

MILAN KOPECKÝ

VEJSTUPNÝ SYN A BLUDNYJ SYN

Významnou, leč stále jen zčásti prozkoumanou složkou dramatické produkce epochy feudalismu je školní hra. Ve vyspělých evropských literaturách se rozvíjí zejména od renesance, kdy se v teorii stabilizují charakteristické rysy a cíle tohoto žánru. Základní cíl byl výchovně vzdělávací, neboť šlo o to, aby se žáci naučili vystupovat bez ostychu na veřejnosti a zároveň aby si osvojovali správný jazyk i uhlazený styl a zafixovali si v paměti určité poznatky. Estetická stránka byla tomuto cíli podřízena, a tak mnoho her zpracovává bez důvtipu a důmyslu tradiční náměty podle schématu různých poetik a rétorik. Autoři her neměli většinou umělecké nadání, zpravidla jen plnili úkol vyplývající ze studijních řádů 16. až 18. století, které zavazovaly učitele napsat pro svou třídu ročně jednu hru. Literární věda stojí tedy před povinností zjistit v rozsáhlé a různorodé školské produkci díla vskutku umělecká. Jsme zatím stále ještě v přípravné fázi k hodnotící práci, protože tato tvorba nebyla dosud v úplnosti ani sepsána. Dobrým východiskem zůstávají ovšem pro české prostředí Menčíkovy Příspěvky¹ a kolektivní Dějiny českého divadla I² a pro německé prostředí soustavnější rozsáhlý spis Elidy M. Szarotové.³

Z ruské literatury si vybírám se zřetelem k odborné specializaci váženého jubilanta doc. dr. Jaroslava Mandáta školskou hru, která má v kulturním kontextu klíčové postavení — skladbu *Komedija pritči o bludnom syne* od Simeona P o l o c k é h o. Zpracovává biblické téma, tedy z látkové oblasti, která byla vedle historie (církvní i světské) a mytologie (především antické) nejčastějším zdrojem témat a motivů školních her. Lukášovo podání (kap. 15, v. 11—32) o marnotratném synovi se stalo východiskem mnoha spisů,

¹ Ferdinand Menčík, *Příspěvky k dějinám českého divadla*. Česká akademie..., Praha 1895, 49—74, 92—150.

² František Černý (hlavní red.), *Dějiny českého divadla I*. Academia, Praha 1968, 101—111, 167—193.

³ Elida Maria Szarota, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochenedition, Texte und Kommentare*. Wilhelm Funk-Verlag, München 1979—1982.

z nichž část posloužila německé literární historii k přehlednému zpracování.⁴ Také česká literatura má mnoho her s touto tematikou,⁵ ale jde o řádové hry latinské nebo německé vzniklé na našem území, které se nezačlenily do nosné linie české literatury. Proto volím pro typologické srovnání se hrou Simeona Polockého hru českou s názvem *Vejestupný syn* od Tobiáše Mouřenína z Litomyšle.

Z hlediska doby vzniku je mezi oběma skladbami rozdíl tři čtvrtin století. *Vejestupného syna* vydal Tobiáš Mouřenín z Litomyšle roku 1604 spolu se svou *Historií o jednom selském pacholku*, hra Simeona Polockého vyšla tiskem roku 1685, ale napsána byla jistě už asi před desetiletím (Polockij zemřel r. 1680 ve svých 51 letech). Mouřenín netušil, že jeho *Vejestupný syn* (spolu s uvedenou *Historií*) bude knihou velmi žádanou, vždyť jako luterán musel jistě s nelibostí a obavou z budoucna sledovat rychlý nástup i rozpinavost protireformace a její vojenské vítězství na Bílé hoře, které vytvořilo předpoklady pro uniformní kulturu ve vlasti, kde spisy nekatolíkům neměly mít své místo. Mouřenín, který se do protestantské literární produkce zapojil nejen jako spisovatel, ale i jako tiskař,⁶ musel po Bílé hoře emigrovat a zmizel někde v Bavorsku po roce 1625 (neznáme ani rok jeho narození⁷). Avšak tím se jeho dílo pro českou kulturu neztratilo. Bělohorským vítězům vyhovovala moralistní tendence jeho dvou uvedených spisů, v nichž se ostatně Mouřenínovo luteránství neprojevovalo, a tak byla *Historie o jednom selském pacholku* spolu s *Vejestupným synem* vydána jedenáctkrát a stala se knížkou lidového čtení.⁸

Na rozdíl od Mouřenína, nehrajícího v soudobých kulturních poměrech významnější roli a nemajícího žádného mocného ochránce či mecenáše, byl Simeon Polockij osobností oficiální. Oblíbil si ho car Alexej Michajlovič od svého tažení přes Polock, kde mu Polockij předal své pozdravné verše, a příznivý carův vztah k němu se prohluboval po Simeonově přestěhování do Moskvy r. 1664, kdy se Polockij stává učitelem carových dětí, autorem slavnostních veršů k různým dvorským příležitostem a kdy je pověřen přípravou statutu budoucí Slovancko-řecko-latinské akademie. Jeho otevření v roce 1687 se sice už nedožil, ale bývá pokládán za jejího ideového zakladatele. Na školu a její potřeby myslel Polockij i jako autor dvou her — o králi Nabuchodonosorovi a o marmotratném synovi. Na Rusi tedy vzniká

⁴ Srov. Hugo Holstein, *Das Drama vom verlornen Sohn*. Programm des Progymnasiums zu Gestemünde. Gestemünde 1880; Franz Spengler, *Der Verlorene Sohn im Drama des XVI. Jahrhunderts*. Innsbruck 1888; Adolf Schweckendiek, *Bühnengeschichte des verlornen Sohnes in Deutschland*. Leipzig 1930.

⁵ Viz ve spisech uvedených v 1. a 2. pozn., jejichž údaje by bylo možno rozšířit hlavně o produkci piaristickou, zvláště o některé hry a periochy uložené v Okresním archivu v Přerově, pracoviště v Potštátě; srov. též články Metoděje Zemka a Milana Kopeckého a jejich poznámkový aparát ve sborníku XI. mikulovského symposia *Pokrokové proudy ve výchově a vzdělání na jižní Moravě v uplynulých 350 letech*. Teps, Praha 1982.

⁶ Srov. Josef Volf, *Tobiáš Mouřenín knihtiskařem*. ČČM 1922, 206.

⁷ Lze soudit na dobu mezi lety 1560—1565; víme o něm, že první svůj spis vydal ve vlastní tiskárně r. 1587 a že se oženil r. 1590.

⁸ Srov. *Knihopis českých a slovenských tisků*, č. 5 428—5 436, a moje doplňky v článku *K Mouřenínově Historii o jednom selském pacholku*. Sborník prací FF BU 1955, D 2, 86—102, a *Vejestupný syn a syn „zhejralý“*, Listy filologické 1972, 235—242.

školní divadlo s oficiální podporou, kdežto u nás je dlouho (zejména před polovinou 16. století a ještě i po ní) provázáno nedůvěrou z mravních důvodů. Vyplývá to mj. z dožívajících středověkých odsudků her Plautových a Terentiových jako nemravných,⁹ tedy her, jež byly vzorem školské dramatické produkce po celou dobu renesance. V následující době baroka se už této produkci dostává oficiální podpory (neboť se vyvíjí ponejvíce na školách katolických řádů a slouží rekatolizaci a referudalizaci), a v tomto směru z časového hlediska není podstatný rozdíl mezi postavením tohoto žánru na Rusi a v českých zemích.¹⁰

Ani hra Simeona Polockého nebyla vydána jen jednou — pouze v 18. století vyšla nejméně čtyřikrát,¹¹ starší bádání určuje dokonce počet edic nejméně na pět¹² a naznačuje vazby skladby s tvorbou pololidovou.¹³ Autorovo jméno se však nezapomnělo, zůstávalo v ruském kulturním povědomí jako jméno známé a uznávané, kdežto Vejstupný syn vycházel bez jména tvůrce, ale to mu bylo ku prospěchu, neboť jméno Mouřeninovo by bylo mohlo navodit u slídivých cenzorů nežádoucí reminiscence. Pokud jde o místní a časové údaje později vyšlých reedic obou spisů, setkáváme se tu s rysy příznačnými pro pololidovou literaturu: Mouřeninův spis vyšel několikrát bez přesnějšího údaje o místě a roku tisku (např. s formulací „vytištěno roku tohoto“, což bylo motivováno snahou udržet knížku co nejdéle na knižním trhu jako zboží stále „čerstvé“, aktuální). Spis Simeona Polockého byl zase vydáván s původním rokem tisku (tj. 1685) a to by svědčilo pro určitý stereotyp, event. používání staré sazby („deský“), přičemž připomínky zaslouží, že takový postup byl v našich poměrech jednou z obran proti zásahům cenzury.

Vnějškové srovnání obou skladeb dokazuje, že hra S. Polockého o 618 verších je více než čtyřikrát delší než hra Mouřeninova o 144 verších.¹⁴ V šesti aktech a prologu i epilogu ruské hry vystupuje 23 osob vlastním jménem neoznačených (a kromě nich ještě nederencovaní hudebníci a služebnictvo), z nichž nejdříve promluvy má marnotratný syn (259 veršů), potom otec (116 veršů) a starší syn (50 veršů).¹⁵ Na rozdíl od toho vystupují ve dvou aktech Mouřeninovy hry čtyři osoby pojmenované: otec Náman, syn Ruprecht, pochlebník Ramínko a děvečka Davnuška. Ramínko je jméno

⁹ Projevilo se to např. roku 1535, kdy pražští studenti hráli v sále radnice Nového Města pražského Plautovu hru Miles gloriosus bez úředního povolení, což pak vedlo ke sporu mezi staroměstskými konšely a univerzitou a k věznění titulního herce, bakaře Modrého. Srov. Ferdinand Menčík, op. cit., 51.

¹⁰ Zvláštním jevem je samozřejmě exulantské divadlo, kam patří také školní hry J. A. Komenského Diogenes Synicus redivivus, Abrahamus patriarcha a Schola ludus.

¹¹ Viz И. П. Еремин, *Симеон Полоцкий — поэт и драматург*. Симеон Полоцкий, Избранные сочинения. Изд. Академии наук СССР, Москва—Ленинград 1953, 253.

¹² Viz Н. М. Петровский, *Библиографические мелочи. IV. Об изданиях „Комедии о блудном сыне“*. Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук 1912, т. XVII, кн. 2, 159.

¹³ Петровский, op. cit., 159, s odvoláním na: Петр Петрович Пекарский, *Наука и литература в России при Петре Великом I*, С.-Петербург 1862, 401.

¹⁴ Vychází z olomouckého tisku z r. 1679; viz v mém učebním textu *Starší české drama*, UJEP, fakulta filozofická, Brno 1981, 178—182.

¹⁵ Přehledně uvedl zastoupení nejdnajších osob Н. Ласточкин, *Комедия притчи о блудном сыне*. Viz В. Н. Всеволодский-Гернгросс (ред.), *Старинный спектакль в России*. Academia, Ленинград 1928, 113.

příznakové a u Námána snad soudobý vnímatel obeznámený s bibli¹⁶ cítil český ekvivalent „příjemný“, což by už předem naznačovalo, na čí straně jsou autorovy sympatie. V porovnání s pouze mužským obsazením hry Polockého by Mouřenínova ženská role uvedená v jejich rozpisu mohla znamenat určitou aktualizaci látky, ale četba hry ukáže, že Davnužka prosloví toliko dva verše, jimiž na konci I. aktu vítá Ruprechta a Ramínka v hospodě. Jinak je nejčastěji zastoupen Ramínko (57 veršů), potom otec (49 veršů) a syn (pouze 36 veršů), a už jen to poukazuje k významnému postavení pochlebníka-svůdce ve skladbě.

Závažnější než vnějškové diference jsou ovšem diference obsahové. Polockij postupuje přesně podle evangelijního Lukášova vyprávění, dokonce někdy text z evangelia doslovně přejímá.¹⁷ Mouřenín z bible bere jen základní situaci synova odchodu z otcovského domu a jeho pokorného návratu po rozmařilé příhodě, přičemž mladý muž neodchází do ciziny, ale na hody, patrně v bydlišti samém. Polockij měl tedy v bibli přímý pramen, kdežto Mouřenín z bible přebírá pouze základní motiv paraboly. Nabízí se ovšem otázka, zda Mouřenín při tom nevyužil nějaký mezičlánek. Některé analogie se třemi hrami Jörga Wickrama (*Der verlorene Sohn* — 1540, *Knabenspiegel* — 1554, *Vom ungeratnen Sohn* — asi 1554) se starofrancouzskou duchovní hrou *Lai de Courtois* i s renesanční italskou hrou *Castellana Castellaniho Rappresentazione del figliuol prodigo* by pro to mohly mluvit, ale jde vesměs o motivy z Lukášova podání navštěvující pouze, že hry Wickramovy mohl Mouřenín znát (podle jeho díla *Die Zehentaler* vytvořil svůj *Věk člověka* z r. 1604), avšak přímým pramenem mu nebyla žádná z nich.¹⁸

Evangelijní text je do hry Polockého účelně vkomponován, i když nacházíme rozdíly v míře jeho využití. Nejvíce se uplatňuje v páté části hry, která má ráz značně rétorický, kdežto ve druhé, třetí a čtvrté části je text evangelia dotvořen a tyto části jsou poměrně dynamické. První část — ze všech nejdelší (184 veršů) — obsahuje protazi, v dalších částech se děj rozvíjí až k epitazi ve čtvrté části, tj. ke scéně, v níž je nezdárný syn, který v nejvyšší nouzi přijme místo pasáka vepřů, zbit karabáčem za svou nedbalost. Zdynamičtění děje pozorujeme i z kratších a častějších replik a z tohoto hlediska je jádro celé skladby ve třetí a čtvrté části, po níž spěje děj k mravoučnému rozuzlení.¹⁹ Pasáže mimo uvedené jádro tíhnou k deklamacím, jichž byl Polockij velkým mistrem.²⁰ Také ve Vejstupném synovi najdeme uzlové body dramatické výstavby: expozici v názorovém střetnutí otce se synem, kolizi v Ramínkově pozvání Ruprechta do hospody, krizi v monologu otrhaného a ztlučeného Ruprechta, peripetii v otcově setkání se synem a katastrofu či spíše rozuzlení děje v synově závěrečném slibu poslušnosti. Přesto ve hře chybí vyvrcholení v pravém slova smyslu. První akt končí vstupem obou kumpánů do hospody a druhý akt začíná odchodem prorad-

¹⁶ Viz Gn 46, 21, Nu 26, 40, 1 Pa 8, 3—4.

¹⁷ Srov. Н. Ласточкин, *op. cit.*, 105—108.

¹⁸ Srov. Milan Kopecký, *Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory*. Spisy UJEP v Brně, Brno 1979, 127.

¹⁹ Srov. Н. Ласточкин, *op. cit.*, 108, 111—112, 127.

²⁰ Srov. И. П. Еремин, „Декламация“ Симеона Полоцкого. Труды отдела древне-русской литературы VIII, Изд. Академии наук СССР, Москва—Ленинград 1951, 354—361.

ného Ramínka z hospody a jeho líčením, jak tři ženštiny Ruprechta obehřály a okradly (na tom se podílel i Ramínko, nesoucí Ruprechtův řetěz do zástavy se záměrem nechat si zapůjčených sto zlatých). Není vyloučeno, že líčená bujará scéna se odehrávala jako svého druhu pantomima mezi oběma dějstvími a byla jakýmsi interludiem. Skutečná interludia měla ovšem hra Polockého, jak svědčí jeho odkazy na konci všech dějství kromě šestého. Bohužel se nedochovala, i když interludium se čtyřmi osobami — pijana, marnotratného syna, jeho sluhy a společníka²¹ — mohlo být jedním z nich. Také v tomto směru následovala! Simeon Polockij školské poetiky, kdežto hra Mouřenínova byla napsána bez ohledu na ně. To samozřejmě nevylučuje, že Mouřenín některé teoretické spisy literární a dramatické znal. Byl člověk poměrně vzdělaný, ovládal latinu a němčinu, z níž především překládal; kromě vzpomenutého Věku člověka měla německou předlohu jeho Historie o jednom selském pacholku (spis Dietricha Albrechta), jeho Kronika o Rohovém Sajfridovi (jeden z tisků skladby Hürnen Seyfrid) aj. Je proto jeho obeznámenost s určitými spisy teoretickými, např. s nejrozšířenější humanistickou poetikou od Julia Caesara Scaligera (*Poeticae libri septem*, 1561), velmi pravděpodobná.

Přes uvedené rozdíly obsahové a kompoziční mají oba spisy stejnou základní ideu: spor otců a dětí s upřednostněním filozofie otců (což ovšem bylo dáno už biblickou předlohou). Při povrchním pohledu by se mohlo zdát, že mládí je zde poraženo, ale pozorné sledování syžetu nás přivede k poznání, že mládí není kritizováno za touhu po poznání, nýbrž za prostopášnost. V díle Simeona Polockého se výrazněji než u Mouřenína projevila tendence, že mládí by na cestě za poznáním nemělo odhodit ideál, s nímž na tuto cestu vykročilo. Triumfuje tu tedy v obou případech lidskost a mravnost nad potlačováním lidskosti a nad nemorálností. Svou ideu prosazují autoři s naivním schematickým realismem, oproštěným od složitých alegorických postupů. Na uměleckou metodu obou spisů jistě působila realita sama — u Mouřenína dobové generační sváry a rozmařilost mládeže dožívající epochy rudolfínské, u Polockého i tehdejší sblížení Ruska se západem (projevovalo se to např. činností četných západoevropských výtvarných umělců ve velkých městech) a cesty mladých lidí do ciziny za poznáním. Podle některých badatelů²² je hra S. Polockého reakcí na konkrétní čin — na emigraci Voína Ordyn-Naščokina (syna významného ruského veřejného činitele), který byl poslán do ciziny s důležitým diplomatickým úkolem a přešel v únoru 1660 (tedy nedlouho po prvním příjezdu Polockého do Moskvy) do polských služeb a později i do francouzských.

Ze tří „jednot“ dramatu se v Mouřenínově hře uplatňují všechny, kdežto Simeon Polockij nerespektuje jednotu místa ani času a realizuje pouze jednotu děje. Je ovšem nutno připomenout, že tyto „jednoty“ nejsou odvozeny z dramatu antického, neboť Aristoteles ve své *Poetice* požadoval vlastně toliko jednotu děje, kdežto další dvě „jednoty“ postulovala až renesance (tj. Giraldo Cintio jednotu času a zmíněný J. C. Scaliger jednotu místa).²³ Patrně

²¹ Viz Николай Тихонравов, *Русские драматические произведения 1672—1725 годов*. С.-Петербург 1874, т. 1, 417—418.

²² Напř. В. Всеволодский-Гернгросс, *Русский театр. От истоков до середины XVIII в.* Изд. Академии наук СССР, Москва 1957, 88—90.

nikoli vliv teoretiků požadujících všechny tři „jednoty“ (jako byl Lodovico Castelvetro), nýbrž prostá fabule převedená do dvou aktů vedla Mouřenína bezděky k realizaci všech tří „jednot“, o něž Polockij neusiloval, přestože soudobé školské poetiky požadují zpravidla jednotu času, tj. děj měl obsahovat události jednoho dne. U Polockého se předpokládá vliv polských katolických školských poetik,²⁴ s nimiž se asi seznámil za studií ve Vilně, kde se mu mohly dostat do rukou i příručky odjinud, např. Balbínova *Verisimilia humaniorum disciplinarum* (Praha 1666). Je to pravděpodobné při těsných vzájemných stycích jezuitských klášterů a škol. Také v tomto případě bychom museli konstatovat odchylky hry Polockého od některých Balbínem vytyčených norem, např. hra neměla mít více než pět částí (Polockij jich má šest), ale Balbín striktnost pravidel zmírňuje poznámkou, že „nová poezie tohoto století požaduje, aby jí bylo dovoleno všecko, [...] libovolný počet jednání atd.“²⁵

Pokud jde o tvar verše obou skladeb, je jejich společným jmenovatelem sylabický verš a celkem pravidelný sdružený rým,²⁶ většinou gramatický. Sylabismus se v české skladbě projevuje standardním osmislabičným veršem staročeským, v ruské skladbě veršem jedenáctislabičným, který se do ruské mimofolklórní poezie dostává z Polska. Jedenáctislabičný verš zná ovšem i česká literatura, totiž část její dramatické produkce epochy renesance a později nezávisle na ní část poezie obrozenské. Poprvé tohoto verše, který nazval hendekasyllabem, použil Konáč v některých pasážích biblické hry Judith i světské Hry pěkných příprovidek (1547),²⁷ po něm Pavel Kyrmezer ve své Komedii české o bohatci a Lazarovi (1566) a v Komedii nové o vdově (1573), Mouřenín ve Věku člověka (1604), neznámý autor v Polapené nevěře (1608) aj. V ruské literatuře se jedenáctislabičný verš stal příznačným právě pro školskou hru druhé poloviny 18. století.

²³ Srov. František Daniel, *Stručný přehled vývoje evropských dramatických teorií*. Praha 1965, 21—22.

²⁴ Srov. např. В. Всеволодский-Гернгросс, *История русского театра I. Театр—Кино—Печать*, Ленинград—Москва 1929, 294 сл.

²⁵ Bohuslav Balbín, *Verisimilia humaniorum disciplinarum. Nástin humanitních disciplín*. Z latiny přeložil Bohumil Ryba, Praha 1969, 221.

²⁶ Ve Vejstupném synovi je pravidelnost porušena na dvou místech týmž rýmem ve třech verších, tj. na začátku 2. aktu (hrála—vzala—psala) a na jeho konci (půjdu—budu—ujdu); není vyloučeno, že v těchto případech vypadl při sazbě nebo prepisování jeden verš. Tento nedostatek odstraňuje nejmladší verze skladby (vytištěná ve Skalici u Josefa Škarniela r. 1877, srov. tisk NUK Praha, sign. 54 H 1235) přidáním jednoho verše v prvním případě a vypouštěním jednoho verše ve druhém případě:

(zákl. text: v orhcáby hrála)

„Jedna s ním na vrabce hrála,
druhá mu pak měšec vzala,
třetí pět za jednu psala
a hodně mu nalívala.“

(= přidaný verš)

„Pane otče můj! Rád půjdu,
vám poslušen ve všem budu.“

(Z. t.: Můj pane otče, rád půjdu,
vás ve všem poslušen budu,
tak spíše neštěstí ujdu.)

²⁷ Srov. Milan Kopecký, *Literární dílo Mikuláše Konáče z Hodiškova*. SPN, Praha 1962, 143—144, 152—153.

Mouřenin i Polockij označili své skladby shodně termínem „komedie“. Z hlediska přísně teoretického je hra Polockého spíše „tragiko-komedii“, protože děj směřuje k nešťastnému pádu hlavní postavy, ale závěr je šťastný. Ani v případě Mouřeninově nevystihuje termín „komedie“ obsah hry, asi proto má pozdní reedice z r. 1877 v titulu vhodnější slovo „činohra“. Avšak v obou případech je termín „komedie“ obecným označením pro dramatickou formu vůbec, což se v praxi prosadilo nezávisle na teorii už v 16. století. Na rozdíl od hry Polockého nelze hru Mouřeninovu pokládat za hru školskou, na to byla příliš rozverná a jako taková se přiřazuje spíše k masopustním hrám typu o něco staršího Sedlského masopustu z r. 1588. To platí pro první redakci Mouřeninovy skladby, neboť koncem 18. století vzniká druhá redakce (Komedie o jednom zhejralém synu), která je úpravou první verze nejen motivicky, ale i tvarově — repliky přecházejí ve druhé části skladby do epického vypravování. Druhá redakce svědčí o epizování původního dramatického tvaru, pro něž nelze najít vysvětlení ve změněné společenské situaci, nýbrž v autorovi samém, a to buď v jeho rezignaci na další dramatickou úpravu předlohy, anebo v záměru vytvořit hybridní útvar dramaticko-epický.²⁸

Poslední otázka typologické komparace se týká inscenace. V obou hrách se nacházejí scénické poznámky, mnohem početněji u Polockého než u Mouřenina. Týkají se především dění na jevišti a v menší míře duševního stavu herců (např. otchodit plača; Otec jako by neslyšel). Tyto scénické poznámky a u Polockého navíc i výzvy k publiku svědčí o určení skladeb pro jevištní předvádění. Zatímco o konkrétních inscenacích hry S. Polockého máme zprávy,²⁹ není nám známo nic podobného o hře Mouřeninově. Obsahovala ovšem všechny textové předpoklady pro jevištní realizaci a pravděpodobnost jejího předvádění v hospodě, na dvoře venkovského statku či na rynku o posvěcení, masopustě apod. je veliká. Pobělohorská vydání byla už asi více určena k četbě než k předvádění na scéně, jak by se dalo soudit z rozkladu dramatického tvaru ve druhé redakci. Avšak i s epickými pasážemi si pololidové divadlo dovedlo poradit, zvláště využívalo-li různých opovědníků, heroltů a šašků k monologickým výstupům, jež se ovšem v lidovém prostředí (stírajícím rozdíl mezi jevištěm a hledištěm) měnily v bezděčné dialogy.

Typologické srovnání dvou her vedlo ke zjištění shod, analogií i rozdílů ve zpracování „věčného“ literárního tématu — vztahu dvou generací. Obě dávají za pravdu moudrosti otců, ale neupírají dětem takovou touhu po poznání, která je provázena lidskostí a mravností.

РАСПУТНЫЙ СЫН И БЛУДНЫЙ СЫН

Автор настоящей статьи производит типологическое сравнение двух пьес, базисующихся на библейской параболе о блудном сыне: драмы Распутный сын (Вейстурпный сын, 1604) Тобиаша Моурженина из Литомишля и пьесы Комедия притчи

²⁸ Viz v mém článku cit. v pozn. 8, LF 1972, 238—239.

²⁹ Viz В. Всеволодский-Гернгросс, op. cit., [22], 96, též *История русского драматического театра I*. Изд. Искусство, Москва 1977, 60—61. Н. Ласточкин, op. cit., 101, se zmiňuje o vlastnoručních poznámkách S. Polockého v tzv. Tichonravonově exempláři.

о блудном сыне (1685) Симеона Полоцкого. Обе драмы были несколько раз опубликованы и включались, благодаря их переизданиям, в массовую народную литературу. Пьеса Полоцкого более чем в четыре раза длиннее пьесы Моурженина. Она является школьной драмой, которая, однако, отступает в некоторых аспектах от школьных западноевропейских теорий. Из них могли быть известны Полоцкому также *Verisimilia humaniorum disciplinae* (1666) Богуслава Балбина. Драма Моурженина была написана, в отличие от драмы Полоцкого, совершенно независимо от школьной поэтики. Полоцкий точно придерживается евангельского повествования Луки, иногда даже заимствует дословно текст евангелия, тогда как Моурженин берет из библии лишь основную ситуацию ухода сына из отцовского дома и его покорного возвращения после распутных приключений. Общим знаменателем обеих драм в области стиха является их силлабизм (у Моурженина — восьмисложник, у Полоцкого — одиннадцатисложник) и правильная смежная рифмовка. Обе пьесы имели предпосылки для сценической реализации, но до нас дошли сведения лишь о конкретных инсценировках драмы Полоцкого. В переизданиях пьесы Моурженина можно наблюдать распад драматической формы, так как обработки пьесы конца XVIII века переводят вторую часть произведения в эпическую форму. С идейной точки зрения обе драмы решают противоречие двух поколений: они по-настоящему оценивают мудрость отцов, но одновременно признают за молодежью право такой жажды познания, которая сопровождается гуманностью и моралью.