fakticky až renesanční italská dramatická teorie v polovině 16. století jako reakci na divadlo středověké. Z Aristotelovy Poetiky (jejíž úplný text byl vydán až r. 1498 v latinském překladu Giorgia Vally, v řeckém originále až r. 1508) se dal vyvodit pouze požadavek jednoty děje, kdežto jednotu času požaduje Giraldu Cintio, jednotu místa Julius Caesar Scaliger a konečně jednotu děje spolu s požadavkem všech tří jednot formuloval až r. 1570 Lodovico Castelvetro.¹³ Komenský jistě znal Scaligerův spis *Poeticae libri septem* (1561), ale nedal se jím ovlivnit.

Ve druhém výstupu druhého dějství přicházejí na scéně Amfilogos a Elpidios. Abychom pochopili jejich dialog, musíme předeslat se zřetelkem ke IV/1, že Amfilogos znamená „pochybuující“ (tedy Pochybovače) a Elpidios zase „doufající“ nebo věřící (tedy Nadějného), a s přihlédnutím k Rebrovu výkladu¹⁴ lze Amfiloga prohlásit za reprezentanta pesimismu a Elpidia za představitele optimismu, podle mého soudu lze v nich navíc vidět analogii s oběma průvodci poutníka z Labyrintu světa. Taková charakteristika je dialogem obou osob potvrzena: dialog týkající se Diogena je opravdovým střetáním názorů a v promluvách Amfilogových se dokonce projevuje (v souhlase s příznakovostí jeho jména) kritičnost vůči Diogenovi.

Tento sled replik a kontrareplik je ve 3. výstupu vystřídán monologem Diogenovým. Opět jako v I/1 se vyznačuje řečnickými otázkami, po nichž většinou následují vlastní odpovědi, které fakticky z monologu dělají dialog. Zároveň zde monolog plní funkci polemiky proti odpůrcům.

¹³ Srov. František Daniel, *Stručný přehled vývoje evropských dramatických teorií*, Praha 1965, s. 21—22.

¹⁴ VSJAK 6, s. 90.

V tomto jevu je ukryto určité napětí, které se stupňuje po Diogenově rozhodnutí postavit si přistřeší na náměstí a odtud vést boj proti pošetilosti. Přivalení a úprava sudu rozdělují účinně monolog do dvou částí.

Čtvrtý výstup označil Komenský záhlavím *Diogenes cum plebe*. Z toho by mohlo vyplývat, že vedle Diogena zde bude vystupovat nediferencovaná skupina lidí ve smyslu starořeckého chóru, avšak fakticky jde o diferencovanou skupinu 10 zástupců lidu, jimž Diogenes vtipně a úsečně odpovídá. Podobně jako stavění sudu v předchozím výstupu je zde mimojazykovým nositelem napětí myš, která přeběhne po scéně. Také ona rozříná Diogenovu promluvu a dovoluje mu poznámkou „Ejhle, i Diogenes žíví příživníky!“¹⁵ osvěžit výklad a dát mu jiný směr. Dialog tohoto výstupu je velmi dramatický, což vyplývá z provokativních otázek a stejnorodých odpovědí, event. odpovědí otázkou:

Filozof Aristippos (jde mimo, zpozoruje, že Diogenes jí zeleninu, a praví): Kdyby ses byl dovedl přizpůsobit králi Dionysiovi, neživil by ses zeleninou.

Diogenes: Kdyby ty ses byl naučil žít se zeleninou, nebyl bys psem Dionysiovým.
9. Kdosi z davu: Hej, ty, řekni: jí filozof také koláče?

Diogenes: Jakže? Což myslíš, že včely snášejí med jen pro hlupáky?¹⁶

Po této replice, která je jednou z řady odpovědí vyvracejících stanovisko tazatelovo, následuje odpověď souhlasná s oponentem (totiž s venkovánem, který stejně jako Aristippos také není uveden v záhlaví výstupu), Komenský tedy vhodně přerušuje stereotyp. Smysl tohoto dynamického dialogu vyjadřuje Diogenes poslední replikou „Neslyšíš nyní filozofii, nýbrž potyčky moudrosti s hloupostí“. A připojuje: „Komu se zachce slyšet mou filozofii, přijde zítra.“¹⁷

Logicky tedy v 5. výstupu jde o vážnou disputaci Diogena s osmi žáky lhostejného jména a s Hegesiou. V souhlase s Diogenovým vybitnutím „Tažte se, nač chcete“¹⁸ se probírají Diogenovy názory formou otázek a stručných, někdy jednoslovných odpovědí. Také zde se objeví vhodné osvěžení: Diogenes uvidí nějakého mladého muže, který se vmísí do hloučku žáků, osloví jej a zeptá se ho, zda se také chce zabývat filozofií. Tedy od odpovědi přechází sám k otázce, resp. k otázkám a dále k závěrečným konstatováním o přátelství a o přednosti živé výuky před kabinetním studiem.

V následujícím 6. výstupu, k němuž látku převzal Komenský z 3. kapitoly Lukianova díla *Jak se mají psát dějiny*,¹⁹ vystupují posel, hlasatel, Diogenes a jakýsi aténský občan, tedy čtyři osoby, přesněji pět, neboť poslové jsou tam dva. Je to tedy chudší obsazení než v předchozím výstupu, kde však vystupovali v podstatě dva činitelé — Diogenes na jedné

¹⁵ Citáty z latinské hry Komenského uvádím v českém překladu VSK 5 (viz pozn. 4), ale v aparátu zaznamenávám výskyt příslušného místa v edici latinské verze v DJAK 11; zde VSK 5, s. 463, DJAK 11, s. 457.

¹⁶ VSK 5, s. 463, DJAK 11, s. 457.

¹⁷ VSK 5, s. 464, DJAK 11, s. 458.

¹⁸ VSK 5, s. 464, DJAK 11, s. 458.

¹⁹ Zjistil Josef Reber ve VSJAK 6, s. 101, a připojil: „Komenský tu scénu pěkně zdramatizoval a přeložil do Atén.“

straně a tazatelé na straně druhé. Komenský těch pět osob nevyužil k rozrůzněnému dialogu, dynamika zde vyrůstá opět z mimojazykové situace, totiž ze shonu a zmatku nad zprávou o Filipově tažení na Atény.

Sedmý výstup je obsazen králem Filipem, jeho důvěrníkem Kleitem, velitelem stráží a Diogenem. Začíná monologickou chválou samovlády, tato forma i její obsah jsou funkční se zřetelem k mluvčímu a k jeho nadřazenému postavení, tj. ke králi Filipovi. Jeho monolog končí rozhodným „Ne-li?“²⁰ a podobně i druhá Filipova promluva slovy „Nesoudíte tak?“²¹ a je samozřejmé, že Kleitos a vysoce postavené vojenské osoby s králem plně souhlasí. Nejde tedy o dialog, v němž by se střetaly názory. Do těchto dvou bezvýhradných souhlasů, skrývajících v sobě nebezpečí, že výstup bude jednostrunný, přijde zvrát: je přiveden Diogenes s podezřením, že je zvěd. Filip toto podezření formuluje jako tvrzení, které Diogenes souhlasně přijímá, ale souhlas je vlastně nesouhlasem a jím v rámci 7. výstupu začíná dialog jiného typu: Diogenes je první, kdo králi oponuje, a získává si jeho úctu. Výstup končí Filipovým předsevzetím povolat z Atén nějakého vynikajícího filozofa, kterému by světlil výchovu svého syna. Z toho plyne napětí: kdo jím bude? A tímto napětím, jež je z hlediska kompozičního zápletkou, *kolizí*, končí nejen výstup, ale i celé dějství.

V prvním výstupu třetího dějství mají podle záhlaví vystupovat Diogenes cum turba, ale navíc je tam i advokát a hlasatel a dav je opět diferencovaný na několik subjektů jako ve II/4. Dialog vyniká sevřeností a stejně jako ve II/4 je tu řada otázek a odpovědí, tedy Komenský s citem pro únosnost tematiky rozdělil výklad o Diogenově učení do více scén. Také zde využil několika mimojazykových okolností k navázání dialogu. Novum je v uvedení bilingvní pasáže řecko-latinské, která dílčím způsobem sleduje základní cíl didaktický. Napětí zde visí na jediném: co bude s Diogenem, vrátil-li se advokát, který na začátku výstupu uvalil na Diogena řízení před areopagem pro urážku lidí (poté, když Diogenes prohlásil, že vidí dav, ale nevidí lidi, a že ti, kdo budou chtít toto řízení rozhodnout, by měli být lidmi, nikoli stíny lidí) a který odešel s příslibem, že přivede výkvět lidstva. Napětí však není krizí, protože motiv obvinění se ukáže jako cesta nikam nevedoucí.

A když ve 2. výstupu advokát přichází s mnoha zástupci různých oborů (s filozofy, fyziky, matematiky, astronomy, astrology, gramatiky, básníky, řečníky, hudebníky, právníky, ekonomy atd.), kteří kladou Diogenovi otázky, je této formy použito k seznamování publika s Diogenovým učním. Je to tedy stejný typ dialogu jako ve II/4 a III/1, přičemž jedno místo (otázka geometrova a Diogenova odpověď) je řecko-latinské. Po Diogenově odpovědi už většinou nenásleduje kontrareplika původního tazatele (odpověď totiž bývá zcela apodiktická), ale otázka jiného mluvčího. To je porušeno v případě boháče a marnotratníka, tedy dvou subjektů s pojmenováním nikoli profesním, ale mravně hodnotícím, a to záporně hodnotícím. V případě urozeného tazatele a dále sofisty vyznívá kontrareplika otázkou. Komenský tedy v obou případech dobře překonává hrozící stereotyp dialogu. Jevištně působivé byly jistě akce vklá-

²⁰ VSK 5, s. 470, DJAK 11, s. 482.

²¹ VSK 5, s. 470, DJAK 11, s. 482.

dané do dialogu (jako lakomcův dar, chlapčovo napodobení srncova skoku, příchod vychovatele s nezvedeným hochem), které pomáhají dále rozvíjet dialog, přecházejí k jiným dílčím tématům.

Protože meritum 2. výstupu tkvělo v Diogenových odpovědích, byl zcela opuštěn a tedy nevyřešen motiv obvinění Diogena z 1. výstupu, a v důsledku toho nemá 3. výstup předpokládanou návaznost. Patrně by se zde spíše nabízelo nové jednání, kterým by ovšem vznikla rozsahová disproporce. Z hlediska dosavadního rozvoje děje se 3. výstup, v němž jsou na scéně Diogenes, Platón, Platónův pomocník a jiný žák, jeví jako odbočka — celý děj a spolu s ním i dialog se rozbíhá do šířky. Dialog zde zajiskří bilingvní slovní hříčkou otevírající anachronistickou rozmluvu Platóna s Diogenem, v níž Komenský s využitím materiálu Diogena Laertia zesměšňuje Platóna, což se i formálně projevuje předepsaným výbuchem smíchu publika. Bylo to zcela v duchu Komenského odmítnutí antické filozofie jako filozofie pohanské a ovšem i ve snaze zachránit pro křesťanskou ideologii Diogena. Dialog se zde funkčně stává filozofickým sporem s převahou Diogena nad Platónem. Z textového hlediska se tu rýsuje analogie s epickými a kazatelskými díly, do nichž bývala vkládána exempla — krátké anekdotické útvary osvěžující výklad víceméně suchopárný. Do kulminujícího dialogu zasahuje Platónův žák nikoli filozofickým argumentem, nýbrž výsměchem využívajícím staré slovní hříčky: „Ne nadarmo byl Diogenes nazván kynikem; vždyť kouše jako pes!“²² Toto místo je zároveň obratem od komické polemičnosti k vážnosti, která se projevuje v závěrečném monologu Diogenově. V jeho rozhodnutí navštívit školu Zenonovu vyvstává další otupení dramatickosti: naznačena je nová disputace. Přesto určité napětí zůstává: jak se bude ona disputace vyvíjet a jak v ní Diogenes zvítězí (neboť o jeho vítězství není pochyb a na jeho straně jsou stále posilované sympatie publika).

Jednajícími osobami 4. výstupu jsou Zenon, Diogenes a žák Zenonův. Jejich setkání je ovšem anachronistické,²³ ale to není z hlediska autorova záměru podstatné, podstatné to není ani z hlediska kompozice a našeho sledování dialogu. Ten se po úvodním monologu Zenonově projeví spádností — Diogenes rychle vyvrací Zenonovy teze.

Podobně jako mezi III/2 a III/3 nacházíme také mezi III/4 a III/5 tak malou návaznost, že by eventuálně zde mohlo dojít k přeryvu mezi jednáními. Pátý výstup, obsazený Perdikkasem, podviletem krále Alexandra, a Diogenem, obsahuje vůbec nejspádnější dialog. V rozsahově krátké scéně zaujímá každý z obou mluvčích vyhraněný postoj a vyjadřuje jednoznačný záměr, srov.:

Perdikkas: Vstaň, abys mě doprovázel!

Diogenes: Nevstanu.

Perdikkas: Dám tě odnést i s tímto sudem!

Diogenes: Nedáš.

Perdikkas: Král Alexandros si tě přeje za hosta.

Diogenes: Nebude mě mít.

²² VSK 5, s. 480; v orig. DJAK 11, s. 468: „Non frustra Diogenes Cynicus appellatus es, mordes enim ut canis“.

²³ Viz VSJAK 6, s. 113.

Perdikkas: Proč to?

Diogenes: Diogenes nebude hříčkou dvora.

Perdikkas (obrácen k svým lidem): Jednáme s kamenem. Co pořídíme? Odejďme!²⁴

Zde dochází k povýšení kolize (viz II/7) na nový stupeň a k jejímu prozatímnímu vyřešení, prozatímnímu proto, že ještě dojde k Diogenovu setkání se samým králem Alexandrem. V šestém výstupu Komenský skutečně přivádí na scénu krále Alexandra a kromě něho Parmeniona, Perdikase, Kratera a Diogena. Pro účast krále by se dal předpokládat stejný typ dialogu jako ve II/7, že totiž královi podřízení se svým pánem ve všem souhlasí, a proto jejich repliky slouží pouze k navazování shodných myšlenek. Přesto se tu v promluvhách Parmenionových objevují aspoň náznaky názoru odlišného od králova či dokonce nesouhlasu s ním. Dobře je zde před rozmluvou Alexandrovou s Diogenem navázáno na výstup předchozí. V rozmluvě tkví však těžiště celého 6. výstupu, který vrcholí v těchto promluvhách vladaře a filozofa:

Alexandros: Proč se tedy také ke mně nelichotíš, abys něco dostal?

Diogenes: Protože od tebe nic nepotřebuji.

Alexandros: Přesto ode mne něco žádej!

Diogenes: Zádám, abys mi nebral, čeho nemůžeš dát, totiž sluneční světlo. Odstup, jdi ze světla!²⁵

Alexandr musí dát filozofovi za pravdu slovy určenými vlastním poddaným („Vy mě považujete za boháče, ale tento člověk mě přece osvědčuje z chudoby, když dokazuje, že nemám, co bych mu dal.“²⁶) a tím připravuje další kulminaci výstupu, nacházející se v dialogu Kratera s Diogenem:

Krateros: Aspoň u mne poobědváš!

Diogenes: Raději chci doma hryzat kůrku než u tebe užívat bohatého stolu.

Krateros: Proč to?

Diogenes: Tak lacino svou svobodu neprodávám!

Krateros: Vždyť přece Aristoteles žije s králem skvěle!

Diogenes: Aristoteles obědvá, když chce Alexandros, Diogenes, když chce Diogenes.²⁷

Zde se naplňuje míra moudrosti a duchovní převahy Diogenovy a z tohoto hlediska je na konci 6. výstupu a celého 3. dějství vyvrcholení. Chceme-li to převést do tradiční dramatické terminologie,²⁸ je zde *krize*, ale nikoli ve smyslu vyostření dramatického konfliktu, nýbrž ve smyslu kulminace dosavadního jednání hlavních postav.

²⁴ VSK 5, s. 483–484, DJAK 11, s. 470–471.

²⁵ VSK 5, s. 486, DJAK 11, s. 472.

²⁶ VSK 5, s. 486, DJAK 11, s. 472.

²⁷ VSK 5, s. 487, DJAK 11, s. 472.

²⁸ Ustálila se hlavně zásluhou mnohokrát vydaného a přeloženého spisu Gustava Freytaga *Die Technik des Dramas*, 1863, srov. též *Technika drámy*, Bratislava 1969.

Čtvrté dějství začíná výstupem (1.) Amfiloga a Elpidia. Ze II/2 známí představitelé názorové dvojpólovosti uvažují v rychlém dialogu o tom, co se stalo s Diogenem, který někam přesídlil. To přináší nové napětí.

Ve 2. výstupu předávají piráti Harpax a Psiletes na Krétě svému vůdci Skirpalovi²⁹ zajatého Diogena v krátkém dialogu, z něhož vystupuje mravní síla Diogenova. Napětí vyplývá z jeho nejisté budoucnosti.

Ve 3. výstupu je na scéně Harpax, hlasatel, Diogenes a Xenialades. Posledně jmenovaný je doložen u Diogena Laertia jako korintský občan, který Diogena koupí, zbavuje otroctví a ustanovuje vychovatelem svých synů.³⁰ V tezovité rozmluvě Xenialada s Diogenem tkví těžiště celého výstupu:

Xenialades: Já jsem pánem v mém domě, otroky chci za sluhy, ne za pány.

Diogenes: Nechtěl bys však raději, aby ti svobodní sloužili svobodně než otroci otrocky?

Xenialades: Je třeba, aby se zachovával rozdíl mezi otrokem a pánem.

Diogenes: Mezi otrokem a špatným pánem není jiný rozdíl než v názvech. Otroci slouží pánu, pán však vášním. Otroci tedy v horším otroctví, když slouží pánům čtenějším, a to hanebným a nemilosrdným.³¹

Na jednom místě je Xenialadova promluva řecko-latinská. V závěru výstupu se skrývá zdroj dalšího napětí:

Diogenes: Kde je tvůj dům?

Xenialades: V Korintu.

Diogenes: Tam tedy poplujeme?

Xenialades: Hned při prvním větru.

Diogenes: A znovu upadneme mezi piráty, aby ses ty stal otrokem zároveň se mnou?

Xenialades: Nedejte bohové! Ale i kdyby přišli, mám čím vykoupit sebe i tebe.

Diogenes: Tuto útěchu si nech pro sebe! Mně je lhostejné, kam mě náhoda a osud zaženou.³²

Zde lze vidět další uzel ve stavbě hry, svého druhu *peripetii*. Diváka udržuje v napětí obava o Diogenův osud.

Čtvrtý výstup s jednajícemi postavami Xenialada, Kleitarcha a jeho souseda je jedním ze tří výstupů bez titulní postavy. (Kromě toho ještě II/2 a IV/1, v nichž vystupují dva názorové antipodové.) Přesto zde Diogenes promlouvá nepřímými Xenialadovými ústy: „Řekl, že není otrokem, nýbrž pánem. Neboť prý nejsou lvi otroky těch, kteří je živí, nýbrž naopak: oni slouží lvům.“³³ Ještě umělecky působivější je taková nepřímá promluva o tři repliky dále, kde Xenialades vysvětluje Kleitarchovi Diogenovu vyučovací metodu. Komenský se tak vyhnul scéně, v níž by byl přímo podán Diogenův postup výchovy a výuky Xenialadových synů, což by bylo retar-

²⁹ O původu a významu uvedených tří jmen viz ve VSJAK 6, s. 121 a v DJAK 11, s. 498; lze doplnit, že jméno Harpax se vyskytuje v Plautově Pseudolovi.

³⁰ Viz VSJAK 6, s. 122–123 a DJAK 11, s. 499.

³¹ VSK 5, s. 490, DJAK 11, s. 475.

³² VSK 5, s. 491, DJAK 11, s. 475.

³³ VSK 5, s. 492, DJAK 11, s. 476.

dačným jevem, bludnou odbočkou. Čtvrtý výstup přináší nepochybně do děje a do osudu hlavní postavy uklidnění.

V pátém výstupu jsou na jevišti Diogenes, Dionysios a jeho žáci. Dialog zde přináší střetnutí dvou filozofů, od něhož na první pohled nelze očekávat nic více a nic jiného než od předchozích filozofických sporů, přesto zde napětí vychází z faktu, že jde o spor filozofa s někdejšíým vládařem. Dialog poskytl Komenskému záminku k triumfu filozofie nad politikou:

Dionysios: Ušlechtilé jednáš, Diogene; taková je proměnlivost lidských osudů!

Diogenes: Naopak, je mi spíš divné, že stále ještě žiješ, když jsi ve své říši napáchal tolik zlého. A vidím, že nejsi o nic lepším učitelem, než jsi byl králem.

Dionysios: Nemluv tak drsně. Já jsem byl vždycky nakloněn filozofům. Což nevíš, že jsem Platóna, Aristippa a jiné povolal až z Řecka a choval v úctě?

Diogenes: Vím. A vím také, že jsi rad filozofů neposloval a že proto pykáš za to, jak jsi pohrdal filozofií.³⁴

Komenský na tomto místě vyjadřuje názor, který později modifikoval v přesvědčení o rovnocennosti filozofie s politikou a dokonce i s teologií: „Filozofie nebude zasluhovat (jako dosud) jména ‚služka teologie‘, nýbrž ‚rodná sestra‘, podobně jako politika; nejopravdovější to tři charitky, z nichž kterákoli dává všechno své oběma druhým, a navzájem od obou všechno dostává.“³⁵ Ve filozofické životopisné hře je filozofie nadřazena politice. To se projeví i v posledním (4.) výstupu. Rozmlouvá v něm churavý Diogenes (uložený podle scénické poznámky buď na lehátku, nebo v křesle, ale přece s knihou), Xeniaades a lékař (jako statisté jsou uvedeni Xeniaadovi synové a přátelé). Komenskému zde šlo o dovedení Diogenova života do konce. Přesto zde nacházíme *moment posledního napětí*, v jiném ovšem smyslu než v klasickém dramatu; vyrůstá z Xeniaadovy otázky, jak chce být Diogenes pohřben. Filozofova odpověď, ač převzatá ze základního pramene, je důkazem Komenského víry ve společenskou změnu:

Xeniaades: My tě bez pohřbu nenecháme! Řekni tedy: jak chceš být pohřben?

Diogenes: Tváří dolů, chcete-li tomu.

Xeniaades: Ale proč tak, když ostatní jsou pohřbívání naznak?

Diogenes: Poněvadž se zakrátko to, co je dole, octne nahoře.³⁶

Katastrofa ve smyslu rozuzlení děje se pak nachází v moudrých posledních slovech Diogenových o vzájemném objetí spánku se smrtí a v lékařově konstatování jeho exitu. Závěrečný motiv smrti jako smírného zakončení plodného života přivádí diváka ke katarzi, k duševní čistě.

Epilogus už pouze doplňuje Diogenův životopis údajem o jeho pohřbu a o epitafu uvedeném v řeckém originále i v latinském překladu a dále

³⁴ VSK 5, s. 495, DJAK 11, s. 476.

³⁵ *Všední práva* (přel. Josef Hendrich), Praha 1950, s. 178.

³⁶ VSK 5, s. 496, DJAK 11, s. 478–479.

pak transponuje v duchu školských her s antickými látkami ideologií z pohanské minulosti do křesťanské současnosti a ve stylu římských komedií vybízí publikum, aby herce odměnilo potleskem („zatleskejte nám“). Hra ovšem by se bez doslovu obešla, ale k napsání této nedlouhé pasáže nutila Komenského konvence epilodů. Do jejich stylu zapadla i poslední slova „zachovejte přízeň školskému snažení“,³⁷ po nichž ještě zazněl závěrečný sbor.

Naše analýza ukázala, že ve hře jsou místa napětí i gradace, že tedy není výstižný tento soud: „Kus neobsahuje žádné dramatické zápletky, jaké nechybějí ani v žádné z komedií Plautových a Terentiových, není zde ani dramatická gradace, ani dramatický spád, není zde peripetie a konečný závěr, který by vyplynul z děje.“³⁸ Taková charakteristika hry Komenského není v dosavadní literatuře ojedinělá. Přiznivě se od ní odlišuje názor Julie Novákové, podle níž výběr materiálů z předloh (tj. jednak z kynikova životopisu od Diogena Laertského v latinském překladu Ambrosia Traversariho z 1. poloviny 15. století, jednak ze souboru jeho výroků od Erasma Rotterdamského ve spise *Apophthegmata*), „jejich přeskupení i seskupení v nový celek a jejich řekněme dobásnění je kus dobrého řemesla. Drama (o jehož vzoru není nic známo) má svou gradaci, která je obdobou jednoho ze základních požadavků autorovy pedagogiky, aby se vždy a všude postupovalo gradatim (po stupních, krok za krokem), a harmonický konec, v němž umírající filozof odkazuje budoucím věkům svůj největší výboj, lhostejnost k věcem tohoto světa. V tom je také idea kusu.“³⁹ I když ideu hry bych spíše viděl v apelu na právo a povinnost člověka obhajovat své názory a aktivně je uplatňovat v životní praxi, podtrhuji z hlediska svého tématu soud o gradaci hry Komenského.

Jak vyplynulo z rozboru, jsou ve hře o Diogenovi 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, ukliďnění 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 samozřejmě není důsledkem menšího počtu jednání, ale důsledkem specifického zpracování rozsáhlého materiálu životopisného obsahu.

V tíhnutí Komenského ke kompoziční asymetrii vidím jeden z charakteristických znaků baroka odlišujících se od předchozí renesance a následného (nebo z hlediska francouzské kultury současného) klasicismu jako epoch či proudů nebo stylů tíhnoucích k symetrii a harmonii. Závěry z rozboru kompozice hry o Diogenovi jsou drobným příspěvkem k dávnému sporu, zda Komenský je jevem renesančním nebo barok-

³⁷ VSK 5, s. 497, DJAK 11, s. 480.

³⁸ VSK 5, s. 436.

³⁹ DJAK 11, s. 484.

ním.⁴⁰ Nepochybně je, že jako autor školských her vyšel z renesanční tradice, že jí však na jedné straně respektuje, na druhé straně opouští. Respektuje jí zejména v tematice (život antického myslitele) a v intenci (vzdělávací a výchovné zaměření), opouští jí jazykem (jak dokázali jiní⁴¹) a kompozicí, jak vyplynulo z této studie.

Svébytný je dialog Komenského. Dovede účinně střídat místa monologická s dialogickými, dialogy dvou osob i několika, promluvy obrácené do hledišť, jindy odvracející se od partnera k sobě samotnému apod. I když se ve hře objevují promluvy delší, zejména monology, jsou v převaze dialogy rychlé, úsečné, plné vtípu a důrazné pointy. Není to drama knižní, bylo napsáno se znalostí jeviště a jeho zákonitostí. Není mrtvé, pouze se na ně pozapomnělo, pouze bylo překryto jinou tematikou rozsáhlého literárního odkazu „učitele národů“. Svědčí nejen o Komenském-pedagogovi a filozofovi, ale i o Komenském-slovesném umělci.

Komenského hrou o Diogenovi vrcholí složitý vývoj českého školského dramatu. Ten byl od svého počátku ovlivněn zvláště komediemi Plautovými i Terentiovými. Roku 1535 inscenovali univerzitní studenti v sále radnice Nového Města pražského Plautovu hru *Miles gloriosus* a na jiném místě hráli pak roku 1544 Terentiova *Phormiona*. O obtížích s prosazováním her tohoto typu svědčí skutečnost, že inscenace zmíněné Plautovy hry (provedené bez úředního povolení) vedla ke sporu mezi konšely Nového Města pražského a univerzitou a že představitel titulní role bakalář Modrý byl po tři dny vězněn; snad to bylo motivováno také starotrnavistickým odporem městské rady proti hrám považovaným za málo mravné a vážné. Ještě 14 let poté musel humanista Matouš Kolín z Chotěřiny zaštitit inscenaci hry *Miles gloriosus* na své soukromé škole vlastním prologem.⁴² Politická situace v době kolem prvního stavovského povstání nebyla ještě příznivá pro zavedení světského divadla do škol.

Oba zmínění římští dramatikové ovlivňovali také více či méně originální česky psanou dramatickou produkci, jak je zřejmé např. z předmluvy Mikuláše Konáče z Hodiškova k jeho překladu či spíše adaptaci německé školské hry Joachima Greffa o Juditě; Konáčova skladba (vytištěná r. 1547) stojí na počátku českého biblického dramatu.⁴³ Biblická dramatická produkce mohla být inscenována i na školách, jak např. svědčí *Komedie o králi Šalomúnovi* (vydaná r. 1571 a znovu 1604), kterou složili za vedení svého učitele studenti štěpánské školy na Novém Městě pražském.⁴⁴ V česky psaných školních hrách se projevují aktualizace vlastenecké a sociální, jež však nacházíme i v některých hrách la-

⁴⁰ Srov. J. B. Čapek, *Results and Tasks of Literary Scholarship on Comenius*, Acta Comeniana 4/1 (28/1), Praha 1979, s. 179–199.

⁴¹ Srov. ve sborníku *O barokní kultuře* (red. Milan Kopecký), Brno 1968, studie: Antonín Škarka, *Baroknost literárního stylu J. A. Komenského* (s. 41–52) a Julie Nováková, *Proč je Komenského latina barokní* (s. 53–80).

⁴² Srov. Ferdinand Menčík, *Příspěvky k dějinám českého divadla*, Praha 1895, s. 51–53; František Černý (hlav. red.), *Dějiny českého divadla I*, Praha 1968, s. 103 a 113.

⁴³ Srov. Milan Kopecký, *Literární dílo Mikuláše Konáče z Hodiškova*, Praha 1962, s. 133–146.

⁴⁴ Srov. Milan Kopecký, *Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory*, Brno 1979, s. 107–112.

tínských. Nejlepší z nich, *Bretislaus, commoedia nova* od Jana Campana, vznikla (r. 1604, ale pro vlasteneckou tendenci cenzura tehdy její tisk nepovolila, došlo k němu až po 10 letech) už v době krize humanistického školského dramatu. Ta byla způsobena celkovou krizí společenskou, vedoucí přes boje o panovnický trůn v l. 1608—1609 a vzpouru částí stavovské obce proti králi Rudolfovi II. až k druhému stavovskému povstání z l. 1618—1620 a k jeho porážce na Bílé hoře.

Po roce 1620 se vytváří nová politická, společenská i kulturní situace: v českých zemích dochází k rekatolizaci a refeudalizaci a kulturně nejvyspělejší část národa, která se nechtěla vzdát své protestantské víry, odchází do emigrace, tedy česká kultura se štěpí na domácí a exulantskou. Tak se štěpí i školské drama. Ve vlasti získává postupně dominantní postavení školská hra řádová. Svou protireformační a rekatolizační tendencí se vyznačovalo zejména drama jezuitské, v jehož stínu stála produkce některých dalších řádů, např. piaristů, kteří představovali ideologicky mírnější variantu katolické školské dramatické produkce. V poměření s touto dramatikou se hra exulanta Komenského o Diogenovi, reprezentující spolu s jeho „Abrahamem“ a Scholou ludus českobratrskou dramatikou vůbec, jeví jako hra myšlenkově pokroková, sloužící ušlechtilým zájmům reformační výchovy. Komenský byl nepochybně uměleckou individualitou, kdežto řádoví autoři většinou uměleckým nadáním nevynikali, obvykle pouze plnili učitelovu povinnost napsat pro svou třídu ročně jednu hru. Zatímco ideologie řádových dramát byla zpravidla konvenční, naplnil Komenský svého „znovu živého“ Diogena vírou ve společenský pokrok, vírou v mravní převahu chudoby nad bohatstvím, skromností nad pýchou, moudrostí nad hloupostí, míru nad válkou.

Pro další vývoj školské hry neskýtala ani doba (tj. po třicetileté válce), ani prostředí (totiž v různorodém exilu) vhodné podmínky, neboť živnou půdou tohoto žánru byla česká společnost a kultura předbělohorská, v jejíž tendencích pokračují ještě emigranti první generace. Komenského Diogenes je tedy v linii naší školské hry posledním významným projevem — ideově pokrokovým a umělecky silným. Je také z celé české školské dramatické produkce epochy feudalismu dílem nejživějším, vhodným pro moderní jevištní adaptaci.