
U n i v e r z i t a K a r l o v a

F i l o z o f i c k á f a k u l t a

Ústav české literatury a literární vědy

**TÉMA POUTI V KANONIZOVANÝCH DÍLECH
ČESKÉ LITERATURY**

(Labyrint světa a ráj srdce Jana Amose Komenského,
Pout' krkonošská Karla Hynka Máchy
a
Kulhavý poutník Josefa Čapka)

Autor: Michal Guse

Vedoucí rigorózní práce PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Čestně prohlašuji, že jsem rigorózní práci vytvářel zcela samostatně a vycházel jsem pouze z uvedených pramenů.

Za obětavé konzultace a věcné připomínky děkuji vedoucí rigorózní práce doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc.

Obsah

1. Úvod	5
1.1 Význam slova	6
1.2 Druhy poutí	8
1.3 Časoprostor – chronotop cesty, poutí	11
1.3.1 Prostor	14
1.3.2 Čas	17
1.4 Moderní teorie chronotopu poutí	24
1.5 Obraz poutí v literatuře	32
2. Jan Amos Komenský: Labyrint světa a ráj srdce	40
3. Karel Hynek Mácha: Pout' krkonošská	83
3.1 Veršovaný prolog k Pouti Krkonošské	84
3.2 Pout' krkonošská	87
4. Josef Čapek: Kulhavý poutník	126
5. Závěr	151
Příloha (vyobrazení)	162
Seznam literatury	170
Seznam vyobrazení	184
Resumé	186
Ediční poznámka	187

Kapitola 1

1. Úvod

K literárnímu výkladu si vybíráme tři zdánlivě nesourodá díla, která však při hlubším zkoumání vykazují neobyčejně velké souvislosti. Řeč je o *Labyrintu světa a ráji srdce* Jana Amose Komenského, *Pouti krkonošské* Karla Hynka Máchy a *Kulhavém poutníkovi* Josefa Čapka.

Naším úkolem je vyložit tato tři díla z hlediska literárního a vystihnout jejich filozofický smysl a význam. Nemůžeme se vyhnout ani sociologickému hledisku. Pokusíme se také nastínit jisté souvislosti mezi tematikou těchto děl a událostmi ze života autorů. Zde totiž také nacházíme první styčné body mezi zkoumanými díly. Všichni tři autoři prožívali v procesu tvorby pocity bolesti a vnitřních muk. Jan Amos Komenský byl zklamán porážkou českých stavů po bitvě na Bílé hoře roku 1620, skrýval se nejdříve na statcích Karla st. ze Žerotína, posléze nucen odejít do vyhnanství. Karel Hynek Mácha prožíval duševní muka romantického rozervance a vydědence, jehož představa ideálu se rozchází s krutou realitou světa, kde se cítí být osamoceným a samojediným. Josef Čapek jakoby v předtuše bídné smrti, která na něj čekala za branami koncentračního tábora, léčí své nitro poznamenané oběma válkami tvorbou malířskou a literární.

Subjektivní reflexe v uměleckém ztvárnění skutečnosti je dalším pojítkem mezi zkoumanými díly. Komenského *Labyrint* vznikl v době barokní, v době věčného napětí a rozporu ducha a těla, v době snahy o vybědnutí z marasmu „pozemského bahna“ a pozdvižení lidského ducha k božskému absolutnu. Velké epochy na sebe reagují negací. Subjektivní baroko bylo

vystřídáno objektivním osvícenstvím, po kterém přichází subjektivní preromantismus a romantismus – doba Karla Hynka Máchy. Tvorba Josefa Čapka je poznamenána zejména chaosem válečné a poválečné doby. Žebříčky hodnot byly zpřeházeny, válka dala záminku k existenciálním otázkám.

Jiný styčný bod mezi díly můžeme spatřovat kupodivu v jejich tvaru. Komenského *Labyrint* byl zamýšlen jako traktát a jeho druhá část (pojednávající o ráji srdce a božím absolutnu jako centru bezpečnosti) skutečně rysy traktátu vykazuje. Navíc systematicky propracované a hierarchizované líčení města-labyrintu v první části se blíží naučné literatuře; kompozičně tak rovněž souvisí s traktátem, který má také jisté prvky naučné (výkladové) literatury. Mácha vychází v genezi *Pouti krkonošské* z deníkových záznamů (zápis snu, který se mu zdál, plán cesty do Krkonoš atp.). Oba tyto způsoby můžeme vztáhnout k žánru věcné literatury, s jejíž obdobou se setkáváme i u Josefa Čapka. Filozofický esej pojednávající o základních otázkách lidské existence a Čapkův literární záznam meditace nad obsahem nitra se formě deníku velice blíží (ostatně aforismy v *Psáno do mraků* jsou rovněž jakýmsi deníkovými zápisky).

1.1 Význam slova

Stavíme před sebe ambici vysvětlit v tomto díle v poeticko-filosofických mezích tematiku pouti, poutnictví, cest zobrazovaných v literatuře. Poeticko-filosofické vymezení proto, že tato problematika se nedá omezit pouze na literární pole. Je to tématika natolik široká, že, jak brzy uvidíme, k filosofickým výkladům přímo strhává. Dobrý vhled

do situace nám pro začátek nastíní výklad slova pouť versus cesta. Etymologický slovník (Holub-Lyer, Praha 1992) nám ke slovu pouť uvádí: „pův. chůze, cesta přes vodu, močály, srov. Staroindické *panthas* - cesta, latinské *pons* - most, řecké *pontos* - moře, mořská úžina, řecké *potos* - chůze“. Kdežto cesta: „staroslověnský *cěsta asi souvisí s čistý* - tedy *cesta = dráha vyčištěná od překážek*“. Již na tomto prostém výkladu dvou synonym vidíme rozdíly, které nám poskytuje významové zabarvení a původ slova pouť. Tato drobná nuance způsobená konotacemi těchto různých indoevropských významů, které se nabalují na původně staroslověnské *pent- resp. *pont- nám otevírá dveře do naší tajemné a víceznačné tematiky. Pouť, tedy cesta, tuláctví, chůze. Ano chůze, ale vždy spojena s jakýmsi překonáváním překážek. Původně fyzické přesouvání tělesné schránky přes most, vodu, močály. Kdežto cesta je něco předem připravené, vyčištěné, hotové, oproti pouti a poutnictví přímo vedoucí k cíli. Snad proto se také ujala pro používání cest předem připravených, zkulturnovaných: polní cesta, silnice. Téma pouti nám ve své složitosti poskytuje velkou možnost četnosti výkladů. Situaci v literatuře nám pak komplikuje i používání slova cesta s náznaky oné pouti. Například u Josefa Čepa v povídce Do města (Dvojí domov, 1926) se chlapec vydává polní pěšinou, cestou do města, avšak nalézá na ní (na své životní pouti) smrt, a už se tedy domů nevrátí. Obyčejná cesta, pěší chůze z vísky do města, se takto posouvá do oné strastiplné roviny a získává symbolický charakter. Tak by se dalo říci, že každá naše životní „cesta“ s sebou nese (více nebo méně) prvky oné „strastiplné pouti“. Je to samozřejmě hra se slovy a významy. Pro jasnost vymezení předmětu našeho zájmu, tedy pouti, se ji budeme v následujícím výkladu držet.

1.2. Druhy pouti

Podívejme se nyní blíže na to, jaké druhy pouti ve výkladu slova samotného můžeme mít. Slovník spisovného jazyka českého uvádí čtyři významy: 1) knižně putování cesta, cestování (p. po českých hradech, p. za chlebem atd.), 2) nábožensky putování na posvátné místo (p. na Svatou Horu), 3) původně církevní slavnost k uctění památky světce, jemuž je zasvěcen místní kostel, kaple apod. spojená s lidovou zábavou, různými atrakcemi, prodejem stánků apod., nověji zejména tato zábava (matějská, josefská pouť), 4) obvykle dárek zakoupený o této slavnosti (koupit pouti)¹.

Převédeme si tyto významy na literární pole a pro naši potřebu si vymezíme:

1) pouť fyzickou - tedy skutečně míněnou cestu, kdy se pohybujeme odněkud někam. Literárně sem můžeme zahrnout především cestopisy (Marca Pola a jeho Milion, z české renesance a humanismu pak cestopisy Jana Hasištejnského z Lobkovic, Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdrůžic, Václava Vratislava z Mitrovic; z evropské tradice texty Cyrana de Bergeraca, dále Jonathana Swifta a v 19. stol. u nás Emila Holuba, ve 20. století pak například Karla Čapka, Aloise Musila, Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda). Cestopisy mají původně zejména faktografický charakter ale také informativní, resp. edukativní funkci. Tu splňuje například moderní počin ČT Na cestě, komentovaný populárními herci Miroslavem Donutilem a Jiřím Bartoškou. Postupně se cestopis

¹ SSSJČ (N-Q). Academia 1989. Praha, s. 346.

obohacoval a různými narativními postupy posouval například i do roviny zcela fantaskní, hojně využívané třeba ve sci-fi (cesty do vesmíru, cesty do budoucnosti). Tento žánr zcela splňuje všechny požadavky našeho vymezení poutí. Obvykle dlouhá cesta samozřejmě skýtá dostatek prostoru k různým překážkám a komplikovaným osudovým strastem.

2) pouť v duchovním slova smyslu - je vlastně též poutí fyzickou, ale vedle fyzického cíle, poutního místa, má ještě jiný, vyšší cíl. Už od raného středověku byly tyto pouti významným pojícím elementem života duchovních po celém světě, zejména v Evropě. Zprostředkovávaly poselství, víru, duchovní (a nejen duchovní) učení, byly to ale i cesty za poznáním, cesty k hrobům či památníkům světců. Světoznámou poutí je například prastará svatojakubská poutní cesta do severošpanělského města Santiago de Compostela. Poutní tradice ke hrobu sv. Jakuba - španělsky San Diego - počíná v 9. století. V současné době prožívá tato pouť velkou obrodu. Do cíle pouti neustále proudí zástupy věřících a nemocných. Věří ve své uzdravení, v obrodu duše a podobně. K obnově popularity poutní cesty patří i to, že byla vyhlášena světovou památkou. K dalším nejznámější poutním místům patří jistě Jeruzalém či Mekka (posvátná a poutní města náboženství islámu). Funkce duchovních poutí je pak spíše afirmativní, tzn. potvrzuje již poznané a kanonizované pojetí světa a lidského bytí².

3) Jakkoli bychom chtěli přesně vymezit hranice jednotlivých druhů poutí, zjistíme, že se nám to nemůže

² Srov. k tomu studii Eduarda Petrů: Cesta jako klíčový motiv starších slovanských literatur. In: Cesty a cestování v jazyce a literatuře. Sborník příspěvků z konference. UJEP 1995, Ústí nad Labem, s. 69.

podatit zcela, a dospíváme-li ke třetímu vymezení typu pouti - pouti transcendentální, skrývající nejvíce možností pro filosofické výklady, a co je také důležité, zahrnující v sobě v různých mírách oba typy poutí předchozích. Tato pouť probíhá v mysli člověka a odráží se v ní samozřejmě bytí od narození ke smrti. Pohybujeme se zde v lineární dimenzi směřující kupředu, nicméně nabízí se nám zde trojrozměrný prostor, poskytující i pohyb nahoru a dolů. Tak jako lidský život směřuje od „nuly“ k neznámému nekonečnu, tak jako jeho mysl tuší nedozírné dálky, tak se tato pouť v každém jednotlivém období může pohybovat po pomyslných schodech nahoru či dolů. S proměnami v jednotlivých „etapách“ pouti se proměňuje chápání bytí. Právě takový druh pouti zachycuje literatura, a námi vybraná díla nevyjímaje, nejvíce. Soustředíme se právě na ono prolínání pouti fyzické a pouti transcendentální, kterou již ona subjektivní reflexe autorů v díle skýtá, tedy přesněji to, co v literatuře zprostředkuje vypravěč nebo dramatický subjekt³.

³ Srov. P. Hauser: Cesta a pouť. In: Cesty a cestování v jazyce a literatuře. Sborník příspěvků z konference. UJEP 1995, Ústí nad Labem, s. 40-45.

Pouť: 1) putování, cesta (v dějovém významu), 2) putování k nějakému posvátnému místu, 3) slavnost na památku světce, 4) zábavní atrakce (lunapark), 5) dárek zakoupený na pouti.

Hauserovo vymezení je čistě jazykové, postrádá literárně-filosofický charakter transcendentálna, pro naši potřebu jsou body 3, 4, 5 irelevantní.

Cesta: 1) Pruh země pro chůzi a jízdu, 2) jakákoli dráha pro chůzi a jízdu (průchod, přechod, přístup), 3) chůze, cestování (jízda, plavba), 4) směr, postup, metoda (jednání, usilování).

1.3 Časoprostor – chronotop cesty, pouti

Vymežeme si v této souvislosti časoprostor cesty, tuláka a pouti. Pro dobré a názorné zachycení časoprostoru cesty, budeme vedle významu sledovat i způsob, jakým je vytvářen. Podívejme se na způsob, jak pojem definuje Mojmír Grygar: „...strukturní výzkum (se) zabývá studiem vzájemných vztahů a funkcí všech složek předmětu, nejen těch, které bývaly tradičně zahrnovány do oblasti formy (například zvuková stránka jazyka, rytmus, intonace, metrum nebo kompoziční uspořádání), ale i těch, které dříve náležely do oblasti obsahových kvalit celku (tématika díla, jeho významové kvality, celkový smysl, vztah ke skutečnosti, „poselství“, idea).⁴“

Dále se budeme tedy snažit nahlížet na čas a prostor jako na složky, které se vzájemně ovlivňují. Je to patrné zejména u Máchy, který o takovém prolínání v podstatě explicitně vypovídá především ve Večeru na Bezdězu. Pasáž, kdy jednotlivé fáze lidského života jsou přirovnávány k jednotlivým částem dne, odpovídá jednotlivým fázím lidské pouti životem. Poutník v Pouti krkonošské se dívá do minula a nevidí budoucnost. Štká nad nenávratně uplynulým dětstvím a to vše je přirovnáváno k ulétnuvšímu motýlu, červánkům zacházejícím za horizontem atd. Poutník najednou mizí pod vodní hladinou ve skalní rozsedlině – dochází při tom k absenci budoucna. Podobně Komenský v Labyrintu líčí čas, „když v tom věku byl, v kterémž se lidskému rozumu rozdíl mezi dobrým a zlým ukazovati začíná“, to už je však poutník

⁴ Podle M. Grygara. Terminologický slovník českého strukturalismu. Host 1999, Brno, s. 59.

vržen do prostoru labyrintu. Vidíme, že na čas i prostor je zde kladen akcent a že jsou v jakémisi přirozeném vztahu. Význam tohoto časoprostoru cesty, resp. pouti, se pokusíme dále vysvětlit.

Přistupme nejdříve k vysvětlení pojmu časoprostor. Ten je doslovným překladem terminu *chronotop*, který do literární teorie uvedl ruský literární vědec Michail Michajlovič Bachtin. Ten definuje *chronotop* jako „bytosťný souvztah osvojených časových a prostorových relací. *Chronotop* vyjadřuje srostitost prostoru a času (čas jako čtvrtá prostorová dimenze). V literárně uměleckém *chronotopu* splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě. Čas se v něm zhustuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným; prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. Časové indicie se vyjevují v prostoru a prostor se zvýznamňuje a měří časem. Právě tento průnik řad a splývání indicíí charakterizuje umělecký *chronotop*⁵“. *Chronotop* cesty je pak speciálním druhem časoprostoru. A jak jsme si již ukázali a dál ukážeme, dochází i zde k dokonalému prolínání času pouti a prostoru, ve kterém je v daném momentě tato pouť uskutečňována, což s sebou nese v případě námi zkoumaných děl skryté symboly a významy, a to vedle těch explicitních. Bachtin přirozeně vnímal text jako soustavu znaků, ale kladl důraz především na „smysl, který je možné pochopit jen z kontextu⁶“.

⁵ Podle M. M. Bachtina: *Román jako dialog*. Přeložila Daniela Hodrová. Odeon 1980, Praha, s. 159.

⁶ Tamtéž, s. 160.

Strukturalistické pojetí se zajímalo o jevovou stránku uměleckého díla jako systému znaků a jejich významů. Bachtin ale míní, že „předmětem estetické činnosti uměleckého tvůrce i vnímatele není vnější fakticita díla, nýbrž její smysl⁷“. Ostatně Bachtin posunuje zájem o dílo směrem vně vlastního textu, neboť si uvědomuje, že výstavba literárního díla počítá s různými žánry, které vytvářejí mezi sebou dialog. Předběhl tak ve své teorii dobu, neboť v této souvislosti naráží teoreticky již na intertextualitu, které se otevřely dveře až v době postmoderní.

My se budeme snažit postihnout funkci času a prostoru, jejich vzájemné prolínání, ovlivňování a tvoření společného - časoprostoru. Vyjdeme přitom z analýzy času, jeho vztahu k prostoru, budeme se věnovat popisu prostoru cest, cestiček, polních cest, poutí, uliček labyrintu atd., protože čas při jejich zachycení hraje důležitou roli. Částečně se budeme snažit podat výpověď o tom, jak autoři tento prostor zachycují, jaký má pro ně význam, jak se při tom mezi sebou liší, ale i to, jak se liší jejich pojetí prostoru v literárním díle od světa reálného, nebo naopak, co s ním má koresponduje. Přihlédneme přitom rovněž k vysvětlení popisu sémantiky prostoru a času podle Gerárda Genetta tak, jak ji ve svých pracích reflektují český literární vědec Petr A. Bílek a americká literární teoretička Shlomith Rimmon-Kenanová.

⁷ Tamtéž

1.3.1 Prostor

V našich interpretacích se opřeme z části o Slawiňského teorii výkladu prostoru. Tento literární teoretik podotýká, že problematika prostoru dříve stála spíše v pozadí, jelikož daleko větší pozornost byl věnován časové výstavbě literárního díla, fabuli a dalším způsobům organizace textu. Poznatky posledních let však posunují problematiku prostoru výrazně do popředí zájmu literární vědy. Ten se stává i významovým centrem díla, v němž: „fabule, svět postavy, konstrukce času, literární komunikační situace, ideologie díla se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru, jako jeho aspekty, části či převleky⁸“. Slawiňski sleduje tři výstavbové procesy, které prostor vytvářejí a které nám mají dopomoci k jeho přesnému popisu. Jsou to roviny: popisu, scénérie a přidatných významů.

Prostor je vytvářen v textu velmi často popisnými větami, a to i v případě zkratky, které využívá poezie. Pro nás a naši problematiku cest je ale velmi důležité, že prostor nemusí být vytvářen pouze deskriptivními prostředky. Tak příkladně i věta „... a poutník se klopotal a ubíral onou lučinou..., šel dál a dál kráčel přes popukané lebky...“, souvisí se zobrazením prostoru, ve kterém se uskutečňuje pohyb. Z výše zmíněné věty, hlavně z použitých verb se dokonce dozvíme, nebo vytušíme, o jaký druh pohybu se jedná a v kombinaci s popisem prostoru, dostáváme ucelenou výslednici, obraz celkové kompozice díla. Pro popis cest a poutí není tedy, jak vidíme, důležitý jen samotný popis prostoru, jak vypadá. Pro čtenáře, jak ještě později

⁸ Podle citace D. Hodrové. *Trýznivé město*. Hynek 1999, Praha, s. 381.

v interpretacích děl samotných uvidíme, je důležité už samotné pojmenování třeba v podobě naznačení existence nebo toho, že se v něm cosi odehrává. V tomto momentu začíná podle Slawiňského prostor existovat.

Vzhled prostoru tvoří scenérie, která je druhým výstavbovým procesem. Slawiňski vymezuje tři varianty scenérie. První, a pro nás nedůležitější, je rozdělující a klasifikující oblast, kde se pohybují postavy. Jde tedy o uspořádanost zobrazeného světa na základě vztahů v různém poměru: město - příroda, lidé odtud - lidé odtamtud, lidé s městskými manýrami - lidé s přírodním cítěním apod. Například u Máchy sem vstupuje i klasifikace prostoru směrem nahoru a dolů, jelikož jeho postavy se velmi často „vznášejí k nebesům“, a zase zpět, jako je tomu v již zmiňovaném Večeru na Bezdězu. Velmi zřetelně a plasticky se nám takový prostor otevírá v Pouti krkonošské, kde poutník putuje směrem „vzhůru k výšinám“, avšak jeho zrak se neustále navrácí zpět, tedy dolů „za zašlým věkem dětinství“. Tento jev prostupuje více nebo méně celou Máchovou tvorbou. I v Máji dochází k pohybu „od blankytných par“ zpět „v zemi krásnou, ach zemi milovanou“. Ponechme nyní stranou příklady, jichž Mácha v souvislosti se zemí využívá. Podrobně je vyložíme později. Podobně Komenský takový prostor zachycuje jasně, zřetelně a plasticky. Velmi mu v tom samozřejmě napomáhá příznačný barokní prostor labyrintu, zobrazovaný též často malíři. Prostor putování, nebo spíše bloudění v chodbách a uličkách labyrintu patří neodmyslitelně ke „koloritu“ oné doby. Také v Komenského Labyrintu vidíme pohyb poutníka, který nám sceluje prostor a pohybuje se nejen po horizontále ale i vertikále (hrad Moudrosti, propast na konci světa, zcela jiný prostor se nám pak otevírá se světlem božím - zde je prostor

zúžen jaksi na jednu malou místnost s probleskujícím světlem, ale o to více zaveden do hloubky v duchovním slova smyslu).

Rozmístění postav v textu bývá určeno řadou činitelů jako např. charakterovými vlastnostmi, společenskou příslušností, jejich cítěním a vnímáním světa, světonázorem, konečně funkcí v rámci fabule apod. Tak vzniká v Labyrintu světa a ráji srdce vztah mezi poutníkem a Vševědem Všudybudem a Mámením. Každá postava má jakoby vymezený prostor, v němž se bude pohybovat. Podobě a velmi zřetelně je to vidět na vztahu Márinky a subjektu líčení. Nemocná Márinka je městské dítě připoutané na lůžko, autor je pak nespoutaný živelný mladý muž, toužící po přírodě a dálkách. Zobrazení prostoru se však může vyznačovat nepřetržitostí, eliptičností, složitostí apod. Prostor eliptický je zobrazen detailně jen zčásti s důrazem na privilegovaná místa. Tento fakt dává apel čtenáři k dotvoření zbytku prostoru prostřednictvím své fantazie. Takto prostor ve svých dílech ztvárňovali právě romantici. Eliptičnost je velmi patrná také v noetické próze Josefa Čapka - Kulhavém poutníku. I když zde prostor vlastně není zas tak důležitý, je popsán jen dílčím způsobem, místy neuceleně, je funkční hlavně k dotvoření přemítání, duševních a myšlenkových pochodů.

Druhá varianta scenérie je místem dějových událostí, scén a situací, ve kterých se postavy nacházejí. Třetí je předmětovým ukazatelem určité komunikační strategie existující v rámci díla. Tyto však nejsou pro náš výklad tolik určující a využitelné, jako ta první.

Posledním výstavbovým procesem prostoru v díle jsou přidatné významy. Ty do jisté míry spojují procesy předchozí - tedy popis a scénérii. První dva procesy vytvářejí obraz světa. Poslední, třetí proces zachycuje dodatečné významy, které tento prostor dotvářejí. V tomto procesu podle Slawiňského „události, postava nebo vypravěč mohou ve stejné míře vystupovat v roli substrátu pro rozličná určení povahy symbolu, alegorie nebo ‚velké metafory⁹“. A to je opět další důležitý moment pro interpretaci tak víceznačných děl, jako jsou námi vybraná. I pro interpretaci samotného tématu tak složitého, jakým je pouť v transcendentálním slova smyslu. Tento proces dotváření prostoru je pro nás určitým pojítkem mezi Komenského Labyrintem, Máchovou Poutí krkonošskou i Čapkovým Kulhavým poutníkem, a zároveň jejich originalitu zaručujícím elementem.

1.3.2 Čas

Při vymezení veličiny času vyjděme z tezí Petra A. Bílka. Ten zdůrazňuje provázání prostoru s časem, který je „vytvářen a vnímán na základě časového odvíjení a obráceně - čas se obvykle manifestuje na pozadí proměn prostorových¹⁰“. Čas je tedy označen jako důležitá a hybná složka časoprostoru. Čas je s prostorem ve velmi úzkém sepětí, spoluutváří jej. Je dokonce hybatelem ovlivňujícím podobu prostoru. My si budeme při zkoumání poutí a cest všímat času

⁹ Podle citace D. Hodrové. *Trýznivé město*. Hynek 1999, Praha, s. 437.

¹⁰ Petr A. Bílek: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Host 2003, Brno, s. 254.

jako právě takové složky výstavby textu. Čili složky, která výstavbové procesy ovlivňuje, posouvá je kupředu, nebo se vrací a umí se svézt i po oné vertikále.

V souvislosti s časem v prostoru je dobré všimnout si i tzv. pořádku událostí. Bílek i Rimmon-Kenanová vycházejí z pojetí času podle Gerárda Genetta. Při analýze času si všímají, jak je výstavba textu řazena z hlediska pořádku, tedy jak jsou jednotlivé části děje uspořádány. Sledují hledisko trvání, (sledování poměru času čtení události a času trvání samotné události) a hledisko frekvence (tedy výskytu určité události v příběhu). V této souvislosti hovoří Rimmon-Kenanová o analeptické a pro-leptické výstavbě textu: „hlavní typy rozporu mezi pořádkem příběhu a pořádkem textu jsou ‚ohlédnutí nazpět‘ (flashback) či ‚retrospekce‘ na jedné straně a ‚náhled do budoucna‘ či ‚anticipace‘ na straně druhé¹¹“. Analeptické vyprávění uvádí „určité události příběhu na takovém místě v textu, kdy již jsou známy události následující. Dalo by se říci, že se vyprávění vrací do minulosti příběhu¹²“.

Kenanová vychází z teze, že analeptické vypravování předkládá recipientovi informace o minulosti postav, událostí apod.³⁰ V časoprostoru se takový typ vypravování projevuje různými přesuny do minulosti. Tím tedy mění i prostor, protože ten se musí jevit v souladu s popisovaným časovým obdobím. K podobné změně, ale opačně, dochází i v rámci proleptického vypravování kdy jsou zmíněny „určité události

¹¹ Slomith Rimmon-Kenanová. Poetika vyprávění. Host 2001, Brno, s. 54.

¹² Tamtéž, s. 55.

příběhu před tím, než jsou zmíněny události jí předcházející. Vyprávění dělá takto jakýsi krok do budoucnosti příběhu¹³“.

Uvědomíme-li si tyto funkce narativních postupů, snáze se budeme v časoprostoru pouti orientovat, přestože u našich autorů nedochází k takovému chaotickému míšení a přeskokování v událostech minulých a budoucích, předjímání událostí a retrospekci, náhlým střihům a tím náhlým změnám prostorů. Náš prostor je většinou líčen postupně a s časovou posloupností, a tak se čtenáři neustále rozšiřuje. Tak je tomu příkladně u Komenského striktně logického líčení a popisování labyrintu. Jen málokdy se může časoprostor jevit jako chaotický. Rovněž tak u Máchy, který neustále předjímá a zase se naopak neustále vrací, bychom takový dojem mohli získat. Avšak u Máchy je tento fakt daleko více spjat se symbolikou smyslů slov a významů než s časovými střihy. Podobně i u Josefa Čapka v Kulhavém poutníkově, kde se velká část děje odehrává na pozadí myšlenek subjektu líčení, který dílem provází.

Ještě dále zachází Bachtin, při výkladu různých možností, které skýtá chronotop cesty: „motiv cesty se váže s dalšími důležitými motivy, a to s motivem rozpoznání - nepoznání, který v literatuře hraje obrovskou roli ... jistým ekvivalentem motivu setkání je pojem kontaktu“. První co nás v tuto chvíli napadne je jednoznačně Komenského Labyrint. Zobrazením světa-labyrintu, který nemá žádný střed, kde jsou všechny cesty jaksi bludné, přivádí Komenský téma barokního labyrintu do krajního významového extrému, jehož hlavním rysem je totální chaos, který se vyznačuje neuspořádanou mnohostí. Ta rozbíjí

¹³ Tamtéž, s. 56.

jakýkoliv jednotící horizont a dává tak vyniknout jednotlivostem. Poutník jde labyrintem a cestou má najít odpověď na otázku co a jak si počít s životem. Presumpce výsledku je pak jasně dána hned na začátku. Cílem barokního putování a poznání je Bůh, jenž je i spásou, klidem, mírem, rájem srdce. Člověk v něm nachází klid oproti „daremnému kvaltování světa“. Na takové cestě poutník tedy dospívá rozpoznání, které je u Komenského podtrženo ještě tzv. negativní alegorií¹⁴. Ta ještě více evokuje nesmyslnost světa. Vše je líčeno, jako by poutník viděl věci poprvé: loď je vylíčena jako podivný vůz, knihy se mění v krabice, myšlenky filosofů jsou znázorněny zvnějšněnými, doslovně uchopenými atributy. Vše za účelem evokování nesmyslnosti celé světské činnosti.

Podobně (ale trochu jinak, volněji) si s tématem pohrává Josef Čapek. Poutníková „kulhavá“ cesta světem, kdy se tu a tam pozastaví, protože na své pouti vidí více než ostatní, kteří neustále spěchají, je líčena jako plejáda výjevů, které poutník na své cestě potkává. Obdivuje se krásám světa ale uvědomuje si jeho negativní stránky. Rozervanecký pohled máchovského subjektu daleko více směřuje do abstraktní myšlenkové roviny, poutník se častěji potkává s událostmi. V této souvislosti využijme jako komentáře slova Bachtinova: „přemísťování člověka v prostoru, jeho putování ztrácí onen abstraktně technický ráz, jímž se vyznačovalo spojení prostorových a časových určení (blízko – daleko, v týž čas – v různý čas) ... Prostor se konkretizuje a prosycuje reálnějším časem. Plní se bytostným životním smyslem a navazuje

¹⁴ Termín Tschizhevského, podle Josefa Hrdličky: *Obrazy světa v české literatuře. Studie o způsobech celku. Komenský, Mácha, Šlejhar, Weiner. Malvern 2008, Praha, s. 17.*

s hrdinou a jeho osudem bytostný reálný vztah. Chronotop cesty je natolik nasycený, že v něm získávají nový a mnohem konkrétnější a chronotopičtější význam momenty typu setkání, odloučení, střetnutí, útěk a podobně. Právě konkrétnost chronotopu cesty umožňuje, aby se v něm mohl bohatě rozvinout obraz všedního života. Tento život se však odbývá tak říkajíc stranou hlavní cesty, na postranních pěšinách". Například Máchův poutník jde vysokohorskou přírodou a to, že okolní „všední“ svět nechává dole, stranou, je pro něho ctností. Stejně tak kulhavý poutník. Trochu jiná situace se nám jeví u Komenského. Jeho poutník jde labyrintem, jako by šel určitou hlavní ulicí. Putuje od narození k pomyslné smrti, od věku, kdy mu „jeho obrazotvornost“ otevírá dveře do širého světa. Zabloudí sice do různých postranních uliček a stavů, ale hlavní cesta pokračuje přes hrad královny světa Moudrosti až k oné bezedné propasti plné „všeliké havěti“. Z hlavní cesty, mimo „světla ramp“ ale sejde v momentě, kdy se uchýlí do své místnosti, ve které se mu coby světlo zjeví Bůh jako odpověď na všechny jeho otázky a předešlá trápení. Takto se u romantiků například „ruina proměňuje ve vnitřní krajinu¹⁵“, jak uvádí Z. Hrbata v Prostoru romantického poutníka. Taková krajina je reflexí, odrazem stavu duše i jejího úniku z reálného světa. Neb ruina v sobě odráží minulost ale i budoucnost, jak Hrbata dále praví: „ruina ... ‚vnitřní krajina‘, metafora, naplňovaná subjektivním, flexivním časem nabývajícím schopnosti projektovat se jak do budoucnosti, tak i oživovat minulost. Tento čas však neustále navrácí

¹⁵ Srov. Z. Hrbata: Prostor romantického poutníka. In: Prostor Máchova díla. Soubor máchovských prací. Red. P. Vašák. ČS 1986, Praha, s. 55

k přítomnosti - k onomu výchozímu okamžiku, kdy subjekt upře zrak i „duši“ k objektu¹⁶“.

Bachtin sice vnímá chronotop cesty jako „méně nabitý, méně emotivní a méně referenční“, jehož „emocionálně hodnotová intenzita je poněkud slabší“. Pro nás je však důležitý „větší rozsah“ cesty a také to, že chronotop cesty je ve velmi úzké souvislosti s chronotopem setkání. Ostatně i Bachtin sám v závěrečných poznámkách ke své práci uznává tuto šíři: „Na rozhraní šestnáctého a sedmnáctého století se na cestu vydal don Quijote a potkal na ní celé Španělsko - od trestance, jdoucího na galeje, až po vévodu. Tato cesta je už prohloubena proudem historického času, poseta stopami a známkami jejího běhu, znamení doby¹⁷“. S něčím podobným bychom se mohli setkat ve Voltairově *Candidovi*. Objevuje se tu typický příklad životní pouti se sledem náhod a událostí s hlavním hrdinou *Candidem*, který se z vestfálského baronství svého tatíčka dostane postupně přes celý svět, přičemž se nejedná o pouhopouhou životní cestu, ale o skutečnou pouť za poznáním. Autor sladil události za sebou tak obratně, že *Candide* poznává nejen okolí a celý svět, ale učí se rozeznávat charaktery lidí, celé divadlo světa. Tím se podobá zejména první části *Komenského Labyrintu*. Zatímco *Komenskému* jde však o systematický, co možná nejucelenější výčet reality

¹⁶ Proměna stavby v ruinu coby obraz „vnitřní krajiny, prožitku, či duše“, nebo pomíjivosti lidského osudu, života příp. i činnosti se nese zcela v duchu pascalovského: „Člověk je jako pouhá třtina, to nejslabší, co chová příroda, ale je to třtina myslící...“. Pascalova výslednice se však nese jakoby v pozitivním duchu. Srov. Hrbata tamtéž.

¹⁷ M. M. Bachtin: *Román jako dialog*. Odeon 1980, Praha, s. 164.

světa - aby taky ne, když hledá cestu z labyrintu - Voltaire se pohybuje spíše na „bruslích“ náhody a autorské zkratky. Ze světové literatury zmiňme ještě putování Simplicia Simplicissima od Němce Hanse Jakoba Christoffela von Grimmelshausena. Hlavní hrdina zde také putuje zemí a cestou se setkává s dramatickými událostmi třicetileté války, které jsou mimochodem velmi podrobně a realisticky vylíčeny. Ve výše zmíněných případech pro nás beze zbytku platí to, že „cesta je výsadním místem nahodilých setkání. Na cestě se v jediném časovém a prostorovém průsečíku protínají cesty nejrozličnějších lidí - představitelů všech vrstev, postavení, vyznání, národností a věků. Tady se mohou náhodně potkat ti, které normálně dělí přehradu společenské hierarchie a prostorová distance, tady mohou vyvstat kontrasty, mohou se zkřížit a prolnout rozličné osudy¹⁸“. Tento fakt spojuje i Labyrint Komenského a Kulhavého poutníka Josefa Čapka. Stranou stojí romantický poutník Máchův, který je raději osamocen a cestou sbírá zkušenosti, noří se do hloubi „myšlének svých“ a svých pocitů. Je někdy blíž k pouti transcendentální, byť k ní často postupuje od pouti reálné. Tak například v Pouti krkonošské Mácha čerpá z vlastních zkušeností z cest na Bezděz, Kokořín ale i do Krkonoš. „Hrdinova pouť se pak vyznačuje napětím mezi nutným postupem ke smrti a touhou po návratu do dětství či k ideální představě světa jako místa stálosti a lásky¹⁹“. Nicméně všechna díla nevyvratitelně spojuje fakt, že „cesta je nanejvýš příhodná pro zobrazení ovládané náhodou²⁰“. V Máchově Máji tuto náhodu zřetelně demonstrovuje nevědomá otcovražda.

¹⁸ M. M. Bachtin: Román jako dialog. Odeon 1980, Praha, s. 364.

¹⁹ Martin Procházka - Zdeněk Hrbata. Pouť krkonošská. In: K. H. Mácha. Prózy. Česká knižnice, NLN 2008, Praha, s. 302.

²⁰ M. M. Bachtin: Román jako dialog. Odeon 1980, Praha, s. 365.

Chronotop cesty můžeme považovat v literatuře za jeden z nejzajímavějších právě pro jeho sytost, bohatost a rozsah. Tento časoprostor zahrnuje všechny naše výše zmíněné druhy poutí, které jakoby vlévá v jedno. Je to cesta životem, cestování, cesta duchovní i transcendentální, cesta v abstraktním slova smyslu. „A to právě díky tomu, že se indicie času – času lidského života, času historického – výjimečným způsobem koncentrují a konkretizují na určitém úseku prostoru²¹“.

1.4 Moderní teorie chronotopu poutí

Obširným a moderním způsobem na základě Bachtinovy teorie chronotopu cesty, poutí dále tuto problematiku řeší Zdeněk Hrbata v oddílu Cesty v kolektivním díle Na cestě ke smyslu. „Pojem cesty je víceznačný a podobně je v literatuře mnohoznačné, proměnlivé i téma. Cesta je „věc“ sama: část, dráha (v) prostoru, který sahá, nebo by měl, odněkud někam²²“. To se týká zejména romantických poutníků. Komenský na rozdíl od Máchy má jasný cíl, lusthauz srdce, který pro něj představuje doputování k Bohu. Romantická cesta však často bývá cestou sama pro sebe, daleko více tu platí – cesta je cíl o sobě. Je to cesta pro cestu na níž se děje mnoho dynamického. Tyto cesty se vyznačují absolutním smyslem („dalekáť cesta má, marné volání“). „Stěžejním rysem romantické pouti je, že je bez cíle, ale není bezcílná. V její neurčitosti se odráží nejistota poutí a také její

²¹ M. M. Bachtin: Román jako dialog. Odeon 1980, Praha, s. 370.

²² Zdeněk Hrbata: Cesty. In: Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století. Torst 2005, Praha, s. 440.

nekompromisní pojetí²³". Všechno dění se vyznačuje povětšinou velkou důležitostí a má kromě základního též symbolický význam. I kulhavý poutník jde odněkud někam a důležitější než místa určení je to, co na té cestě vidí, potkává, prožívá, cítí. To samozřejmě není potlačeno u Komenského. Tento druh dění však u něj tvoří spíše pozadí, na němž dospívá poutník do samoty a objetí pocitů svého srdce, k odpočinku i útočišti v Bohu.

Podstatné je, že ve všech třech dílech, jen v každém jiným způsobem, je pouť vždy v kombinaci vícero významů. Jednou je to pouť reálná, která se pokaždé prolíná s poutí transcendentální a směřováním kupředu, a to v rámci duchovna (i Máchy i Čapek totiž řeší - byť někdy implicitně - otázky boží existence).

Je-li pouť, musí být i poutník, který se po této trajektorii pohybuje. „Dráha cesty je neodmyslitelná od dráhy subjektu“, praví dále Hrbata, „a to z mnoha rozdílných hledisek, mezi nimiž krajní body představují pragmatická geometrizace prostoru a transcendentní nebo esoterické 'trasy'“²⁴. Podívejme se ještě podrobněji jak Hrbata vymezuje složitost cesty: „Na druhé straně „cesta“ také - a mnohdy zejména - znamená vydat se na cestu, cestovat, putovat, nebo prostě: být na cestě²⁵“. Toto být na cestě představuje v 50. letech 20. století dosti zdánlivě bezcílné putování beatníků. Kerouakův román Na cestě zahrnuje putování dvou zdánlivých bláznů (Sala Paradise a Deana Moriartyho), kteří jsou šťastni

²³ Tamtéž, s. 441.

²⁴ Zdeněk Hrbata: Cesty. In: Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století. Torst 2005, Praha, s. 440.

²⁵ Tamtéž.

na své cestě napříč Státy, protože si žijí život „po svém“. Nelze spojit jejich pocit s romantickým cítěním rozervaných poutníků, s pomalou - a tedy hodnotnou a pozornou - chůzí kulhavého poutníka, ba dokonce i s Komenského putováním k ráji srdce víc, než si myslíme? Je-li řeč o cestě, „jazyk jakoby samovolně přibírá obrazné funkce, které přivolávají nebo zpřítomňují další konotace, vložené do ‘cest’ světovou kulturou a literaturou²⁶“. Hrbata dále mluví o jakýchsi rejstřících cesty a zdůrazňuje fakt, že tyto rejstříky nikdy nestojí proti sobě, nýbrž „vedle sebe, v navazovaných i přerušovaných dotycích. Jestliže máme před sebou obraz cesty, objevují se v jeho blízkosti i obrazné ‘cesty’ (metaforické, alegorické a symbolické, nabízející se znakům s dlouhou či objevovanou tradicí. Jako se rozcházejí, sbíhají nebo kříží cesty v empirickém časoprostoru, tak se rozbíhají a protínají cesty, jejichž funkce a významy jsou spjaty s literaturou, symbolickými aktivitami kultury nebo ontologií jazyka. Tato zvláštní rozpínavost a zároveň sbíhavost, která navzdory žánrům a kódům charakterizuje kulturní prostor, znesnadňuje, ne-li přímo znemožňuje příkře ohraničené funkční rozdělení, nad nímž se téměř vždy objevuje nadbytek ekonomie-tématu a s ním i situace-bytí²⁷“.

Po těchto poznámkách inspirovaných závěry literárních teoretiků se dostáváme na samotný začátek našich výkladů. Vymezili jsme významy slov cesta a pouť, popřípadě jednotlivých druhů pouti a snažili jsme se je aplikovat při výkladu (nejen) sledovaných třech kanonizovaných děl. Exkurz

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Zdeněk Hrbata: Cesty. In: Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století. Torst 2005, Praha, s. 440.

do časoprostoru cesty nám však již naznačil, že řešení problematiky nebude nijak prosté, ale značně komplikované, s přesahem do výkladů filosofických. Konkretizujme tedy dále téma pouti a jeho drobné nuance a podívejme se, jak se toto téma vymezovalo dodneška. Uvedeme rovněž několik málo stěžejních děl světové i české literatury, kde je téma pouti závažným momentem a hybným elementem.

„Téma cesty bývá od dob antické literatury konkrétní i mystické, duchovní nebo iniciační (volit cestu, hledat správnou či pravou cestu, sejít z cesty, bloudit), splývá s alegorickým putováním, s proměnami, se vzestupy a s pády subjektu ..., s cestami za poznáním sebe, smyslu života, jinakosti, s cestami za dobrodružstvím nebo s cestami prostorem a časem (do cizích krajů, kolem světa, do imaginárních říší, utopických států, na Měsíc, do podsvětí, do vesmíru, do minulosti, do budoucnosti) ... Pojetí a význam cesty se mohou vázat k určitému prostoru a času a k určitému zobrazování (alegorizace či symbolizace), stejně tak ovšem mohou sahát až k synonymickým polím putování, poutě a cestování, odkazujícím k významovému dění, činnosti, situaci ... Bachtin ... zdůrazňuje reálnost a metaforičnost cesty a její 'enormní syžetový význam v románu'²⁸“.

Zdůrazněme tedy úhrnem (a také na základě přiblížení literárnímu jazyku), že pro časoprostor cest je důležitá jejich **konkrétní podoba** a jejich **metaforická podoba** (která může mít různou náplň s již zmíněnými složitými přesahy). Specifická je zejména romantická cesta, romantický subjekt na

²⁸ Zdeněk Hrbata: Cesty. In: Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století. Torst 2005, Praha, s. 441.

cestě většinou poznává sám sebe (viz Máchův - Večer na Bezdězu, Pout' krkonošská i - často implicitně - Máj, nebo jeho velký pramen Heinrich von Ofterdingen od Novalise), skrze toto poznání sám sebe utváří, často se také setkává s jinými poutníky. Dostáváme se k dalšímu stěžejnímu momentu pouti (viz Bachtin) - **setkávání**, resp. **nahodilé setkávání**. To v sobě skrývá ono již výše zmíněné překonávání společenských propastí a hierarchií, cesta se stává uzlovým bodem dějiště událostí. Hrbata hovoří po vzoru Bachtina o vplývání času do prostoru, konkrétně o tom, že čas si v něm doslova „razí cestu“²⁹. Zde má kořeny bohatá metaforizace cesty - životní pout', vstoupit na novou dráhu, historická cesta a podobně. Vidí v ní však i další „přidanou hodnotu“: „Cesty od počátku provází otázka jiného a jinakosti, a to i kdyby 'cesta' byla jen běžnou parafrází životního běhu, na jejímž konci je smrt - ona kvintesence nepředstavitelně Jiného“³⁰. To je navíc element, který je chtě nechtě přítomen v umění jako takovém. Komenského, Máchův i Čapkův poutník jsou kontrastem k okolnímu světu a hybným elementem díla, který nás po jejich cestě posouvá í dějem. „V různých dobách mohou být cizinci-poutníci na cestách, reálné i literární postavy, chápání zcela odlišně, například, uvedeme-li jen krajní příklady, jako ztělesnění znepokojivé, rušivé cizosti vzhledem k uzavřené „obci“, anebo jako symboly hledačství a objevování“³¹. Tento kontrast, jejich cizost má také svoji opodstatněnou funkci, na tomto kontrastu totiž vzniká celá problematika vymezení se, která díla prostupuje. Nejvíce je to vidět u Komenského, tam je touha po identitě, u Máchy je to téměř ztracené vědomí identity, které však nepostrádá

²⁹ Tamtéž, s. 442.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž.

touhu, Čapek pak sází zejména na zdánlivé bezstarostnou existenci, prosté bytí subjektu vyprávění. Zdánlivě, protože ve svém vymezení cizosti vůči okolnímu světu možná též nepostrádá jakési zbytky touhy být asimilován okolím.

Pro náš exkurz do struktury významných literárních děl bude vhodný i další konkretizující výklad týkající se problematiky, kterou vymezil Gottfried Wilhelm Leibniz - situace *analysis situs*. Termín, který se později ujal v algebraických a matematických teoriích lze volně přeložit asi jako *analýza pozice* a v naší situaci odráží pozici heideggerovského 'pobytu' jako vztahu zvnějšku nebo zevnitř. Jedná se o cestu, nebo chceme-li pouť, jako pohyb mezi dvěma body, bodem počátku a bodem cílovým, čili bodem, ke kterému směřujeme. Modelová situace předpokládá cestu čistou, tedy skutečně cestu, po které jdeme bez jakýchkoli překážek a otázek a která tedy směřuje přímo k cíli. Tato cesta se však dělí na tři fáze. Na počátku stojí poutník před samotným okamžikem rozhodnutí vydat se na pouť. V transcendentálním smyslu je tato situace provázena nevyhnutelností směřování kupředu. Poutník tedy buď stojí na počátku své cesty a prodlívá, nebo už ve svých myšlenkách vidí onu další pomyslnou část, cíl v dálce a na obzoru, představuje si jej, sní o něm, dosahuje na něj. Jenže mezi počátkem a cílem je prostor, který neznamena ani jedno - ani počátek, ani cíl. Je to cosi neznámého, objevovaného, co vyžaduje též značnou odvahu vydat se na cestu. Tento prostor mezi, který se může vyznačovat stejnou vzdáleností zpátky k počátku i kupředu k cíli (kde pohyb zpět ale již není možný), je velmi vzrušující, zajímavý až patetický. Je to vždy rozhodující a důležitý okamžik každé pouti. Serres připodobňuje tuto situaci k plavci, který se vydává na dráhu z jednoho břehu řeky na druhý. Z jednoho břehu se rozhlíží, vidí cíl - druhý

břeh a přesto se musí potýkat s vodním živlem na cestě mezi oběma body, poznává neprobádaný prostor, bílý pruh³². Pro časoprostor cesty je pak důležitý moment úhlu pohledu na cestu. Ten může být buď „na cestě“ – poutník je zúčastněn, nebo „na cestu“, poutník vidí cestu jako objekt, hledí upřeně k onomu časoprostoru. Zdůrazněme, že našich výkladů se týká první případ. Náš poutník je vždy na cestě od počátku k cíli, už proto, že putuje životem, jde odněkud někam, putuje za poznáním a – krom dalšího jiného – směřuje ve svém vlastním životě od zrození ke smrti. Všechny tyto elementy se nám v díle prolínají a jeden je důležitý pro druhý, navíc se často zdá, jako by se jeden bez druhého ani nemohl vyskytovat.

Hrbata postupuje ve vymezování časoprostoru cest dále do moderní doby: „rozpětí samotných cest-prostorů je široké: od tradičního ´prachu cest´ až po současné rychlovlaky, dálnice, letové dráhy, pokud u těchto prostředků lze mluvit o cestách, protože trajektorie jako by už padaly do jiného, jak globálního, tak téměř mimozemského kontextu ... dráhy neslouží ani tak objevování ..., jako napomáhají rychlosti přemístění, transferu, během něhož dochází k jakémusi ´zániku vaší identity prostřednictvím délky, šířky, výšky, rychlosti, všech těchto dimenzí, které nejsou tradičními, vnímatelnými dimenzemi těla³³“. Žijeme v rychlé zkomercializované době, která se vyznačuje cestami za prací a rychlým přemístováním se, které nám mnohdy skutečně bere naši identitu. Nebyl by to

³² Michel Serres, podle Zdeněka Hrbaty: Cesty. In: Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století. Torst 2005, Praha, s. 443.

³³ Podle Baudrillard - Guillaume, 1994. Srov. Zdeněk Hrbata: Cesty. In: Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století. Torst 2005, Praha, s. 443.

úplný výčet, abychom si z dnešního úhlu pohledu nepovšimli ani tohoto faktu vytrácení „prachu cest“ a cestování, které se mnohdy už ani nedá nazvat putováním a které má pouze účelový charakter a v moderní literatuře je popisováno atributy jako *bláznivá, zběsilá jízda* či *šílené putování*. Můžeme zde znovu připomenout román *Na cestě* (J. Kerouak) případně Kunderovu povídku *Falešný autostop* či Hrabětovy lyrické reportáže z cest *Cestou necestou* a *Třicet a jedna noc*. V těchto pojetích je však cesta vnímána víc jako něco jiného než pouhý prostředek k dosažení cíle. V druhé Hrabětově povídce promlouvá duchovní rezonance na pozadí jazzu.

Dále můžeme vymezit cestu samu o sobě. Tedy cestu, jíž se nevyjadřuje vztah k subjektu, ale k hodnotám, k ontologii vlastního místa a podobně. Sem mohou patřit třeba též cesty za kulturou – to je vlastně cesta za poznáním, která může souviset s atributem v literatuře zvláště vymezovaným a popisovaným, s exotickým místem.

Cesta jako pohyb těla od jednoho bodu k druhému, může být kromě vyjádření esence života samotného, poznání, bytí na cestě, způsobu existence, vnímána také jako návrat nebo únik – očištná cesta. „*Cesta pomůže očistit duši od špíny a kalu³⁴*“, to je vypravěčova motivace v díle F. Topola Karla Klenotníka *cesta na Korsiku*, kde cestovatel-intelektuál, tak trochu hnidopich, nedosahuje očekávaného klidu, čeká jej jen neklid a rozčarování, dochází však na této cestě k důležitému poznání při setkání se „sebou samým“. Touto větou se kruh pomalu uzavírá. Pouť je důležitým děním, ona samotná by měla

být cílem a všechna setkání, která se na ní uskuteční, ať už s jinými poutníky, s událostmi či s věcmi, případně se „sebou samým“, se dějí nenásilně, samovolně, v transcendentálním smyslu od počátečního bodu k cílovému, od zrození k smrti, v duchu Komenského *Omnia sponte fluant absit violentia rebus*.

1.5 Obraz pouti v literatuře

Téma pouti nabývalo poměrně velké důležitosti ve středověku. Dost důležitým prvkem v Bibli je koneckonců též putování, ať už se jedná o potopu světa, životní pouť Ježíše či Apokalypsu, jako dospění ke konci, k cílovému či předělovému místu. K němu dochází i Komenského poutník, když se ocitá před „smrdutou propastí“ konce světa a neví, kudy dál, vše se mu zdá marné. Koneckonců putování Peklem, Očistcem a Rájem, třemi rozličnými světy je i ústředním motivem Dantovy *La Divina Commedia*, kde se autor-lyrický subjekt dostane vlastní vinou do potíží, jichž si v nebi všimne Dantova ideální žena (jím kdysi skutečně milovaná) Beatrice. Jako průvodce posílá Beatrice poutníkovi na cestu básníka Vergilia. Tento druh pouti v sobě tedy spojuje maximum složek, které pouť jako taková může skýtat: je to pouť duchovní, transcendentální, zároveň reálná, byť smyšleným prostředím, nicméně přináší autorovi spásu, očištění. Podobnou spásu poskytuje svému poutníkovi také další významné dílo - Bunyanova *Cesta křesťana* nebo také *Cesta křesťana z města zkázy na horu Sion*. Je svou kompozicí podobné Komenskému „dvoudílnému světu“ - labyrintu a ráji, a to svým podobenstvím - alegorií. Křesťan (v některých překladech Kristián) pochází z Města Zkázy. Duch Svatý jej

³⁴F. Topol. *Karla Klenotníka cesta na Korsiku*. Maťa 2000, Praha, s. 14.

usvědčí z hříchu. Křesťan pak touží dojít do města svého krále na hoře Sion. Cestou prochází různými událostmi a zkouškami, hledá řešení a potkává i jiné poutníky, kteří si vytyčili stejný cíl. Ti se jmenují podle svých dominantních vlastností, respektive vlastností pro ně typických ve vztahu ke Království (Věrný, Doufanlivý, Povolný, Malévíry, atd.) Setkáváme se zde s přenášením významu, pro středověkou literaturu vedle labyrintu tak typickým - alegorií, která věcem i lidem dokonale propůjčuje svou podobu a je v ní vlastně cosi z mýtu. Někteří z poutníků dojdou cíle, někteří ne. A dostáváme se do druhé půle - k obrácení Křesťana na víru. Ten prochází několika problémovými situacemi, je sváděn z cesty, dostane se do bahna zoufalství, je nepochopen vlastní rodinou atd. Evangelista ho však nasměrovává k malé bráně, která je jediným možným začátkem cesty, ale tam se člověk musí "probouchat", než mu otevře Blahopřejný. Ovšem výsledek stojí za to, neboť poté se mu otevírají dveře nevšednosti. Je vyučován, směřován Vykladačem, což je sám Duch Svatý, pozná i svého Krále a dokonce i to, jak byl zachráněn. Pro něj to znamená, že může odhodit vak, břímě ze svých zad - tíhu hříchu. Tato pouť je veskrze duchovní. Ve středověku vedle „hříšníků“ putují i duchovní, králové, pořádají se válečná tažení. Připomeňme nebohého Simplicia Simplicissima, který pozoruje hrůzy třicetileté války a zažívá vlastní dobrodružství. Z válečných vřav se dostává od Scottova Ivanhoea vliv i ke Karlu Hynku Máchovi. Postup černého románu totiž uplatňuje jak ve svých básních, tak i v rozvitém motivu snu Pouti krkonošské. Věděl, že lidé se odpradáвна rádi báli. Nicméně romantická pouť tu má už zcela jiný charakter než ve středověkém hledání a duchovní pouti. Je svým způsobem též časoprostorem hledání a nacházení, zejména sebe sama. Můžeme říci, že je i místem různých

setkání, odehrávajících se povětšinou v abstraktní rovině a majících bez výjimky symbolický význam, který ulpívá v pavučině kontextů a smyslů a významů slov samotných. V první řadě je to - jak jsme již stanovili - cesta bez cíle, cesta sama pro sebe. Tou jde i známý Heinrich von Ofterdingen. Původně středověký pěvec, narozený ve 13. stol., jehož původ není doložitelný. Jméno původem pochází z proslulého staroněmeckého eposu Sängerkrieg auf der Wartburg (Singerkriege auf der Wartburg) a postava se stávala námětem k literárním dílům v průběhu staletí, zejména romantických autorů. Objevuje se například v novele E. T. A. Hoffmanna Der Krieg der Sängere, ale hlavně u Novalise (Georg Friedrich Philipp von Hardenberg). Slavné putování za modrým květem, symbolem romantiků, krásným preludem nás opět posílá na bezcílnou pouť za krásnými ideály a nadějemi. Heinrich von Ofterdingen je navíc dílo otevřeně polemizující s Goethovým Wilhelmem Meisterem. Novalis měl ambice předčít svým Heinrichem Goethova Meistera, kterého kritizoval pro jeho „romantickou nedostatečnost“ a nedokonalost, postavu viděl jako ironii sebe sama. Goethova protrpěná syntéza (v duchu rousseauovského Člověk se rodí svobodný a všude je v okovech /0 společenské smlouvě/) se mu nezdála dostatečná, pravděpodobně pro způsob prožívání hlavní postavy a pro řešení bezvýchodné situace odchodem ze světa, nemůže-li mít milovanou bytost. S podobným prožíváním a touhami se setkáváme i u hlavního hrdiny Máchovy Máriačky. Milovanou bytost nemůže mít ani ten, Máriačka umírá a on odchází na svou pouť - ta je symbolem jiné životní dráhy. Jeden život zaniká, jiný jde dál, vydává se do neznáma, nikoli bezcílně, ale za intenzivním prožitkem. Přeneseme se však do jiné doby - ke Kulhavému poutníkovi. V noetické próze je také důležitý prožitek v přítomném okamžiku. Pomalu jdoucí poutník se co

chvíli zastaví a vybírá si z hodnot světa. Zcela opačné pojetí pouti představuje Weinerova Vrána v povídce Let vrány. Zde je jakoby podána zkratka celoživotní pouti. Důležitá je dvojí vize vrány, která vidí dobře jen na jedno oko, které ji vybarvuje svět ve vší kráse s rozkvetlými loukami apod., zato z druhé vidí jen samé bažiny a močály. A jak vrána letí, postupně jí odpadá z té strany peří, kůže, maso, až zcela zetleje a rozpadne se, jelikož nemůže unést tu tíhu hnusu. To je obraz světa pro autora příznačný, prisma dvojího vidění naznačuje svět natolik černobíle, než aby vplynuly na povrch jemnější kontrasty. V letu vrány, ptačí perspektivě znásobené dvojitým viděním světa a v postupném rozkladu je též mnoho alegorie a symboliky. Jiným úhlem pohledu získáme souvislost s romantickým pojetím světa - vrána se vzdává svých mládát a jaksi vzdorovitě vylétá na „rebelskou“ cestu za poznáním světa, za naplněním snu, který jaksi leží mimo všední realitu. To je ostatně postoj typický pro Weinerovu generaci. Nabízí se zde srovnání se Šrámkovým putováním za nejkrásnější z hvězd, končící zevšedněním, či desiluzivní pohled Dykův, který míří k obrazu zmoudření jako ztrátě iluzí, ale také ztrátě bezprostřední životadárné energie. Vrána letí zaslepena, cítí se být vyvázána i ze své rodiny, cítí se být povýšena. Avšak možná právě proto spěje k brzké záhubě. Nedojde tu ke spasení ba ani k hlubšímu poznání či zmoudření. Její cesta zdá se být naprosto bezcílná a bez smyslu. Nabízí se dokonce otázka proč se vrána vydala na let³⁵.

³⁵ Srov. k tomu D. Moldonová: Richard Weiner: Let vrány. In: Cesty a cestování v jazyce a literatuře. Sborník příspěvků z konference. UJEP 1995, Ústí nad Labem, s. 173. „Odkud se vzala vůle, jež ji hnala k letu a vybavila ji ... nemožností zoufání, nutností dosažení? ... Byla ke své pouti kýmsi nebo čímsi vyvolena“. Tragikomické totiž je, že vrána, která se naprosto suverénně vydává

Složitou plejádu vztahů, těžké téma viny a důležitost původu a lidských kořenů, prolínání různých druhů poutí, to vše můžeme najít v Křelinově Hlasu na poušti. Jakub Klabna pátrá po ztracené postile, kterou mu zcizil lichvář Hejral. Postila zatím přechází v dědictví na jeho syna. Skrývá v sobě navíc poselství, které nemá být prozrazeno. Klabna snáší veškeré příkoří nepřátelského rodu, ale hlas krve staré helvitské rodiny jej nutí, aby bojoval a knihu dostal zpátky, ta Hejralovi stejně štěstí nepřináší, protože „člověk zhasne, svět se přejinačí, však vina, vina neumírá“. V poměrně rozsáhlém časoprostoru se nám setkávají různé charaktery s různými nahodilými událostmi, střetají se věci pomíjivé a věci trvalé a vše je jakoby relativizováno.

Nevšední životní pouť a alegorie životních křižovatek je také nastražena „poutníkovi“ v Ibsenově Peeru Gyntovi, duchovní charakter má Durychovo Bloudění - s hledáním, odloučením, návraty, nalézáním a také míjením. Duchovní i transcendentální pouť, která se odehrává na pozadí cest téměř kolem celého světa: Praha, Hodonín, Košice, opět Praha, Jižní Amerika, Jičín, Hradec, Stralsund, Španělsko, Montserrat, Janov, Magdeburg, Praha v období saského vpádu, Zirndorf, Lutzen, Praha, Stínava, Plzeň, Cheb³⁶. Mezi dvěma pevnými body se povětšinou pohybují Čepovy cesty. Město a venkov v kontrastu jsou ústředním motivem knihy Dvojí domov. Hledání, nalézání, fascinaci, prožitek okamžiku, svobody,

na let, je předem určena k zániku, také zaniká. Přesto se postupně povýší nade vše a hlavně - vůbec nepochybuje o smyslu své cesty, o svém cíli, o kterém je skálopevně přesvědčena.

³⁶ Srov. k tomu studii M. Vojtkové: Bludná pouť Evropou (Nad trilogií Bloudění Jaroslava Durycha), s. 177. In: Cesty a cestování v jazyce a literatuře. Sborník příspěvků z konference. UJEP 1995, Ústí nad Labem, s. 176-181.

volnosti, radosti z bytí můžeme vidět v putování beatnické generace. Ginsberg, Borroughs a zejména Kerouak. Chronotop cesty-pouti, je již z názvu Na cestě patrný. Vypravěči a lyričtí hrdinové nejen že na své pouti poznávají Spojené státy, důležitý je pro ně prožitek svobody. Životní filosofie cesty, na které se ocitají je transcendentálnější, než by se mohlo na první pohled zdát. Důraz na sílu osobnosti, bytí sama sebou nás přes propasti věků přenáší k romantickým autorům a někdy až k baroknímu Komenskému. V souvislosti s beatniky připomeňme vrstevníka Václava Hraběte, zpěváka anglických Doors Jima Morrisona, který v básnické zkratce Break On Through (To The Other Side) nabádá k transcendentální pouti na onen svět, kamsi do neznáma, za striktního rozdělení dne nocí.

V motivu pouti a v postavě poutníka budeme hledat další klíč k souvislostem mezi interpretací podrobovanými díly. V této tematické oblasti spatřujeme také největší pojítka mezi nimi. Pomocí motivu pouti a postavy poutníka ztvárňují totiž všichni tři autoři cestu lidským životem. V různých mírách je v jednotlivých dílech vždy přítomna rovina pouti reálné a rovina pouti transcendentální. Přestože dobové východisko a konkrétní cíl směřování jednotlivých poutí leží v každém ze zkoumaných děl jinde, jedno mají společné: je to snaha o únik ze světa, z bolesti, z chaosu a zmatku někam pryč, do „ráje srdce“, k „ideálu“, do nitra „Duše“, do abstrakce, již každý člověk hledá a kterou Komenský nazývá *summum bonum* (vrch dobrého).

Kapitola 2

Jan Amos Komenský

Labyrint světa a ráj srdce

Když jsem v tom věku byl, v kterémž se lidskému rozumu rozdíl mezi dobrým a zlým ukazovati začíná, vida já rozdílné mezi lidmi stavy, řády, povolání, práce a předsevzetí, jimiž se zanášejí, zdála mi se toho nemalá býti potřeba, abych se dobře, k kterému bych se houfu lidí připojiti a v jakých věcech života trávití měl, rozmyslil.

2. Labyrint světa a ráj srdce

Je vcelku paradoxní, že období renesance, ve kterém vítězila víra v osvobozený lidský rozum a samospásný pozemský život, mělo skončit velkou krizí pocitu životní jistoty. Bližším zkoumáním historie a zamýšlením se nad problematikou tehdejší doby se tato krize však zdá být logickým vyústěním. Zámořské objevy uvedly v pochybnost jistotu o absolutní hodnotě způsobu života, zákonů i institucí, které byly do té chvíle uznávány jako pravidlo lidského společenství; alespoň evropského. Evropané totiž poznali národy, které žily zcela jinak, a přece žily dobře. Staré hodnoty postupně mizely pryč a nových se ještě nedostávalo. Zvítězivší rozum nepodával žádnou absolutní jistotu a pravdu hned, nabízel jen naději na ně. Nová metoda k jejich nalezení se nazývala *věda*. Dosavadní jistota starého světa se jen nesnadno měnila za nastávající nejistoty. Humanismus obnovil starověké tradice, prosadil zásadu kritického zkoumání, kritického rozumu, vytvořil jeho novou tradici a opřel jej o nové publikum. Tato kritika však otřásala dosud platným názorem na život. *Rozum* postupně vytlačoval *Boha*, byl projevem lidské přirozenosti, přírody. Je však zcela přirozené, že se rozumové zkoumání a rozumová skepse obrátila nakonec proti rozumu samotnému, začaly se zkoumat jeho meze, slabosti a nedostatky. Byla to v jistém slova smyslu chvíle sebezapření, zkoumání lidských mezí, sebekritiky. Člověku se samozřejmě v tomto *interregnu pravdy*, v této prozatímnosti bez jistot těžce žilo. Lidský duch se začíná opět bouřit, touží a vzmáhá se po absolutní pravdě, absolutní jistotě. Tato vzpoura lidského ducha nebyla ničím jiným než vzmachem k „jistotě pravdy úplné, rázem celé a jediné, s níž by se člověk, rovněž celý, tj. zároveň vůlí,

citem i rozumem, rázem zasnoubil³⁷". Šlo o poměr lidské duše se silou rovněž duchovní, o fúzi dvou lásek - lidské a nekonečné. Navracel-li se člověk k absolutní pravdě, navracel se opět do rukou božích. Vracel se k Bohu. Tento projev vzpoury je „rodným gestem baroka³⁸". V baroku jde především o ofenzivní reakci náboženského citu proti věcem, které v Evropě nastolila renesance. Baroko usiluje o návrat životní jistoty a absolutní pravdy do života jedince i společnosti. Tato jistota má povahu výhradně náboženskou. V katolickém táboře se usiluje o obrodu mystického a asketického ducha, kdežto v táboře protestantském se horlí pro návrat k Písmu a evangeliím. Tyto protikladné tendence měly rovněž za následek to, že je počátek baroka spojován s vypuknutím tzv. náboženských válek (zprvu zejména na západě Evropy).

Barokní epika se svou poetikou zase tolik nelišila od renesanční, větší rozdíly se ovšem projevovaly v oblasti tematické. Formujícím principem se stává mravní energie hrdiny (virtu eroica), který bojuje proti záporným silám o smysl světa. Záporné síly jsou buď vnější, nebo jimi je vlastní slabost. Barokní hrdina má vždy nějaké poslání, které je nadosobní, duchovní, náboženské. Podobně bojuje se světem a jeho šalbami a hájí své poslání poutník Komenského *Labyrintu*, jak si později ukážeme. Barokní hrdina se neustále nalézá v situaci konfliktu, např.: mezi láskou a ctí, mezi dvěma povinnostmi, mezi pokušením a povinností, mezi pokušením a mravností, přičemž vždy volí tu cestu, jejíž vykonání vyžaduje více sebezapření, cti, povinnosti a námahy. Klíčovými pojmy barokní epiky jsou: sebeúcta, ctižádost,

³⁷ Podle Václava Černého: Baroko a jeho poezie. In: Studie ze starší světové literatury. MF 1969, Praha, s. 70.

³⁸ Tamtéž, s. 71.

důstojnost, čest a sláva. Proto v dílech této epochy nepostrádáme hyperbolu (naopak, hyperbola je příznačná), jistou dávku teatrálnosti, senzačnost, triumfálnost a slávu.

Dá se říci, že barokní epika s barokní lyrikou nacházejí jistou syntézu v oblasti, v kterou krystalizovalo barokní myšlení - v pansofii, v ideálu vševědné moudrosti -, protože „nebylo v baroku pansofika, aby nebyl mystikem a nejevil rysy mravního heróa³⁹“. Tato oblast nás bude zajímat nejvíce (i když i znalost oblasti epické bude pro nás při interpretaci *Labyrintu světa a ráje srdce* užitečná), neboť právě v Komenském jsme měli jejího nejúspěšnějšího představitele. Pansofie je filozoficko-náboženský směr, který vychází z teologické zásady *Omnia ab Uno, omnia ad unum* (Vše pochází z jednoho Boha, všechno k jednotě v Bohu směřuje). Jedná se o mysticky podloženou snahu uvést veškeré lidské vědění v určitý smysl a řád, který je boží vůlí posvěcený, kde je věda o přírodě a člověku založena zároveň na vědě o Bohu a míří k jednotě s Bohem, kde se věda a biblická zjevení harmonizují, kde se rozum a Bůh doplňují a umocňují v jeden jediný řád řádů (*ordo ordinum*) nadzemského původu. Celé univerzum (*makrokosmos*) i člověk v něm (*mikrokosmos*) jsou dílem božím, proto pansofický systém vede nutně k Bohu a ke splnutí s Bohem.

Přímý důsledek pansofického systému a řádu a jeho stanovisek výstižně a podrobně popisuje Černý: „Vše a cokoliv je účastno ve všem jiném, vše nižší odkazuje na cosi dalšího a vyššího, jsouc od něho odděleno jen ozřejmeným duchovním významem: ducha lze poznat z hmoty, která není leč výrazem

³⁹ Tamtéž, s. 75.

ducha, jenž dosud nevybavil svůj čirý smysl, člověk (mikrokosmus) je obrazem vesmíru (makrokosmu), láska pozemská zrcadlí lásku božskou, starověk je pokladnicí podobenství pro novověkou současnost, Starý zákon je podobenským předobrazem Nového, Boha lze poznat přírodou i v přírodě, neboť do všeho stvořeného vtiskl Bůh-tvůrce svoje znamení, 'signum'. Luštěme znamení, luštěme znamení! Všechno je znaméním, všechno je rozluštitelným tajemstvím, neboť všechno zároveň tají a prozrazuje svůj vztah k vyššímu, svůj význam duchovní, úmysl božský. Uvádějme tedy v analogie pozemskost a nadzemskost, čtème v člověku vesmír a naopak, poznávejme spojitosti mikrokosmu s makrokosmem, ptejme se na svůj osud hvězd, obsahují jej celý a mluví o něm: neboť každá věc je znakem jiné, je 'emblémem'⁴⁰.

Tento světonázor, tento vztah ke světu má i v písemnictví analogie literárně-stylistické: barokní mluvu v obrazech, metafory, alegorie, podobenství pozemského s nebeským (fyzického s duchovním, smyslného s náboženským, světské lásky a milosti boží) a paralely mezi nimi. Nejvýraznějším literárně-stylistickým prostředkem spolu s alegorií je pak častá antiteze, která je rovněž (s výraznou alegorizací) hybným prvkem Komenského *Labyrintu světa a ráje srdce*.

Komenského *Labyrint* patří spolu s *Kšaftem umírající matky*, *jednoty bratrské* k nejproslulejším česky psaným dílům Komenského a je a to snad vůbec nejznámější dílo naší starší literatury (vedle Komenského významných spisů didaktických). Jde o dílo autorovy kompoziční a slohové zralosti, které však nevzniklo za šťastné životní pohody, vhodné pro vznik

⁴⁰ Podle Černého, V.: Baroko a jeho poezie. In: Studie ze starší světové literatury. MF 1969, Praha, s. 75-76.

takového díla, vzniklo naopak za okolností pro tvorbu velmi nevhodných. Je výrazem utrpení, bolestí a strádání, těžké krize osobní i národní. Je paradoxem, že bez těchto neblahých okolností by *Labyrint* nebyl vůbec vznikl a nebyl by se zrodil Komenský jako nesmrtelný autor a básník⁴¹.

Když se mladý Komenský roku 1614 vrátil domů z tříletého pobytu na univerzitách v cizině, byl sice zasvěcen do umění římských a řeckých klasiků i soudobých humanistů a poučen v teorii básnické skladby, avšak více jej lákala věda. K povznesení tehdejší české vědy na světovou úroveň směřovalo i veškeré Komenského úsilí - plán první české encyklopedie *Amphitheatrum universitatis rerum. To jest Divadlo světa a slovníku Linguae Bohemicae thesaurus (Poklad jazyka českého)*, dále pak ještě biblické encyklopedie *Theatrum Scripturae, to jest Divadlo předivných tajemství božích v Písmě vyjevených*. Tento podnik však zůstal bohužel nedokončen a zachoval se pouze fragment. Komenský si vzal rovněž za úkol obrodit české básnictví a z této snahy vzešel významný spis *O poezii české*, hlásící program nové básnické školy příklánějící se k zásadám antické časoměrné prozodie. Na Komenského literární činnosti se projevil i vliv kněžského úřadu, jenž zastával. V letech 1620 až 1621 vypracoval příručku *Zpráva a naučení o kazatelství*, která rozebírala teoreticky i prakticky kazatelský projev a kazatelské umění.

⁴¹ Jistá souvislost mezi útrapami Komenského a jeho zvýšenou pracovní aktivitou skutečně existuje a je prokázána. Lubomír Stejskal to dokládá např. na pohromě, která potkala Komenského v Lešně: „Na zdrcující pohromu v Lešně roku 1656 reaguje Komenský mimořádně vystupňovaným pracovním úsilím. Soudíme-li podle počtu publikací, je prvních sedm let Komenského pobytu v Amsterdamu vrcholným obdobím jeho tvůrčí činnosti“ (Viz Lubomír Stejskal: Exkurz: Některé závažné momenty života J. A. Komenského očima psychologa. In: Malý, Karel a kol.: Pocta J. A. Komenskému. Karolinum 1991, Praha, s. 54).

Komenský byl autorem, který stál v proudu společenského dění své doby - když poznal, že se politika v českých zemích vyhrocuje proti nekatolíkům, napsal polemický spis *Retuňk* (okolo 1617), kterým varuje souvěrce proti římské církvi a jejím představitelům a spojencům -duchovním a politickým. V letech 1618 až 1620, v době českého povstání proti Habsburkům, složil *Písničku proti jezuitům*. V této době se Komenský (jako kněz) vůbec začíná více zajímat o život a smýšlení lidí svěřených do duchovní péče, obírá se otázkami teologie, spravedlnosti a existence boží, píše významný spis *Listové do nebe, v kterýchž chudí a bohatí před Kristem žaloby a stížnosti na sebe vespolek vedou a rozeznání bytí žádají*. Toto dílo vydané roku 1619 je zřejmě Komenského tištěná prvotina v českém jazyce. Autor v ní vyjadřuje soucit s utiskovanými, touhu po sociální spravedlnosti a soustřeďuje se (někde i v satirickém tónu) na společenskou kritiku. *Listové* jsou psány formou a prostředky obvyklými v tehdejší beletrii - tím se velice přibližuje *Labyrintu*.

Rány osudu dopadly na Komenského záhy. Když v květnu roku 1621 prchal s rodinou z Fulneku, ztratil část svých rukopisů. Útočiště našel na panství Karla st. ze Žerotína. V této době Komenský dozrává z vědce v básníka. Na těžké duševní útrapy vzpomíná Komenský asi nejvíce v *Truchlivém*: „*Na všechny strany zle, ukrutný krvavý meč hubí mou milou vlast, zámkové, hradové a pevná města se dobývají; městečka, vsi, krásní domové a chrámové plundrují a pálí; statkové se loupí; dobytkové zajímají a hubí; nebohý chudý lid se sužuje, trápí, po místech morduje a zajímá. Nebo rozliční zšílení národové již na čtvrtý rok na nás se jako oblakové shánějí, a ještě k upokojení žádnému není naděje, takže snad brzy všecko v poušť*

obráceno bude. A což nejbolestnější jest, pravda boží se potlačuje, čisté boží služby zastavují, kněží vyhánějí aneb do žalářů dostávají. Mnozí, na nichž ozdoba církve záležela, aneb ukrutně z mordováni, aneb nejedni (z nichž i já nešťastný jsem), lidské vzteklosti se děsíce, bídě se pokrývají, žádného okamžení pro uklady a zálohy bezpečni nejsou. Sumou, nepřátelé žíznící krve naší do těsna nás ženou, nýbrž již vehnali, a z našeho pádu plésají, a daří se jím čím dále tím lépe; co jen naměří, jde jím všecko šťastně. Kdo by pak o nevinu se ujal a souženým na retuňk přispěl, není pod tím nebem žádného. Všecka naděje, i ta, kterouž jsme k Bohu měli až posavad, nám klesla a klesá: voláme k němu, a neslyší a pomoci nechce; opuštění jsme odevšad, nelze již než zahynouti. Ó kéž ale smrt přijde a zaškrtní!⁴²“ Veškerá Komenského vědecká činnost musela být v této době odložena, avšak vznikla neméně významná díla, která patří v kontextu jeho tvorby i v kontextu starší české literatury k nejvýznamnějším. Většinou jsou to práce útěšného obsahu, které často vycházely z podmětů osobních, ale fakt, že toto hoře sdílí takřka celý národ, umožnil Komenskému, aby se stal ve svém díle jeho mluvčím.

Své manželce věnoval Komenský spisek *Přemyšlování o dokonalosti křesťanské* (tiskem roku 1622), kde uvažuje o tom, že křesťanská dokonalost spočívá v plném milování Boha. Podobné názory vyjádřil Komenský též v pojednání *Nedobyitelný hrad jméno Hospodinovo* (tiskem téhož roku), které věnoval Dorotě Cyrillové, své potomní tchýni. Oba spisy jsou výrazem křesťanské pokory a zároveň optimismu: člověk se ve všem poddává boží vůli a snáší veškerá příkoří a tresty, které na

⁴² Komenský, J. A.: Truchlivý I, II. Labyrint světa a ráj srdce. NLN 2001, Praha, str. 10.

něj Bůh sesílá, zároveň s Bohem neustále obcuje, protože jediným útočištěm a bezpečím v pozemských zmatcích je Bůh (myšlenkově shodné s druhou půlí *Labyrintu* a s *Centrem securitatis*).

Tato neochvějná víra v boží spravedlnost a správnost řízení lidských osudů Bohem se opakuje takřka ve všech Komenského útěšných dílech. Protože Komenského víra pramení z Bible, přebírá některá její slova, vazby, věty, obrazy a úsloví a v neposlední řadě její sloh. Přizpůsobuje jí svoje vyjadřování. Zároveň však Komenský uvažuje o tom, proč Bůh dopouští takové pohromy, jaký je jejich smysl a jak je třeba se v takových případech chovat. Z těchto úvah vzniká traktát *O sirobě* (asi 1624), do kterého Komenský zahrnul i církevní otázku. Jiným dílem uvažujícím o smyslu utrpení jako boží zkoušky je *Pres boží* (tiskem 1624), kde Komenský vykládá osud evangelických církví.

Těžké duševní otřesy nutí však Komenského, aby šel ve svých úvahách ještě dál, totiž až k pochybnostem o víře a dokonce o samé existenci boží, tyto pochybnosti se odrážejí v dramaticky koncipovaném díle (již výše zmiňovaném) nazvaném *Truchlivý, to jest Smutné a tesklivé člověka křesťanského nad žalostnými vlasti a církve bídami naříkání*. I po letech (roku 1661) si Komenský v dopise Petru Montanovi vybavuje dávné otřesné okolnosti, svůj duševní stav a líčí zrod dramatického díla: „Když vzrůstalo temno pohrom (roku 1623), a jak se zdálo, nezbývala žádná naděje na lidskou pomoc nebo radu, jsa zmítán nepopsatelnými úzkostmi a pokušeními, uprostřed noci (kterou jsem již po několika předešlých trávil bez spánku) byl jsem zachvácen neobyčejnou horečkou, volal k Bohu, vyskočil z lože, chopil se bible a modlil, aby nestačí-li

útěcha lidská, neopouštěl mne svým nitrem Bůh. Zprvu jsem připadl na Izaiáše, a když jsem se do něho s nářkem začel, začal jsem pocítovat, jak se četbou můj smutek rozplývá. I chopil jsem se péra a jal jsem se zaznamenávat (pro sebe samého, kdyby se hrůzy vrátily, anebo pro jiné zbožné) předešlé své úzkosti a boží léky proti nim, ony božské slunečné dny rozbřeskující se k zahrnutí temnot. Pokročiv pak k jiným prorokům a k ostatním knihám božího Zákona (nezažil jsem v svém životě pokrmu sladšího, než bylo tehdá toto sbírání božích útěch), shledal jsem, že mám hojnost látky sloužící upokojení mysli v Bohu, a začal jsem ji třídit v rozmluvy⁴³. Truchlivý, který je symbolem Komenského a lidí postižených stejným osudem, se hádá s Rozumem a Vírou. Komenský se tak snaží najít východisko z pozemských zmatků, což se mu nedaří, protože argumenty Rozumu ani Víry ho nepřesvědčují. Teprve zásahem Krista samotného, který odpoví na všechny pochybnosti a otázky a přesvědčí výroky z Písma, že Bůh jedná správně a že je třeba se mu ve všem podřídít, se spor vyřeší. Avšak další vývoj politické situace vyvolává v Komenském nové pochybnosti, začíná se v něm probouzet nové zoufalství a zhnusení životem, takže se vrací ke stejnému tématu a píše druhý díl Truchlivého (1624). Ve kterém ponechává více prostoru hádce s Rozumem nežli s Vírou a Kristem. Ze stejných tragických událostí a zmatků vzniká vrcholné dílo tohoto období *Labyrint světa a ráj srdce*.

Téma, které si Komenský pro *Labyrint* zvolil, i problém, který v díle řeší, mohly ve své době snadno nabýt formy kázání nebo traktátu. Komenský ostatně *Labyrint* původně jako

⁴³ Citát z dopisu převzat od A. Škarky: Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. In: Půl tisíciletí českého písemnictví. Odeon 1986, Praha, s. 364.

traktát zamýšlel. Protože však látka i idea *Labyrintu* jsou zpracovány (zejména v první části) pomocí fabule a vyjádřeny epickými prostředky, řadíme *Labyrint* k dílům směřujícím k epické próze (navíc jsou v dalších vydáních obohaceny o osobní zážitky, jejichž umělecké ztvárnění posouvá *Labyrint* k epice ještě výrazněji, viz dále). V té době se ještě nedá mluvit o vědomém uplatňování beletristického žánru, protože v 17. stol. byla česká próza žánrově málo vyhraněná. Naučná próza se pěstovala převážně v jazyce latinském a tzv. krásná próza byla z historických a náboženských důvodů převážně prózou didaktického zaměření (forma traktátů, kázání, sporů) a k svému novověkému tvaru došla až křížením existujících žánrů, proměnou funkcí jejich postupů a prvků, kterou mimo jiné určoval historický a literární kontext. Takový proces můžeme sledovat i v žánrové struktuře *Labyrintu*.

Díky nápadným rysům *Labyrintu*, jakými jsou motiv putování, postava poutníka, průvodci poutníka a jiné alegorické rekvizity, lze toto dílo z dnešního pohledu řadit k žánru alegorického putování. Tento žánr má své kořeny již v tradici řecko-orientální, bohatě byl rozvíjen ve středověku (bezesporu nejvýznamnějším představitelem byl Dante Alighieri se svým vrcholným dílem *Božskou komedií*), svou renesanci zažil právě v 17. století, století střetů, reformačních a protireformačních snah. Ostatně „topos poutníka je v určitém smyslu motivem všech dob, jeho umělecké vyjádření se ... s proměnami kultury mění. Typ poutníka v Komenského *Labyrintu* má obdoby v evropské renesančně humanistické kultuře, odkud autor bral přímé vzory⁴⁴“. Komenský čerpal nejenom

⁴⁴ Podle Petráňové, L. – Petráň, J.: Autobiografická výpověď mladého Komenského v *Labyrintu* světa. In: Malý, Karel a kol.: Pocta J. A. Komenskému. Karolinum 1991, Praha, s. 31.

z renesančních a humanistických autorů, ale i ze svých přímých předchůdců a ze současníků. Jako vzor měl Komenský k dispozici především dvě díla od Johanna Valentina Andreae: *Peregrini in Patria Errores* (*Bloudění cizince ve vlasti*) a *Civis Christianus* (*Křesťanský občan*). Podobnými díly jsou rovněž *Christianopolis*, nebo *Chymická svatba Christiana Rosenkreuze roku 1459*, v které jsou zážitky poutníka rozděleny do duševních dějů sedmi dní. K těmto dílům, která pojí obecně řečeno odvrát od světských věcí a následující „putování“ za Bohem, můžeme dále zařadit např. *Výstup na horu Karmel sv. Jana od Kříže*. Tu sám autor charakterizuje jako nauku o výstupu na Horu dokonalosti, která „je shrnuta v následujících písních. V nich je obsažen způsob, jak vystoupit až na vrchol hory, kterým je vysoký stav dokonalosti, který zde nazýváme sjednocení duše s Bohem⁴⁵“. Jiným inspiračním zdrojem byla Komenskému *Cesta poutníkova z tohoto světa na svět příští* (názvy se různí) anglického kazatele Johna Bunyana. Alegorické putování má některé rysy společné s tzv. divadlem světa, ve kterém je svět líčen jako svět stínů a sled bezpočetných běd, jak je tomu např. ve spise *Teatrum mundi minoris*. Široký plac neb Zrcadlo světa (1605) Nathanaela Vodňanského z Uračova⁴⁶. Tento spis byl v české literatuře znám z latinského překladu a jednalo se v něm o alegorii lidského života, který v něm je stylizován jako divadlo. Zajímavé je, že se většinou jedná o díla autorů nešťastných, vnitřně rozeklaných a pro víru pronásledovaných,

⁴⁵ Viz svatý Jan od Kříže: *Výstup na horu Karmel*. Karmelitánské nakl. s r. o. 1999, Kostelní Vydří, s. 17.

⁴⁶ Před Komenským bylo vytvářeno vědomí tohoto žánru ještě rukopisným biblickým slovníkem *Duchovní město jménem Rozkoš duše* (1610) od Václava Porcia Vodňanského

tedy autorů s nutkáním nabádat k tomu (jak již bylo výše řečeno v souvislosti s Komenského dílem), vzdát se vší vlastní vůle, zájmu o sebe, zřeknutí se sebe a oddání se vůli a rozhodnutí božímu, které jediné může být správné. To lze shledat v díle Cusanově, u Francka, Weigela, i u Andreae. U Komenského můžeme tuto absolutní odevzdanost Bohu vycítit již z *Přemýšlování o dokonalosti křesťanské*, z *Truchlivého*, nejvíce pak právě z *Labyrintu* a zejména pak z *Hlubiny bezpečnosti*. Wiegelovské „*Gelassenheit*“ překládá mladý Komenský volně jako „*povolné se Bohu poddáváníí*“. *Ráj srdce* a především *Hlubina bezpečnosti* se zdají být skutečnou oslavou oné rezignace a návodem k správnému odevzdání se do božích rukou. Autor těchto textů byl v oněch letech zároveň myslitelem i básníkem, procházel obdobími vnitřních sporů, zápasů, napětí, bolestných utrpení a zkoušek osudu. Přes všechny pochybnosti o existenci boží nakonec nalézá pevnost víry v ní. Věřící v tuto existenci, protože cítí, že jen tato absolutní opora může člověka udržet nad propastí. V tomto se Komenského *Labyrint* (stejně jako jiná, *Labyrintu* podobná a v podobném duchu psaná díla), kde postava poutníka nakonec nachází východisko z marnosti světa ve víře v Boha, výrazně liší od Máchovy *Pouti krkonošské* i od *Kulhavého poutníka* Josefa Čapka, kde autor východisko z fatálních problémů nenachází a celkové vyústění nakonec zabředá a ústí v marnosti.

Abychom nezůstali jen u pouhého přehlédnutí jmen a výčtu titulů, uveďme si zde nyní několik konkrétních příkladů těch autorů, kteří mohli mít na Komenského bezprostřední vliv, ať

(ten pravděpodobně Komenský znal), dále *Teatrum divinum*, tj. *Divadlo boží* (1616) od Matouše Konečného.

už díky tomu, že je překládal, a tím znal jejich dílo důvěrně, nebo šlo dokonce o jeho oblíbence (tak tomu bylo, jak známo, v případě Johanna Valentina Andreae).

Podobně jako Komenského *Labyrinth* a *Centrum securitatis* vyústuje i Weigelův spis *Vom Ort der Welt* (1614), 19. kap.: „*Gott ist die ewige Ruhe / die Seligkeit / vnd das Ende aller Kreaturen / er ist Wircklosz / vud ein angenemer süsser Stillestand / der da alles ruhig vnd stille machet / das da sich des [Eigen-]Willens nicht annimpt ... da ist Gott selber alles worden / da ist Seligkeit / Ruhe / Friede / vnd voll Genüge. Darumb geschichts / so bald sich die vernünfftige Kreatur durch Annehmung eignes Willens / beraubet solcher Ruhe / wird sie von jhr selbst vnruhig vnnnd engstiglich / läuffet vnd rennet nach der Ruhe / suchet dieselbe hie vnnnd da / an diesem vnd jenem Ort ausser jhr ... Aber die Gläubigen lauffen nicht aus / sondern erwarten den Frieden ... durch Christum...*“⁴⁷. Weigelovo dílo *Dialogus de Christianismo* (1614, vydáno pohrobně) je obrazem sváru a tragédie duchovního, který celý život skrýval své vnitřní přesvědčení, měl jinou tvář před lidmi a jinou před Ježíšem.

⁴⁷ „*Bůh je věčný klid / blaženost / a cíl všeho stvoření / je nečinný / a příjemný sladký stav pokoje / jenž tu činí pokojným a klidným vše / co se tu ne chopí vlastní vůle ... Bůh sám se tu stal vším / je tu blaženost / klid / mír / a plný dostatek. Proto se přihodí / jakmile se rozumné stvoření přijetím vlastní vůle / oloupí o takový klid / stane se samo od sebe nepokojným a úzkostným / běží a žene se za klidem / hledá jej tu i tam / na tomto onom místě mimo sebe ... Ale věřící nevybíhají / nýbrž očekávají mír skrze Krista...*“

Citaci přebíráme od Patočky: Dvojí filosofování mladého Komenského. In: *Komeniologické studie I.* Oikoymenh 1997, Praha, s. 25. Přepis citace dle starého tisku, viz W. -E. Pauckert: *Pansofie. Versuch zur Geschichte der Wißen und schwarzen Magie.* Stuttgart 1936, str. 335. Viz též: V. Weigel. *Ein nützliches Tractätlein Vom Ort der Welt.* Halle 1614, kap. 19, s. 62.

V knize Andreaeho *Peregrini in patria errores*⁴⁸ je v kap. IV. uváděna následující scéna: „Zdá se mi, že vidím blížít se nějaké velké zástupy; a ty když jsem poprvé spatřil, neudržel jsem smích. Velký počet jich totiž byl spoután a obtěžován různými pouty a řetězy nad lidské síly, a přece nenaříkali ani trochu nad svým údělem, a soupeřili mezi sebou velice o vynikající vlastnosti a o přednostech pout... Když jsem je tak pozoroval, řekl můj stařec: to jsou mí věřící, které jsem si získal a kterým jsem rozdělil štěstí v životě..., myslíš si, že jsou to pouta, jsou to však čisté radosti a ulehčující prostředek smrtelníkům, a to oni, přiměřeně svému štěstí pěstují, střeží a do krve až do smrti brání“. Podobná scéna se objevuje i v Komenského *Labyrintu*, když poutník „způsob boháčů prohlédá“ (24. kap.): „... vidím plno ze všelikých stavů lidí, ač tu chodí, stojí, sedí, leží a každý má poutami spaté nohy a ruce svázané řetězem, někteří při tom i na krku řetěz a na hřbetě břímě nějaké“. Tato část textu je dokonce označena glosou „Bohatství pouta a břemena“.

Komenský znal pravděpodobně již v počátcích své tvorby dílo Cusanovo. Seznámil se s ním díky Pinderově sborníku *Spekulum intellectuale felicitatis humanae* (z roku 1510), kde je excerpt z jeho díla. Již v Komenského *Theatrum* najdeme první kusánské analogie, především tedy srovnání času a věčnosti s hodinami, jež běží, a s hodinami, jež stojí. Myšlenka to je augustinská a obraz kusánský ze spisu *De visione Dei*. Další Cusanovo dílo, z kterého Komenský převzal myšlenky hlavně do *Labyrintu* a do *Hlubiny bezpečnosti*, nese název *De ludo globi*. Souvislostí Komenského díla s tímto

⁴⁸ Citujeme podle Hany Mirvaldové: Alegoričnost v *Labyrintu* světa a ráji srdce J. A. Komenského. In: *Slovo a slovesnost* 1970, roč. 31, s. 355.

Cusanovým textem se zabýval již F. M. Bartoš a dále Jan Patočka, který pokračoval v Bartošově tradici, ale současně některé jeho poznatky korigoval. *Ludus globi* je hra, kterou vymyslel Cusanus sám. Chtěl tak symbolicky demonstrovat cestu člověka za středem veškerenstva a bezpečnosti, kterým je Bůh. Tato cesta je nepřímá, krouživá a křivolaká a nekončí pravidelně ve středu, kam bychom všichni chtěli směřovat. Samotná hra spočívá ve vrhu globusu, resp. polokoule, do terče. Na polokouli je naznačeno deset spirálových závitů. Její konstrukce je tedy taková, aby ji bylo sotva možno hodit tak, aby na své spirálovité dráze, kterou končí svůj původní přímočarý pohyb, dospěla do skutečného středu terče. K tomu by totiž bylo zapotřebí skutečného vůdce, jehož globus by byl úplně pravidelný a kulatý, a tak doběhl přímo do samého středu terče, aniž by sešel z cesty – tímto vůdcem a vzorem má být Ježíš. Člověk má však (namísto víry v tento vzor) pocit, že do středu vší bezpečnosti, blaženosti a klidu, do onoho místa, které Komenský výstižně pojmenovává *summum bonum*, dojde vlastními prostředky (samosvojnost), nebo se o to pokouší za pomoci nesprávných prostředků (jinudost, oba pojmy Komenského). Avšak do onoho pomyslného symbolického středu terče dospěje jedině tehdy, obrátí-li se k vůdci, jehož středisko spadá vjedno se střediskem božským. K jiné Cusanově teorii (rovněž z *De ludo globi*) odkazuje obsah 43. kapitoly *Labyrintu* (*Svoboda Bohu oddaných srdcí*), pojednávající o nepohnutosti, neústupnosti, neoblomnosti a svobodě křesťanské víry v absolutní moc boží. Tato teorie je následující: Bůh je ve všem a v něm je všechno, je zároveň absolutní maximum (největší kruh) i minimum (nejmenší kruh). Bůh je absolutno a absolutno je zároveň i život, absolutní život je tedy obsažen ve všem a obsahuje všechno. Absolutní život je však kruh, resp. kroužení v kruhu. Čím blíže se

dostáváme do středu kruhu (jímž je Kristus), tím je pohyb rychlejší, v samém centru je maximální, nekonečně rychlý, tedy rovný klidu. Život je možný pouze existencí nehybného středu, jinak řečeno, život je nazíráním středu, mimo kruh neexistuje žádné nazírání, neexistuje život. Z toho plyne, že není možný duchovní život bez Krista. Celá říše života je nekonečný kruh, který obsahuje i různé možnosti variací života, celou jeho škálu, jako nekonečnou linii, která v sobě shrnuje ještě nekonečně mnoho stejných linií od středu k obvodu. Tato nekonečná řada linií je rozdělena v devět stupňů, kterými prostupuje život, aby mohl dosáhnout bodu, kde střed a obvod splývají vjedno. Touto jednotou společného centra je Kristus. Je tedy patrné, že vnější existuje kvůli vnitřnímu, je jeho pouhou slupkou. Jednotlivé vrstvy jsou: zevní okruh, který představuje **chaos**, další vrstva je **elementární, živelná síla**, která chaosu stojí nejbliže, přichází oblast **nerostná**. Tyto tři okruhy jsou sjednoceny v síle **vegetativní**. Na tu se pojí okruh **smyslového vnímání**, následuje **fantazie**. Vegetativní, smyslová a imaginativní (fantazie) složky se pojí opět v další, vzniká tak oblast **logické ratio**. Následující dva okruhy - **intelektuální** a **inteligibilní**⁴⁹ se spolu s oblastí logickou pojí v poslední, desátou oblast, ve střed všeho bytí a veškerenstva věcí, v oblast čistě duchovní a **absolutní**.

V Cusanových obrazech lze vyzorovat symbolický význam Komenského *Hlubiny bezpečnosti*, která myšlenkově souvisí s *Labyrintem*:

⁴⁹ Inteligibilní - filozofický pojem; poznatelný jen myšlením, rozumem, ne smysly či zkušeností. Podle Lumíra Klimeše: Slovník cizích slov. SPN 1985, Praha.

1. *Bůh jako centrum.*
2. *Člověk a ostatní tvorové, každý má své zvláštní centrum.*
3. *Úsilí o spojení center a splynutí s centrem všeobecným, neochvějným zdrojem klidu.*
4. *Svět coby vířivý pohyb kolem absolutního centra.*
5. *Přítomnost Kristova, jeho prostřednictvím.*
6. *„Samosvojnost“ a „jinudost“, které brání onomu splynutí.*

Symbol Krista jako středu veškerenstva věcí pak rovněž Komenský rozvíjí v *Ráji srdce* (tedy druhé části *Labyrintu*).

Cusanova (v pořadí druhá zmíněná) teorie aplikovaná na realitu má však jisté nedostatky. Především se pohybuje pouze v oblasti duchovní. To vyzoroval již Komenský, kterému vytanul na mysli místo obrazu světa duchovního obraz světa konkrétního, fyzického. Obraz světa a společnosti, kterou podrobil důsledné kritické analýze. Domyslíme-li do důsledků Cusanovu teorii, avšak v Komenského intencích, dostaneme rovněž oblast periferie (onen fyzický svět se svým chaosem) a oblast středu, centra, kterou je (dle této logiky důsledně vzato) Slunce (střed našeho vesmíru, fyzického světa, fyzického bytí). Podle fyzikálních zákonů by pak i pohyb nabýval na rychlosti směrem od středu k obvodu. Komenský, jsa si vědom těchto nedostatků v Cusanově teorii, přizpůsobil ji svému účelu. Tak došlo v *Hlubině bezpečnosti* ke kontaminaci obou Cusanových teorií. Hovoří se v ní sice o dvojím centru, které by mělo splynout - vlastní centrum stvoření a absolutní centrum Tvůrce. Obraz světového kola však nemá pro ono „vlastní centrum“ místo: jinými slovy do středu obrazu světa se toto centrum stvoření v koncepci Komenského nehodí.

Vlastní centrum figuroval tedy Komenský do středu globusu (z první zmíněné Cusanovy teorie), do oné polokoule, kterou se hází na terč. Střed terče je symbolem Krista, globus samotný (s vlastním centrem stvoření), je symbolem světa, příp. lidí v něm obsažených, kteří ale marně směřují do centra terče, díky „samosvojnosti“ a „jinudosti“ nikdy absolutního centra nedosáhnou. Toto je ostatně též obsahem a problematikou první části *Labyrintu*. Díky „jinudosti“ – falešným prostředkům (uzda všetečnosti, brýle mámení), špatným rádcům a vůdcům (Všezvěd Všudybud, Mámení) – nemůže poutník dosáhnout onoho centra veškerenstva věcí, tedy správného vidění Ježíše Krista. Vždyť i samotné křesťany rozdělil Komenský na (velice hrubě a zjednodušeně řečeno) pravé a nepravé. Komenský, sám jsa protestantem, kritizoval zejména církve římskokatolickou, která tehdy ovládala lidi rovněž prostřednictvím rozličných šaleb. A teprve ten, kdo se uzavře doma ve své temné komůrce, ve své samotě, a bude obcovat s Bohem, pozná onen absolutní, pravý, skutečný střed veškerenstva věcí. Do oné temné komůrky přece pronikne paprsek světla a člověk dojde do ráje svého srdce.

Komenský nebyl pouhým opisovačem teorií a děl dávno před ním vzniklých. Tradiční motiviky užíval tvůrčím způsobem. Objektivní filozofické teorie Cusanovy dostaly u Komenského subjektivní ráz. Jeho vlastní prožitky a trpké zkušenosti mu dávali při tvorbě možnost vložit do staršího literárního kánonu onen pesimismus a nedůvěru k chaosu dění ve světě, to, po čem např. v díle Cusanově není stopy – podrobné vylíčení světského neklidu, bloudění, tápání, pachtění a následné marnosti ze všeho toho dění. Dění, které začíná pohybem světového kola, čím dále jsme od středu (vzdálení od Boha). Toto vylíčení lidské bídy a marnosti života považujeme za

jednu z největších hodnot *Hlubiny bezpečnosti* a *Labyrintu světa a ráje srdce* (podobně se s takovou marností - v různých obměnách a variacích - setkáváme u Josefa Čapka v *Kulhavém pouťníkovi* a u K. H. Máchy v *Pouti krkonošské*). *Labyrint*, který do jediného rámce a jediné myšlenky sjednocuje Andreaeho *Peregrini in patria errores* a *Civis Christianus*, přesahuje obě tato díla. Andreae rovněž směřuje ve svém díle od bloudění k nalezení, od zmatku ke světlu, od chaosu ke klidu, ale hrůza světa je ponechána sobě samé. Komenského *Labyrint* vyznívá oproti Andreaeho dílům optimisticky, zatímco Andreae zabředá v pesimistickém marasmu.

Nyní si všimneme blíže tematické a kompoziční výstavby *Labyrintu světa a ráje srdce*. Dílo je rozděleno na dvě části⁵⁰, které stojí proti sobě. Jsou to dva autonomní celky: *labyrint světa* a *ráj srdce*⁵¹. Tato antiteza je patrná již z názvu díla (původně znějícího *Labyrint světa a Lusthaus srdce*). Komenský, jak se zdá, se rozhodl antitezou celý *Labyrint* doslova prodchnout. Kromě alegorie je totiž právě antiteza nejvýznamnějším kompozičním prvkem díla a prostupuje jej od začátku až do konce, a to v různých rovinách; ostatně antiteza byla v baroku platná jako obecně estetická norma. To první, co je na *Labyrintu* antitetické a na první pohled

⁵⁰ Netradičně pojal symetrii *Labyrintu* Lubomír Doležel. Ten charakterizuje symetrii vzorcem A - B - A (resp. non A) a považuje ji ne za dvojčlennou ale za trojčlennou. Jako samostatnou kompoziční část vyčleňuje „vystoupení a potření Šalomouna a jeho družiny“. Tedy kapitoly 31 - 35. Současně však chápe tuto část jako přechodovou, jako spojovací část mezi oběma základními složkami „negativní symetrie“ (srov. Lubomír Doležel: Kompozice „*Labyrintu světa a ráje srdce*“ J. A. Komenského. In: Česká literatura 1969, roč. 17, 37-53).

⁵¹ Je pozoruhodné, že topos ráje figuruje v dílech zpravidla ve dvojici s labyrintem světa, zatímco existují díla, v jejichž ústředí stojí pouze labyrint, ze kterého nevede cesta do žádného ráje.

patrné, je název díla (viz výše). Labyrint je něco, co evokuje zmatek či pohyb a ráj signifikuje klid, setrvalý stav. Komenský to v názvu i vysvětlil. Celý název totiž zní: „*LABYRINT SVĚTA A RÁJ SRDCE, to jest SVĚTLÉ VYMALOVÁNÍ, kterak v tom světě a věcech jeho všechněch nic není než matení a motání, kolotání a lopotování, mámení a šalba, bída a tesknost, a naposledy omrzení všeho a zoufání: ale kdož doma v srdci svém sedě s jediným Pánem Bohem se uzavírá, ten sám k pravému a plnému myslí upokojení a radosti že přichází*“ a ve zkratce vlastně podává stručný obsah obou částí *Labyrintu*⁵². I kratičký citát z Ecclesia: „*Viděl jsem všecky skutky, kteréž se dějí pod sluncem, a aj, všecko jest marnost a trápení ducha*⁵³“, se nese ve znamení antitezy. Nejvýznamnější antiteza je však (kromě proti sobě stojících celků – labyrintu a ráje) v jednotlivých kapitolách, a to zejména v těch, kde poutník zkoumá lidskou činnost a prohledává různé stavy. Obsah těchto kapitol se odehrává podle podobného schématu, kompozičně nepatrně obměňovaného,

⁵² Problematice názvů (nejen barokních) se věnovala Daniela Hodrová v knize ...na okraji chaosu. Poetika literatury 20. století, kde podrobila analýze i Komenského název *Labyrintu*. Jedná se o tzv. titul s podtitulem. Ten je charakteristický svojí komunikativní instrukcí, údaji o žánru a tím i o způsobu čtení díla. Podtitul podrobněji rozvádí titul a shrnuje obsah díla, jehož obsahová i formální stránka se v podtitulu odráží. Srov. např. ještě název Komenského díla *Hlubina bezpečnosti (Centrum securitatis)*, který kompletně zní: „*CENTRUM SECURITATIS, to jest SVĚTLÉ VYMALOVÁNÍ, jak v samém jediném Bohu a pokorném se jemu na všecku jeho vůli oddání a poddání všecka dokonalá přítomného života bezpečnost, pokoj a blahoslavenství záleží, Žalm 31, v. 25. Zmužile sobě čiňte a posilní Bůh srdce vašeho, všickni, kteříž naději máte v Hospodinu*“, či jiné názvy z výše uvedeného výčtu Komenského děl. Složitě komponované názvy jsou příznačné pro barokní díla (srov. Daniela Hodrová: ...na okraji chaosu. Poetika literatury 20. století. Torst 2001, Praha, s. 254-257).

⁵³ Tento citát bychom mohli brát jako motto k první části *Labyrintu*, ve které poutník po prohlédání všech oblastí lidské činnosti a lidského života rovněž shledá vše marným.

leč lexikálně velice bohatého a rozmanitého: poutník je Všeživým všudybudem a Mámením zlákan do jím dosud neprozkoumané oblasti, na což se vždy těší. Se zájmem a snahou o porozumění zkoumá nové oblasti dosud neprozkoumané, ale zklamán vždy objevuje marnost lidského počínání, klamu a podvodu. Jeho představy, ideály se rozcházejí s realitou⁵⁴:

Kap. 11.: Poutník přišel mezi filozofy

1. I dí mi tlumočnick: „Nu, již tě ale mezi samy filozofy, jejichž práce jest k napravení ne dostatků lidských prostředků vyhledávati, a v čem pravá moudrost záleží, ukazovati, uvedu.“ A já řekl: „Tuť se snad bohdá jistému něčemu naučím.“ On řekl: „Ovšem: nebo to jsou lidé, kteříž pravdu každé věci znají, mimo jejichž vědomí ani nebe nic nedělá, ani propast ničeho neskrývá; kteříž život lidský k ctnostem ušlechtilé formulují, kteříž obce a krajiny osvěcují, kteříž Boha přítele mají, moudrostí svou k jeho tajnostem dosahující.“ „I podněž,“ řekl jsem, „podně mezi ně, prosím, tím spíše.“ Ale jakž mne tam uvedl a já množství starců a divné jejich třeť spatřil, strnul jsem. Tu zajisté Bion tiše seděl, Anacharsis se procházel, Thales létal, Hesiodus oral, Plato v povětrí ideas honil, Homerus zpíval, Aristoteles disputoval, Pythagoras mlčel, Epimenides spal, Archimedes zemi odstrkoval, Solon práva a Galenus recepty spisoval, Euclides měřil síň, Cleobulus budoucí věci zpytoval, Periander povinnosti rozměřoval, Pittacus válčil, Bias žebřal, Epictetus sloužil, Seneca mezi tunami zlata sedě chvaloval, Socrates o sobě každému, že nic ne umí, povídal, Xenophon naproti tomu každého všemu naučiti sliboval, Diogenes z sudu vykukaje všecky mimo jdoucí haněl, Timon všechněm zlořečil, Democritus všemu tomu se smál, Heraclitus naproti tomu plakal. Zeno se postil, Epicurus hodoval, Anaxarchus pravil, že to všecko nic není, jen že se to tak zdá. Jiných drobnějších filozůfků mnoho bylo, a každý obzvláštního něčo provodil: čehož jsem ani nespamatoval všeho, aniž mi se připomínati chce. Dívaje se pak na to řekl jsem: „Ale toto-liž jsou ti mudrcové, světlo světa? Ach ach, jáť jsem se jinakších věcí nadál. Však tu jako sedláci v krčmě, každý vyje, a každý jináč.“ Řekl mi tlumočnick: „Tys bloud, ty těm tajemstvím nerozumíš.“ Já slyše, že tajemství jsou, počnu o nich bedlivě přemyšlovati, a tlumočnick počne mi je vykládati. Vtom aj přistoupí jakýsi také v filozofském habitu (jmenoval se Pavlem Tarsenským), pošeptal mi do ucha: „Zdá-li se sobě kdo moudrým býti v tomto světě, budiž bláznem, aby moudrým učiněn byl. Moudrost zajisté světa tohoto bláznovství jest u Boha. Nebo psáno jest: Zná Pán přemyšlování moudrých, že jsou marná.“ S kterouž řečí, poněvadž jsem viděl, že co mé oči a uši vidí a slyší, se srovnává, ochotně jsem na tom přestal a

⁵⁴ Ztráta ideálu je motiv typický nejen pro baroko, ale zejména pro romantismus. Tento moment *Labyrintu* se podobá (jak si později ukážeme) momentu ztráty poutníkůvých ideálů v Máchově *Pouti krkonošské*.

„Podíme někam jinam“ řekl. Tlumočník pak můj bláznů mi nadal, že maje já se od moudrých něčemu naučiti, od nich utíkám. Ale já šel mlče předce.

Kap. 15: Poutník spatřuje juris prudentiam

1. *Naposledy tedy vedli mne do jednoho ještě širokého auditorium, v němž jsem víc než kde znamenitých lidí uhlédal. Ti vůkol po stěnách malované měli zdi I ptám se: „Co pak ti lidé dělají?“ Odpovědíno mi, že vyhlédají, jak by je denkaždý v světě při svém ostáti, aneb také z jiného na sebe nětco pokojně převéstí mohl, pro zachování řádu a svornosti. Řekl jsem: „To je pěkná věc:“ ale podíváje se trochu, zošklivil jsem ji sobě.*

2. *A to předně proto, že do těch šraňků, jakžjsem znamenal, ani duše, ani mysl, ani tělo člověka se nezavírá, než statek toliko, příbytná při člověku věc, na níž tak mnoho přenesnadné práce vážití, jakouž jsem tu viděl, nezdálo mi se, aby za to stálo.*

3. *K tomu viděl jsem, že všecko to umění jen na chuti některých založeno bylo, že se tornu neb onomu to neb ono za právo ustanoviti vidělo, tak toho jiní šetří: aneb (znamenal jsem to tu) jak se kterému mozku zavrtí, tak hradby neb mezeru dělá a boří. Protož tu mnoho bylo jednoho druhému právě na odpor: čehož k spravení a srovnání jiní divného subtylného hlav lámání užívati musili: až jsem se divil, že nad ledadrobnými věcmi, z nichž se některá v tisíci sotva letech přihází a za velmi málo stojí, tak se hřili a potili: a to s nemalou hrdostí. Nebo čím kdo více hradbu probořovati, leckdes mezeru protrhnouti a zase zatarasovati uměl, tím více sobě se líbil a jiní naň ckali. Někteří však (i oni vtip protírajíce) vstupovali oněm na odpor, že tak a ne onak se hraditi aneb mezeři ti má, volajíce. Tož byly roztržitosti a hádky, a rozstoupíce se maloval ten tak, onen onak, každý k sobě diváky vábě. A já laškování tomu se nadíváje a hlavou zatřasa, „Pospěšme odtud, již mne tu teskno,“ řekl jsem. A tlumočník mi s hněvem: „Také-li se pak tobě v tom světě co líbiti bude? I nejušlechtilejším ty věcem, vrtké ho mozku člověče, hanu najdeš.“ Všudybud mu odpoví: „Zdá mi se, že mu mysl nábožností zapáchá; povedme ho, snad sobě ale tam vnađu najde.“*

Kap. 16.: Poutník se na promoci mistrů a doktorů dívá

1. *Ale aj vtom trouby zvuk zavzní jako svolávajících se k slavnosti: a Všežvěd srozuměje, co bude, dí: „Navratme se ještě medle, tu se bude nač podívati.“ „I což to bude?“ díím já. On: „Academia bude korunovati ty, kteříž nad jiné byvše pilnější vrchu umění dosáhli: ti, pravím, jiným na příklad korunování budou.“ Já tedy věc tak zvláštní viděti žádostiv jsa a houfy sbíhajících se vida, vejdu za jinými také: a aj tu pod filozofickým nebem jakýsi stál s papírovým sceptrum, k němuž zprostřed houfu někteří přistupovali, svědectví vysokého umění žádajíce. On, žádost jejich že slušná jest, schváliv, poručil, aby co umějí a nač stvrzení žádají, na cedulce poznamenané dali. I odvozovali jeden filozofie sumu, jiný medicíny, jiný jurisprudentiae: měšcem při tom, aby to hladčeji šlo, podmazujíce.*

2. *On tedy jednoho za druhým bera, každé mu na čelo titul: Toto jest svobodných umění mistr; toto medicíny doktor toto práv obojích licenciát etc. přilepil a pečeti přitvrdil, pod nemilostí bohyně Pallady všechněm přítomným i nepřítomným poroučeje, aby jich na potkání žádný jinak nejmenoval. A s tím je i zástupy rozpustil. I řekl*

jsem: „Bude-liž co více?“ „A což tobě ještě dosti není?“ dí tlumočnick. „Či nevidíš, jak jim všickni ustupují?“ Jakož pak ustupovali.

3. Nicméně já chtěje vždy, co pak dále z nich bude, viděti, hledím po jednom tom umění mistru, ant' mu teď počítati cos poroučejí, on ne uměl; poroučejí měřiti, neuměl; poroučejí hvězdy jmenovati, neuměl; poroučejí sylogismy dělati, neuměl; poroučejí cizími jazyky mluviti, neuměl; poroučejí svým jazykem řečnovati, neuměl; poroučejí naposledy čísti a psáti, neuměl. „Ký pak hřích,“ řekl jsem já, „mistrem sedmerého umění se psáti, a žádného neuměti?“ Tlumočnick odpověděl: „Neumí-li ten, umí druhý, třetí, čtvrtý; nemůž vsudy plně býti.“ „Tedy já rozumím,“ řekl jsem, „že po strávení v školách věku, po vynaložení na to statku, po přivěšení titulů a pečeti naposledy zeptati se potřebí, učil-li se čemu? Bopomozi té správy.“ „Ty muderlantství nepřestaneš,“ dí on, „leč sobě něco utržíš, žvi jen předce, přísahámt', že se s něčím potkáš.“ „I nu tedy,“ řekl jsem, „necht' jsou třeba sedmdesatera sedmera umění mistrů a doktorů, a nech třeba všecka umění aneb žádného, říkati nic víc nechci: jen podme odtud.“

Kap. 21: Stav rytířský

1. „Podívej se aspoň,“ dí tlumočnick, „jaká po čestnost, kdo se tu hrdinsky chová a skrze meče, oštípy, šípy a koule probije.“ Takž mne vedou na jakýs palác, kdež uzřím sedícího pod majestátem a některých, ježto sobě zmužileji počínali, před sebe povolávajícího. I přicházeli mnozí, nesouce s sebou leby, hnáty, žebra, pěsti, měšce a vačky, nepřátelům zotínané a zobjímané: což jim chváleno bylo, a ten pod majestátem dával jim za to cosi malovaného a zvláštní jakési před jinými svobody: což oni na žerd' nastrčíce, tak na odivu všechněm nosili.

2. To vidouce jiní, nejen z bojovníků jako před časy, ale nejedni i z řemesel a od knih také při stupovali; a nemajíc jako onino šrámů aneb nepřátelům zobjímaných nábytků, kteréž by ukazovali, vytahovali a předstírali své vlastní měšce aneb štrichy, kterých nadělali v knihách. I dávala se jim také taková jako oněm, a obyčejně nádhernější znamení, a pouštíni byli na vyšší sín.

3. Za nimiž já vejda, spatřím jich hromady se procházeti s podpěřenými hlavami, zaostřenými patami a přiocelenými boky. I nesměl jsem blízko přistoupiti, a udělal jsem dobře. Nebo jsem hned uhlédal, jak se jiným mezi ně se pletoucím ne všechněm švárně vedlo. Někteří za jisté příliš se jim blízko k boku plichtíce, někteří dosti v stranu nevyhýbajíce, někteří dosti nízce kolen neohybujíce, někteří titulů dosti pořádně vykřikovati neumějíce, s pěstmi se potkávali. Čehož i já se boje, prosil jsem, abychom odtud šli. Ale Všežvěd řekl: „Podívej se ještě lépe, jen opatrně.“

4. Hledím tedy sobě zdaleka, jací by činové jejich byli: a spatřím, že práce jejich (podlé svobody stavu toho, jakž pravili) jest šlapati dlážku; převěšovati dvě nohy přes koně; honiti chrty zajíce a vlky; zavoditi sedláky do robot Měli pak to svobodami stvrzené, jakž pravili, aby cokoli činí, šlechtictvím sloulo, a žádný k nim, kromě poctivý člověk, aby se nemísil. Někteří sobě ve spolek štítý měřili, jedni s druhými rovnajíc; a čím který vetšejší a zašlejší byl, tím byl víc vážen: kdo nový nosil, za tím jiní hlavami mrdali. Více jsem tu i jiného ledcos uhlédal, což se mi divné a nemotorné zdálo: ale všeho praviti nesmím. Toto jen povím, že nadívaje se já dosti na ty marnosti jejich, znovu jsem průvodčí svých, abychom šli, prosil, a obdržel.

Uvádíme kapitoly, které ukázkově demonstrují Komenského postup při jejich výstavbě: poutník se s nadšením vrhá do tajů nové oblasti, kam je Všezevedem Všudybudem a Mámením lákán, posléze odhalí principy, na kterých je jejich skutečnost založena a postavena, následuje zklamání, které se však Všudybud snaží zvrátit vybídnutím k podrobnějšímu prozkoumání reality, poutník se na okamžik nechá uchlácholit, ale vzápětí je znovu zklamán, protože odhalí další nelibé vrtochy. Je to vlastně kritika principu lidského vnímání světa. Člověk má (podobně jako poutník *Labyrintu*) tu vlastnost (lenost, pohodlnost, neznalost, „železnou košili“ zvyku), která mu dovoluje nechat se oklamat neskutečnou realitou a žít v domnění. Je však zároveň zvědavý a může (stejně jako poutník *Labyrintu*) dojít k poznání, jež mu vyjeví svět jako chaos marnosti. Obraz marnosti vyplývá v Komenského *Labyrintu* z antiteze⁵⁵. Ta vyplývá nejen z prvotního nadšení a následujícího zklamání poutníka, ale především vyplývá ze zobrazení jednání lidí. Mezi filozofy dělá např. každý něco jiného (*Thales létal, Hesiodus oral, Plato v povětrí ideas honil, Homerus zpíval, Aristoteles disputoval, Pythagoras mlčel...*), překřikují se a hádají. Každý hájí něco jiného (*Však tu jako sedláci v krčmě, každý vyje, a každý jináč*) a jejich moudrost je nakonec prohlášena za bláznovství. Jednotlivé situace jsou v *Labyrintu* popisovány s naturalistickými detaily a vyjevují velmi silnou satirickou a ironickou tendenci. Poutníkovi průvodci jsou se stavem věcí světa spokojeni a mají pro jejich stávající fungování vždy nějaké výmluvné vysvětlení. Avšak poutník vše, co mu svět

⁵⁵ Antiteza v jednotlivých kapitolách postupně graduje: po prvním zklamání je poutník znovu lákán a poté je znovu zklamán, dokonce znechucen a chce odejít.

předvádí ve snaze jej získat, odhalí a demaskuje jako slupku bez jádra a náplně, jako marnost. Zůstává „divným filozofem“ a u druhých nalézá jen nenávist a pomluvu, u sebe pak bolest, zoufalství, pocit marnosti a nicoty (*Ale co mám? Nic. Co umím? Nic. Kde sem? Nevím sám...*).

Není divu, že Komenský hojně použil k vyjádření těchto rozporů antiteze (i když antiteze platila, jak již bylo řečeno, jako obecně estetická norma v baroku). Vždyť lidský život, podobně jako poutníkův v *Labyrintu*, je plný rozporů, neshod, protivenství, „antitezí“. Lidský život je v jistém slova smyslu pouť, na které člověk dochází k poznání, je nucen volit, vylučovat fakta, která stojí často protichůdně proti sobě. Poutník v *Labyrintu* je „poznámenán“ hořem z rozumu. Zkoumanou skutečností se snaží postihnout v detailech a rozebrat ze všech jen možných úhlů pohledu. Nutně dochází k pocitu marnosti⁵⁶.

První část *Labyrintu* je rozsáhlejší (kapitoly 1 až 36), pohyb a dění labyrintu dávají totiž mnohem větší možnosti fabulace a rozvedení různých epických postupů⁵⁷. Tato část se

⁵⁶ Marnost (a nicota) je pocitována ve 20. stol. též existencialisty, kteří ji posunuli do poněkud jiné dimenze. Z veliké míry je jimi marnost vyvozována z absence boží existence. Někteří existencialisté považují život za marnost, tudíž zbytečnost. Přihlášením se k teorii o individu u sobě napospas nechanému, se však více blíží Máchovu romantickému rozervanectví. Avšak již Komenský vyřkl ústy poutníka ve svém *Labyrintu* věty, jejichž obsah je jistým vyjádřením myšlenek existencialismu: „Ach kéž jsem se nikdy nenarodil! Kéž jsem nikdy skrze bránu života neprošel, jestliže po všech světa marnostech nic než temnotou a hrůzám ... za podíl býti mám! Ach Bože, Bože, Bože; Bože, jestliže jaký Bůh jsi, smiluj se nade mnou bídným!“

⁵⁷ Oproti 36 kapitolám labyrintu stojí pouze 17 kapitol ráje. Čistá symetrie mezi takovými toposy je v literatuře pouze ojedinělá: v *Dantově Božské komedii* odpovídá 33 zpěvům Pekla 33 zpěvům Ráje (a mezi nimi stojí Očistec čítající

rovněž těší většímu badatelskému a zřejmě i čtenářskému zájmu⁵⁸. Obraz světa je zde stylizován jako alegorický⁵⁹ labyrint, který má podobu města. Město-labyrint je základním alegorickým motivem díla. Obraz labyrintu měl dávnou literární tradici, v baroku se však díky prostorovému cítění pozoruhodně rozšířil a stal se z něj přímo symbol epochy. (Komenský užíval tohoto obrazu i ve svých didaktických a pansofických spisech.) Do města se vchází od východu bránou života a poblíž stojící bránou rozchodu, „z níž jedenkaždý, jak komu los padne, k tomu neb jinému povolání se obrací“. Alegorická představa města-labyrintu se dále rozpadá na ulice jako stavy a řády světa, na západě stojí hrad štěstí (jako cíl lidského snažení), uprostřed města je rynek, v jeho centru stojí hrad královny světa, Moudrosti (alegorie nejvyšší správy nad světem). Jednotlivé části se dělí ještě na menší motivy: síně, věže, domy, brány etc. Jsou to místa jednotlivých lidských činností.

rovněž 33 zpěvů), rovněž Swedenborgovo *Nebe a peklo* je symetrické. Avšak ve *Zjevení svatého Jana* 20 kapitol líčí konec všech věcí a pouze poslední dvě kapitoly popisují nový Jeruzalém.

⁵⁸ Souvisí to zřejmě s tím, že člověka mnohem více zajímá svět, „jehož obraz tak zřetelně prosvítá peklem nebo alegorickým labyrintem města, než zásvětí, víc jej, dokud se nepřiblíží smrti, vzrušuje peklo; nebe se zdá být nudné - alespoň v představách, které si o něm vytvářejí filozofové a básníci“ (viz Daniela Hodrová: *Místa s tajemstvím*. KLP 1994, Praha, s. 20).

⁵⁹ V *Labyrintu světa a ráje srdce* má převahu typ alegorie s tendencí konotativního vyznění. Komenský chtěl označovat věci a jevy nepřímou, obrazně, pomocí asociací (srov. typ pojmenování a označování u Máchy, viz níže), základní princip alegorie (její denotativní charakter) je tak často oslabován (srov. Hana Mirvaldová: *Alegoričnost v Labyrintu světa a ráji srdce J. A. Komenského*. In: *Slovo a slovesnost* 1970, roč. 31, s. 353-365). Naším úkolem však není porovnávat charaktery jednotlivých alegorií z hlediska příslušnosti k denotativnímu či konotativnímu typu, ale vyložit jejich smysl v rámci díla.

Město je alegorií světa, jímž jde poutník v doprovodu dvou průvodců: Všežvěda Všudybuda a Mámení. Obě postavy jsou alegoriemi lidských vlastností. Všežvěd Všudybud zastupuje i se svou uzdou všetečnosti, kterou poutníkovi nasadí, lidskou zvědavost, senzacechtivost, pachtění, „těkavost a neukojitedlnost mysli“. Mámení pak daruje poutníkovi „okuláry ... skrze něž se na svět [poutník] dívati bude“. Jsou to „bryle mamení“, skrz které se poutníkovi „věc daleká blízká a blízká daleká; malá veliká a veliká malá; mrzutá krásná a krásná mrzutá; černá bílá a bílá černá etc. ... zdála“. Skla těchto brýlí jsou vyrobena ze skla domnění a jejich rámečky „byly z rohu, jenž zvyk slove“. Vidíme, že Mámení se svými brýlemi zastupuje tu lidskou vlastnost, která člověku neumožňuje vidět realitu v jejím skutečném světle (pokud to vůbec jde), Mámení je tedy skutečným mámením. Zvyk je něco, co člověka svazuje a neumožňuje mu nahlédnout na věc z poněkud jiného úhlu pohledu, pohled na realitu je pak pouhým domněním. Domnění vzniká rovněž neznalostí. Dále je Mámení rovněž alegorií lidské pohodlnosti přebírat bez vlastního ověření cizí domněnky a názory, alegorií konvenčního, ustáleného a povrchního pohledu na svět. S Všežvědem Všudybudem a Mámením prohlédá poutník svět a život se mu jeví jako bezútěšné pachtění, svízele, utrpení, hříchy, šalby, a zejména marnost, jejíž jméno je Moudrost. Poutníkovy prohlédání světa je takto vyobrazeno jako bloudění labyrintem světa (postava poutníka jistým způsobem připomíná postavu blouda).

Jednou ze zvláštností Komenského *Labyrintu* je potlačování tradičního postupu žánru alegorického putování (jehož podstatná část je tvořena putováním zászvětím, nebem či ideálním státem křesťanským), totiž nezastřené fiktivnosti (stylizace jako sen, vize). Jinými slovy je tento rys

zvláštním způsobem oslabován. Jednak tím, že Komenský situoval obraz ideálního křesťanského společenství do poutníkovy obrozujícího se nitra, jednak tím, že svému dílu vštípil již v úvodní kapitole Ke čtenáři autobiografický ráz: „Není báseň, čtenáři, což čísti budeš, ačkoli básně podobu má⁶⁰: než jsou věci pravé, jimž vyrozuměje sám poznáš, zvláště kdo by mého života a příběhů něco povědom byl. Protože jsem tu na větším díle své vlastní příhody, s nimiž jsem se v nemnohých těch letech života svého již potkal, některé pak při jiných spatřil aneb o nich sobě návštějí dané měl, vymaloval. Ač ne všech ještě svých příhod jsem dotýkal, na díle pro stud, na díle že jsem, k jakému by se to jiným vzdělání oznamovalo, nevěděl“. Dále se pokračuje přiznáním životních „průvodců“ alegorizovaných v díle Všezvědem Všudybudem a Mámením: „Průvodčí moji a každého, kdož v světě tápá, vpravdě jsou dva: drzost myslí, všeho ohledující, a zastaralý při věcech zvyk, pravdy barvu šalbám světa dávající. Půjdeš-li za nimi s rozumem kdokoli, bídné motaniny pokolení svého spolu se mnou uhlédáš. Paklit' se jinak zdáti bude, věz, že obecného zmámení bryle, skrze něž vše naopak vidíš, na nosu tvém strmí“.

Fakta ze života Komenského⁶¹, jakými jsou zmínky o manželství, smrti manželek a blízkých, popis bouře při plavbě

⁶⁰ Slovo báseň je zde synonymem smyšlenky, něčeho vybájeného, vybásněného.

⁶¹ Konkrétním „poutnictvím“ J. A. Komenského a vlivem jeho cest na Labyrint se zabýval Svatopluk Pastyřík ve studii Cesta Labyrintem světa. Podle Pastyříka je město-labyrint skutečným labyrintem pro čtenáře, protože obsahuje mnoho jmen postav, v kterých se čtenář těžko orientuje (z 270 proprií je pouze 9,4% toponym, 23,6% chrématonym, 67% antroponym). Pro poutníka je tedy labyrintem, spleť a chaosem spíše lidská společnost, v níž tápe. Konkrétní topografická a toponymická skutečnost se v díle příliš neodráží (srov. Svatopluk Pastyřík: Cesta Labyrintem světa. In: Acta Universitatis Purkinianae (Cesty a cestování

po moři, zmínka o tom, jak se poutník stává filozofem, knězem, historikem, se v díle alegorizují a dostávají tak nadosobní platnost. Takto transformovaná se začleňují do kompozice *Labyrintu* a do významového celku díla. Současně však na druhé straně „obrůstají“ alegorické vize autobiografickými detaily, konkretizují se a individualizují. Tento proces lze sledovat na třech verzích *Labyrintu*, rukopisné z roku 1623 a ve dvou vydáních uskutečněných za života Komenského – v Lešně roku 1631 a v Amsterdamu roku 1663. V prvním vydání byl např. motiv mořské bouře⁶² čistě tradičním alegorickým zobrazením motivu kolotání, zmatku a chaosu světa (včetně tradičního zobrazení světa jako lodi), kdežto v druhém vydání je obohacen a aktualizován osobním zážitkem autora: *„Rozmáhalo se zajisté to vání tak násilně, že nejen námi, ale i těmi pod námi hlubinami zmítáno bylo, až hrůza k srdci šla. Nebo moře vlnami takovými odevšad se válelo, že jsme jako po vysokých horách a hlubokých údolích jednak zhůru, jednak dolů chodili. Někdy námi zhůru střelilo, že jsme sobě měsíce dosáhnouti moci zdáli: z toho zase sstupovali jsme jako do propasti. Tu se zdálo, že nás proti nám jdoucí neb poboční vlna přikváčí a hned na místě potopí: ona pak podnesla vždycky, toliko že náš ten prkenný koráb sem tam odráží a od jedné vlny druhé podáván jsa, jednak na ten,*

v jazyce a literatuře. Sborník příspěvků z konference). UJEP 1995, Ústí nad Labem, s. 109-111).

⁶² Motivem mořské bouře ve starší české literatuře se zabýval František Svejkovský, který srovnával motiv bouře v pojetí Komenského, Prefáta a Bridela. U Prefáta má tento motiv dvě složky: obraz moře za bouře a člověka na lodi (jeho pocity). Zatímco u Prefáta tvoří obě tyto složky jednotu, u Komenského byly osamostatněny, ale zůstávají v rovnováze. U Bridela však převáží už pouze zřetel k jedné z obou složek, k člověku. Motiv bouře je použito pouze jako obrazu ve smyslu přeneseném (srov. František Svejkovský: Třikrát motiv mořské bouře (Prefát – Komenský – Bridel). In: Česká literatura 1969, roč. 17, s. 55-71).

jednak na druhý bok dopadal, jednak předkem kolmo zhůru, jednak dolů strměl ... Vtom se bouře zesílí a proti nám vichr strašlivý strhne. Tu se teprv moře vlnami až k nebi kouřiti začne, tu nás sobě vlny jako miče podávají, tu se hlubiny odvírají a nás jednak sehlititi pohrožují, jednak zhůru zase vymítají: tu nás vítr v kolo bere a jednák sem, jednák tam námi hází, až praštělo všecko, jako by se na statisíce kusů roztríštiti mělo. Tu já zmrtvěl všecek, nic již před sebou nevida než zahynutí". Tím se *Labyrint* významně posunuje od žánru s převahou traktátových rysů k žánru epickému a od díla neosobně kazatelského a rétorského k dílu osobnímu a jistým způsobem autobiografickému⁶³.

Motiv putování k Bohu (jeden z hybných motivů náboženské a historicko-společenské reflexe středověké literatury) je v *Labyrintu* sladěn s motivem hledání a poznání světa. Pouť světem se tak proměňuje v putování k pravdě a k sobě a vrcholí v poznání neotřesitelné opory boží. Poutník sám se stává jistým ztělesněním sužované a hledané pravdy, když jako marnost odmítá všechny bludy světa. Na své pouti se zbavuje falešných představ o světě, různých předsudků a iluzí (Komenský pojmenovává tyto jevy řadou synonym: *šalba, zmámení, faleš, mrákota, matení, motání, lopotování, bída, tesknost* etc.). Poutníkovi průvodci jsou přitom zosobněním konfliktu jeho mysli a vědomí, sváru mezi touhou, poznáním a zvykem. Jejich vliv na poutníka je značně negativní. Nepomáhají mu orientovat se na pouti světem, ani ho nevedou skrze svět a jeho poznání k Bohu. Chtějí ho jen se světem smířit, usilují o jeho konformitu. Také mají pro poutníka

⁶³ Autobiografismus *Labyrintu* se tu „ocitá ve změněné funkci a odlišném kontextu“ (Viz Daniela Hodová: Jan Amos Komenský. *Labyrint světa a ráj srdce*. In: Milan Zeman a kol.: *Rozumět literatuře*. SPN 1986, Praha, s. 46).

řadu hanlivých označení, je to pro ně: *vrtoch, bloud, vřetyčka, nemoudrý, ztřeštěnec, divný filozof* a v neposlední řadě *blázen*.

Přestože si poutník může počínat svobodně jen z části (jeho průvodci mu nasadili uzdu všetečnosti a brýle mámení a navíc ho podrobují různým zkouškám a torturám), je zároveň také člověkem, který prozkoumává svět z vlastní vůle, z vlastní zvědavosti a všetečnosti. Skrze křivě nasazené brýle mámení se mu svět jeví jako chaos, zmatek plný šaleb a podvodů, hrad královny světa Moudrosti z papíru a uvnitř dutý, lidi vidí chodit se zvířecími atributy: svinským pyskem, psími zuby, oslíma ušima, volskými rohy, baziliškovými očima⁶⁴. Poutníkovu prohlédání světa je variantou ozvláštňené vidění skutečnosti. K takovému postupu se epika s oblibou uchyluje. Díky křivě nasazeným brýlím vnímá poutník svět jako prostáček, bloud, vidí jej bez jeho obvyklé konvenčnosti. Loď, tradiční alegorie světa a lidského osudu se mu vyjevuje jako „*chaloupka z prken zhoblená*“, která „*nestála na zemi aniž byla podezděná neb povalami jakými, sloupy a podporami utvrzená; ale stála na vodě a viklala se tam.*“ Knihovna se mu jevila zase jako „*apatéka*“, knihy v ní jako „*škatule*“ a „*krabice*“ z nichž mnohé „*jen molům a červům ... za podíl byly.*“ Postup ozvláštňení pohledu postavy na svět očima blouda těsně souvisí s alegorizací skutečnosti v díle – cesta světem symbolizuje v *Labyrintu* pouť životem. Ta probíhá v čase, avšak podobně jako prostor světa představuje nakupení různorodých, ale svou podstatou zmařených míst, tak i čas je

⁶⁴ Podobné alegorie najdeme u starověkých i renesančních a později i u osvícenských autorů.

poutníkovi jen nakupením časových momentů, kterými svět nedochází žádných změn. Člověk vcházející do života je sice ke změnám předurčen (rodí se, stárne, umírá), ale tyto změny, které zapříčiňuje čas, jsou pouze směřováním k horšímu. Poutník je nešťastný a zoufalý, naříká, protože se mu vše ve světě jeví jako marnost nad marnost.

Po příchodu poutníka na hrad Moudrosti však nastává zásadní zlom. Poutník se stává svědkem vjezdu Šalamouna, který prochází obdobnou cestou jako on: prohlédá svět, objevuje jeho marnosti, snímá „larvy“ rádkyním („raddám“) domnělé královny Moudrosti-Marnosti, posléze je podveden, sveden a jeho tovaryšstvo je rozmetáno, vystaveno pronásledování, krutým torturám a smrti. Poutník *Labyrintu* již zcela zklamán, realitou světa a jeho marností-moudrostí zničený se rozhodne svět opustit („*protož již mi smrt žádostivější jest nežli život*“). Odhazuje brýle mámení a jde až ke krajům světa a světla: „*Obhlédaje se pak, hledím ještě na způsob umírajících, jichž všudy vùkol dosti bylo: a vidím žalostnou věc, jak jmenovitě každý s hrůzou, naříkáním, strachem a třesením duši pouští, nevěda, co se s ním stane a z světa kam se octne. Čehož já ač jsem se lekal, však vždy něčemu víc vyrozuměti chtěje, kráčel jsem mezi řady már, jda až k krajům světa a světla; odkudž když jiní, oči zavrouc, slepě tak mrtvé své vyhazovali, já bryle mámení již odvrha a oči sobě protra, a jak jsem nejdál mohl, tam ven se vychýle, nahlédnu, a spatřím strašlivých temností mrákotu, jíž se rozumem lidským ani dna, ani konce najíti nemůže, a v nich nic než červy, žáby, hady, štíry, hnis a smrad, a puch síry a smoly tělo i duši zarážející, sumou hrůza nevypravitedlná*“.

Je pozoruhodné, jak tato vize propasti formálně připomíná vizi vodopádu v Máchově *Pouti krkonošské*, tedy také určitého propastného místa s vertikálním pohledem dolů, kam poutník „vstoupí“ na svoji poslední pouť. Zároveň se však v tomto bodě, resp. v tom, co bude následovat po vizi „smrduté propasti“ v Komenského *Labyrintu*, *Labyrint* zásadně od *Pouti krkonošské* liší. Poutník *Labyrintu* se rozhoduje (podobně jako poutník *Pouti krkonošské*) pro smrt. Romantickému rozervanci se však ani dříve ani později nezjeví žádné „světlo boží“, které by jej vyvedlo z temnot světa, obraz typický pro barokní dobu. Romantický poutník je totiž individualista-rozervanec, který bere všechnu marnost a nicotu světa na svá bedra. Nepřichází žádný pokoj ani klid „ráje srdce“, romantický poutník se stále (nechtěně) zmítá v „labyrintu světa“ (pokud se nerozhodne pro smrt, kterou stejně nechápe jako něco osvobozujícího).

Komenský však neřeší ve svém *Labyrintu* konflikt se světem odchodem z něj, smrtí, příp. sebevraždou, jakou pravděpodobně končí Máchův romantický poutník *Pouti krkonošské*. Proti chaosu, zmatku, pomíjivosti, ustavičným změnám a nepořádku, lopotování, kolotání, jedním slovem *labyrintu světa* staví Komenský jiný svět, svět klidu a pokoje, svět spočínutí, setrvalého, věčného stavu - *ráj srdce*, místo spočínutí v sobě, místo řádu, místo klidného přebývání a rozjímání s Ježíšem Kristem. Zde přestává být poutník zatahován do dění okolního světa, do jeho vztahů a dějů. V ráji srdce je poutník účastníkem situace, jež tvoří východisko všeho jeho konání a smyslu života.

Zatímco *labyrint* vykazoval tendenci naturalistického a satiricky zabarveného líčení, byl konkrétní, *ráj*, přebývání

poutníka ve svém nitru, je popisován značně abstraktně. I jazyk se změnil. V první části převládá jazyk hovorový, expresivní. V druhé části ustupuje obraznost a oslabuje se dějovost, výpověď přejímá formu traktátu, Komenský použil četných citátů z Písma. Intonace podřízená nábožensko-didaktickému účelu nabývá značně rétorického rázu. Ostatně takový jev je v žánru alegorického putování obvyklý, obdobně jako disproporce mezi dějovostí první a nedějovostí druhé části. Drama pekla nahrazuje pokoj ráje.

Obraz ráje však můžeme zařadit ke zcela jinému žánru než je žánr alegorického putování, totiž k tradici *utopie* a k tradici *zjevení*. Součástí obou těchto žánrů (světské utopie a náboženského či mystického zjevení) bývá také líčení zkaženého světa a jeho drastického konce. Smysl žánrů utopie a zjevení však přitom leží zejména v líčení dokonalého společenství, ideálních států, království božího, nového Jeruzaléma etc. Přesto se podíváme na druhou část *Labyrintu* (ráj) právě z hlediska příslušnosti k těmto žánrům. *Labyrint světa a ráj srdce* se tak ocitá mezi Morovou *Utopií* či Campanellovým *Slunečním státem* na jedné straně a *Zjevením svatého Jana (Apokalypsou)*, vizí *svaté Terezie od Ježíše* a Swedenborgovým *Nebem a peklem* na straně druhé.

V utopiích také následuje po líčení světa jakési zobrazení ráje. Poutník se zde ocitá v rajské zemi hojnosti, která oplývá přírodní bohatstvím, uprostřed společnosti, jež je založená na čistě harmonických vztazích (tato harmonie panuje i v případě, že existuje společenská hierarchie namísto rovnosti obyvatel). U Komenského je tomu však jinak. Zatímco teorie utopie je vybudovaná spíše na materialistických vztazích a dobře založené hierarchii státu

(obraz dokonalého ostrova jako uzavřeného a nenarušitelného celku), která má obyvatelům přinést i následné duševní uspokojení, buduje Komenský svůj ráj na čistě duchovní bázi a obcování s Bohem. Místo vstupu do bájeného Eldorada se tedy poutník nalézá v temném klenutém pokojíčku, kde je nahoře v klenutí špinavé okénko, kterým ani neproniká světlo – ráj srdce je zprvu líčen jako věžeňská kobka. V této kobce poutník vzápětí rozeznává na stěnách obrázky s nápisy: *spravedlnost, pokora, opatrnost, čistota, středmost*. Z kobky se tedy stává jakási učebna etiky, jejímž vybavením jsou dále provazy, křídla s vyškubaným peřím, žebříky a pokřivená hodinová kola atp. Místnůstka, kde poutník spočívá, je tedy zároveň místem marnosti (*vanitas*) lidského snažení. Pouze dvě věci jsou zde příjemné (rajské) – pokojíček nesmrdí (antitetická analogie k líčení konce světa v závěru první části *Labyrintu*, kde se v propasti melou hadi, štíři a různé odporné červi a lidé se z ní nesnesitelný zápach) a je v něm ticho. V zápětí se však poutníkovi v okénku zjeví jasné světlo, snese se k němu bytost, která mu klade otázky⁶⁵. V dialogu se krátce rekapituluje děj předchozí části – labyrintu. Onou bytostí je Kristus, pokojíček v němž prodlévá poutník je Kristovým příbytkem, zároveň však srdcem poutníkovým (Kristus mu říká: „*Přivedl sem tě k sobě, tebe do tebe uveda.*“).

Vývoj syžetu v druhé části *Labyrintu* se rozvíjí per analogiam k jeho první části, přesněji řečeno tvoří opozici

⁶⁵ Je zajímavé, jak se tento obraz podobá zážitku lidí, kteří zažili klinickou smrt. Na konci temného tunelu se jim zjevovala jasná (světelná) bytost, ztotožňovaná s Kristem, která jim kladla otázky, po čemž následoval panoramatický retrospektivní pohled na jejich život (srov. Daniela Hodrová: *Místa s tajemstvím*. KLP 1994, Praha, s. 21).

k této části. Kristus je zde dalším, tentokrát však skutečným zasvětitel, který vystřídal falešné průvodce Všežvěda Všudybuda a Mámení. Od těch poutník dostal uzdu všetečnosti a brýle mámení, zatímco od Krista dostává knihu – samozřejmě je to Bible. Dialog, který vedl poutník s bývalými průvodci, je vystřídán monologem Kristovým, z poutníka se stává učedník, který pozoruje a poslouchá. V městě-labyrintu poutník svým průvodcům vzdoroval, v ráji poslouchá Krista a podrobuje se jeho imperativům. Imperativ se stává charakteristickou modalitou ráje (*opust' všecko, mne se jen drž, služby mé hled', odevzdej se mně plně, živ buď sprostně, nedbej o to, těm se braň etc.*). V okamžiku, kdy se poutník plně oddá Kristu, se rozzáří světlo a obrázky na stěnách, které předtím byly potrháné, jsou najednou celé a krásné, kola se skládají v hodiny, žebříky se spravily a přistavily k oknu, křídla mají nové peří a jsou poutníkovi Kristem připnuta (křídla, alegorie věcí věčných a modlitby, jsou dalším Kristovým darem). Kristovou přítomností mizí marnost, věci dostávají nový řád a smysl.

Poutník je Kristem poslán zpět do světa a na cestu je vybaven novými brýlemi, které jsou opakem brýlí mámení, neboť skrz tyto brýle může poutník vidět i marnosti světa. Poutník se tedy ocitá zpět ve světě, který však již neprohledává systematickým způsobem, jako tomu bylo v první části. Nalézá chrám, „*kterýž Křesťanství slouží*“. Přihlíží tomu, jak v něm lidé vcházejí za jakousi oponu a vycházejí zcela proměněni, „*hned jinakší než jiní lidé*“. Lidé vcházející za oponu však musí *podstoupit „přeostrý exámen“*, zbavit se veškerého jmění, jsou jim prohledávány šaty, aby si s sebou nevzali žádnou světskou marnost, jsou jim dokonce prohledávány i jejich vnitřnosti, hlava a srdce, aby příbytek boží nic neprznilo.

Za odměnu však uzří světlo, poznají pravdu a řád, pocítí pokoj, radost, svobodu a bezpečí. Po té poutník spatří svět v podobě gigantického hodinového stroje, jehož pohyb pochází od středního, největšího, neviditelného kola, od Boha⁶⁶.

Poutník spatřuje, že život těchto lidí je šťastnější, jejich manželství „*od panictva nemnoho dělí*“, jejich vrchnost je laskavá, umění směřuje ke Kristu jako k centru a jejich kněží jsou opravdovými služebníky božími. Jejich smrt je rovněž „krásná“ (v labyrintu byla „*postavy mrzuté, nahá, nemilá*“, v ráji je „*obvinutá pěkně prostěradly Kristovými, jichž v hrobě byl zanechal*“). Smrt v ráji přistupuje k lidem a oni „*ach, jaká radost a plésání, kdo té noviny dostal! ... i usnul každý pokojně, tiše a libě*“. V Komenského ráji se nalézáme mezi pravými křesťany, kteří však nežijí (na rozdíl od utopií⁶⁷) v idylickém a ideálním nebeském městě, ale jsou rozptýleni ve světě, v kterém jim pomáhá zvládat jeho chaos přítomnost Kristova, která nastoluje řád.

Rozptýleností pravých křesťanů po světě se tedy Komenský odchyluje od teorií klasických ostrovních utopií (utopií jako místa odděleného či vyděleného od okolního světa). Komenský buduje obraz utopie ve světě, utopii roztroušenou, utopii

⁶⁶ Vizi Boha jako hodinového stroje spatřujeme též u Descarta. Srov. též výklad filozofické teorie Cusanovy o sférách světa (viz výše).

⁶⁷ Vztahem Komenského díla k utopiím se zabýval také Jan Patočka: „Nápravné projekty Komenského nejsou utopií v tom smyslu jako Platónova Ústava nebo Campanellův Sluneční stát. Nejsou to útvary zcela vykonstruované, kde si spisovatel sám poskytuje všechny dané předpoklady svého problému. Komenský konstruuje vždy až od jistého bodu, hledaje především nějaké přichycení k realitě“ (viz Jan Patočka: Základní filozofické myšlenky J. A. Komenského v souvislosti se základy jeho soustavného vychovatelství. In: Komeniologické studie I. Oikoymenth 1997, Praha, s. 279).

multiplex⁶⁸. Topos se tedy jako prostorová celistvost rozpadá. Ráj, který je zprvu kladený do srdce věřícího, je později pojat jako stav duše bytostí rozptýlených po světě. Představuje vlastně jakousi skrytou dimenzi labyrintu. Toto pojetí toposu ráje jako vnitřního ráje zřejmě souviselo s předobrazem „rajské společnosti“ – Jednoty bratrské, která byla po porážce na Bílé hoře rozptýlena a její stoupenci, mezi nimi i Komenský, se museli skrývat.

Přes různá svá specifika přeci podléhá zobrazení toposu ráje alespoň částečně zákonitostem žánru utopie. Jednou z těchto zákonitostí je nedostatek dramatických momentů a děje, statický ráz a popisnost, jevy, které jsou de facto s podstatou ráje neslučitelné. Text však přitom neztrácí rysy žánru zjevení. Spatřujeme jej již na začátku druhé části labyrintu ve vizi světlé bytosti, v rozhovoru s ní, ve stylizaci ráje jako vnitřního „pokojíčku“ (tato vize je analogická vizi hradu duše u Mistra Eckharta a vizi hradu v nitru u svaté Terezie od Ježíše). Autoři zjevení přecházejí po vylíčení vize božské bytosti k popisu uspořádání nadpozemského světa, jeho hierarchie a obvykle líčí složitou a stupňovitou cestu k Bohu. Žánr zjevení se v tomto rysu stýká s utopií. Např. ve Swedenborgově nebi se (podobně jako v některých utopiích) mluví zvláštním jazykem, existuje tam zvláštní písmo etc. Komenský sice tak daleko nezachází, bezpochyby i proto, že jeho křesťané jsou nuceni žít v normální světě. S utopií však vizi ráje spojují jiné rysy,

⁶⁸ Ve 47. kapitole však Komenský tuto topografickou představu posune přece jen směrem k typu ostrovní utopie. Popře tím částečně představu rozptýlení „vnitřních křesťanů“. Popíše totiž, jak je jejich společnost obehnána pohybuující se ohnivou zdí. Když poutník přistoupí blíže, tak vidí, že „nebyla jiného nic než otočení mnoha tisíc anjelů vůkol“.

např. uniformita pravých křesťanů: „jednostejnost jakási aneb jich všech k sobě podobnost, že jakoby do jedné formy sliti byli všickni, tak jsou: všickni totéž smýšlejí, totéž věří, totéž chtějí a nechtějí, protože od jednoho a též ducha vyučeni jsou ... jako by jeden v druhém seděl, totéž mluví, totéž vidí, totéž cítí“.

Je zajímavé, že topos ráje, kolísající mezi zásvětní vizí mystickou a racionální spekulací utopistickou, se často v momentu své geneze váže s toposem vězení či vyhnanství: svatý Jan píše *Zjevení* ve vyhnanství na ostrově Pathmu, More a Campanella píše své utopie ve vězení, Dante píše *Božskou komedii* ve vyhnanství, Komenský byl nucen se v době psaní *Labyrintu světa a ráje srdce* skrývat na statcích Karla staršího ze Žerotína. Vidíme tedy, že se u všech jmenovaných vize ráje objevuje v období jejich života, ve kterém jsou nějakým způsobem bezprostředně ohrožováni, pronásledováni, hrozí jim mučení či smrt, nalézají se tedy v situaci in extremis, ba dokonce v situaci in articulo mortis. I vize ráje v literatuře se často rodí jako plod pekelných utrpení, zkoušky světem, apokalypsy či jiných dramatických vizí. Přes stupňovanou askezi, umrtvování smyslů a odpoutávání se od světa, skrze vize pekla a „noc ducha“ (svatá Terezie od Ježíše, Jan z Kříže), cestou přes propast (svatá Angela de Foligno, svatá Terezie od Ježíše) směřuje poutník k Bohu.

Vraťme se nyní k již výše zmiňované disproporcii mezi dějovostí první a nedějovostí druhé části *Labyrintu světa a ráje srdce* a dalším jeho specifickým odlišnostem. Zatímco labyrint byl zabydlen historickými osobnostmi a prostoupen historií, přítomnost se v něm mísila s minulostí, ráj (přestože obsahuje moment progresu ve smyslu poutníkovi

postupné iniciace) je místem bez minulosti, bez historie; pouze přítomnost se zde prostupuje s ideální vizí budoucnosti⁶⁹. Osobní či autorský styl typický pro první část je v popisu ráje (tedy v druhé části) na nejvyšší míru oslaben, text se dokonce chvílemi mění v jakési biblické cento. Řečí ideálních křesťanů se stává bibličtina a identita vnitřního křesťana znamená v tomto smyslu potlačení individuálního stylu, jeho rozpuštění ve stylu biblickém, ve stylu Jeho.

Komenský však na rozdíl od mnoha utopistů svoji „utopii“, svoji vizi ráje lidskému společenství nevnucoval. Jeho vnitřní ráj není klasickým ideálním místem, není to krásná, ideální ani idylická krajina, locus amoenus, nevyznačuje se rozlohou ani tvarem a nepodřizuje se ani žádnému tradičnímu prostorovému schématu, který byl ve vizích rájů a utopií obvyklý (čtvercové město svatého Jana, systém kruhů u Danta, nebe symetricky rozložené vzhledem k peklu u Swedenborga, pyramidální stát u Campanelly). Ráj je čtenáři pouze nabídnut jako možnost jiné existence ve světě, který směřuje ke svému konci (nebo znovuzrození). Komenského ráj je skrytou dimenzí reality.

Přes různorodost obou celků je jejich kompozice založena na „postupu strukturního i významového paralelismu (v jeho

⁶⁹ Po literární zkušenosti pozdních mutací evropských utopií tendujeme k pochybnostem „o možnosti nalezení sebeidentity v prostoru bez historie, bez paměti, dokonce i bez paměti osobní, neboť i tu 'vnitřní křesťané' vstupující za závěs odkládají (musejí 'i oči a uši i rozum a srdce své od sebe přech dátí', kap. XL), aniž jsme schopni pochopit toto bezčasí jako stav zahrnující všechny časové dimenze" (viz Daniela Hodrová: Místa s tajemstvím. KLP 1994, Praha, s. 26).

rámci i antiteze)⁷⁰". Tento postup však nemá jen stylistickou funkci, jeho užití vycházelo z „filozofického předpokladu univerzálního paralelismu všech sfér světa a vrstev jsoucna⁷¹". Komenskému se svět jevil jako sestup od absolutní jednoty a boží záštity do naprostého zmatku, nejednoty, chaosu, ne-řádu, *labyrintu* světa. Po poznání reality světa následuje návrat k jednotě, který je současně návratem k pravdě, řádu, lásce a dobru. Následuje po poznání, prohlédnutí, je tedy zároveň prostředkován moudrostí (pansofií) a výchovou. Ty jsou chápány jako účast na nejvyšším bytí, jako postupné pochopení jsoucna a lidské existence (či existence univerza obecně). V tomto smyslu je také cesta poutníka *Labyrintu* analogická cestám poznávajícího individua v Komenského spisech didaktických a pansofických.

Komenský netlumí druhou částí ponurý a bezútěšný obraz světa. Netlumí jej projekcí ideální křesťanské říše postavené proti chaosu a zmatku světa, ba ani příslibem vykoupení v posmrtném životě, nenaplnuje to, čemu se ve středověku říkalo *contempus mundi* (pohrdání světem). V obraze niterného spočinutí v poutníkově nitru se Komenský pokusil naplnit představu člověka čelícího útrapám bezútěšné doby pobělohorské, člověka, který svým křesťanským postojem byl schopen vzdorovat sociálnímu útlaku, náboženské a mezicírkevní nesnášenlivosti a nesmyslnému pronásledování. *Labyrint světa a ráj srdce* je dílo, které vzešlo z nejtěžších období Komenského života, mělo přinést útěchu a zároveň sloužit jako posila jemu i jeho národu.

⁷⁰ Podle Daniely Hodrové: *Labyrint světa a ráj srdce*. In: Milan Zeman a kol.: *Rozumět literatuře I*. SPN 1986, Praha, s. 49.

⁷¹ Tamtéž. Srov. též výklad filozofické teorie Cusanovy o sférách světa, viz výše.

Kapitola 3

Karel Hynek Mácha

Pout' krkonošská

*... již na této první pouti své poznal, že nevešel v svět, jaký jemu
slibovala mladistvá obrazotvornost jeho.*

3.1 Veršovaný prolog k Pouti krkonošské

Úvodní veršovaný prolog k *Pouti krkonošské* vytváří určitý epický rámeček jinak převážně lyrického, subjektivního vyprávění. Nasnadě je otázka, proč vlastně Mácha začal vyprávění tak složitého subjektivního textu plného filozofických úvah těmito devatenácti verši. Dobová móda v literatuře to rozhodně nebyla, naopak. Hranice žánrů se tehdy podle tradice ctily a dodržovala. Teprve romantici se snažili rozostřit hranice: „ve Francii ... Victor Hugo radí k potlačování genrů. Genry jsou prý cosi časového a umělého a úcta k jejich domnělým hranicím a konvencím jest prý jen historická tradice, již chce právě romantismus zničit⁷²“.

Oproti textu *Pouti krkonošské*, v kterém nás osamocený poutník zavádí ven do přírody, až kamsi na vrcholek Sněžky, nás veršovaný prolog ponechává v interiéru, kde se čtenář stává jedním z mnoha posluchačů: „*Pocestný uprostřed síně sedí / na něj každý poslouchaje hledí ... / Hojho, slyšte, kteří ještě bdíte...*“.

Vzniká tak sémantické napětí, které je navíc zesíleno právě použitím veršové formy (desetislabičný verš, trochejské metrum). V kontrastu k samotě přírody a meditačním úvahám o životě a smrti jsou podobně i verše: „*Hojho, slyšte, kteří ještě bdíte, / dobrý pozor na má slova dejte, / neslýchané nové věci zvíte! / Však jak pravím pilně poslouchajte, / neb jak slova jenom vypustíte, / nikdy víc mně neporozumíte*“, připomínající jarmareční píseň a tedy opět evokující atmosféru pospolitosti, ruchu ulice, města. „Svět v prologu připomenutý – svět staré družnosti a pospolitého cítění – je vskutku protikladný tomu, který v sobě nese a

⁷² Podle F. X. Šaldy: Karel Hynek Mácha a jeho dědictví. In: Boje o zítřek. Duše a dílo. Melantrich 1973, Praha, s. 271.

sebou představuje mladý osamělý a samotu hledající poutník, hrdina *Pouti krkonošské*⁷³. Časový plán obou celků je také jiný: úvodní verš básně začíná slovy „Pozdní večer“, kdežto próza je uvedena větou „Chýlilo se k večeru“.

Zatímco Arne Novák úvodní prolog zcela odmítl jako „nezapadající do konceptu díla“, Jaroslava Janáčková si povšimla paralel přibývajících v druhé polovině prologu: „... pouze první část veršovaného prologu je látkově a významově jinde; směrem k závěru básně motivických paralel k básnické próze přibývá“. Vrchol tyto paralely zaznamenávají zejména v posledním verši: „*Dobrou noc! Tichý sen!!!-*“. Motiv noci totiž prostupuje v různých obměnách celým textem *Pouti krkonošské* a samotná slova „dobrou noc“ se v textu dokonce několikrát opakují: „...*ty, přírodo, ... usmívati se budeš ... jakoby usta má nikdy nebyla volala k horám těmto dobrou noc!*“, „...*jen ohlas od hor ... opětoval danou dobrou noc, - dobrou noc*“, „...*takže se zdál křížem ve čtyrky stejné kusy rozdělen býti. ‘Dobrou noc, dobrou noc!’ šeptal umdlelý poutník hlasem slabým.*“

Poslední slova („*Tichý sen!!!*“) závěrečného verše se shodují (i když nikoli doslovně) se samým závěrem *Pouti krkonošské*: „*V hlubinách těchto dřímá poutník, hlučný spád vody uzpíval jej v nejtišší sen, a vlny říčné táhly teď nad ním...*“ V obou případech se tato slova objevují na významově zatíženém místě: jednou v závěru veršovaného prologu, podruhé v závěru celého textu *Pouti krkonošské*. Oba motivy závěrečného verše, které jsou v prologu vyjádřeny slovy

⁷³ Podle Jaroslavy Janáčkové: Představy adresáta v Máchově próze. In: Stoletou alejí. O české próze minulého věku. ČS 1985, Praha, s. 34.

pocestného, se tedy vážou k motivu poutníka, proto můžeme předpokládat přímou spojitost těchto dvou postav. Slova „Dobrou noc“ se v textu *Poutí krkonošské* jsou aktualizována a jejich význam se prohlubuje i souvislostí s jinými Máchovými díly, ve kterých se rovněž objevují, za zmínku stojí např. básně: *Umírající*, *Zastaveníčko*, rozsáhlejší básnická kompozice *Mnich*, dále prózy *Klášter Sázavský*, *Márinka* či *Křivoklad*, ve kterém je motto „Ó králi! – Dobrou noc!“ postupně rozvíjeno a nabírá na sebe další přenesené významy (viz dále).

Z provedené analýzy lze usoudit, že se opravdu jedná o Máchův promyšlený tvůrčí záměr, o snahu dosáhnout co největší kontrastnosti obsahu i tvaru. F. X. Šalda postihl tento formální rozpor tvaru textu veršovaného a prozaického slovy: „Sama vniterná básnická koncepce Máchova jest tedy skrz naskrz dualistická a protikladně pohnutá, a dramaticky kontrastová jest i jeho vnější kompozice formová“ a Janáčková dodává: „V praxi Máchově je takové spojování verše s prózou nejen zcela běžné, ale i stylotvorné a významuplné (je v *Marince*, v *Cikánech* aj.). Konfrontace řeči ‘nevázané’ s ‘vázanou’ jen rozhojňuje protiklady, z nichž Mácha staví své vize plné neklidu a mnohoznačných nápovědí⁷⁴“. Spojení dvou různých forem je tedy součástí Máchova tvůrčího gesta, respektujícího romantický kontrast a rozervanost.

⁷⁴ Podle Jaroslavy Janáčkové: Představy adresáta v Máchově próze. In: *Stoletou alejí. O české próze minulého věku. ČS 1985, Praha, s. 33-34.*

3.2 Pout' krkonošská

Krkonošskou pout' dopsal Mácha roku 1833. V té době měl za sebou první básnické pokusy, které vycházejí z katolické tradice křesťanské, zařadíme sem např. báseň *Královič* nebo *Vzor krásy*. Duchovní východisko, ve kterém jsou psány, rozvíjí celá jeho další tvorba. Mácha patřil k lyrikům reflexivním, kteří chápali život jako „mučivý proces vnitřního sváru“⁷⁵. Byl posedlý touhou po dokonalém životě, který chtěl žít v celé jeho úplnosti, ale byl zklamán a trpěl, protože se všude setkával pouze se životem „nedokonalým, necelým a zmrzačeným“⁷⁶. Raný Mácha spatřoval „vzor krásy“ v Bohu. Ten však záhy i s vírou ztrácí. V jeho *Deníku* čteme: „... já miluju, více než miluju, já se kořím Bohu, poněvadž není“. Neuspokojuje jej ani přírodní краса, svět ztrácí kouzlo, nesmrtelnost se stává preludem, jediná jistota a pravda je hrob („šťěstí hrob“). Chvíle, kdy se mu svět zdá krásným, jsou jen „vnější zdaj“⁷⁷. Básníkovi se zjevuje životní hrůza v plné své šíři. Stejnou hrůzu jako z noci začíná pociťovat i ze dne: noc znamená konec světla, dne, a předpověď poslední „hrobové temnoty“⁷⁸. „Jestoty den“ ničí pak zase jeho sny, nitro jeho duše. Naopak noc ho v představě úplného, dokonalého, absolutního života „vzhůru vábí“ k nedostupným hvězdám a ideálům. Avšak „jen země“, jež ho coby žalář vězní, je jeho.

⁷⁵ Podle F. X. Šaldy: Karel Hynek Mácha a jeho dědictví. In: *Boje o zítřek. Duše a dílo*. Melantrich 1973, Praha, s. 248.

⁷⁶ Podle téže Šaldovy studie, s. 249.

⁷⁷ Podle téže Šaldovy studie, s. 250.

⁷⁸ Podle téže Šaldovy studie, s. 250.

Velikosti nadzemského prostoru věnuje Mácha pozornost např. v básni *Noc*, ve které intuitivně nazírá problémy záhrobní. Stejnou tematikou se zabývá též v *Návratu*: „širá temnota ochvívá zemi“, „hvězdy tuhnou“ a člověk touží vzhůru k nim, avšak je uvězněn zemí: „*Nešťastná zemi, hrob mne s tebou sloučí a nový opět v změněné na tebe mne vyvede postavě život, já s tebou, v tobě, na tobě žiji, já s tebou a v tobě cítím, jako ty ve mně, a přece jako bys nevěděla, že tvor tvůj po tobě se plazící pro tebe si zoufá*“. Nadcházející den navíc spolu s nocí ruší všechny sny. Básníkovy tváře jsou „*ranním žalem zbledlé*“, slzy tečou „*chladněji vždy na ustydou ruku*“ a padají „*v hlubokou korunku uchřadlého květu srdce*“. Mácha zde také postihl nevyvázatelnost člověka z koloběhu života, který bude trvat ad infinitum až do „*skonání světa*“, a netečnost přírody k tomuto koloběhu: „*nešťastná zemi, nešťastná matko, ty hluboko cítíš žal nesmírný tak nesčíslných tvorů tvých, a přec nevidíš konec žádný, vysvobození žádné*“. Stejný koloběh je zosobněn v *Pouti krkonošské* v mniších, kteří se každoročně probouzejí k jednodennímu jepičímu životu, „*což se s nimi tak díti mělo až do skonání světa*“.

Mácha se věnuje záhrobním otázkám i ve své další tvorbě. Děje se tak například v básni *Těžkomyslnost*, jejíž lyrický subjekt je životem olupován o všechny sny, iluze a ideály, a proto je těžkomyslný. Uplynulé mládí jako jediné je věcí pozitivní, protože ve své nevinosti ještě nic netuší o klamech světa, a toto mládí prý bude moci člověk znovu žít v novém životě po smrti. Mluvčí básně se však k této představě staví nevěřičně a polemizuje: „*Tišší mrtví? / Ti že znovu žijí? / Znovu žijí? / Vlastní vůlí svou? / Či nuceně žily jejich bijí? / Proti vůli v nové sny zas jdou? / Za*

hroby mám znovu mladost sníti? / Aby znovu její prchl stín? / Ó by mohl navždy hrob mne krýti! / Věčně nic! V tvůj já se vrhu klín". Z veršů čiší přímo marnostní ortel vyřčený nad životem, který neuspokojí ani bude-li ho člověk žít opakovaně, protože mu pokaždé připraví stejné hoře. Jediným východiskem se tedy básníkovi jeví věčná smrt - stav strnulý, v němž člověk žádným způsobem nežije (netrvá).

Nejvíce vyhoceny jsou tyto úvahy v *Pouti krkonošské*, kde „přímo theoreticky zabral se Mácha v záhadu záhrobní a metempsychickou⁷⁹". Neřeší však otázku jednoznačně, nýbrž nechává ji pootevřenu. Jedni mniši totiž jakoby ve strachu před smrtí a z toho, co bude za ní, usínají vždy na rok, aby se mohli pokaždé vzbudit k alespoň jednodennímu „kvasiživotu", jiní se zase vrhají ze skály dolů nebo usínají v předsíni, protože zde „zemřou a neobživnou více, a po roce pak pochovávání bývají". Nedovíme se tedy, zda po smrti čeká kýžené rozřešení a nebo další utrpení, avšak ani posmrtný život, zdá se, není záviděníhodný: „bledá tvář i v smrti jakousi hroznou jevila nespokojenost".

Po *Mnichu* a *Pouti krkonošské* prochází Máchovo nitro změnou. Básník zatím sobecky zahleděn pouze v útrapy svého já, naříkající a lkající na svět, který ho připravil o všechny jeho iluze a ideály, jako by procítl. Najednou zabírá i vnější svět. Tento Máchův nový pocit našel své nejvyšší uplatnění v *Máji*. V *Máji* také dostupuje Máchova láska k zemi nejvyššího stupně. Jestliže ve své rané tvorbě Mácha holduje noci a hvězdnému nebi, jež spojuje s mládím, pak se ve své pozdější tvorbě, a konkrétně právě v *Máji*, upíná zpět k zemi,

⁷⁹ Podle téže Šaldovy studie, s. 253.

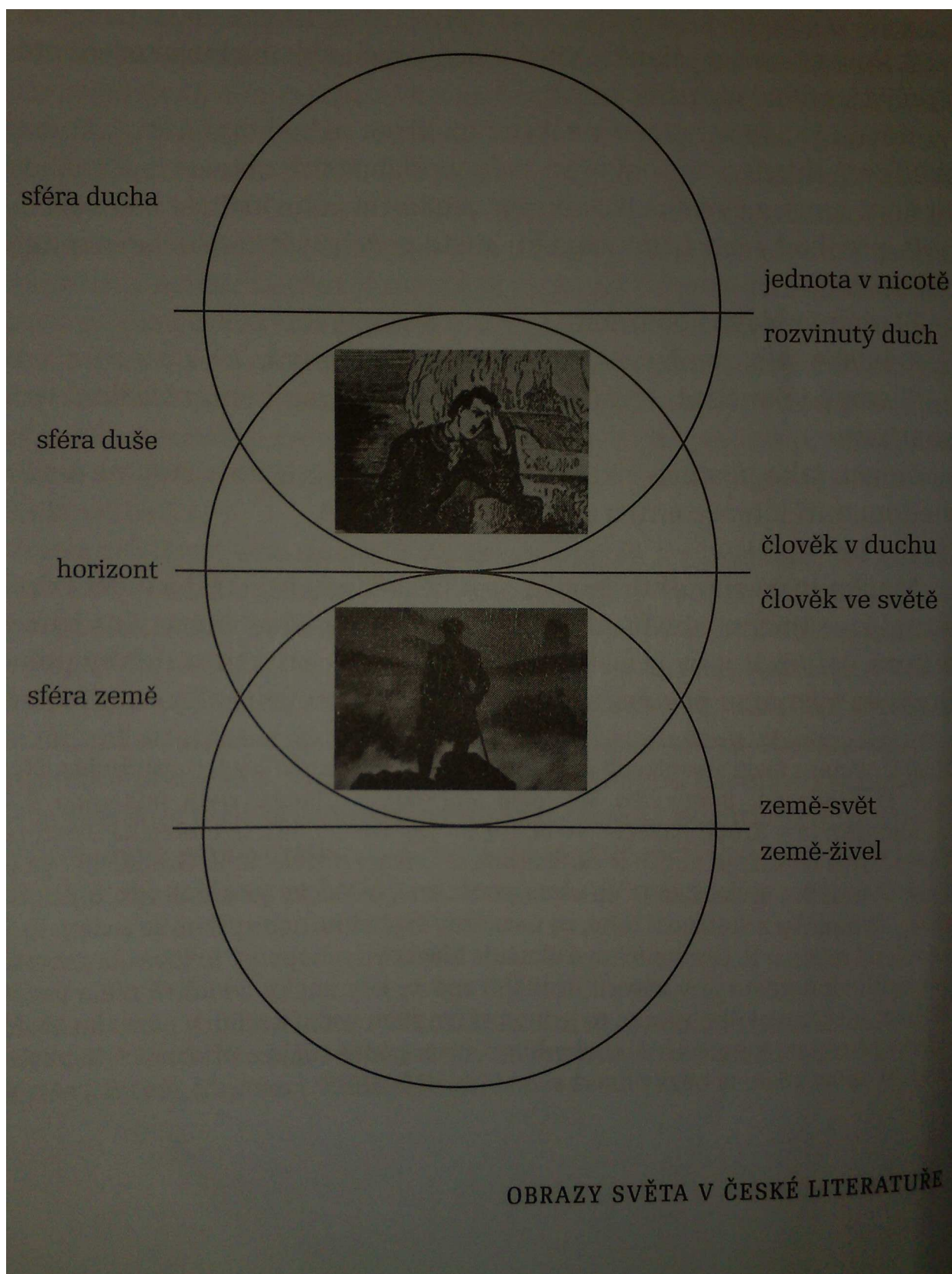
která mu dříve byla vězením. Podobně jako začíná milovat lidi, začíná milovat i zemi, kterou chápe jako jediný klad a jistotu, jako „kolébku“ i jako „vlast“; odtud vzešel a sem bude posléze i uložen, aby našel kýžený klid duše. Podobně umučený Vilém je po smrti pojat zemí, jejíž náruč je to, co poskytuje poslední útěchu. *Pout' krkonošská* je tedy mezníkem v Máchově tvorbě, který leží mezi jeho ranou tvorbou a pozdějším *Májem*, Arne Novák ji zasadil konkrétně mezi *Mnicha* a *Máj*⁸⁰.

Ještě hlouběji zachází ve výkladu Máchovy tvorby Josef Hrdlička. Vychází z výkladu autora *Máje* jako básníka země, jemuž přidává další hodnotu. Označuje jej básníkem duše a o jeho tvorbě hovoří v souvislostech vyjevení kosmu v nich: „báseň je dějištěm myšlení nebo lépe scénou, na níž se ukazuje duše v celku kosmu⁸¹“. Sféra ducha je brána jako jiný modus bytí. Hrdlička hovoří dále o živlech. Živlem ducha je bytostně také vzduch, lehký vzdušný pohyb. Duch je zde vnímán ve významu pneumatu. Zajímavé je, že dalším významným živlem u Máchy je oheň, resp. blesk. Ten má vztah ke světlu, které na sebe váže jednotlivé symbolické významy. Při prudkém střídání světla a tmy dochází k náhlému odhalení, den a noc se střídají v podobném rytmu. Také vzpomínky jsou podobny zjevení blesku. Intenzivní dynamika živlu ohně může u Máchy též symbolizovat samu nejvyšší jednotu ducha. Podívejme se ještě na Hrdličkovo schéma znázorňující tuto problematiku. Vychází v něm mj. z výkladu Máchova vnímání světa ve *Večeru na Bezdězu*, v *Pouti krkonošské* a *Máji*.

⁸⁰ Srov. Arne Novák: *Máchova Krkonošská pout'*. In: *Listy filologické* 38, Praha 1911.

⁸¹ Josef Hrdlička: *Obrazy světa v české literatuře. Studie o způsobech celku*. Komenský, Mácha, Šlejhar, Weiner. Malvern 2008, Praha.

Podstatná dynamika založená na poznávání mezí samotného myšlení:



- I. horní oblast (oheň-blesk), vzduch
 - 1. nicota, nekonečné jedno-nic; duch, absolutní časoprostorový rytmus
 - 2. lidská duše; myšlenka, cit - srdce, přechod k duchu jako jednotě bytí a nebytí, rychlý vzdušný pohyb
- II. přechod - horizont pádu, místo jiných světů - duchovní projekce tělesného
- III. dolní oblast: voda, země
 - 3. lidské tělo, země-svět, přírodní věci a stvoření
 - 4. země jako živel, kruhový čas vznikání a zanikání, zrcadlení ve vodním živlu (poutník ve světě vždy stojí na zemi, pohledem míří k horizontu a zaniká do živlu země)⁸²

Berme toto schéma jako obrazný popis vnímání světa v Máchově tvorbě i jeho zlomu v ní - oscilaci mezi „stavem beztlíže“ a návratem k zemi.

V textu *Pouti krkonošské* jsou místa, která odkazují k reálným událostem cesty Karla Hynka Máchy do Krkonoš koncem srpna roku 1833. S poměrně velkou přesností si Mácha ve svém *Zápisníku* rozvrhl podrobný plán této cesty:

DÍL PRVNÍ PLÁNU CESTY DO KRKONOŠŮ Z PRAHY

1. Outerý. Z Prahy ráno ve čtyry hodiny dne 20. srpna 1833 přes Libeň, Prosík, okolo Střížkova, přes Dáblice, okolo Bakoměřic do Líbezníce, odtud' po silnici přes Labe na Štěpánském přívoze až do Mělníka. Tam se zdržíme do dvanácti hodin. Odtud' k Svatému Jánů na kopci, tam zůstaneme skoro do

⁸² Srov. Josef Hrdlička: *Obrazy světa v české literatuře. Studie o způsobech celku.* Komenský, Mácha, Šlejhar, Weiner. Malvern 2008, Praha.

třech hodin. Odtud' na Vysokou přes nový Kokořín do zřícenin starého Kokořína, v jehožto sklepích nám bude přenocovati. (Zde nocleh i večere.)

2. Středa. Dne 21. ráno ve čtyry hodiny půjdeme ze starého Kokořína oudolím Svatovojtěšským na Housku, zde nám lze býti do sedmi hodin, odtud' na Bezděz, tam pobudeme do třech hodin. Z Bezdězu po silnici do Mladého Boleslavu; - tam náš druhý nocleh; dříve však se podíváme do Zalužan.

3. Čtvrtek. Dne 22. ráno na Michalovice, odtud' po Jizeře do Zvířetic, tam se zdržíme do jedné hodiny; pak se odebereme do Kláštera a ještě ten samý den spatříme Zásadku; na noc však se navrátíme do Kláštera neb do Hradiště.

4. Pátek. 23tého. Ráno časně půjdeme do Valečova, odsud' přes Kněžmostí do Kostí; zde zůstaneme do jedenácti hodin, odtud' na Trosky, zde do 4 hodin, pak na Hrubou Skálu. Zde zůstaneme přes noc.

5. Sobota. 24tého. Ve čtyry hodiny ráno zpátky přes Trosky do Jičína, zde pobudeme do devíti a o desáté hodině budeme v Hadími. Jestli však se půjdeme podívati na Velíš, tehdy nepůjdeme do Radimi léč až o jedné hodině. Odsud' se půjdeme podívati na kartouzu, Bradlec i Rumburk, takže po slunce západu neb o osmé hodině se budeme vracovati do Radimi, kde přenocujeme.

6. Neděle. 25tého. Vyjdeme časně z Radimi do Třebihoště, z něhož se půjdeme podívati do Králové Dvora, tak však, že se opět na noc do Třebihoště navrátíme. Zde, jestli se to dříve nestalo, zesnujeme collegialiter, vincente majoritate et victa minoritate, díl druhý Plánu našeho. K čemuž nám Bůh dopomáhej. Amen. (Protokol.)⁸³

Ostatně Mácha napsal *Pout' krkonošskou* až po své vlastní cestě do Krkonoš a žal mladého poutníka vyslovený nad poznaným světem, který není takový, „jaký jemu slibovala mladistvá obrazotvornost jeho“, je shodný s vnitřním pocitem a přesvědčením Máchovým. Není sporu o tom, že Mácha stylizoval do postavy poutníka sám sebe. Dalším atributem poukazujícím na spjatost *Pouti krkonošské* s Máchovým životem je sen, který se mu zdál a který tvoří jádro druhé poloviny textu. Sen si Mácha poznamenal do svého *Zápisníku* dne 14.

⁸³ Karel Hynek Mácha: *Intimní*, (editor Miloš Pohorský), ČS 1993, Praha, s. 31-32.

ledna 1833 a s menšími stylistickými úpravami jej použil i v textu *Poutí krkonošské*. S tímto snem souvisí i jeden z dopisů Hindlovi z podzimu 1832, tedy po první návštěvě Bezdězu: „Dnes jsem měl podivný sen; zdá se mi, že je toho příčinou čtení lorda Byrona, Mickiewicze a zříceniny bezdězské. Bůh Vás chraň takových snů; jediný účinkuje snad na celé živobytí...” Jiný fakt odkazující k Máchovu životu je dopis, který autor napsal své milé, jež ho opustila: „Ty jsi byla sluncem mým, než ach ty jsi zašla...” atd. Nelze tedy popřít, že toto dílo je spjata přímo s Máchovými aktuálními prožitky, s jeho životním postojem a světovým názorem.

Postava poutníka je v tomto textu charakterizována přímočarým způsobem, který byl pro Máchův styl do této doby nezvyklý. Jak již podotkl Zdeněk Hrbata, jedná se tu o poměrně dosti podrobný popis postavy poutníka, který „je příkladně romantickou figurou, která již vnějškově a fyziognomicky patří k nejvýraznějším Máchovým postavám: ‘černý oděv’, ‘vysoká postava’, ‘temné vlasy’, ‘bledé líce’, ‘modré oko’ prozrazující ‘nevýslovnou touhu’⁸⁴”. Poutník podniká svoji první pouť („*To byla první pouť jeho*“), jejíž počátek předznamenávají aranžmá fiktivního prostoru, připravující půdu pro metafyzickou meditaci a reflexi. Jedná se především o zaniklou slávu pražských památek a o životu nepřátelské výšiny hor: „*hrobky králů českých*“, „*Vyšehrad pustý*“, „*spatřil rozlévati se studený sníh ustydlé země v chladné slzy*“, a ještě dříve v textu: „*Pusto kolem ... pták i zvěř mívá kraj tento, ani strom ani květ nevzejde tuto, jen člověk jediný tiskne se vždy výše a výše v čistější nebe*

⁸⁴ Viz Zdeněk Hrbata: *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*. H+H 1999, Jinočany, s. 27.

blankyt, a nenalézá zde léč tajemně šustící mech a studený sních". Často se jedná, jak lze vidět na posledním uvedeném příkladu, o obrazné vyjádření prožitku antiteze⁸⁵.

Mácha v *Pouti krkonošské* popsal reálnou pouť, tedy pouť jako cestu odněkud někam. Zdeněk Hrbata k tomu dodává, že „cílem *Pouti krkonošské* ... je také obraz pouti samé⁸⁶". Reálná, pozemská pouť se však v symbolech a metaforách kříží s transcendentální poutí za poznáním, přičemž se navíc dostává do kolize s přírodou, s horskou krajinou. Jinými slovy: vedle hmotné, pozemské pouti je zde přítomna pouť zcela jiného charakteru, která však s poutí hmotnou koresponduje. Je to cesta od dětství a jinošství k dospělému mladému věku, cesta člověka, který prožije zklamání, ztrátu ideálů (pro romantiku tak charakteristického), cesta člověka, který si myslí, že dospěl k absolutní pravdě, po jejímž zjištění už se zdá marné žít⁸⁷. Tuto cestu symbolizuje

⁸⁵ Romantická antiteze se v mnohém podobá antitezi barokní. Ta je v baroku spolu s alegorií výrazným literárně-stylistickým prostředkem. Oběho Mácha využil ve výstavbě textu *Pouti krkonošské*. Pojem antiteza dává hojně do spojitosti s Máchovým dílem Vladimír Štěpánek v monografii Karel Hynek Mácha, Melantrich 1984, Praha.

⁸⁶ Viz Zdeněk Hrbata: Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech. H+H 1999, Jinočany, s. 26.

⁸⁷ Obraz dospívání člověka vylíčený v *Pouti krkonošské* má jistou paralelu ve Večeru na Bezdězu. Věk dětský je zde podobně zobrazen jako bezstarostný, protože světa neznalý: „... v růžových červácích plane země v objetí večerním jako krásný tichý obraz; jen nejbližší krajina jest jasná, jen jí lze dohlédnouti ... tichá se objevuje země s tvory svými v jasném oku, v nevinné duši dítěte; ono nespátří, než co mu nejbliže, nezná přešlost, nehádá v budoucnost; vše mu tichý, krásný slibuje život ...". Podobně jako je motýl v *Pouti krkonošské* zanášen v „neznámé výšiny“, tak i tento dětský věk ve Večeru na Bezdězu „rychle pomine, rychleji než večer jarní“ a dospělý člověk později prožívá deziluzi: „...sny jeho zacházejí jako hvězdy noční v ranní záři“.

vertikála dole-nahoře, té je adekvátní přirovnání krásné-ošklivé, v díle popsáno jako květné kraje (dole) a mech a sníh (nahore). Člověk tíhne k nebi a to ho přivádí do krajiny pusté, krajiny smrti⁸⁸. Motiv motýla symbolizuje jinochovo uplynulé dětství a ubíhající mládí, které se již nedá vrátit zpět: *„Nešťastný, toužíš nazpět v luhy pestré, které ti byly kolébkou;- ty jsi nechtěl v kraje tyto, proti vůli tvé tě v chladnou výši zanáší ten samý vítr, co tě v mládí tvé kolíbal na líci rozvitého kvítí“*. Motýl je tedy, coby jinochovo dětství a mládí, proti své vůli unášen větrem do chladných výšin. I poutník jde vzhůru, jeho tělo stejně jako jeho mysl jsou puzeny nezadržitelnou mocí fyzickou, aby rostly a stárly a věku dětskému a jinošskému se tak odcizily a vzdálily. V okamžiku, kdy se ještě zdá, že by vše šlo vrátit nazpět, kdy nic není ztraceno, nastává definitivita: *„... vtom lapil [poutník] motýla, však nadarmo, on již ustydl umořený zde panující zimou“*. Zdá se, že právě tento zlom symbolizuje⁸⁹ přerod mladého jinocha (v dnešní terminologii

⁸⁸ Je zajímavé sledovat Máchův smysl pro romantickou (popřípadě barokní) antitezi v rámci jeho díla. Ve Večeru na Bezdězu je pro něj výška (spojená s nocí a hvězdami) pozitivem. Zde nabývá jasně negativního významu, i když ani to není jednoznačné. Jak se později z textu *Poutí krkonošské* dozvídáme, poutník váhá nad tím, zda po smrti přijde či nepřijde úleva (podobné úvahy zcela konkrétního charakteru má Mácha v básni *Těžkomyslnost*, viz výše). V případě, že by úleva přišla, byla by ona výšina (nebe) jistým druhem vysvobození, tedy pozitivem. Když ne za života, tedy alespoň po smrti našel by člověk klidu (za života se může alespoň uspokojovat krásnou představou).

⁸⁹ Termíny *symbol*, *symbolizovat* je zvykem spojovat s literárním směrem zvaným symbolismus. Nutno podotknout, že to není náš případ, termín se však k analýze textu *Poutí krkonošské* hodí a je na místě. Máchova technika básnického obrazu se od techniky českého symbolismu (např. Březina) liší. U symbolistů oscilují jednotlivá pojmenování na hranicích významů přenesených a vlastních, každý z těchto významů je však sám o sobě určitý a jednoznačný. Máchova technika pojmenování je však blízká technice poezie středověké, barokní i mystické. Zde

tedy člověka pubertálního věku, v kterém je člověk podle Máchovy logiky jiný - odtud jinoch) v dospělého člověka - přerod dramatický a dlouhodobý. Stejně jako motýl byl, ač nechtěl, zanesen do výšin, tak i „člověk se tiskne vzhůru k jasnému nebi;- ó on musí“. Motýl - mládí zanesené vysoko, tedy až do bodu přerodu v dospělost, chce nazpět „dolu v květné kraje, odkud ho bouřlivý vítr byl zanesl“, avšak to už nejde a člověk se tedy „musí“ tisknout výše⁹⁰. V sémantice slovesa muset je obsažena nutnost a neodvratnost stárnutí, přerodu, který musí jednou přijít (míněno přerod jinocha v dospělého), stejně jako přijde smrt. Přimknutost a tíhnutí člověka k nebi se dá vyložit vícero způsoby (pozn.: nebem může být myšleno Království nebeské, jehož může člověk po smrti dosáhnout, také to ale může být pouhý symbol, který přeneseně označuje stárnutí člověka):

1. poutník k nebi spěje za života (stárne),
2. dospěje k němu po smrti
3. i když život odmítne ve snaze se nebi (tedy stárnutí a marnosti života), ke kterému se nevyhnutelně už za života blíží, vyhnout, stejně

jde o mnohoznačnost významu obrazného; jednoznačný je pouze význam vlastní. To dovoluje vykládat symbolickou rovinu díla mnohoznačně.

⁹⁰ Bezpečí a jistota v dětství jsou samozřejmě jen iluzí, ale tím, že dítě ještě neví tolik o světě, pocituje tuto iluzi jako realitu. Nutností dospívání a stárnutí se proti své vůli „tiskne vzhůru k nebi“. Mnohoznačnost Máchova obrazu nám však dovoluje vidět i jiné možnosti: touhu člověka po těchto „výšinách“, jejichž náplní může být dle individuálních tužeb cokoli, lákání životem, světem, šalbou a mámením. Tyto „výšiny“, mohou být na výši jen zdánlivě, jejich podstata a jejich náplň může být jinak jen mrzká a nízká (viz logika Komenského Labyrintu), na což člověk později může přijít (pak zatouží nazpět v „luhy pestré“).

k němu jednou dospěje. V marnosti života cítíme marnost úniku.

Narazili jsme na složitost symboliky, kterou Mácha v *Pouti krkonošské* použil. Je to dáno i tím, že Mácha používá výrazů hned v trojím významu. Vysvětlíme si to na pozdravu „dobrou noc“, který se objevuje v Máchově díle i mimo *Pout' krkonošskou* (vezměme si např. zvolání *Křivokladu* „Ó králi! – Dobrou noc!“). Tento pozdrav „mívá jednu platnost skutečného pozdravu, jednu básnického obrazu, jindy se provozuje hra s jeho dvojnáčetností⁹¹“.

➤ Vlastní význam a hra s dvojnáčetností:

Vtom jako by bílý stín se mihl okolo železně mříže chodby královského bytu a jakýsi jemný hlas: „O králi? – Dobrou noc!“ tajným pravil šeptem; – hned nato z vysoké bašty hlásný odpovídal půlnoc. „Dobrou noc!“ opakoval si král, přes ouzký dvůr hledě k lidomorně, a opět jako by s ousměchem někomu děkoval, „dobrou noc – půlnoc!“ k věži žalářní pokynul rukou.

➤ Význam přenesený:

Podle rakve stálo víko, na kterém dle poslední vůle [Miládky] bílým, velikým písmem: „O králi! – dobrou noc!“ bylo napsáno.

V prvním z uvedených citátů je pozdrav nejprve adresován králi Václavu, je zcela přiměřený situaci, a je neobrazný. Při druhém opakování pozdravu se objevuje obraz s významem

⁹¹ Podle Jana Mukařovského. Genetika smyslu v Máchově poezii. In: Studie II (ediční rada: Trávníček – Červenka – Balaščík). Host 2001, Brno, s. 307.

přeneseným, což je ještě zřetelnější při třetím opakování – král kyne „dobrou noc“ k žalářní věži, k dějišti poprav, tedy ve smyslu parodickém⁹².

Při vnímání těchto různých rovin probíhá složitý sémantický proces. Provedme nyní malý exkurz do sémantiky jazykových výrazů, které mají vliv na vnímání literárního díla (nejen Máchova). Jan Mukařovský tvrdí, že „při pojmenovacím aktu není uváděno ve vztah jedině slovo

⁹² Srov. k tomu pojetí máchovského významu noci u Pavla Eisnera (Pavel Eisner: Na skále. Dvanáct zastavení máchovských. Karel Voleský 1945, Praha, s. 144). Mácha je podle něj básníkem „nocí a Noci ... veden hlubokým ablaudem češtiny, klade rovnítko mezi Noc a Nic, a dramatická vzrušenost jeho verše, jeho věty pochází právě odtud, že zapřísahavé slovo doluje světlo i ze samého klínu Nicoty“. Mácha nebyl „milencem“ noci. Naopak. I Eisnerovo pojetí argumentuje pro Máchovu oblibu víceznačnosti slovních výrazů. (Nutno však podotknout, že raný Mácha v noci jisté pozitivum spatřuje, noc je záštitou jinošství a vytoužených hvězdných dálek, současně je noc však negativní realitou, která pohlcuje světlo. Z takového pojetí je patrná Máchova ambivalence a antitetické cítění). Daniela Hodrová hovoří přímo o esoterickém charakteru máchovské noci, o němž svědčí také pozdrav *‘dobrou noc!’*. Ten „se ozývá v lesích, u hrobů. *‘Dobrou noc ti, dívko, dívko zlatá, / I tichost tam kde panuje svatá,’* přeje básník mrtvé (Straba), *‘Dobrou noc,’* hučí les a týmž pozdravem se loučí pěvec s mrtvou milenkou (Zastaveníčko), *‘‘Dobrou noc!’’* zdól strůny vály, / I na svého co pěvce hrobě (Baláda), *‘Dobrou noc, o lásko!’* volá básník loučící se s *‘klamuplnou říší’* lásky (Dobrou noc!). Táž slova zazní i v *Pouti krkonošské*: *‘‘...ty, přírodo, hrob můj sama sebe klamající přistřeš travinou zelenější krajiny vůkolní a opět nade usmívati se budeš, jako bych nikdy nebyl býval zde a jako by usta má nebyla zvolala horám těmto ‘dobrou noc!’’* Umlkl, ticho kolem, jen ohlas od hor po stranách jeho strmících opětoval danou dobrou noc, – dobrou noc!’’ O kousek dále pak šeptá *‘umdlelý poutník’* znovu *‘Dobrou noc, dobrou noc!’* Ta dvě tajemná slova jako by byla heslem všech, kteří jsou zasvěceni smrti. Záhadnost a dvojsmyslnost tohoto pozdravu-devizy je nejzřejmější v *Křivokladu*. Pozdrav *‘dobrou noc’* se tam několikrát opakuje – z úst Milády, z úst krále, z úst kata. V páté kapitole leží mrtvé Miládě na srdci meč, na víku rakve je nápis: *‘O králi! – dobrou noc!’* (táž slova stojí i pod názvem *Křivoklad*)“ (viz Daniela Hodrová: Místa s tajemstvím. KLP 1994, Praha, s. 45-46).

s jedinou věcí, nýbrž pokaždé konfrontován *celý* významový systém jazyka s *celým* světem věcí, odrážejících se v mysli člověka...⁹³". To znamená, že jedna věc se dá pojmenovat hned několika různými výrazy, slovy, tedy synonymy (synonymický plán), a naopak pod jedním slovem si dokážeme představit hned několik možných věcí, které nás napadnou (homonymický plán). Slovo je s označovanou věcí spojeno tzv. „věcným vztahem“, svazek slova a označované reality je v přímém vztahu. Jakmile je toto slovo zaměněno slovem jiným, které je označované realitě vzdálenější, začne být tento svazek pocíťován jako napětí. Takové pojmenování je časté právě v poezii, mluvíme o pojmenování obrazném, přeneseném. Receptorovi samozřejmě smysl obrazného pojmenování neujde. Je to možné právě proto, že oblast *jazykových významů* a *svět věcí* odrážejících se v mysli člověka (receptora) „stojí proti sobě jako dva *systemy* významové, z nichž každý je uvnitř protkán nesčíslnými spoji mezi jednotlivými prvky⁹⁴". Tyto spoje se uplatňují právě při obrazných, přenesených pojmenováních. Mohou však sehrát účinnou roli i při pojmenování přímém, a to tak, že se receptorovi vybaví při jejich vnímání jako různé asociace a konotace. Věc slovem přímo pojmenovaná zůstává tedy pro receptora v popředí - drží si svůj „vlastní“ význam, ale současně „vedle této věci věci, v *jejím pozadí*, proniká do vědomí i neurčitý shluk mnoha jiných věcí-významů, s nimiž věc přímo slovem míněná je spjata nějakými, třeba velmi vzdálenými a skrytými významovými souvislostmi⁹⁵". Mácha

⁹³ Podle Jana Mukařovského. Genetika smyslu v Máchově poezii. In: Studie II (ediční rada: Trávníček - Červenka - Balaštík). Host 2001, Brno, s. 311.

⁹⁴ Tamtéž, s. 312.

⁹⁵ Podle Jana Mukařovského. Genetika smyslu v Máchově poezii. In: Studie II (ediční rada: Trávníček - Červenka - Balaštík). Host 2001, Brno, s. 312.

tohoto systému plně využívá ve své poetice, do procesu různých rovin recepcce nechá vstupovat jednotlivá slova i celé kontexty. Na tom je založena i řada obrazů v *Pouti krkonošské*, které vedle prvotních významů nabývají, ať už díky mnohoznačnosti slova samotného, nebo i vhodným umístěním do celého komplexu slov, do kontextu, i řady významů jiných, přenesených (viz jejich interpretace níže). Z celého textu můžeme vybrat např. obraz motýla coby prchajícího mládí, postavu stařeny, postavu starce-poutníka, obraz měsíce rozťatého křížem na čtyři díly, imaginární klášter na Sněžce, bílou pěnu uzpívající poutníka, hrobky králů, Vyšehrad pustý, mnichy a jejich existenci v rámci kláštera. Mnohoznačný je i obraz samotné pouti. V pouti hmotné, pozemské se svými různými odstíny zrcadlí pouť transcendentální. Tato symbolová významovost zakládá v textu alegorický plán.

Shrňme nyní do závěrů výše rozvíjenou teorii. Mácha používal slova tak, že jejich prvotní význam je zdánlivě irelevantní ve vztahu k označovanému, daleko důležitější je plejáda významů přenesených, jež v sobě slovo implicitně nese a jež odkazují k řadě skutečností. Tyto skutečnosti samozřejmě souvisejí se skutečností, k níž přímo odkazuje prvotní význam slova; na tom je tato symbolika založena. S vědomím těchto zjištění pokračujeme nyní dále v interpretaci textu *Pouti krkonošské*.

Bezstarostné dětství Máchovi představuje ideál, kdy poutník ještě nevěděl nic o špatnostech světa a z nynějšího věku touží jako motýl nazpět v „*květné kraje*“ odkud ho zanesl „*bouřlivý vítr*“. Tento vítr, symbolizující neklid, nepohodu, ruch, je kontrastním prvkem k idyle „*květného*“ dětství a mládí. Další kontrast shledáváme ve vertikálním rozporu

rozkvetlé krajiny dole oproti chladné, mrtvé krajině nahoře. Jedná se o celou plejádu antitetických střetů. K důležitým kontrastům dospívá poutník na své pouti životem a jeho představa o ideálu se sráží s krutou realitou. Poutník poznal, že svět není takový „*jaký jemu slibovala mladistvá obrazutvornost jeho*“, doufal, že „*všecky sny ... zde v opravdivost nalezne změněné, byl by celý láskou obejmul svět. Než příliš brzo sklesla opona, a on procitl ze snů mladistvých*“. V *Pouti krkonošské* nalézáme smyslové obrazy opakovaně vyjadřující tužbu a deziluzi, symbolizují srážku poutníkových ideálů s realitou: „*On chtěl utrhnouti kvítko v měsíčním vzešlé luhu, a rosa noční co slza chladná skropila vřelou mu ruku; on se sehnul k rozvité růži, okouzlený vůní její, a spatřil, že z časného vykvétá hrobu; on za svítání obdivoval lílie sněhobílou zář, než již v noc viděl ji skláněti korunu stříbrobílou k vlhké zemi; on hledal lid, jaký žil ve snách jeho, a pouhé larvy s ousměchem hleděly v oko jeho cituplné, zkrátka on hledal ráj snů svých v světě tomto, on po něm rozestřel náruč, a pouhou lásky prázdnou sevřel zem na prsa horoucí*“. Antitetických vyjádření tedy přibýlo, autor je nahustil do krátkého úseku subjektivizované promluvy. Nestojí tu už proti sobě jen „*květné*“ mládí a „*bouřlivý vítr*“, rozkvetlé kraje dole a „*pustá*“, „*šustícím mechem*“ a „*studeným sněhem*“ pokrytá krajina nahoře, ale „*kvítko*“ proti „*chladné rose*“, „*rozvité růže*“, která však kvete z „*časného hrobu*“, za dne zářící „*lílie*“ sklání v noci „*korunu stříbrobílou k vlhké zemi*“, vysněný „*lid*“ se změní v pouhé „*larvy*“. Významovým důsledkem hustoty těchto kontrastů je gradace katastrofických vizí *Pouti krkonošské*. Poutník je zklamán vším, čím jen zklamán být může, neodvratně stárne, dětství odplynulo a mládí se též začíná pomalu nachylovat, zdá se mu, že vše, co je v životě krásné, už bylo

a nenávratně minulo. Nyní přichází i o své ideály, zjišťuje, že věci, o kterých snil, jsou neuskutečnitelné. A takto zklamané mládí ještě zasáhne a ublíží mu nešťastná láska: „Oh on ještě miloval tebe, než pozdě - pozdě, ty již ztracená jsi byla pro něho“. Lásku Mácha hodnotí jako jev pozitivní, který jediný dokáže individuum pozvednout z hlubin temna noci, ze zklamání nad světem, dává zapomenout, ona „vzešla jemu co hvězda jitřní nad temné vlny myšlenek nynějších a první papršky padaly opět v jeho temnou mrtvou noc; zlaté sny mladosti jeho vrátily se zpět, než myšlenka, že jediná hvězda, které lze bylo osvítiti stezky pouti jeho svitem růžovým, není hvězdou jeho, a že papršky její jen proto usmály se ve tmu jej obkličující, aby tak brzo zase zahasly a jen mocněji aby probudily touhu jeho po světle⁹⁶, řítila jej nazpět v noc myšlenek předešlých“. Zde gradace vrcholí a vše jakoby předznamenává blízký zánik.

Odešlá milá je navíc „hvězdou jasnou“, tedy ideálem, po němž jinoch prahne. Ani tohoto ideálu se mu však více nedostává, ztrácí jej. Stejně jako je mládí z „hvězdné noční oblohy“ sráženo poledním žářem k zemi (viz *Večer na Bezdězu*), tak i zde ztrácí „jedinou hvězdu“. Tedy ne celé nebe, něco

⁹⁶ Srov. s tzv. barokní honičkou (mystická cesta duše za Pánem bývá často alegoricky zobrazována jako milostná honička dívky (duše) pustinou (život) za milým (Kristus), který se ztratil (ztráta boží milosti) a kterého hledá v panice opuštěnosti (temnota smyslů) a kterého podle znamení, která zanechal v přírodě a ve světě lidí (pochopení božské existence), najde a oddá se mu (spojení s Bohem). Nechybí zde smyslové ani smyslné zanícení, jehož vzorem byla i biblická Píseň písní), s jejíž tematikou zde můžeme spatřovat jistou paralelu. Dívka hledá světlo, tedy Ježíše Krista, a to se jí objevuje v temnotách. Mácha však toto světlo, rozumí se Boha (kterého mu zde zastupuje jeho milá; opět shoda s názorovým cítěním baroka, ve kterém byla láska k Bohu pocítována ambivalentně zároveň jako láska erotická), opět ztrácí.

však přece, a také toto torzo ideálu poutníka nyní opouští. Cítí se prázdný a marnost všeho naplňuje nyní jeho mysl - světlo mizí z jeho života a myšlenky jsou pochmurné. Jeho zpověď věnovaná milé je založena na dalším kontrastu, kontrastu zásadním - kontrastu života a smrti. Slunce zde jako jediný prvek zastupuje život (*„Ty jsi byla sluncem mým...“*), následující vizi zániku, vizi smrti Mácha vyjadřuje jazykovými prostředky významově konotujícími zánik dne, příchod temnoty noci, samoty, spánku a zimy: *„zašla navždy“*, *„žádný den nezardí se více“*, *„osamělý poutník budu kráčetí nocí neskonalou“*, *„pustá tichost obživne jen lkáním mojím“*, *„čirá tma“*, *„nicotné postavy a preludy snů mých“*, *„slzy ledové [koruny stromu]“*, *„sny horoucí“*, *„opravdivost strastná“*, *„vlasti vřelé slzy moje v led ustydnou“*, *„sny moje pohynou ve věčném snůpustém spaní“*. Ve zkratce je zde podána poutníkova měnící se mysl, její přeměna směřující od ztráty všech ideálů, včetně ztráty milé, až k okamžiku, kdy si odbyl své nejhorší hoře, kdy slzy zamrzly, emoce se vybouřily a on si uvědomil nenávratnost všeho odešlého. Kontrast života a smrti je dán i kontrastem světelným: životodárné slunce zajišťuje denní světlo, které se zacházejícím sluncem zajde - zde navždy. S ním „zajde“ i poutníkův život, který vyprchal, ztratil smysl, je prázdný a není už nic, co by ho naplňovalo.

Co je však opravdu oním „snůpustým“ spaním, které spolu s jinými atributy symbolizuje - použijme obecného termínu - úpadek? Chce Mácha říci, že mladík bude žít bez oné milé svůj život jako ve spánku, jako opilý, jakoby myslí stále mimo realitu? Není snad takto popsané vyprchání života předznamenáním jeho konce, předznamenáním sebevraždy nebo alespoň touhy po ní? Vždyť hned po upadnutí poutníka do „snůpustého“ spaní následuje jeho „poslední dech“, který „se

mísiti bude s červánky na večerním nebi... pak spláchne déšť a setře vítr stopy kroků jeho, jak by nikdy nebyl šel po horách těchto". Každý čtenář si v tom jistě najde jiný, svůj subjektivní výklad, je také možné, že jeho poslední dech je daleko a poutníkovi bude plynout celý jeho život, který přirozeně nebyl popsán, protože nebyl ani prožit, a že myšlenka na jeho poslední dech je pouze myšlenkou na vzdálenou a v době vyslovení hypotetickou smrt, která jednou, neznámo kdy, přijde. Avšak hypotéza myšlenky na sebevraždu by nebyla nelogická, neboť zapadá do konceptu *Poutí krkonošské* a tvořila by paralelu s možnou sebevraždou poutníka na konci textu (viz dále).

Touha Máchova poutníka po ideálu je však tak veliká, že se ho nevzdá, nebude však šťastný, cítí, že v poznaném světě bude neustále narážet a trpět. Jedná se o srážku ideálů s realitou. V logice Máchovy významové výstavby *Poutí krkonošské*, nahlédnuté z obecného hlediska to znamená, že čím většího poznání, vědění, čím větší moudrosti a zkušenosti lidská bytost na své pouti životem dosahuje (jinými slovy: čím více se vzdaluje dětství, čím je starší), tím více se vzdaluje od svého ideálu a poznává krutou realitu světa, bez které by byla šťastnější, ale jejíž příchod (oné kruté reality světa) je nezvratný (podobně jako je nezvratný příchod smrti). Nic nevědoucí dětství a ještě ne tolik vědoucí mládí není tedy zatím tolik sužováno realitou světa a jeho vědomí je dán prostor k vytvoření ideálu, jehož ztráta však následně bolí. Oproti ideálu se pak realita individuu zdá být pouhým zdeformovaným torzem.

Romantická touha po ideálu se podobá touze barokní. V tomto se Mácha podobá Komenskému. I když už mnohé zná, stále

nevychází Poutník *Labyrintu* z údivu, dochází k podstatám věcí, pokaždé je shledá nesmyslnými a chce poznávat jiné, opakuje se totéž. Po poznání všeho se však nestává stejným jako ostatní, nesplývá s okolním světem; trpí, protože ví, že mu nezbývá než v něm žít, ale nachází útěchu ve svém srdci a v rozjímání se svým Bohem. Máchovu poutníkovi se "pouhé larvy" smějí, ale jeho oko je "cituplné". Od Komenského se však Mácha liší v zásadní věci: poutník v *Pouti krkonošské* nehledá uvnitř svého srdce Boha, s nímž by mohl v klidu svého nitra obcovat. Zůstává vnitřně rozervaný a nejistý. Ze silně kontrastního založení *Pouti krkonošské* vzniká napětí uvolňující energii, přesvědčující o tom, že poutník je sice zlomen a zklamán realitou, ale svou touhu po ideálu si v sobě nese dál a nikdo mu ji nevyrvé, natolik je jeho přesvědčení pevné. Podobně jako poutník v *Labyrintu* bude tudíž touto realitou trpět, oproti poutníkovi *Labyrintu* však nenajde útěchu. Protože Máchův hrdina a ústřední subjekt netouží splynout s ostatním světem, přistupuje na tyto útrapy duše a myslí dobrovolně. Tím se stává typem hrdiny, který v sobě nese i určité prvky donquijotovství; ač přesvědčen o marnosti svého konání, musí tak jednat, chce-li zůstat tím, kým je. Cervantes však skryl marnost takového počínání do alegorie, např. do zdánlivě marného souboje dona Quijota s větrnými mlýny. Pro okolní svět tento souboj význam nemá, ale pro hrdinu ano.

Máchův poutník zřejmě již došel poznání pravdy. A je to poznání podobné tomu, k němuž dochází poutník v Komenského *Labyrintu* (a jaké najdeme už v Bibli), totiž, že všechno je marnost. Proč tedy žít život, který stejně končí smrtí a z člověka nezbude vůbec nic „jak by nikdy nebyl šel po horách těchto“, „jak by nikdy nebyl býval zde a jakoby ústa jeho

nikdy nebyla zvolala horám těmto 'dobrou noc!'", ptá se neustále autor.

Příroda je v *Pouti krkonošské* vyjevená v celé své lhostejnosti, žije si svým životem a věčný koloběh života a smrti, který zde probíhá, je jí lhostejný, protože mu nerozumí a ani nechce a nemusí. Jen člověk, jemuž byl dán rozum, se pro různé otázky trápí. Příroda je pojata jako „*sama sebe klamající*“ a nad mrtvým poutníkem „*usmívati se bude*“.

Se slovy a myšlenkami lkajícího poutníka koresponduje i čas plynoucí v krajině. Než vyřkl poslední slova „*slunce zašlo za temné hory; jako mrak černý vystupovaly vrcholky jejich na obzoru země české a za horami protějššími vycházela slunce světů jiných*“. Popisy okolí neskrývají Máchovo nadšení a okouzlení horskou krajinou, kterou pozoroval na své cestě do Krkonoš. Svou romantickou povahu nezapřel. Líčení krajiny je výsledkem syntézy bezprostředního smyslového zážitkového zdroje s literární inspirací⁹⁷. Použité motivické prostředky v textu *Pouti krkonošské* vypovídají o estetice romantické literatury: „*města co bílá znamínka vyhlížela z šerých stínů*;

⁹⁷ Máchovy přírodní scénérie jsou podávány spíše jako vize snové, bez jediného detailu typologicky exaktního (jako tomu bylo u realistů resp. naturalistů). Pavel Eisner upozornil na to, že Mácha zacházel se zobrazovanou přírodou velice suverénně. V *Máji* např. dochází ke značným nesrovnalostem, když v českém kraji prvního května kvete růže a svítí svatojánské mušky. V samotné *Pouti krkonošské* pak „*zavání osení zdola ... , zároveň je vrcholek Sněžky sněhokrytý; kdyby ta vůně byla třeba i jen od osení zeleného, bude alespoň květen, v květnu však není, aniž za Máchových dob byla Sněžka sněhokrytá*“ (viz Pavel Eisner: *Na skále. Dvanáct zastavení máchovských*. Karel Voleský 1945, Praha, s. 30-31). Máchovy však nešlo o realisticky přesný popis krajiny. Jedná se o krajinářské montáže, které se mu hodily do jeho básnického plánu.

nad nimi se kroužil lehký kouř a sníživ se plížil se po tváři tichých jezer v nichž se vzhlížely vycházející hvězdy, sem tam je barvila zář malých plamínků hořících po hrázích temných. Večír byl jasný a čistý, jak jen na horách bývá, měsíc byl blízký ouplňku a záře jeho stříbřila osněželá čela zmodralých hor, jenž z temné noci strměly co zesinalé hlavy mrtvých králů, korunované stříbrnými vínky".

Když se vše uklidnilo, slunce zašlo, krajina ztichla a tma ji obestřela, zůstal poutník sám na vrcholu Sněžky a vzhlížel do kraje. Najednou jako by přestal vnímat čas, jako by ustrnul a dostal se do oněch pomyslných „světů jiných“, světů imaginárních. Skutečně se tam dostává, dostává se do kláštera na Sněžce⁹⁸.

Ve výše interpretované části textu *Poutí krkonošské* převažuje složka lyrická. Pozornost je věnována zejména proměnám poutníkovy nitra. Máchu nezajímala ani tolik pouť pozemská, hmotná, jako pouť transcendentální. Proto není ani cesta poutníka do hor podrobně konkretizována, nýbrž podána kuse a torzovitě. Na začátku se dozvídáme, že jinoch jde pod vrcholem Sněžky a postupuje dále. Toto vyprávění ustupuje zcela do pozadí, a to jednak obrazu motýla, který zde zastupuje plynoucí a hynoucí mládí, jednak sledu a gradaci

⁹⁸ K následující části textu *Poutí krkonošské* podotkněme, že Mácha znal cenu triviální literatury, tzv. černého románu, typického literárního produktu 18. století. Obraz polorozpadlého kláštera s mrtvými mnichy, kteří ožívají, je zcela poplatný druhu této literatury. Tím nechceme Máchu obviňovat z jakékoliv triviálnosti, naopak (navíc jde o umělecky pojatý záznam snu). Jde pouze o eventuální využití tohoto druhu literárních postupů k názorné demonstraci autorova záměru. Mácha chtěl svoji složitou prózu, jejíž složitosti si byl vědom, dostat blíže ke čtenáři, blíže jeho porozumění (srov. Čermák, Josef: Na okraj černého románu. In: Světová literatura 1968, roč. 13, č. 1, s. 220-224).

antitezí, které zobrazují poutníkově nešťastné a rozervané nitro. Náhle vidíme, že „samotný teď seděl v pustině, hluboko pod ním příroda kvetoucí ... dlel na skalísku osamělém⁹⁹ nad horami zardělými“. Navíc je vyprávění ve třetí osobě („...poutník kráčel stezkou“, „jinoch byl as dvacítiletý“, „to byla první pout' jeho“ atd.) prokládáno četnými promluvami poutníka v osobě první (promluva poutníka k odešlé milé představuje dokonce výraznou část první poloviny textu), což dodává textu velmi subjektivní a expresivní ráz a zvýrazňuje lyrickou složku.

V druhé polovině textu *Poutí krkonošské*, jejímž jádrem se stal Máchův sen, který se mu zdál, a který si poznamenal do svého *Zápisníku* dne 14. ledna 1833 jako Sen (viz výše), však již převažuje epická složka nad lyrickou, začíná zde konkrétní děj, ve třetí osobě je vyprávěn příběh o otevření kláštera, o událostech, které se v něm seběhly až po opuštění tohoto místa poutníkem.

⁹⁹ Poutníkova osamocenost se podobá opuštěnosti Kristově v zahradě na hoře Olivetské. Je stejně vzdálen od Boha, od vlasti. Toto osamělé místo (privilegovaný prostor), na které vede úzká stezka (symbolizující vstup do jiného světa), leží jako zednářská „místnost rozjímání“ na hranici dvou diametrálně odlišných prostorů – rozjímající zde se chystá k obřadu, jež z něj má učinit bytost jiného světa. Pavel Eisner charakterizuje „osamělé skalisko“ jako „stanoviště ´vnitřní emigrace´“ (Pavel Eisner: *Na skále. Dvanáct zastavení máchovských*. Karel Voleský 1945, Praha, str. 81).

Také pojetí vyprávěcí osoby proměnilo text *Snu* zasazeného do *Pouti krkonošské*:

SEN

Zacházelo slunce, schýlil se večer pozdní; zavánělo osení zdol a ticho svaté se rozestíralo nad krajinou šírou; došel den života stínů, a nevolné tiskl vichr v předsíň strašnou. Mnozí na rozpacích, lomíce rukama stáli na prahu síně; chechtajíce se vrhli se někteří v síň rozlehlou; jiní pak lkajíce rozhostili se při zdích předsíně s složenýma na prsou rukama. Zavřela se síň i předsíň; pláče kráčel jsem z hory, neuleví bolest srdce mého; léč až usnu pod kořeny rozlehlého dubu.

POUŤ KRKONOŠSKÁ

„Zacházelo slunce, - schýlil se večer pozdní, -silněji zavánělo osení zdola a ticho svaté se rozprostíralo nad krajinou šírou. - Nelze vypsati žalost, jakou jevíly zraky mnichů patřících za zapadajícím sluncem a pak za světlem umírajícím; než nadarmo; - došel den života stínů, a nevolné tiskl vichr v předsíň strašnou. Mnozí na rozpacích, lomíce rukama stáli na prahu velké síně; chechtajíce se vrhli se jiní v síň rozlehlou; někteří pak smutně plačící rozhostili se při zdech předsíně s složenýma na prsou rukama; pak se zavřela síň i předsíň; -Byla chladná noc; ouzkou mezi horami rozsedlinou ubíral se poutník mdlým krokem z hor...

Další zásadní změna, kterou zaznamenáváme, je proměna časového rozvržení příběhu. Sen se odehrává od dopoledne do západu slunce, zatímco v *Pouti krkonošské* se poutníkovi otevírají brány kláštera na Sněžce úderem půlnoci. Text *Pouti krkonošské* je v této pasáži mimo jiné obohacen také o větu: „Nelze vypsati žalost, jakou jevíly zraky mnichů patřících za zapadajícím sluncem a pak za světlem umírajícím; než nadarmo“. Mácha se zřejmě snažil o zesílení expresivity a

subjektivity textu, která byla oslabena přechodem od první osoby ke třetí osobě.

Jako samostatný útvar je Sen (publikovaný i literárně) pouhou vizí, která se však v kontextu *Pouti krkonošské* dostává do širšího kompozičního rámce, v němž nabývá daleko hlubšího významu¹⁰⁰. V krutých podmínkách na vrcholku Sněžky, který „*jakoby se byl rozlehl ... a visel zrovna nad ním*“, se má jinoch dozvědět pravdu o věcech, které „*již tak dávno dychtil zvědět*“. Podle rad mnicha, který poutníka provází od bran kláštera a zavádí jej k síni s mnichy, kteří se právě po roce na jeden den probudili, vběhne poutník do síně a „*mezi nezčíslným mnozstvím tím běhati musí a v běhu rozličné jim činí otázky*¹⁰¹“. V tomto okamžiku není ani tak důležité to, co text sděluje, jako to, co nesděluje. Nedožíváme se vůbec totiž jaké otázky jinoch pokládal a jaké odpovědi na ně

¹⁰⁰ Bez ohledu na to, že je tato část *Pouti krkonošské* uměleckým ztvárněním skutečného Máchova snu, nabývá její tematická stránka v textu *Pouti krkonošské* významu skutečného i onoho snového, rozumíme přeneseného, tj. významu skutečně míněného a významů, které vzbuzují konotace významu základního, resp. významu základního zasazeného do určitého kontextu slovních spojení a básnických obrazů. (Viz výše exkurz do sémantiky Máchova díla v Mukařovského pojetí.) Máchův básnický jazyk a jeho básnické vyjádření se však skutečně podobá řeči a fantazii snové. Srov. Sigmund Freud: *Výklad snů*. (Druhé, upravené vydání českého překladu, přel. Ota Friedmann), Pelhřimov 1994, s. 53-54: „Snové fantazii chybí pojmová řeč; co chce říci, musí malovat názorně, a jelikož tu chybí oslabující působnost pojmu, maluje to v plnosti, síle a velikosti nazíraného tvaru ... Jasnost její řeči je ztížena tím, že má odpor proti vyjadřování objektu jeho vlastním obrazem a raději volí obraz cizí, pokud ten je s to vyjadřovat aspoň moment objektu, na jehož znázornění jí záleží. To je symbolizující činnost fantazie... ... snová fantazie nenapodobuje předměty zevrubně, nýbrž jen jejich obrys a ten co nejvolněji... Její malby se proto jeví jako geniálně vydechuté“.

¹⁰¹ Tento podivuhodný rituál připomíná obřad svatého grálu, jehož součástí je položení otázky nemocnému králi Rybáři. I tento obřad se konal v krásné síni na hradě, který ráno zmizel jako prelud tomu, kdo v obřadu-zkoušce neuspěl.

dostal¹⁰². Víme jen, že „se hrůzou chvělo srdce jeho“ a byl tím tak otřesen, že „s hrůzou proběhl předsíň a octl se pokraj skaliny nad hluboko pode ním ležící krajinou“. Dozvěděl se to, co se vždy dozvědět chtěl, ale najednou jako by ztratil sílu hledě pravdě v tvář, byl jí jako by zlomený a když pak viděl, jak mniši jdou v průvodu pohřbít navždy zemřelé bratry, tu „najednou náramný smutek i touha nevysvětlitelná pojaly srdce jeho“. Můžeme se jen domnívat, proč mladík prožíval smutek a po čem toužil - výklad bude vždy do značné míry subjektivní, tudíž hypotetický. Do logiky *Pouti krkonošské* zdá se zapadá hypotéza, že jinoch byl smutný nad zemřelými mnichy, nad jejich skončeným životem, avšak zároveň jako by toužil k nim, na jejich stranu, za brány života, přes práh smrti. Je však těžké se rozhodnout, neboť smrt zůstává tajemná a po ní následuje veliké neznámo, nic. Dosáhne smrtí poutník klidu? Nedivme se jeho rozpakům, vždyť i „bledá tvář [mrtvého mnicha] i v smrti jakousi hrůznou ještě jevila nespokojenost“.

Mniši uzavření v chrámu žijí svým vlastním životem, který je na okolí nezávislý. Jejich specifikum jako by představovalo poutníkovu mysl, jako by mniši byli jejím zosobněním, jako by jí staví zrcadlo. I oni se rozhodují mezi

¹⁰² Vyplnění tohoto prázdného místa v *Pouti krkonošské* bychom mohli spatřovat v básni *Těžkomyslnost*. Ony otázky zůstávající v *Pouti krkonošské* zamlčeny, jako by zde byly vyřčeny: „A proč teskním? - že nevzešlo kvítí / jaké čárny předvodil mi sen? - / Jaké ve snách vzkvětlo živobytí / to jestoty neuhlídá den! - / 'Otři zraky!' vešken lid mi praví / 'vidíš hroby? - Mníš, že mrtví spí / beze snů? - Ne! - Jiný svět je baví / znovu oni jitro svoje sní!'“. (Obsahová struktura básně *Těžkomyslnost* se zjednodušeně podobá obsahové struktuře *Pouti krkonošské*, lyrický subjekt vzpomíná na „dětský pláč i smích“ a lká nad tím, že „nevzešlo kvítí, jaké čárny předvodil ... sen“, pak už jej zajímají jen otázky záhrobní).

životem a smrtí, jedni se vracejí nazpět do síně, aby za rok znovu ožili, jiní zůstávají v předsíni, aby zemřeli navždy, protože se jim život, byť i jednodenní, zošklivil. A jiní zase „*se hrnuli pokraj hory, stezkou chtějí dolů;- mnohý vrhl se dolů se strmící nad krajinu skaliny*“. Nedosažitelné dálky je volaly a přes nesmyslnost svého činu vrhali se přece dolů, aby alespoň ještě naposledy spatřili dávné kraje, kde „*silněji zavánělo osení zdola a ticho svaté se rozprostíralo nad krajinou šírou*“. Mnohým v tom však zabraňoval vítr, který „*vždy je opět shromažďoval na temenu hory*“. Srážející vítr je symbolem nenávratna dětství, jinošství, mládí, zabraňuje mnichům vrátit se zpět v kraje odkud vzešli, zpátky do kolébky. Motiv větru se opakuje. Vítr doprovází poutníka celou jeho poutí po Krkonoších, hrdina neustále pocituje jeho odpor, který musí na své životní pouti překonávat. K úvaze se nabízí připodobnění větru ke Komenského alegorickým postavám *Labyrintu* - Všežvedu Všudybudovi a Mámení, které, ač mají na rozdíl od větru *Poutí krkonošské* rozdílné poslání, rovněž připravují člověku různé pasti a úskalí, jež je poutník *Labyrintu* nucen překonávat. Všudybud je symbolem lidské zvědavosti a Mámení nasazuje člověku brýle, skrz něž je svět viděn lepší, než je. Obě postavy jsou jedním z hybných elementů *Labyrintu*. Vítr doprovázející poutníka *Poutí krkonošské* je rovněž hybným elementem, který žene poutníkův život svou nutností překonávání kupředu (a překonávat jej, to je něco, co je pro evoluci individua i evoluci společenství přirozené, ba nutné). Výsledek je v obou případech podobný, poutníkův život by byl šťastnější a klidnější nebýt těchto hybných elementů.

Všimněme si toho, jak je údolní příroda ke všem událostem opět lhostejná a žije si svým životem, jak krajinu „*v dálce*“

broubily modrošeré hory ... svítilo slunce, krajina ... jak by se usmívala, osení líbezně i sladce zavánělo posekané na loukách dolejších ... radostný hlahol a ples ptactva z pod ním ležících hájů i lesů mísil se v hluk rychle z hory v oudolí hluboké padajících vod i v smutné zpěvy mnichů". Hory pak hovoří takto: „My jasná věkobytně zdvíháme dlouze čela, aniž kdy zajdem¹⁰³; - my zrosíme květ uvadlí, aby nezhybnul, ale vykvětl znovu a vůni líbeznou vydával!" zatímco mniši ironicky prohlašují: „my však spáti budeme sen nepřespaný." - jakoby byli rádi, že už nebudou muset žít. Po návratu mnichů do kláštera vše utichne a čas povídky rychleji plyne, najednou je zase večer, den uběhl velice rychle, nastala „chladná noc" a poutník „ouskou mezi horami rozsedlinou ubíral se mdlím krokem z hor".

Podívejme se nyní ještě blíže na projekci kláštera v *Pouti krkonošské*. S příchodem noci se zužuje panoráma krajiny (vizuálně i významově již dosti postihnutečné na rozhraní večera a noci z předchozí části textu), z kterého najednou náhle vyvstává obraz kláštera¹⁰⁴. Tento prostor má v kontextu *Pouti krkonošské* více významů: jednak se uvnitř nachází tajemství, k němuž poutník směřuje, jednak je s klášteřem spjato i filozofické poselství pouti, jejímž

¹⁰³ Srov. invokaci hor ve fragmentu Kláštera sázavského: „Hory velebné! Odvěčná jak hrdě zdvíháte čela k zamračenému nebi; neskonale jsou dny pobytu vašeho! - Zčeřená řeka líbá patu vaši - mnoho-li vln již přenesla úskalí vašeho lůnem?!..." (viz K. H. Mácha: Klášter sázavský. In: Dílo II. Prózy, zápisky, deníky. (Editor Miloš Pohorský), ČS 1986, Praha, s. 83).

¹⁰⁴ Klášter je od dob gotického románu toposem významově mnohovrstevným. Často nabývá charakteru útočiště, zároveň však i vězení či hrobu (Srov. Zdeněk Hrbata: Prostor romantického poutníka. In: Prostor Máchova díla. Soubor máchovských prací (red. P. Vašák). ČS 1986, Praha, s. 73).

výchozím i konečným bodem jsou složité metafory hrobů¹⁰⁵. Klášter je poslední zastávkou na cestě, poslední zastávkou před poutníkovým *nebytím*. Na první pohled vypadá tato zřícenina imaginárního kláštera jako tradičně zobrazená romantická prostora. Stejně tradiční je i pronikání přírody zříceným výplodem lidské práce - měsíc a hvězdy ozařují polorozborcený interiér kláštera, který tak ve stavu zániku prochází aktem nového tvoření. Tato příroda však zdá se má mnohem širší význam, není pouhou romantickou rekvizitou. Hvězdy a měsíc zde zastupují spíše řád a čas kosmu, který je nadřazen řádu přírody čistě pozemské. Celý tento výjev, v němž jsou pomocí personifikací antropomorfizovány elementy „vyšší“ přírody, je však jen jistým vizuálním pandánem celkového obrazu. S hlubším filozofickým smyslem výjevu souvisí jen volně. Vzhled kláštera v *Pouti krkonošské* nevyovídá nic o jeho skutečné funkci. Zůstává spíše fascinující kulisou, kterou Máchu využil jako děsivé vize¹⁰⁶, protože dobře znal (jako milovník zřícenin) efekt vyvolaný působením přírody na ruiny¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Daniela Hodrová hovoří o klášteřu jako o hrobce v níž se v symbolice koloběhu bytí a nebytí mnichů zrcadlí „zákon přírodního koloběhu, v jehož rámci se krajina se zimou mění v ‘ruinu’ a na jaře opět ožívá ve své plné kráse“. Podobně klášter se na omezenou dobu tajemně probouzí a nabývá ztracené celistvosti. Tento obraz se podobá mýtu zřícenin, které se s půlnocí mění v krásný hrad, na kterém se scházejí jeho někdejší obyvatelé a hodují (srov. Daniela Hodrová: *Místa s tajemstvím*. KLP 1994, Praha, s. 52).

¹⁰⁶ Zcela v duchu romantismu a cele i svojí osobou byl Máchu tvůrcem hrůzných nočních a záhrobních přízraků a vizí. Srov. výrok Alexandra Sticha: „Halas věděl to, co jiným často uniká, že Máchu byl psychicky i jazykově básník ‘přízraků nočních’ (navazuje v tom lexikálně i pocitově na významný motivický prvek poezie barokní čerpaný z žalmů)“ (Alexandr Stich: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi* (lingvoliterární studie). Torst 1996, Praha, s. 185).

¹⁰⁷ U Máchy má zřícenina negativní i pozitivní význam. Negativního významu nabývá jako symbol náhrobku či hrobu minulé slávy a majestátu, pozitivního významu nabývá v tom, že je (podobně jako hora) místem vyvýšeným, osamoceným, tedy

Převážná část závěru *Pouti krkonošské* čerpá z dalšího snu, který si Máchá v *Zápisníku* poznamenal pod názvem *Poutník* (též samostatně literárně publikovaný):

místem vybízejícím k reflexi a ke snění. V romantismu obecně platný kult zřícenin se v českém prostředí významově obohacuje. Zřícenina jako fragment národní minulosti poukazuje na její současnou ne-přítomnost. Je v ní tedy ztělesněn rozpadající se monument české historie a státnosti, zároveň však je „současný stav dřívějších slavných hradů ... chápán ... jako symbol současného stavu národa, vlasti“ (srov. Zdeněk Hrbata: *Prostor romantického poutníka*. In: *Prostor Máchova díla. Soubor máchovských prací* (red. P. Vašák). ČS 1986, Praha, s. 76). Takto zachází Máchá se zašlou (rozpadlou) slávou starých památek např. v *Návratu*.

POUTNÍK

Byla chladná noc, hluboká tma kryla ouzkou mezi skálami stezku, kterou, časem o povalené lebky i kosti lidské klopýtaje, mdlým se ubíral poutník krokem. Daleká i dlouhá byla rozsedlina skalní, černá tma kolem, vybledlé jen se mdle stkvěly lebky a ve vzdálí na nejvyšší proti rozsedlině skále, pokryté ve vrcholí sněhem věčným, stál kříž zaslepujícím ozářený světlem zbledlé Lúny. "Dobrou noc" - "dobrou noc", šeptal mdle; - co ztracený papršlek Lúny zdála se před ním vznášeti postava bledá, ztuhlou mu ku kříži okazujíc rukou; než hlučící i hrůzně lkající víchr jinými k němu mluvil slovy tajemnými. Za nim planulo zoře; časem se chtěl ohlédnouti k růžobarevným červánkům ozlacujícím stezku přešlou; než bouře násilně tiskla ho vpřed a touha nevýslovná táhla ho za sebou v neznámou zemi stezkou neznámou.

POUŤ KRKONOŠSKÁ

Byla chladná noc; ouzkou mezi horami rozsedlinou ubíral se poutník mdlým krokem z hor. Naproti němu v celé své vysokosti stála Sněžka, na vrcholku jejím sněhokrytém stál teď jen osamělý kříž; ouplný měsíc zrovna přes něj přehlížel v rozsedlinu, takže se zdál křížem ve čtyry stejné kusy rozdělen býti...

"Dobrou noc", "dobou noc"! šeptal umdlelý poutník hlasem slabým. - Co ztracený papršlek Lúny zdála se před ním vznášeti bledá postava ženská;...

- za nim planulo zoře; - ještě jednou se chtěl ohlédnouti k růžobarevným červánkům ozlacujícím stezku přešlou; než bouřlivý, hlučně a hrůzně lkající víchr mluvil k němu z končin těch slovy tajemnými a moc neznámá tiskla ho vpřed, touha nevýslovná táhla jej za sebou v neznámou zemi stezkou neznámou.

Rozdíly mezi těmito dvěma variantami jsou daleko výraznější než tomu bylo v případě *Snu*. Základní významový posun mezi oběma texty interpretoval Arne Novák: „Skizza ‘Poutník’ v deníku jest průhledná, v celku triviální allegorie. Nad horou lebek tyčí se, osvětlen měsícem, veliký kříž, postava, patrně Víry, ukazuje k němu poutníku zbloudilému, jež však vítr (snad symbol zoufalého a nespoutaného hloubání světského, či vášnivého života?) chce strhnouti za sebou... Allegorická tato epizoda výborně se Máchovi hodila k strašnému vidění klášternímu; tam byl zdrcen poznáním věčného probouzení ze smrti k životu krátkému a nicotnému - zde dětská víra, křesťanství, na chvíli jej vábí klamnou útěchou... Ale Mácha cítil, že jest nutno kontrasty sesílití a prohloubiti. Vymýtiv motiv větru a bouře, postavil v protiklad kříž a měsíc... Řadu změn vyžádala si logika kontextu, s nímž ve shodě kříž vytyčen na vrcholu Sněžky. Naivně romantická dekorace lebek a kostí škrtnuta, rovněž upřílišněná nadsázka o věčném sněhu;... Zato zevrubněji vylíčena allegorická postava ženská...¹⁰⁸”

Arne Novák proslavil obraz kříže na Sněžce, který symbolicky činí z hory hrob mnichů a přes který „*ouplný měsíc zrovna přehlížel v rozsedlinu, takže se zdál křížem ve čtyry stejné kusy rozdělen býti*“. Symbol kříže takto zobrazen připomíná egyptský hieroglyf slunce - znak budoucího života, zároveň je i alchymickým symbolem kosmické oživené substance, vtěleného ducha sjednoceného s hmotou, předznamenává další fázi vize. Poutník, stejně

¹⁰⁸ Viz Arne Novák: *Máchova Krkonošská pouť*. In: *Listy filologické* 38, Praha 1991, s. 233.

jako v prologu k *Pouti krkonošské*, přeje mrtvým mnichům „dobrou noc“. Již jednou lkal „dobrou noc“ svému pomyslně uplynulému životu, bylo to v momentě, kdy promlouval ke své milé.

Na cestě dolů spatří poutník ženskou postavu, která se „*co ztracený papršlek Lúny zdála před ním vznášeti*“. Katastrofické vize zániku, které na začátku textu byly jen v náznacích, jsou na jeho konci rozvity v plné míře a Máchova zde rozvíjí celou škálu ambivalencí. Ženská postava má všechny atributy smrti, všimněme si: „*mrtvé oko*“, „*tvář křídobílá*“, „*pisky zesinalé*“, „*ztuhlá sněhobílá ruka*“, která ukazuje vzhůru, není jasné, zda ke kříži nebo k měsíci. Podle názoru Arne Nováka, ke kterému se přiklání i F. X. Šalda, symbolizuje ženská postava skomírající poezii a stařec, ve kterého se později změní, symbolizuje moudrost a filozofii¹⁰⁹. Symbolika ženské postavy je opět nejednoznačná, vzali-li bychom v úvahu, že ukazuje k „*Lúně*“, nutí nás to soudit, že symbolizuje onu skomírající poezii. Ukazuje-li však ke kříži, dala by se symbolika vyložit jako krize křesťanství, krizi boží existence v Máchově pojetí. Máchova sám, ač věřící, se od Boha odvrací a přestává mu důvěřovat, neboť ztratil důvěru v moc spasitelnosti: „*...já miluju - více než miluju - já se kořím Bohu, poněvadž není*“. Bez existence boží se pak otázka nicoty, nejistoty, smyslu lidské existence a samoty individua stává palčivou. Poutník jde za starcem, následuje ho jako svůj vzor, jako symbol pravdy, moudrosti, filozofie, snaží se s ním „*splynout*“. Za tu

¹⁰⁹ Srov. Arne Novák: *Máchova Krkonošská pouť*. In: *Listy filologické* 38, Praha 1911, s. 233 a F. X. Šalda: *Karel Hynek Mácha a jeho dědictví*. In: *Boje o zítřek. Duše a dílo*. Melantrich 1973, Praha, s. 254.

krátkou dobu, co poutník sešel z vrcholu Sněžky, velmi zestárl, „pohlédl sám na sebe, a strašně byl proměněn, i jemu padaly šedé vlasy okolo vysokého vraskovitého čela po dutých lících a mísily se s bílou pod pás dosahující bradou“. Stejně jako motýl toužil dolů a nemohl, také mniši toužili nazpět dolů a nemohli, tak i on se „ještě jednou chtěl ohlédnouti k růžobarevným červánkům ozlacujícím stezku přešlou“, ale stejně jako v předchozích případech byl návrat již nemožný: „bouřlivý, hlučně a hrůzně lkající víchř mluvil k němu z končin těch slovy tajemnými a moc neznámá tiskla ho vpřed“. Opět můžeme hledat dvojí význam: poutník je buď neúprosně hnán vpřed na své další pouti životem, nebo je tato pout' u konce a poutník bude hnán dál v průběhu životem posmrtným. Nebyl si jistý životem a nebyl si jistý ani smrtí, nevěděl, zda má její příchod urychlit, protože si nebyl jist tím, zda mu přinese klid. Ani my nemůžeme s jistotou vyřknout, zda teze „touha nevýslovná táhla jej za sebou v neznámou zemi stezkou neznámou“, není symbolem touhy po sebevraždě. Mluví pro ni však i čas plynoucího děje *Poutí krkonošské*. Poutník zestárl velice rychle, náhle a atributy odkazující k jeho zestárnutí mohou symbolicky naznačovat to, že dospěl díky své prozítnosti, které se mu dostávalo díky jeho citlivosti, k životnímu moudru, k pravdě. A protože zvěděl, že je marné žít, že všechno je marnost a že smyslem života není nic jiného než smrt, která je i cílem životní pouti a která nakonec uzavře všechny pouti, rozhodl se, že uzavře život rovnou. Celé životní moudro bylo zřejmě poutníkovi vyjeveno již v imaginárním klášteře na vrcholu Sněžky. Pro poutníka by bylo tedy zbytečné pokračovat v pouti životem, v pouti za poznáním, jelikož

veškerého poznání, kterého člověk v životě může vůbec dosáhnout, už dosáhl.

„Krásné jitro ... nad hlubokým dolem na východu hor krkonošských“ uzavírá text *Poutí krkonošské*. Příroda si žije opět svým životem a k dramatu veškerého dění je lhostejná: „tmavé jedle a borovice stály po horách v oděvu rosném, z vysoké skály padala řeka...“, zatímco „v hlubinách těchto dřímá poutník, hlučný spád vody uspíval jej v nejtíšší sen“.

Pout' krkonošská - jak již bylo výše řečeno - je mezníkem v Máchově tvorbě. Mácha se odpoutává od sobeckého lkaní nad pocity neštěstí a zklamání a odvažuje se plakat i nad neštěstím ostatních lidských bytostí, v nichž spatřuje oběti koloběhu krutého života. Počíná vidět spásu v zemi a začíná pocítovat lásku k ní. Ta vrcholí v *Máji* (... *pozdravujte zemi / Ach zemi krásnou zemi milovanou / kolébku mou i hrob můj, matku mou / vlast' jedinou i v dědictví mi danou / šírou tu zemi, zemi jedinou*...).

V první části textu *Poutí krkonošské* převažuje složka lyrická, ve druhé části zesiluje význam složky epické. Hmotná pout' pozemská se kříží s transcendentální poutí za poznáním. Mácha se zabývá úvahami o životě a smrti. Dochází k poznání, že všechno je marnost. Sotva lidská bytost dospěje, radost dětství se vzdálí a je přehlušena strastmi života. Prostor mezi zrozením a smrtí je vyplněn čekáním na smrt, která však, jak se zdá, není spásou („bledá tvář i v smrti jakousi hrůznou ještě jevila nespokojenost“). Jaký má tedy život smysl? Máchův poutník z *Poutí krkonošské* zřejmě nečeká na smrt, ale

pravděpodobně si bere život sám. Slovní spojení závěrečné části textu se v souznění s předešlým kontextem nesou v pochmurném znamení smrti: „Tmavé jedle a borovice stály po horách v oděvu rosném, z vysoké skály padala řeka ve vymletou hlubinu, zčeřená v bílé pěny; kde však tišeji odplývala, byly vody její čisté a jasné, hlubina její zelenala se co lučiny zjara. V hlubinách těchto dřímá poutník, hlučný spád vody uzpíval jej v nejtišší sen, a vlny říčné táhly teď nad ním co zvučné lkání zvonů večerních tichou krajinou svůj řad, však již neuváděly co druhdy zvonů zvuk v ducha poutníkovy minulé dny“.

Vracíme se k vertikále, kterou jsme rozpoznali již na začátku *Pouti krkonošské*, k vertikále dole-nahore rovnající se významu krásné-ošklivé a symbolizované květnými kraji (dole) a mechem a sněhem (nahore). Stejná vertikála je obsažena i v závěru *Pouti krkonošské*, jen poutník se teď po ní pohybuje opačným směrem. Místo odkud poutník skočil do hlubin vod je „ošklivé“, charakterizované motivem tmavých jedlí a borovic. Do takového „ošklivého“ místa poutník dospěl na pouti životem. „Brána smrti“ (bereme-li v úvahu možnost poutníkovy sebevraždy) působí dojmem pohybu (ten je charakteristický pro nové zrození nebo přerod, jakým může tato situace být) a je připodobněna motivem ve vymletou hlubinu padající řeky, zčeřené v bílé pěny (pohyb). Dále pak voda „tišeji odplývala“, byla čistá a jasná a „hlubina její zelenala se co lučiny zjara“. Dramatická situace je, jak vidíme, zakončena obrazy navozujícími pozitivní atmosféru, spočínutí a klid. Kruh se uzavírá a země (ležící na zobrazené vertikále dole) jsoucí poutníkovi kolébkou se stává i jeho hrobem. Zdá se, že Mácha přece

zakončuje poutníkovy útrapy navzdory všem pochybám o konci pozitivně a optimisticky. Ve smrti jako by poutník našel kýžený klid a odpočinek. Pozitivně laděné motivy tomu napovídají. My si můžeme opět už jen klást otázky, co se tedy ve skutečnosti s poutníkem stalo, co pozitivního ho potkalo (a zda ho vůbec potkalo). Vrátil se zpět v ony kýžené „květné kraje“, z kterých coby dítě vyšel? Žije lepší a pokojnější život po smrti? Nebo nežije vůbec a jeho duše zanikla spolu s fyzickou existencí, uzpívána v „nejtišší sen“ a v tom spočívá jeho klid? Důležité je však to, že *Pout' krkonošská*, nejponuřejší, nejsložitější a nejčernější Máchova próza, má alespoň v závěru takovéto pozitivní vyústění, byť v „závoji“ alegorie skryté.

K dosažení svého tvůrčího záměru, k vyjádření rozporu mezi ideálem a realitou využil Mácha mnohokrát gradace kontrastů: touha po ideálu - ztráta ideálu, následná skepse; klad bezstarostného dětství - starosti dospělého (stárnoucího) člověka; láska - zklamání z jejího nenaplnění atd. Celek textu *Pouti krkonošské* můžeme nazírat v souvislostech paradoxu života a smrti. I výše uvedená citace závěru se nese ve znamení logického protimlůvu a kontrastu: voda „zčeřená v bílé pěny“ a její „hlučný spád“ jeví ještě známky ruchu života, dále „však tišeji odplývala“, byla „čistá a jasná“, „hlubina její zelenala se co lučiny zjara“ a poutník byl uzpíván v „nejtišší sen“.

Poetika Máchy jako autora je založena na kontrastech, které se objevují v poetice celého jeho díla. Obdobný kontrast je např. v *Máji*, kde je vylíčena nevinná, krásná, čistá příroda, která nehnutě „přihlíží“ kruté, bezcitné

popravě Viléma a posléze se mu zcela lhostejně stane i hrobem. Na principu kontrastů, rozporů, rozeklaností a rozervaností stojí ostatně poetika romantismu.

Kapitola 4

Josef Čapek

Kulhavý poutník

V našem ději je smrt. Nevymyšlená, románově nevykombinovaná, životně nežádoucí, avšak jistá, jistota jistotnější než cokoliv jiného ostatního, co považujeme za zaručené a bezpečné. Tu, děj se co děj, i kdyby se seabeměně líbilo, nemůžeme ze svého děje vynechat. Musíme zemřít, nakonec ze všeho a ode všeho odejít.

Tak co – duše nesmrtelná?

Co mohu věděti! Kdybych mohl voliti, měl bych rád duši nesmrtelnou -

4. Kulhavý poutník

Kulhavý poutník Josefa Čapka je zcela výjimečným zjevem na poli české literární tvorby. Myšlenkovým obsahem jej můžeme zařadit do okruhu noetické prózy, kterou vytvářeli ve třicátých letech Richard Werner a Karel Čapek. Tato próza vyjadřovala pokorný úžas nad mnohotvárností a složitostí reality, nadřazovala plný prožitek života nad omezené poznání a smyslem poznání se snažila učinit mravní imperativ. Svým esejistickým tvarem vstoupil *Kulhavý poutník* s českou literaturou do konfrontace, jelikož eseje byla, jak říká Opelík ve své čapkovské monografii, „chronickou slabinou, ba ... přímo hanbou české literatury¹¹⁰“.

Kulhavý poutník přitom plně vychází nejen z niterných potřeb autorových, jak si později ukážeme, ale také z atmosféry doby, jejíž duch byl již přesycen absolutizujícími výroky a zobecňujícími tezemi o realitě i světonázorovými soudy nad ní. Spisovatelé se naopak snaží objevovat skutečnost samu, do popředí staví lidskou realitu a snahu o adekvátní poznání člověka i s jeho podstatou, a to všestranně a mnohostranně a v ucelené hodnotové posloupnosti. Umění třicátých let dvacátého století jeví mimořádnou snahu dobrat se celistvosti člověka, ať už jako individua, nebo bytosti sociální. Psychologický román hledá ve sféře podvědomých sil, sociální román využívá metody sociálně typizační etc. I *Kulhavý poutník* Josefa Čapka je pokusem o totální obraz lidského bytí. K obrazu uceleného člověka se však Josef

¹¹⁰ Viz Jiří Opelík: Josef Čapek. Melantrich 1980, Praha, s. 223.

Čapek dobírá zcela po svém: upíná se k existenciální problematice a v obecné rovině s přihlédnutím k hlubším souvislostem problematizuje otázky, kterými se zabývají existencialisté. Josef Čapek byl však laik a ani si nedělal nárok na profesionalitu v oboru filozofie; nechtěl být filozofem, tím méně existencialistickým, ba snad dokonce nechtěl být ani literátem v pravém slova smyslu, tedy literátem-řemeslníkem, protože umění (podle něj) vychází ze samé podstaty člověka a s řemeslem (s nímž má vždy cosi společného) není takto niterně spjato (viz dále).

Kulhavým poutníkem se vine zvláštní dialog, v němž Josef Čapek konfrontuje svůj myšlenkový potenciál s názory autorů vlastní četby. Zvláštní místo mezi všemi Čapkem citovanými autory zaujímá Komenský - patří mezi nejčastěji uváděné, zároveň však *Labyrint světa a ráj srdce* poskytl Čapkovu *Kulhavému poutníku* morfologické východisko: ve 22. kapitole této knihy přichází poutník mezi novináře, „z nichž mnozí na prudkých koních jezdili, a od těch kupovali mnozí; jiní chodili pěšky, jiní se i na berlích kulhajíce; a od těch rozumní kupovali raději, pravíce, že bývají jistší“ (odstavec po straně nadepsán heslem „*Kulhavý posel*“). Josef Čapek dělá z kulhavosti svého poutníka přednost. Kulhavou chůzí jde pomaleji, více vidí a vnímá, má více ze života. Shodu *Kulhavého poutníka* s *Labyrintem* můžeme spatřovat v pojetí meditace nad základními otázkami lidského života jako cesty s milníky četných setkání, dále v autorově stylizaci do postavy poutníka a v neposlední řadě v mottu z Kazatele.

Východisko názorové si však Josef Čapek ponechává vlastní, s Komenským se konfrontuje, polemizuje s ním, koriguje ho, ba mnohde ho přímo odmítá. Na rozdíl od Komenského nalézal Josef Čapek dostatečný smysl a obsah života již zde na zemi, spatřoval jej v setkání člověka s jeho vlastní Duší¹¹¹: „... do člověka je vloženo to největší, nejvyšší, co v sobě živý tvor může nést. Jestli je to duše - že jsem žil tak silně sebe, pocítoval dech věčnosti a nekonečnosti, hrůzu i štěstí!“ U obou autorů hledá poutník smysl života „cestou“: Komenského poutník bloudí skrze svět-labyrint, ale nakonec se uzavírá v ráji svého srdce, kde obcuje s Bohem (Josefu Čapkovi nebylo ovšem setkání s Bohem dáno), který mu vyjevuje nové univerzum. Čapek nestaví lidské nitro proti tomuto světu, jen se snaží jej vůči němu vymezit, jeho poutník prožívá plně svůj život již zde na zemi, přičemž (pocházeje z univerza) nejde z bodu výchozího a nejde ani do bodu konečného; pohybuje se v nejistotě určitého východiska (počátku) a v nejistotě určitého cíle (konce)¹¹². Čapek se s Komenským konfrontuje i v užití motta z Kazatele: zatímco Komenský shrnuje v tomto mottu marnost lidského konání a předznamenává tak vyjádření marnosti v *Labyrintu*

¹¹¹ Kde hovoříme o duši v souvislosti s Čapkovou tvorbou, s Čapkem samotným či o duši jako personifikované složce *Kulhavého poutníka*, tam užíváme velkého písmena. Kde hovoříme o duši v obecných souvislostech tam malého. Obdobně u slova osoba.

¹¹² Čapek v tomto zřejmě navazuje na Pascala; Čapek: „Z neurčitého místa na místo ještě nevyomezenější. Vpravdě jdu odnikud nikam, jen putuji v něčem; nejsou to místa, kudy vede ta cesta: mnohem spíše je to určité trvání, napětí v čase, spíše jen stav.“ – Pascal: „Nevím, kdo mne přivedl na svět, ani nevím, co je svět, ani co jsem já sám; jsem v hrozném nevědomosti všech věcí... Jako nevím, odkud přicházím, nevím ani, kam jdu.“ (Srov: Jiří Opelík: Josef Čapek. Melantrich 1980, Praha, s. 218, citát z Pascala převzat ze stejnojmenné monografie)

(heslo baroka *vanitas vanitatum*), Čapek volí verše evokující naopak lidské konání v celé jeho mnohoznačnosti, ambivalentnosti.

Komenský:

Eccles. I, 14

*Viděl jsem všechny skutky,
kteréž se dějí pod sluncem,
a aj, všecko jest marnost a
trápení ducha.*

Čapek:

*Všeliká věc má jistý čas,
i každé předsevzetí pod
sluncem svou chvíli.
Jest čas rození i čas
umírání, čas sázení i čas
vykopání, což vsazeno bývá;
Čas mordování a čas hojení,
čas boření a čas stavění;
Čas pláče a čas smíchu, čas
smutku a čas proskakování
se;
Čas rozmítání kamení a čas
shromažďování kamení,
Čas objímání a čas vzdálení
se od objímání; Čas hledání
a čas ztracení, čas chování
a čas zavržení;
Čas roztrhování a čas
sšívání, čas mlčení a čas
mluvení;
Čas milování a čas
nenávidění, čas boje a čas
pokoje.
Co tedy má ten, kdož dělá,
z toho, o čemž pracuje?
(Kazatel 2, 1–9)*

Komenský vedl v *Labyrintu* vše k jediné, autoritativní pravdě, kdežto Čapkovy soudy jsou plné nejistoty, rozporu, jsou zaznamenány v neustálém vývoji a pohybu, nikde nezačínají a nikde nekončí. I kompozice jeho prózy je tímto způsobem otevřená, přestože text formálně začíná a končí. Josef Čapek nepotřeboval spočinout v „hlubině bezpečnosti“, v přítomnosti boží, v elementu absolutizujícím, naopak, šlo mu o nepokoj, ambivalenci a konfrontaci, nevěděl odkud a kam jde. Poutníkovu cestu ukončil prostě proto, že pocítil potřebu skončit. Signalizuje nám to postupné zkracování kapitol ke konci knihy. Velmi silná rozdílnost od Komenského *Labyrintu* spočívá v průvodcích obou poutníků. Zatímco poutníka *Labyrintu* provázejí postavy představující konkrétní lidské vlastnosti (Všezvěd Všudybud – drzost myslí a Mámení – Zvyk) u Čapka se jedná o neustále přítomné zdvojení promlouvajícího subjektu (viz níže) jako znaku tázajícího se, tápajícího a hledajícího nitra.

Kulhavý poutník je bezesporu Čapkovou autostylizací. Ústy poutníka promlouvá on sám, na mnohých místech dochází současně i k promluvám autorským. Autor se objevuje v textu *Kulhavého poutníka* tedy dvojmo: jednou jako JČ¹¹³-Poutník, jindy jako JČ-autor, jeho promluva je tak rozštěpena na řeč poutníkovu a na řeč autorovu (čtenář si není chvílemi ani jist, který z oněch dvou právě promlouvá). V textu neustále přítomná postava poutníka pomohla Čapkovi k tomu, aby se na věci světa podíval mnohem objektivněji a zároveň, aby je mohl vidět v jejich ambivalentnosti. Pomocí poutníka vystoupil ze sebe a

¹¹³ Josef Čapek

nahlížel realitu z různých rovin. Hlavním průvodcem po cestě životem zůstává stále kulhavý poutník (hrdina knihy), zatímco autor vstupuje svými pochybami a otázkami. Poutník je jakýmsi ideálním mluvčím, který je autorem neustále pokoušen a konfrontován.

Kulhavý poutník není postaven na epickém ději, přesto však děním překypuje. Zásadním hybným elementem tohoto díla je rozhovor, dialog, jako důsledek poutníkových setkání (dialog a setkání se tu stávají synonymy). Samozřejmě, že se jedná o dialog mezi obojími já, poutníkovým a autorským. Na toto konto je rovněž text zaplněn množstvím tázacích vět, řečnických otázek a replik naznačujících přítomnost druhého účastníka rozhovoru, např.: „A co by!“, „Dejte pokoj“, „Hoho!“, „Necht' si“, „Nu právě“, „Dozajista“, „Aha, rozumím!“, „Ha slyšte!“, „I hledně!“, „A bodejt' by ne“, „Hm“, „Což o to“, „Kdežpak“, „Ba ne“, „Co dělat“, „Opravdu?“, „Budiž“, „Právě že“, „Nechme to tedy“ etc. Jiří Opelík spatřuje dialogický plán *Kulhavého poutníka* ve čtyřech dialogických polích:

1. Interference autora a jeho autostylizační projekce do postavy kulhavého poutníka; dialogizace vnáší do samomluvy objektivizující prvek.
2. Autorův dialog se čtenářem: „*Špatný nápad, něco takového, když jde o knihu. Jsem už takový podivín, že jsem si vzal do hlavy takovou. O Kulhavém poutníkovi, kusou, pomotanou, nevěcnou. Knihu neuzavřenou a roztríštěnou, vypravovanou ještě k tomu slovem kulhavým. Nebude to zdárný produkt literárního umu. Nemůže být utříděným produktem ducha něco, co je jen výrazem jeho životního*

nepokoje. (Zde je asi to místo, kde zklamaný čtenář, docházeje k mínění, že není co slibného čekat, knihu sklapne a odloží.) Ale budou v ní přece jen ta největší dobrodružství, s kterými se každý z živoucích může na tomto světě setkat!“, dále pak v závěru: „Čtenáři, asi se cítíš ošizen; dávno tě snad omrzelo naslouchati řečem Kulhavého a zaklel jsi se, že takového kamaráda by sis nezvolil. Tu jsem se ovšem zle omýlil: nešlo o malé, málo vzrušující věci a byly tedy jen nedostatečně vysloveny. (Poutník byl přece kulhavý.) Tak tedy nebylo toho více, než jako kdyby neumělý pokoušel se preludovat na velice velikých varhanách. Dotýkal se (ostýchavě a zase příliš troufale) různých rejstříků varhan bytí, ale nepodařilo se mu docílit čistých souzvuků, ani pak nějaké jasné a souvislé skladby. On sám cítil za nimi hluboce dohučívající, v daleku, v široce klenutém prostoru se ztrácející doznívání, jak se bludným hmatem dotýkal těch varhanových kláves domnívaje se, že se mu podaří vpraviti do toho něco ze své vnitřní melodie. Ty však jsi kritičtější. A tak tedy pochybuj si dle libosti o autorovi; ale nemusíš proto pochybovati též o těch varhanách“. Autor se nejdříve omlouvá čtenáři za „podivnost“ knihy, kterou píše (a to na začátku i na konci), obhajuje Duši, zároveň však vysloví pochybnost nad její existencí. V závěru však přeci jen vyslovuje důvěru a naději nad tím, že snad přeci jen nemluví do prázdna, „že snad se najdou někteří, kdo v takových vnitřních událostech poznají něco ze

svého nejvlastnějšího a potěší se, že v tom nejsou v tuto chvíli na světě sami“.

3. Dialog s personifikovanými realitami života, které poutník potká na své pouti: Kulhavost, Duše, Osoba, období lidského života, Bůh, Umění. Kde může, tam Čapek tyto abstrakce personifikuje, a poté dochází k přímému rozhovoru s nimi: *„Odpověď přírody je: Ano! mám v sobě duši vesmírnou. A ty, člověče, mnoho, daleko se odvažuješ, že – jsa z její látky – utvořil sis svoje oddělené zosobnělé já. Vid’, není snadno býti člověkem! – Není. Ach, matko, neznám, nevím, co jsem: jsem-li tebou, Osobou či duší. Čeho ve mně není a čeho je ve mně víc a proč to všechno tak je. – jsi můj, synáčku, jsi můj! Byl jsi vždycky tak trochu svéhlavý – a tak už to bývá: život tě zanesl daleko mezi cizí lidi“.* Tam, kde personifikovat nešlo, byl rozhovor s těmito abstrakcemi nahrazen rozhovorem obou autorských hlasů na téma těchto abstrakcí.
4. Poslední dialogické pole vzniklo Čapkovým dialogem s autory jeho vlastní četby. Těm se však Čapek nepodřizuje, ani si jimi nepomáhá v tom smyslu, že by se snažil s jejich pomocí doložit své vlastní výroky. Konfrontuje se s nimi, odmítá je, samozřejmě i souhlasí tam, kde se s nimi dle vlastního přesvědčení shoduje. Čapek neměl zřejmě žádný předem daný plán citátů z klasiků, použil je jak mu jednotlivé knihy přicházely na mysl, synchronně se vznikáním *Kulhavého poutníka*. Zacházel s těmito výroky skutečně jako s replikami debatujícího partnera. Nejčastěji je citován Starý zákon (Kniha Jobova, Kniha žalmů, Kniha přísloví,

Kniha Kazatel), antičtí autoři (Sapfó, Aristotelés, Horatius, Epiktétos, Marcus Aurelius), zejména Platón z dialogu Faidón, křesťanští filozofové (Svatý Augustin, Tomáš Akvinský, Komenský, Pascal), Montaigne, Shakespeare, La Fontaine, Goethe, Mácha, Wilde, Dehmel, Masaryk, Quinton, Guardini, Ponchon, Halas.

Od výkladu formy a srovnání Čapka s Komenským se nyní uchýlíme k pokusu o filozofický výklad *Kulhavého poutníka*, jeho obsahu, avšak také smyslu celku díla, popřípadě jeho jednotlivých složek. Poutník se pohybuje ve svém životě po cestě, na které uskutečňuje jednotlivá setkání: s Kulhavostí, se Smrtí, s Duší, s Osobou, s Uměním, s Bohem, s Dětstvím, Mládím, Dospělostí, Stářím, s Přírodou, se Societou. Díky těmto setkáním dospívá k poznání. Lidský život je tedy ztvárněn jako cesta, jejíž prostřednictvím člověk poznává a zároveň konfrontuje už poznané, hledá své místo mezi ostatními, své vymezení. Toto vymezení není však zároveň poznatelné absolutně, Čapkův poutník neví odkud jde a neví ani kam: „Na začátek mám určité potíže s roztríděním své látky. Těžko, ba nemožno tříditi, kde jde o nedělitelný celek, o úhrnný a ve všech svých částech do sebe zasahující a současný proud, jakým je bytí. Nejde dobře z takového neohraničeného plynutí oddělití nějaký určitě vymezený úsek. Co vypovím zde, je namnoze jen nápovědí k tomu, co bude předmětem kapitoly jiné a tamto zas bude mnohé odkazovati k neúplnému začátku. Neuvaruje se nezdaru, kdo si obral věci příliš mnohé a těžké k vypsání. Kulhavý poutník jest poutníkem v bytí. To je ta celá jeho cesta. Jde životem a několik nejzákladnějších setkání na této

cestě jest jeho velkými dobrodružstvími Jde svou cestou Kulhavý poutník. Tedy nejdříve pozdrav a otázka, která se dává všem cestám a poutníkům. Odkud a kam? Odkud a kam? ptají se, když se toulávám po kraji ně oravské, Tož z Podzámku a hore na Javorovou. Tak, správně: z určitého místa na určité místo. Vyšel jsem zpod oravského hradu, od panské hospody, z našeho dvorka, kde jsem se rozmýšlel, a jdu na horu Javorovou, tam, co je nahoře triangulační bod. Odtud a odtud, tam a tam ... A kamže? Skoro by se řeklo, že spíše je to zase tam, odkud jsem vyšel: do včerejška, do loňska, do daleké mladosti či do dalekých dnů, které přijdou, až budu starým mužem; do krásné knihy, kterou jsem kdysi četl, do veršů, které budu čísti snad za měsíc, snad za deset let, nebo snad nikdy ... Z neurčitěho místa na místo ještě nevyomezenější. Vpravdě jdu odnikud nikam, jen putuji v něčem; nejsou to místa, kudy vede ta cesta: mnohem spíše je to určité trvání, napětí v čase, spíše jen stav". Čapkova cesta vede z neznáma do neznáma, ze tmy do tmy: „Nebyl jsem - jsem - nebudu“, opisuje linii této cesty. Zmiňovaná cesta je odrazem Čapkova nitra a jeho neutuchajícího tázání se, má původ v autorově vnitřním neklidu a puzení a prostřednictvím jejího vyobrazení je čtenáři umožněno nahlédnout do Čapkovy mysli. Zároveň je v díle přítomna skutečná cesta, na níž se poutník setkává se skutečnými lidmi, je však více nezaujatým pozorovatelem¹¹⁴. Kromě skutečné a metafyzické cesty je

¹¹⁴ V této podobě se stala cesta i hlavním motivem malířské tvorby Josefa Čapka ve třicátých letech: vesničané krácejí za prací nebo domů, zastavují se v hloučcích k rozhovoru etc. V Kulhavém poutníkovi je mnoho výjevů, o kterých by se dalo říci, že s těmito obrazy korespondují, např.: „Tamhle je cestář, je skutečný a není žádnou alegorií: zasypává drobným šterkem nějakou nerovnost. Děti tudy chodí ze školy i do školy; babička si vede

v *Kulhavém poutníkovi* přítomna ještě další, jakási imaginární cesta, na níž se autor setkává s jinými autory, kteří byli již dříve znepokojováni podobnými otázkami, jako je nyní on sám.

Postavě poutníka je v první řadě přiřazen atribut kulhavosti. V té však spatřujeme nikoli zápor, nýbrž klad, poutník totiž vidí mnohé věci, které zůstávají úspěchancům skryté, svou kulhavost si pochvaluje: „*Takto tedy tou kratší méně hybnou nohou, kterou je při své pouti životem postižen, bylo mu zase něco přidáno: jako tu svou kratší nohu, tak zase i některé věci života s světa pocituje o něco připomínavěji a silněji ... Tu, nabíraje na silách i na vděčně odevzdaném poklidu, nazírá úkazy veliké, jako jsou nebesa a dálky, a současně velmi drobné, jako je třeba pták anebo jen motýl*“. Zároveň nás napadá, není-li ona kulhavost, onen nedostatek, symbolem biologické neúplnosti, nedokonalosti člověka (Hegelovo pojetí člověka jako nemocného animal). Člověk zapadá Duší do věčnosti a říše přírody, konečnou Osobou se z ní však vymaňuje – vzniká napětí, jehož výsledkem je kulhavost.

Vždy je tu přítomna Smrt, která vše relativizuje, posouvá do jiného úhlu pohledu, věci se v jejím světle zdají být jiné. Zároveň smrt individualizuje. Vědomí smrtelnosti má člověka k tomu, aby, jsa si vědom své

hopsající vnouče; žena nese od kupce cukr a sůl; muži spěchají za svými záležitostmi a večer se tu prochází milenci. Chodívá se tu na křtiny, jindy se tudy sune pohřeb. Dobře naložené fůry po ní svážejí zboží na trh a úrodu z polí. Právě taková ta obyčejná cesta, na jaké se lidé setkávají“. Většinou se jedná o místa se silnějším epickým nábojem.

konečnosti, žil svůj život intenzivněji. Smrt je dělidlem pravých věcí, toho na čem opravdu záleží. Její přítomnost jako by se podobala aktu odhození brýlí poutníka *Labyrintu*. Ten procítl, jakmile brýle odhodil. Přítomnost smrti narušuje Mámení a diktuje člověku uvědomit si skutečně důležité věci a zavrhnout to, co důležité není, ale o čem si myslíme, že je. Smrt je tedy faktem, který individualizuje, ale je také faktem, který koncentruje a jehož uvědomění zároveň jistým způsobem osvobozuje. Život je smrtí rovněž dramatinován, uváděn v pohyb; je díky ní dramatickou událostí, při níž o něco jde, a to i v případě chudého života, který Čapek preferuje. Čapek sám cítí, co životu dává jeho intenzitu, proto se s realitou smrti vyrovnává hned na začátku, v průběhu první kapitoly.

Cesta poutníka je vymezena konečností lidského času, myšleno času konkrétně individuálního. Tento čas se přirozeně liší od času lidstva. Čas individua je vymezen narozením a smrtí; toto vymezení je možné pouze za předpokladu, že konec je již předem přítomen v každém počátku. Přesto poutník neví odkud kam jde. Otázka „odkud - kam“ slouží ke dvojímu uvědomění: na jedné straně nezměrného celku (přírody, lidstva, univerza), jehož je člověk účastníkem a jež se tváří, jako by mu na lidské individualitě nezáleželo, nicméně právě díky němu si zároveň svoji individualitu uvědomujeme (resp. v konfrontaci s oním celkem, s univerzou). Uvědomění celku je doprovázeno nevědáním, vracíme se k otázce „odkud - kam“: nevíme odkud a kam putujeme a příroda ani cokoli jiného nebo kdokoli jiný není s to nám odpovědět či nám cestu beze zbytku nadiktovat. Bezmeznost však podmiňuje i nový vztah k sobě samotným - z hlediska nezměrnosti a

věčnosti: „*Ta není snad teprve až tam, za nějakou hranici, za nějakým koncem něčeho; vždyť jsme přece už tady rovnou v ní ... Prochází námi, prostupuje nás, pojímá nás v sebe tady zrovna tak jako potom tam, po smrti, na té druhé straně; je už zde, mezi námi a v nás. Život je jen jednou z jeho manifestací, jednou z těch nám aspoň zlomkovitě dostupných, když ne víc, tak aspoň trochu smyslově ... už častěji jsem četl, že Brána věčnosti stojí všude před námi, jest všude, kdekoli otevřena ... Ptal jste se, odkud a kam jdu. Máme stejnou cestu: belhám se Branou věčnosti*“.

V nevědění, které je důsledkem vědomé příslušnosti k celku se podobá kulhavý poutník Sokratovi a jeho vědoucímu (vědomému) nevědění. Do otevřenosti „odkud - kam“ se klade i fakt nehotovosti a neucelenosti: ve světě je všechno v neustálém vývinu, není všechno jednou provždy hotovo, proto je možné ptát se a (k nespokojenosti) nenalézat odpovědi. Odpovědi nelze totiž z ničeho vnějšího vyčíst, tím méně z celku. Čapková otevřenost „odkud - kam“ je tedy namísto, neboť Čapek usiluje v *Kulhavém poutníkovi* o ucelený obraz (byť negativní) lidského údělu, o vymezení místa člověka.

Prvním setkáním s personifikovanou realitou na cestě životem je setkání s Duší. Duše je strážcem poměru k celku, prostředníkem tohoto vztahu, jí člověk náleží do nekonečného bytí. To, co se dříve považovalo za uzavřené a spatřovalo se v Bohu (viz Komenského východisko ze světa-labyrintu, které spatřuje v ráji srdce, „domě božím“), se stalo modernímu člověku (nejen Čapkovy doby) znovu otázkou, otázkou fatální, otázkou existenciální. Ne Bůh, ale Duše je pro Čapka jakýmsi novým mravním imperativem, jehož prostřednictvím se člověk stává dokonalejší, lepší,

překonává svoji malost, která je v něm jaksi automaticky přítomna. To však na něj klade daleko větší odpovědnost. Svět se člověku stává prostorem snažení o překonání sebe sama. Neexistuje všemohoucí Bůh, který by člověku dal odpověď na všechny jeho otázky.

Ne každý má však Duši, ne každý je schopen onoho sebepřekonání. Jsou tu i zbabělci, jimž se stal pohodlný, zaběhaný a zautomatizovaný život prioritou a výsadou. Duši má pouze ten, kdo je schopen pozitivního poměru k celku, kdo je schopen vzít na svá bedra onu tíhu nekonečnosti a uvědomit si ji. Je tu však přítomno něco, co Duši šlape na paty. Je to Osoba, v níž spatřujeme rovněž možnost druhého poutníkového setkání. Je to druhá stránka lidského já, jejíž první složkou je Duše. Duše je však věcí přirozenou, kdežto Osoba pouze produktem, výtvarným vývojem lidského individua, jakousi maskou, jejíž vrstvy se na lidskou tvář nabalují v průběhu jeho vývoje od dětství do dospělosti. Osoba je stránka životního a osobního úspěchu člověka, zajímají ji jen data, čísla, kalendáře, úkoly, vlastní měří s cizím, dere se kupředu po sociálním žebříčku, ctí jen prosperitu, kariéru a zisk, je vypočítavá a ze všeho nejméně ji zajímá Duše. Osoba soutěží s Duší o nadvládu nad člověkem. Čapkovi se zdá, že Osoba v tomto boji pomalu začíná vítězit, v jednom aforismu v *Psáno do mraků* mluví Čapek o lidstvu, které se roztahuje do šíře, ale zároveň tím ztrácí hloubku: „*Lidská bytost asi už není schopna neomezeného vývoje a zdokonalení. Co modernímu lidstvu přibylo na šíři, ubylo mu na hloubce. Ale i tak je člověk nesmírně cenný pro všechno dobré a krásné, co - a není toho málo - kdy na tomto světě vykonal*“. Tato šíře a zároveň plytkost náleží Osobě. Duše nemůže počítat takovým

způsobem, jakým je tomu zvyklá Osoba; prostorem Duše je nekonečno, tedy oblast, kde není možný zisk ani ztráta. Duše chce jen žít, a to žítí cele, vždyť spočívá ve vztahu k celku. Krajinou Duše je samota - ne však samota, která by byla naprosto odtržená od svého okolí. Duše může žít ve společenství s ostatními dušemi. Je to však specifický „svět“, který se uzavírá světu society, ve které je doma Osoba. Osoba zdá se být jistým dvojníkem Duše. Zastupuje ji tak dokonale, že člověka zaměstnaného Osobou ani nenapadne, že se pod její slupkou skrývá něco mnohem hodnotnějšího - útlá, nevýbojná, samotná, osamocená, mlčenlivá, utlačovaná Duše (Osoba chce žít jen sama ze sebe, ve smyslu Komenského je samosvojná). Duši má člověk jen tehdy, je-li schopen za ni podstoupit tvrdý a nelítostný boj s Osobou. Boj z kterého nekouká žádný zisk, nýbrž jen životní smysl, důstojnost a výsost, hrdost. *Kulhavý poutník* sám hovoří o Osobě jako o parazitovi, bez kterého by vlastně bylo možné se obejít¹¹⁵: *„Tak tedy setkání s Osobou je jedním z těch velkých dobrodružství této cesty, dobrodružství nemalé, protože Osoba je tvor člověku velice nebezpečný. Nemá k němu vůbec vážnosti ani ohledů, a jak by měla, když tak, jak jest, nevyšla jako on bezprostředně z dílny stvoření? Bere svůj původ hodně odjinud a abych řekl není na to mnoho pyšna. – A kdo že ji tedy vytvořil když nebyla matkou porozena? – Tak jako mnohé jiné neblahé věci vyrobil si ji člověk sám a povýšiv ji nad sebe, sklání se poslušně pod její vrchnostenství. A přece není ona zbudována z nikterak lepší látky, ani není v ničem krásnější než on: v žádném z těchto ohledů nemá*

¹¹⁵ Ovšem reálně se zdá, že bez Osoby (jako jedné ze složek jeho bytosti) by člověk v lidském společenství přece jen nemohl existovat, neboť právě oním společenstvím-societou se odlišuje od zvířat, s nimiž má společnou Duši.

čím se nad ním pyšniti. (...) A přece vždycky a naveskrz – jakkoli téměř k nerozeznání člověku podobna – je produktem druhotným, ba umělým a do značné míry parazití na jeho tělesných a duševních štavách. Říkává se o nešťastných lidech, že jsou obětí sirých temných pudů, sirých vášní; co jich však je obětí své Osoby! Té záludné příšery, která se tisícerými háčky přidržuje na jeho těle; která si ho obléká a vydávajíc se za něho, mluví jeho řečí, jeho posunky a jeho konáním". Jinde se zase dozvíme, že Duše má původ společenský a my musíme svou přirozenost přizpůsobovat společenskému střihu, bontonu, průměrné fazóně, která se nosí, kterou lze pohodlně napodobit a přijmout již hotovou, není potřeba za ni bojovat, čímž se nám ulehčuje život. Toto ulehčení zpětně působí na lidskou vnitřní slabost a zbabělost a vychází vstříc naší pohodlné tendenci skrýt se před úkoly, povinnostmi, trápením se nad otázkami věčnosti etc. Osoba je však pouhým prázdným obalem, který krade naši individuálnost a činí z nás něco, čím se necítíme být a co reprezentuje pouze naše Duše. Osoba způsobuje to, že je člověk schopen říkat místo pravdy lež, místo lidí vidět masky, cítit něco jiného, než ve skutečnosti cítí, vidět svět zdání, místo světa skutečného. Jako by se Osoba v Čapkově pojetí rovnala svými vlastnostmi dvojici Všezevď Všudybud a Mámení. Osoba je vlastně také jakýmsi zvykem (Mámení), pohodlností zaběhaného řádu. Poutník *Labyrintu* je podoben pak spíše Duši, také se snaží vidět vše takové, jaké to doopravdy je.

Osoba však není zřejmě něčím cizím. Je naší součástí. V rozporu Osoba kontra Duše jsme stejně ambivalentní, jako je život sám a jako jsou i otázky, které probírá autor

s kulhavým poutníkem. Navíc člověk, jsa začleněn do nekonečna bytí svou Duší, je z něj zároveň Osobou vyčleňován, v jeho bytí je přítomna i tato ambivalence. Naše individualizace v přírodě souvisí s Osobou: *„Máme nedílně s přírodou vznešený původ, jsouce částmi vesmíru a z těchže látek jako on. Mnohá nedobrota pak začíná v tom, že tato člověcká částice má tak osudnou náruživost udělati se pro sebe, ustaviti se ve znamení Osoby“*. Tato současná začleněnost i vyčleněnost by nebyla možná bez obou protikladných tendencí, svářejících se v člověku. Ten musí navíc něco znamenat v souvislosti praktických účelů, musí tedy být konvencionalizován, začleněn do skupiny, označen nálepkou a připraven o svou původnost. Společným úsilím obou složek člověka, jejich bojem, dochází k tomu, co Čapek nazývá složitým výjevem, sehraným v jedné osobě: *„... víte, moc je toho, aby měl člověk čím býti naplněn. Však má v sobě na to dost prázdnoty. Jak mne tu vidíte, ... jsem tak trochu jako ta mušle v ruce dítěte, na které se díval ten svatý Augustin. Ano, ta mušle, to jsem já (tedy člověk); a ten chlapeček, přelévající tou mušličkou oceán, to jsem také já (není to snad já – Osoba, která se snaží zkonečniti nezměrnou?); ten svatý Augustin, beroucí si z toho ponaučení, jsem, při všem respektu, také tak drobet zase já (Duše, která ví o pravé nekonečnosti a o marném počínání Osoby). A vlastně, když to tak vezmeme, ten oceán, to jsem tak zčásti – aspoň v té míře, co to dítě svou mušličkou vybryndalo – zase já (oceán bytí)“*.

Obě z těchto složek se snaží ovládnout pole co nejobsáhleji. Osoba parazituje na Duši, Duše však nemá z Osoby, co brát. Nemůže však bez Osoby zároveň existovat, jelikož by jinak splynula s veškerenstvím. V realitě pak

dochází většinou k zatlačení Duše do funkce pouhého služebníka. Jakmile se podřídí, nastane biologický i společenský pořádek, zdánlivý ve světě lidí. V okamžicích, kdy však bujaře proniká na povrch lidského vědomí, hroutí se tento dosavadní řád a život se stává neurovnaným, nepřehledným, neautomatickým, nepředvídatelným. Jedinec si (prostřednictvím hlasu Duše) uvědomí, že není z jednoho kusu, že - kulhá. Člověk však stále znovu a znovu potřebuje Osobu, tento orgán ohraničenosti, časovosti a konečnosti, aby si svoji omezenou skutečnost mohl uspořádat tak, aby v ní mohl vůbec žít.

V tomto ohledu má Duše vůči Osobě handicap. Duše není zakotvena v neproblematickém pořádku a vědění. Duše je naopak zosobněním vědoucího nevědění, z kterého pramení její věčná nejistota, ostých vyřknout autoritativní, totální a absolutní pravdu. V tomto slova smyslu byl Josef Čapek člověk velice oduševnělý, protože vede s kulhavým poutníkem dialog plný neutuchajících dohadů, hloubavých dotazů, ambivalentních náhledů z různých úhlů pohledu, jen se vyhýbá autoritativním závěrům, vše nechává otevřené (stejně jako je otevřená i jeho próza, viz výše). Duše nemá dokonce jistotu ani sama o sobě. *Kulhavý poutník* neustále pochybuje o původu, podstatě a osudu Duše. Pochází Duše z přírody? Nebo z čeho jiného, ještě obsáhlejšího? Z univerza? Existuje něco jako duše přírody? Rozloží se jednou Duše do přírody, až se rozptýlí naše tělesná, hmotná schránka? Oproti Osobě má však Duše mocného spojence. Spojence, kterého se Osoba bojí, jelikož zpřítomňuje její konečnost a jejímu konání dodává náboj marnosti. Ano, oním spřízněncem Duše je Smrt. Smrtí končí

vypočítavost Osoby, lest ani úskoky jí před tímto spojencem Duše nepomohou.

Zřejmě by nebylo vhodné vykládat boj Duše s Osobou jako boj individuálního proti sociálnímu. Duše je součástí společnosti, je to její mravní život, její kategorický imperativ. Svět Osoby je pouze utilitářský, plný účelovosti a egoismu: *„Mravnost až do odvolání, kdykoli obětovaná zisku jednotlivcovu, prospěchu částí, většinové mentalitě. Etika zneužívaná k tomu, aby byla jen polemickou plácačkou“*. Touha po dobru náleží Duši, zosobnění vůle mít svědomí, odpovědnost za všechno kolem sebe, mít *„pocity, ba víc, vědomí solidarity s lidským společenstvím – a ovšem – tím i nějaké spoluviny. Spoluviny na bídách světa, které z dopuštění tohoto lidského společenství vzcházejí“*. Konkrétní člověk je totiž zároveň lidská societa, pokud se v ní neroztahuje sobecká a egoistická Osoba, která vše technizuje, automatizuje, obstarává a kontroluje.

Kulhavý poutník je tedy mimo jiné obhajobou Duše. Této tendenci jsou podřízena i zbylá poutníková setkání. Setkání v jednotlivých etapách lidského života, z nichž nejvíce je opěvováno dětství. Dětství i mládí je nevinné, nevědoucí, bezbranné, nevyspělé, oduševnělé (vykazuje podobné atributy, jako Duše), kdežto dospělý člověk si již obléká masku Osoby. V pasáži popisující dětství cituje Čapek Máchu (*Večer na Bezdězu*) a vyslovuje souhlas s jeho připodobněním jinošství k noci: *„Ne zbůhdarma označuje Mácha čas jinošství nikoliv za jitro, nýbrž proti zvyklostí za noc, přicházející po slunném večeru, jímž je mu dětství, Hvězda za hvězdou vystoupá na obzoru*

blankytného nebe, jako sen za snem, žádost po žádostí, v duchu jinochově. Zponenáhla ztrácí tento ze zraků svých zem, na které žije, jak ji hustá zahaluje, jak jí temná víc a více pokrývá noc. On jen vzhůru – vzhůru touží ke snům svým, k nesčíslným hvězdám obrazotvorností své. Výborně věk tento jazyk náš nazval jinoštvím; mladík ve věku tomto jest cizincem, jest jinochem zemí naší, on bloudí v jiných říších, vzhůru se vzpíná letem myšlenek svých, stojí sám, nevidí nic než preludy vlastních obrazů svých. – Než čím výš a výše vystoupil, tím v chladnější noci vešel stín; posléze nechce být sám, touží po dnu, sestoupí níž a níže a vrací se k zemi; nyní jest mužem, a jitro jeho vzejde, sny jeho zacházejí jako hvězdy noční v ranní záři a on navracenou sobě zemi v jitřním novém světle uvidí, miluje a žije v ní. To tedy je mládí toužnosti, snivosti a také světobolu. Mládí romantické A jaké že ještě jest mládí? Mládí je také smělym trubačem revolucí; jeho polnice zvučí

útočností dobytelských nástupů..." Duše je přítomna i ve skutečném umění. Kapitola Ve znamení knihy a obrazu se nese ve znamení kritiky umění. Skutečné umění má být (podle Čapka) oproštěno od jakékoliv účelovosti a komerčnosti, má být výrazem spisovatelova nitra, má vycházet z něj, z jeho duše a zároveň působit na duši čtenářovu. I v *Psáno do mraků* domýšlí Čapek úvahy o umění a praví: „Ba ne, umění není „služba“ (zákazníkovi, tím méně ve smyslu dokonce nějaké oběti!). – Umění je osud“. Čapek měl raději poezii než prózu, protože poezie je čistým výrazem citu, náleží Duši, kdežto próza svým vyprávěním cizích příběhů, které zajímají jen pokrytce, kteří rádi pozorují, co se děje jiným (tedy i hrdinům románů), náleží Osobě.: „V klepu, historkách naditých

cizími záležitostmi, indiskrecemi ze sousedova soukromí, informacemi o trampotách a směšnostech bližního, ba vlastně drzostmi ... Mohou to být sebepošetilejší anekdotické kombinace, nic nevadí; jenom když to není nějaký život vnitřní! Vnitřní život se jeví Osobě podvratným a oslabujícím. Osoba, unavená svým denním shonem, plahočením a existenčními starostmi, chce si od nich odpočinout, pozapomenout, pobaviti se". Čapek kritizuje komerční psaní, psaní na zakázku, protože „je to zaplacený pohled na život z jeho nejnáhodnější, nejnesouvislejší, nejjepicovitější stránky. Kukátko, kterým blešivý nakukuje do blešího divadla. Panoptikum, kde fantošové přihlížejí fantošům, jak vypadají, jak pokud běží pružné pero – dýchají a se hýbou". Krásně rozvedl Čapek myšlenky o oduševnělosti a podstatě umění v Psáno do mraků: „Proč maluji, proč píšu? – Abych si ulevil. Nemám čas ani drzost vyrábět umění. Propadám se životem, jsem oslněn životem, smrdím životem, jsem okouzlen životem, drcen, utahán, nechápu život, lpím na životě, hynu jím a sám sebou. Možno si jen ulevit, ne produkovat". Myšlenku, obsah díla nadřazuje Čapek nad řemeslo a kritizuje Osobu, která „staví v oblastech umění na řemesle obecněji či specializovaněji, vypůjčujíc si na to něčí řemeslo, něčeho řemeslnou úroveň, aby tak dospěla k produkci, jež je v podstatě jen konfekční výrobou. Doba spotřebuje mnoho té produkce a je takto vděčnou půdou pro mnohý úspěch. Doba, které úspěch je měřítkem výkonu, není zrovna vděčnou půdou pro umění. Kdyby měly být hodnoty ověřovány jejich okamžitým úspěchem, mnoha dobrého bychom se nedohledali. Zůstaly by většinou hodně neznámými – Poutník se pousmál – vyjímaje ovšem knihy tohoto roku. Knihy tohoto roku nebývají právě knihami příštích let. Nasycují čtenářský

hlad – nemluvě o nevybraném labužnictví snobismu – až do knihy příštího roku, až zase do té novější senzace, novější historky“, i když i řemesla je, jak později dodává, v umění potřeba: „Každý umělec, který si tohoto jména zaslouhuje, má odpovídající dávku řemesla ale každá z těchto řemeslností je vázána na určitého ducha, na určitý obsah a výraz: každý, kdo se má v umění čím projevit, musí na to mít i své řemeslo, či raději řeknu způsob a výraz sobě a své věci vlastní a tajemství své“. Čapkova averze vůči próze zřejmě pramenila z trendu tehdejší evropské literární módy, která byla živena tzv. životopisným románem, jímž se přižívovali i hodně podprůměrní autoři. Čapek tedy více preferuje poezii, „která je v člověku schopna oslovovat duši, vyhovujíc jeho neutilitární niternosti ... zatímco složku, která oslovuje Osobu v člověku, vyhovujíc jeho vnějškovosti, našel v beletrii¹¹⁶“.

Jediné setkání nebylo autorovi na cestě životem umožněno – setkání s Bohem: „Tak tedy: setkání s Bohem nebylo mi dáno“. Čapkův ateismus však není rouhačský, nejeví ani známky ateismu moderních titánů, kteří viděli v Bohu pouhého uzurpátora lidské přirozenosti. Navíc, setkal-li by se Čapek s Bohem, bylo by takové setkání jistě „tím největším všech setkání“. Pro Čapka je Bůh neobsazeným místem v lidském životě moderní doby. Chápe ho jako něco velikého, co však leží mimo souřadnice našeho života, jako něco nepoznatelného. Mravní imperativ, který spatřoval barokní člověk v Bohu, spatřuje však Josef Čapek v Duši.

¹¹⁶ Viz Jiří Opelík: Josef Čapek. Melantrich 1980, Praha, s. 210.

Kompozice Čapkova díla je formálně ohraničená ale zůstává otevřená. Otevřeným dialogem se autor snaží podat různé úhly pohledů, ne však diktovat. Otevřená je i poutníková cesta (odkud - kam). Ve formě eseje, která „celek dokáže obsáhnout a vyjádřit fragmentem“ (L. Rohner)¹¹⁷, Čapek našel jednotu významu a výrazu.

¹¹⁷ Citát převzat z Jiřího Opelíka: Josef Čapek. Melantrich 1980, Praha, s. 220.

Kapitola 5

5. Závěr

Tématem *Kulhavého poutníka* Josefa Čapka je setkání s Duší a s vlastním svým nitrem. Rovněž poutník Komenského *Labyrintu* nepouští ze zřetele své nitro. To mu umožňuje nenechat se cele zotročovat Všudybudem a Mámením a dává mu naopak možnost cítit se sám sebou při bloudění městem-labyrintem. Jeho nitro se pak dostává ke slovu v ráji, kde je okouzleno Bohem, s jehož autoritou se ztotožní. I Máchův poutník *Pouti krkonošské* je v niterném konfliktu s vnějším světem. Ve všech třech případech prožívá vypravěč v jistém smyslu bolestínský vztah ke světu (Komenského poutník se cítí nepohodlně ve „veškerém tom kvaltování“, a ani Máchův si nemůže zvyknout, nenachází místo v tomto světě. Vypravěč Josefa Čapka se rovněž vymezuje se svou Duší proti nadvládě „Osob“ a konfrontuje se se světem (srov. např. vliv evropského literárního dění na Čapkovy názory na umění)).

Lidská cesta životem je plná setkání, konfrontací, rozporů. Putování představuje zejména hledání, nalézání i nenalézání, potkávání konkrétních osob, reálných i abstraktních (např. nabývání vědění a moudrosti) věcí. Samo o sobě je ambivalentní. Komenský postavil kompozici *Labyrintu* světa a ráje srdce na antitezi. Podobně Máchova *Pout' krkonošská* je plna kontrastů a antitezí. I Čapek staví svého *Kulhavého poutníka* a jeho setkání na protikladech, zajišťujících dostatečnou rozporuplnost v jednotlivých úhlech pohledu a tím vizi absolutní nejednoznačnosti světa a života, oné otevřenosti, neuzavřenosti. Jeho realita je zobrazena jako

nejednoznačnost způsobovaná rozporností jevů samotných, nebo jejich současným nazíráním ze dvou protilehlých úhlů pohledu. Proto se *Kulhavý poutník* hemží různými, logicky protikladnými, vnitřně rozporuplnými výroky: „Uviděl a poznal jsem na světě příliš mnoha i příliš málo“, „Jsem maximalistou, kterému i málo stačí“, „To je málo, ale – konečně – je to všecko“, „Dostalo se mi skoro až příliš štědře dvou darů: až přílišného daru odpírati, chci říci nesouhlasiti, a až přílišného daru býti okouzlen“, „Strašně lehkou, strašně těžkou je žít“, „Hájil jste dříve velmi horlivě svůj neklid. – To rozhodně. A neméně hájím klid, nežádost a smír stáří, posléze to nelepší, co může člověk z bojů a bolestí svého života vytěžit“.

I Čapkovo pojetí člověka je veskrze kontradiční: Duše kontra Osoba. Stejně tak i chápání života jako fenoménu vegetativního (biologického) a duchovního. V pasáži o jednotlivých údobích lidského života chápe Čapek i dětství jako dvojdomé: „Míním, že je strašlivá přesila ve všem, co mezi nás nastupuje živé do světa, co se líhne, rodí, stává mládětem. A teď: přitom ta potřeba lásky? Věc nade, všechny dramatické konflikty a románové zápletky divná a krásná: být vítán a milován těmi, jimž bude ustoupiti; být přijat do domu života s radostí a láskou. Pojat do náručí, měkce a bezpečně veden, podpírán – dobyvatel!“ Proto zvolil Josef Čapek jako základní prostředek svého eseje dialog, prostředek otevřené konfrontace, propleteného zorného úhlu participantů, účastníků rozmluvy. Rozmluva je také, jak říká Jiří Opelík, „život v malém: i ona vzniká ze srážky, proniknutí, vyrovnání protikladů, i v ní jako v nové celistvosti nabývají vstupní prvky vyššího významu. Právě

do takto pojatého dialogu vkládal Josef Čapek naději, že se jím dobere vyšších celistvostí, tj. že jím překoná falešná dilemata, která zadržují proces poznání a znemožňují člověku, aby se zmocnil skutečnosti vcelku...¹¹⁸ Josef Čapek se snažil uchopit neustálé dění, neustálý pohyb, který je tvořen hybností promluvy. Tento pohyb pramení z rozmluvy (dialogu, konfrontace) je jistým atributem života. Čapek nabádá ke zvědavosti, k nepokoji, k nespokojenosti s jednou jedinou odpovědí, protože ví, že na žádnou věc neexistuje jedna jediná uspokojivá odpověď. Podobně zvědavý je poutník Komenského *Labyrintu* (zejména při bloudění městem-labyrintem). Ten se však v ráji srdce spokojuje s „jednou jedinou odpovědí“, totiž s „hlubinou bezpečnosti“, s Bohem. Josef Čapek Boha však nenachází, resp. neshledal se s ním. Nepřítomnost boží existence (obecně pro lidstvo, tzn. vyjma věřící jednotlivce) je jev, který je příznačný pro dobu Josefa Čapka. Pramení již z někdejší romantické ztráty Boha, z romantického důrazu na individualitu. Tento důraz byl ve třicátých letech dvacátého století znovu aktualizován (v umění reflektován existenciální tematikou).

Komenského poutník se také po vzoru barokní tendence uchyluje k centru boží bezpečnosti a opory (po shledání světa a života marným). Máchův poutník *Pouti krkonošské* volí (po dosažení určitého poznání pravdy, po dosažení odpovědi na otázky pokládané mnichům a rovněž po nabytí pocitu marnosti) zřejmě raději smrt, mizí ze světa (ve světě nicoty a marnosti už není co hledat). Čapkův kulhavý poutník miluje život v celé jeho plnosti, a proto, i přes

¹¹⁸ Viz Opelík, Jiří: Josef Čapek. Melantrich 1980, Praha, s. 221.

všechno vědomí marnosti a chaosu v něm, zůstává. Pojítkem mezi všemi třemi díly je vyjádřené vědomí marnosti pramenící z vědění, čili moudrosti (Komenský už před drahnými léty nazval Moudrost Marností).

Cesta je u Josefa Čapka jedním z leitmotivů celé jeho tvorby (nejen literární). Tvoří osu mnoha povídek z Lelia, Pro delfína. Ve Stínu kapradiny je motiv cesty epizován: Vašek a Ruda se ubírají k smrti, která tu s životem skládá opojnou polaritu. Les, v němž se skrývají, je zobrazen jako svébytně jednající monumentální moc. Podobné se objevuje v *Kulhavém poutníkovi*, jenže ve filozofické abstraktní transkripci, např.: „*Vždyť opravdu myšlenka na smrt otevírá cestu života v celé jeho hloubce a šíří*“, nebo: „*Básníci by nebyli básníky, kdyby nemilovali přírodu; vždyť přece v sobě nesou příbuzná tajemství*“. *Psáno do mraků* tvoří s *Kulhavým putníkem* zvláštní názorovou i významovou jednotu. Po *Kulhavém poutníkovi* už nepřicházelo pro Josefa Čapka v úvahu, aby psal prózu. Formu eseje vystřídaly aforismy. Svou distanci od prózy projevil i ve svém posledním díle, v *Básních z koncentračního tábora*. V *Psáno do mraků* Josef Čapek domýšlí, dotváří či koriguje názory, nad nimiž započal uvažovat v *Kulhavém poutníkovi*: „*Vlastně jsem šťastný člověk. Ale nemám dosti příležitosti to prokázat. Proč, jak by měl býti nešťastným člověk, který má v sobě mnohé lásky, jež mohou činiti člověka šťastným?*“, jinde: „*Hvězdný plášť vesmíru rozhodně není šit na formát člověčí. Jak obrovitý by musel být člověk, aby nebyl nutkán vymýšlet si bohy!*“ a dále „*Není-li Boha, odvážíla se tvořící příroda v člověku snad až příliš daleko. Vymrštila ho na dráhu, která nemajíc cíle dál a výš, měla*

by všechen svůj smysl a cíl jen sama v sobě. – Dobrodružství či úkol třeba nésti statečně." Není to už rozhovor z vlastní Duši; autor užil formy aforismů, které jaksi připomínají deníkové záznamy. Není divu, deníku se člověk zpovídá, svěruje. *Psáno do mraků* vznikalo v předválečné době, v době těžké pro Josefa Čapka i pro celý národ český. Tato kniha ukazuje, čím je člověku Duše v dobách nejtragičtějších. Josef Čapek jí zůstává věrný a stejně tak i ona jemu; Josef Čapek bojuje a zůstává stát statečně na straně Duše: *„Lidskost, svoboda, spravedlnost, právo smýkány do bláta? Dobře, zvednou se jednou až odtud, až docela zespona. Snad tomu lidé lépe porozumějí, lépe se poučí, zvedne-li se veliký křik lidskosti, svobody, práva a spravedlnosti až z té nejhlubší hloubi, až z prachu země, ze sama jejího dna!*“, nebo: *„Je zle, je běda, lid bloudí, oddává se bláhovým snům a jen fakta, fakta prý ho uvedou na správnou cestu a ho vyléčí. To všechno ostatní je jen blud, jen fakta jsou to pravé a zdravé. – Jako by k faktům (a zvláště těm drtivě zlým) nebylo třeba přidávati ještě víru; fakta přece nejsou žádnou trvalou a věčnou hodnotou, tou je a bude přece jen vždy schopnost víry: víra, že dnešní fakta možno někdy napravití a překonati – uvéstí vniveč fakty lepšími, že co je dnes třeba desetkrát faktem, může být zítra obludnou minulostí...“*

Čapkovy verše. Nedivme se že v dobách nejtěžších, v dobách útrap a nesvobody těla i Duše píše Josef Čapek básně. Byly mu dozajista úlevou a kompenzací těžké životní situace. Přesně takové verše, jaké měl rád i kulhavý poutník. I v koncentračním táboře zůstává Josef Čapek věrný své Duši, věří, bojuje, živí naději:

*Ty, který ve vězení
sprádáš svůj roztoužený, zkrášlený sen o životě,
což – jestli tvá víra v život nic jiného není
než projev zoufalství...?
ten život, v který tolik věříš, je přece vrahem tvým;
čím jiným je ta tvoje víra, nežli zoufalstvím?*

*Ne životem, však lidskou krutostí se cítím zraněn
– a přece život všechno lidské v sobě uzavírá;
čím člověk, ne-li životem? nejsem životem já sám?
nevěřit v život – kde v sebe důvěru pak vzítí mám?
dokud jsem živ, necht' nešťastný, necht' zoufalství mne šírá,
chci věřit v život – a zoufaje, přece si nezoufám!*

Poslední výzva jeho Duše, slabé před Osobou, ale silné o sobě samotné, se vrací k životu, jemuž promlouvající subjekt básně v plném vědomí tragiky věří:

*V život zpět, či v smrti chřtán,
co bude na konci cesty?
Tisíce jdou, nejsi sám...
budeš, nebudeš mít štěstí?*

*Vzešel velké cesty den,
dávno připraven jsi k tomu:
života, či smrti žeň –
vždyt' jdeš domů – jdeš přec domů!*

Jak je zřejmé, téma cesty (pouti) je přítomno na mnohých místech Čapkova díla. Čapkova cesta se podobá v jistém smyslu jeho cestě životní. *Kulhavý poutník* připravil cestu nejen následujícím aforismům v *Psáno do mraků*, ale zejména *Básním z koncentračního tábora* (svou názorovou obhajobou Duše, poezie i ostatních momentů s Duší souvisejících). Takový byl i Josef Čapek ve svém díle literárním, ale i výtvarném. Člověk oduševnělý a niterný. Srovnáváme-li s Komenského *Labyrintem světa a*

rájem srdce také tam najdeme určité rysy autobiografické; směřování cesty z města-labyrintu (v díle zobrazené) do ráje srdce je odrazem autorových niterných tužeb a přání (summum bonum Komenský spatřuje v Bohu), neméně jeho názorového založení. Koneckonců i Máchův poutník *Poutí krkonošské* je (přes silné alegorie a zjevnou fabulaci, zejm. v druhé polovině *Poutí krkonošské*, kde poutník prožije zvláštní okamžiky v chrámu mrtvých mnichů) určitou Máchovou autostylizací; prostřednictvím postavy poutníka chce autor čtenáři vyjevit obsah svého nitra, sdělit mu své pocity a myšlenky.

Kulhavým poutníkem Josefa Čapka uzavíráme naši studii. Pokusili jsme zmapovat určité rysy poetiky tří děl, v nichž přes jejich poměrně dosti velkou časovou vzdálenost nacházíme pojítka a souvislosti. *Labyrint světa a ráj srdce* Jana Amose Komenského poskytl morfologické východisko pro Čapkova *Kulhavého poutníka*. Josef Čapek z Komenského vychází, přestože s ním mnohde i polemizuje. Vliv Komenského na něj je jistě patrný i z aforismů v *Psáno do mraků*: „*Jaký smysl má činnost? Je přirozeně diktována potřebou sebezachování; cílí k uhájení prospěchu osobního, osobního blaha, v druhé řadě – nebo i vůbec ne – pak teprve za prospěchem obecným. Jelikož člověk je z gruntu nakloněn spatřovati své osobní blaho, své uspokojení především v získávání statků a v ukojení ješitnosti, vkládají se hned od základu do jeho činnosti složky úzce sobecké, amorální, nesociální: jeho potřeba činnosti i jeho činnost sama stává se něčím špatným, ba škodlivým. Smyslem člověkovy činnosti zajisté je uspokojení...*“ Téma Čapkovy meditace nad lidskou honbou za osobním prospěchem a osobním blahem koresponduje s

Komenského obrazem „vrchu dobrého“ (summum bonum). V pojetí meditace nad základními otázkami života lze spatřovat souvislost díla všech tří autorů. Koncepty Komenského a Čapka stojí, díky shodě v pojetí lidského života jako cesty s milníky četných setkání, velmi blízko. Máchova *Pout' krkonošská* se od takové koncepce mírně odchyluje, ale podobné znaky zde vidíme rovněž, když autor svým postojem také hodnotí dětství, lásku a svět, který ho připravuje o ideály.

Pro všechny tři autory je příznačný vnitřní pocit bolesti, který si literární tvorbou kompenzují. To se odráží i v analyzovaných dílech. Jejich smysl se blíží až k jakési myšlenkové „utopii“, která má za úkol zmírňovat bolestné duševní útrapy krásnou představou. Autoři se v menší či větší míře autostylizují do postavy poutníka, který snáší různé útrapy, trápí se složitými myšlenkami a otázkami a snaží uniknout bolesti ducha. Z této bolesti však každý hledá jiné východisko. Komenského poutník nachází uspokojení duše v „ráji srdce“, v domě božím. V Bohu spatřuje centrum všeho dění, celého světa, stvoření a „hlubinu bezpečnosti“, absolutní oporu. Bolestínský pocit barokního člověka vyústuje v duševním vzletu k Bohu. V bolestínském pocitu se baroko zdánlivě shoduje s romantismem. Jenže barokní člověk usiluje o sebepřekonání, hledá únik, cestu k etablování v duchu. Snaží se o „zduchovnění“, bolest si uvědomuje, ale v duchu usiluje o její překonání, ba vytěsnění. Jedinou možnost spatřuje v existenci boží. Romantický člověk má oproti tomu z pocitu bolesti v jistém smyslu i požitek. Tento pocit si plně uvědomuje a hlásá jeho příslušnost k životu (pláč je zde stejně jako smích a je třeba se z něj těšit).

Důraz je kladen na individualitu, zřetel k existenci boží postupně mizí a snaha o sebepřekonání v tomto ohledu chybí. Nicméně Mácha má svou zálibou v mystice k baroku poměrně blízko, existují dokonce důkazy o tom, že rodina, z které Mácha pochází, ctíla tradici barokní literatury. Přesto jeho poutník Boha zavrhuje, světlo ztrácí a po zjištění života jako nicotného a marného končí zřejmě sebevraždou. Čapkův poutník se s Bohem také nesetkal. Není divu, pochází totiž z doby, kdy lidstvo jako celek ztratilo absolutní jistotu a oporu Boha. Náhradou se stává technický pokrok, který je zároveň předmětem kritiky některých intelektuálů, Čapka nevyjímaje. Čapkův poutník si uvědomuje všechnu marnost a nicotu života, která spočívá zejména ve smrti, miluje život velice silně a rád v něm zůstává i bez boží existence. Vědomí pocitu bolesti jako faktu, který patří do života, pojí v jeho díle romantismus s existencialismem Čapkovy doby. Pocit marnosti je kompenzován novým „náboženstvím“ - uměním. Existencialisté zastávají názor, že smrt lze přesáhnout jedině tvorbou; se stejným pocitem jistě psal Josef Čapek své *Básně z koncentračního tábora*.

Druhé části *Labyrintu (ráji srdce)* - dnešní čtenář už sotva porozumí, bude mu cizí kód metafor mystického křesťanství, představa křesťanské uniformity, konformity, poslušnosti, oddanosti, případně tortury. Avšak první částí (*labyrintem světa*) je Komenský nesmírně moderní. Poutník bloudí chaosem města-labyrintu, které je líčeno velice systematicky (s Komenského pedagogickým nadáním). *Labyrint* se blíží, možno dokonce říci, dnešní literatuře faktu. *Labyrint* je také prvním velkým epickým dílem české

literatury, již do té doby představovala zejména poezie a dále traktáty nábožensko-filozofické. Konceptí dialogů se *Labyrint* dokonce přibližuje modernímu dramatu. Komenského dílo je staré téměř 400 let. Vidíme však, že přes tuto vzdálenost nacházíme stále pojítka s moderní dobou. Jeho dílo je nadčasové. Tuto nadčasovost lze spatřovat i v míře objektivity, která je v Komenského *Labyrintu* patrnější (zřejmě i díky poměrně velké míře epičnosti první části *Labyrintu*), než je tomu u dalších dvou autorů. Ti jsou zabráněni do meditací, soustředěni na své nitro, jehož obsah nám uměleckou transpozicí vyjevují. Čapek zvolil pro své dílo formu filozofického eseje s epickou postavou poutníka. Ani u Máchy není epizace tak výrazná, jeho lyrizující próza je velmi meditativní a metafyzicky rozjímavá. Určité stopy epiky jsou patrné v druhé části *Poutí krkonošské*, kde je způsob epizace částečně převzat z černého (gotického) románu.

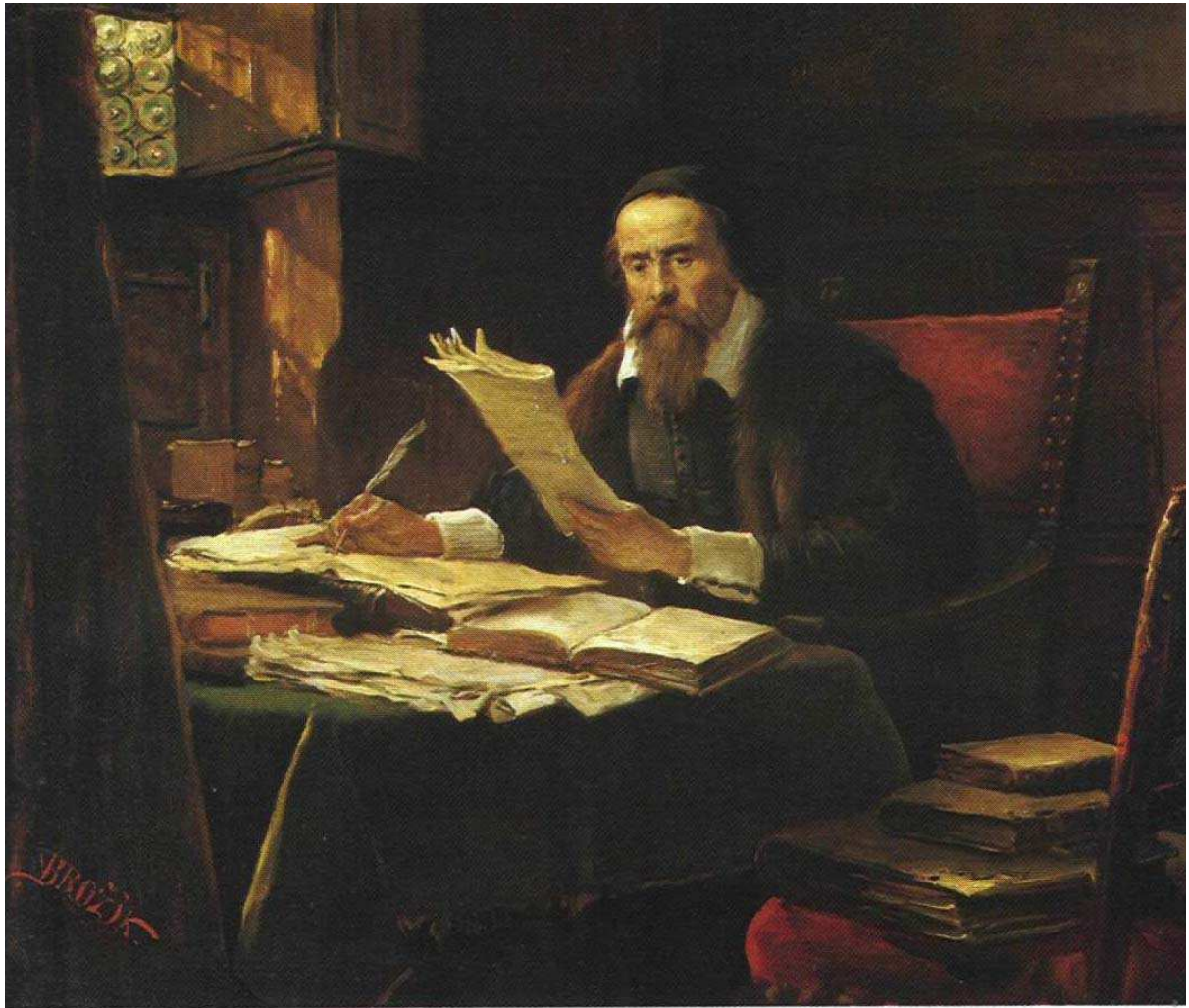
Ve srovnání s Karlem Hynkem Máchou a Josefem Čapkem, je Jan Amos Komenský je světovým autorem, jehož dílo se překládá do mnoha jazyků. Jeho *Labyrint světa a ráj srdce* se svou alegorickou formou pouti, prohlídkou společenského řádu vtěleného do života v ideálním městě, utopickou vizí dokonalejšího společenského řádu a uměním postihovat realitu života tak stojí vedle autorů a děl, jako jsou: Dante Alighieri se svou *Božskou komedií*, Sebastian Brant se svou *Lodí bláznů*, Erasmus Rotterdamský s *Chválou bláznovství*, Francois Rabelais se svými romány o *Gargantuovi a Pantagruelovi*, Miguel de Cervantes Saavedra se svým *Důmyslným rytířem, don Quijotem de la Mancha*, Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen se svým *Dobrodružným Simpliciem Simplicissimem*, Jonathan Swift s

Gulliverovými cestami, Thomas More s *Utopií*, Thomas Campanella se svým *Slunečním státem*, svátý Augustin se svými *Vyznáními* a *Boží obcí*, svatá Terezie od Ježíše a svatý Jan z Kříže (1542–1591) se svými *mystickými projevy*, v neposlední řadě Blaise Pascal (1623–1662) a jeho *Myšlenky*. U Karla Hynka Máchy lze vyzorovat souvislosti s evropským romantismem i preromantismem, s lordem Byronem, s Goethem, Novalisem, Mickiewiczem (německý a polský romantismus byl Máchovi velice blízký, s polskými romantiky se Mácha často stýkal a debatoval, anglický romantismus mu učaroval zase svou poetikou „jezerní a hřbitovní“). Josef Čapek vychází z evropského novoklasicismu, souvislosti s evropským uměním u něj nalezneme především v tvorbě malířské. Čapek však v *Kulhavém poutníkovi* se světovými autory koresponduje v imaginárním dialogu, sestaveném pomocí citátů z děl české i světové literatury.

Příloha (vyobrazení)



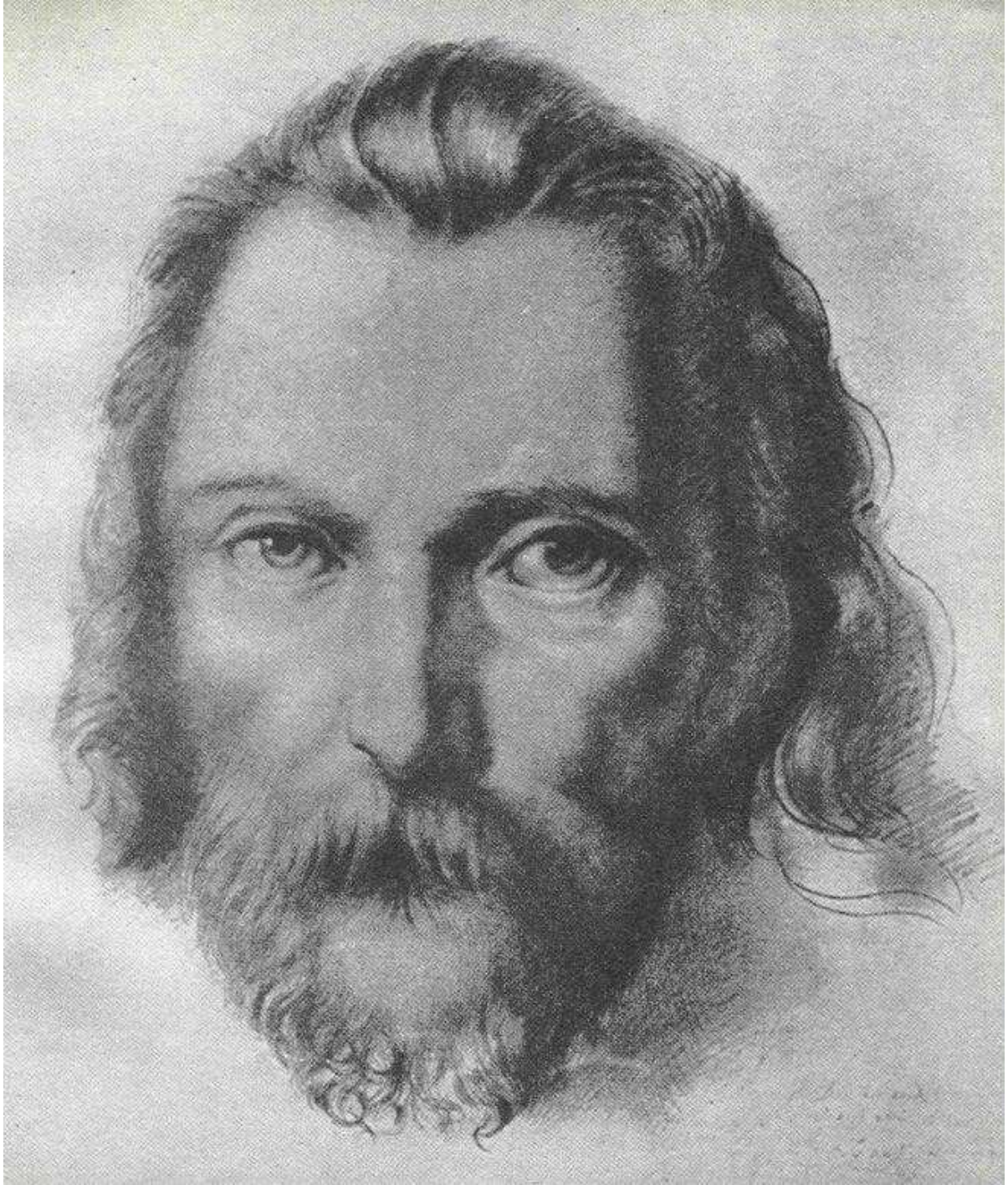
J. A. Komenský, *Didactica magna*



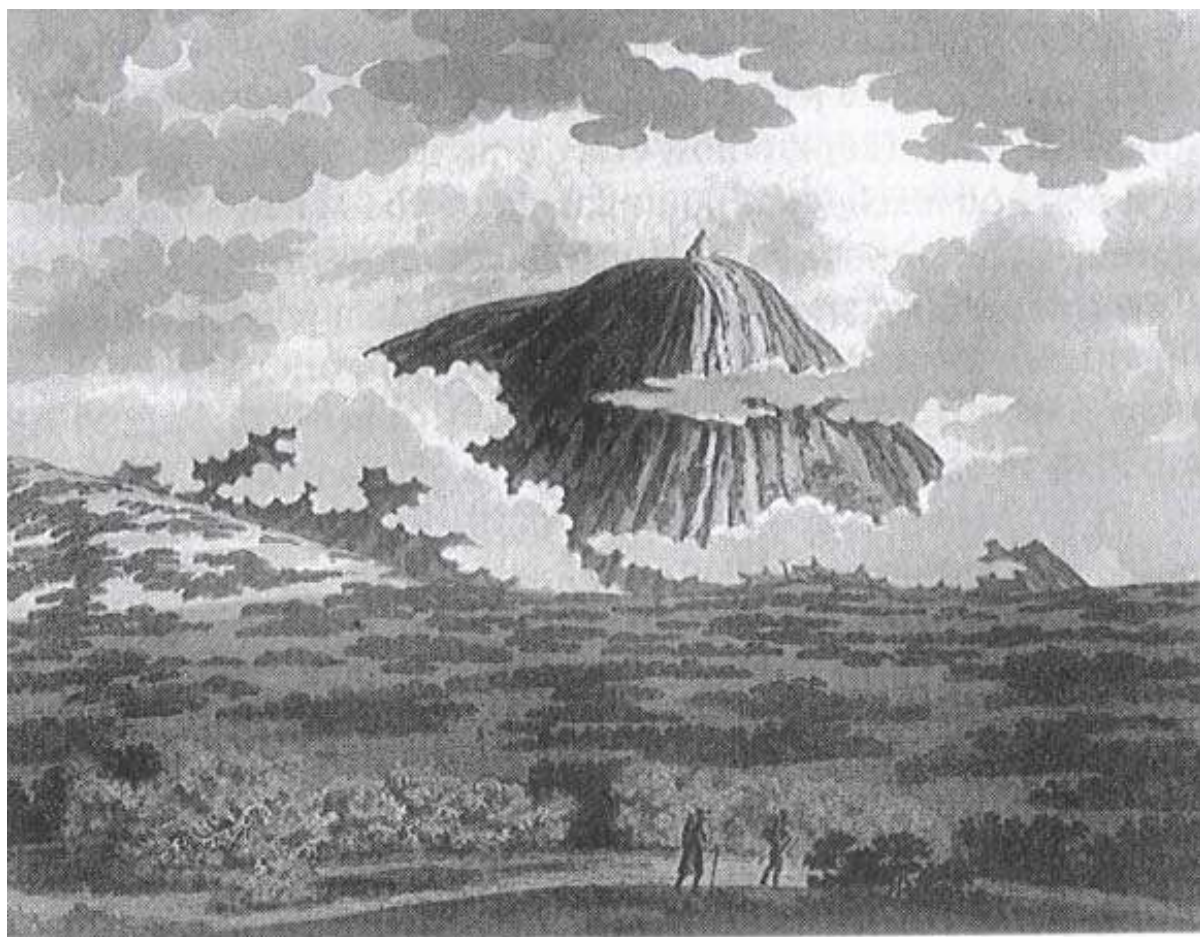
V. Brožík, J. A. Komenský v pracovně



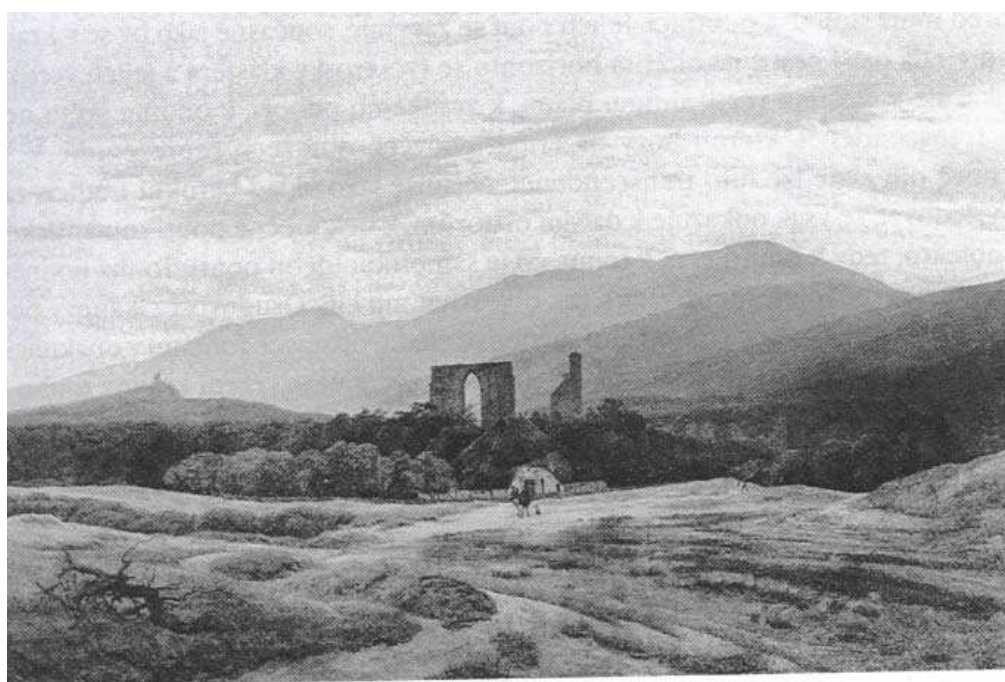
Město jako labyrint, kresba J. A. Komenského



Karel Hynek Mácha



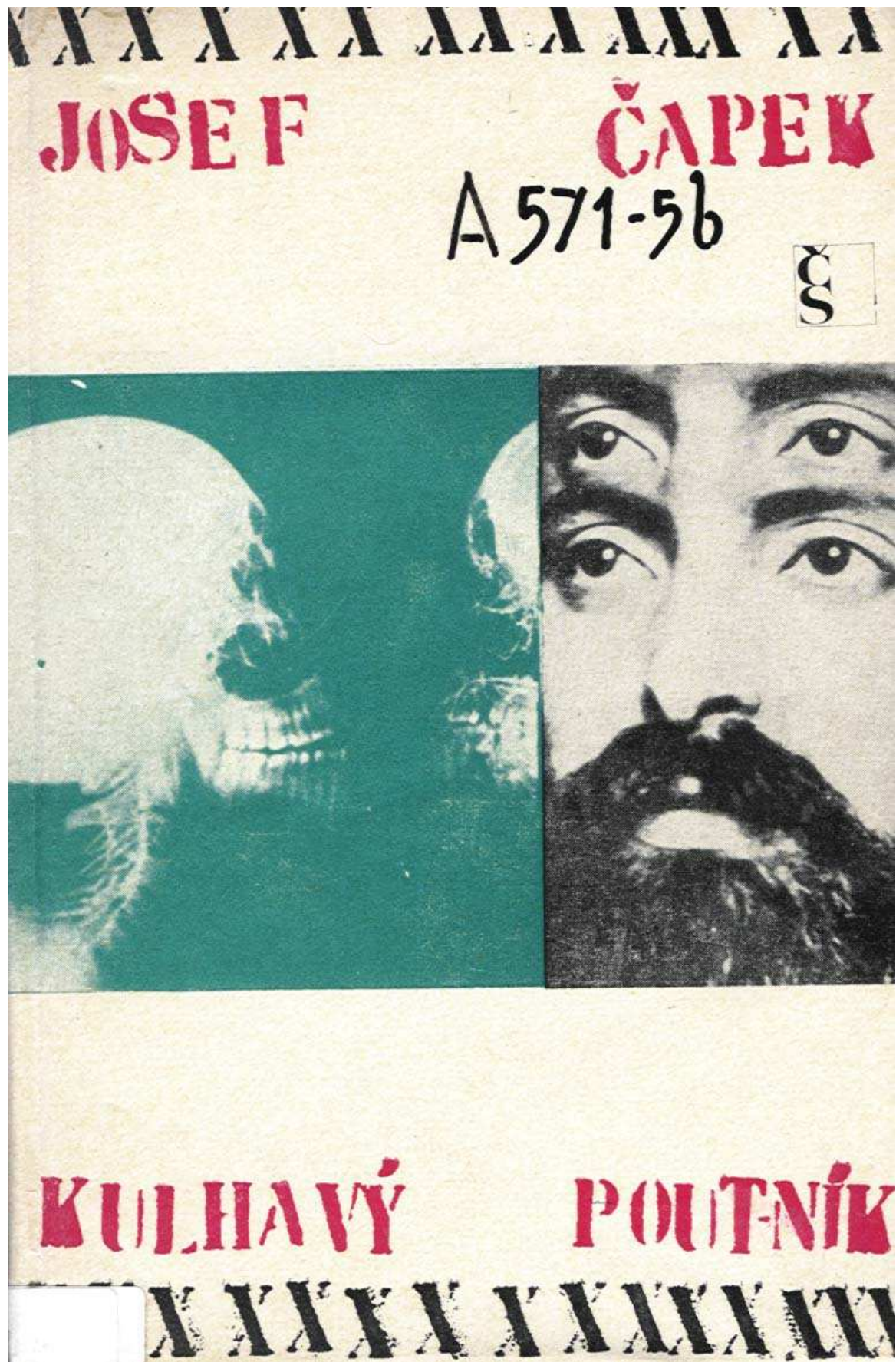
Antonín Karel Balzer, Sněžka s klečí z české strany



Caspar David Friedrich, Ruina v Krkonoších



Kříž ve zvěrokruhu



Přední strana přebalu Kulhavého poutníka, vydání z roku 1967

Seznam literatury

Primární literatura:

Andreae, Johann Valentin: Chymická svatba Christiana Rosenkreuze z roku 1459. (Překlad Dostál, J., komentář Steiner, R.), Baltazar 1992, Praha.

Bunyan, John: Cesta křesťana z mesta zkazy na vrch Sion. Klasy 1922, Bratislava.

Čapek, Josef: Kulhavý poutník. (Co jsem na světě uviděl). ČS 1967, Praha.

Čapek, Josef: Oheň a touha. (Editor Opelík, J.), Odeon 1980, Praha.

Čapek, Josef: Psáno do mraků. Fr. Borový 1947, Praha.

Komenský, Jan Amos: Centrum securitatis. (V úpravě J. V. Nováka), Praha 1920.

Komenský, Jan Amos: Truchlivý I, II. Labyrint světa a ráj srdce. (Editoři Petráčková, V. - Kolár, J.), NLN 2001, Praha.

Mácha, Karel Hynek: Básně. (Editor Červenka, M.), NLN 1993, Praha.

Mácha, Karel Hynek: Dílo I. Máj, básně, dramatické zlomky, dopisy. (Editor Pohorský, M.), ČS 1986, Praha.

Mácha, Karel Hynek: Dílo II. Prózy, zápisky, deníky. (Editor Pohorský, M.), ČS 1986, Praha.

Mácha, Karel Hynek: Intimní. (Editor Pohorský, M.), ČS 1993, Praha.

Mácha, Karel Hynek: Jasná noc mne vzhůru vábí. (Editor Rumler, J.), ČS 1961, Praha.

Mácha, Karel Hynek: Máj - Mářinka. Odeon 1969, Praha.

Mácha, Karel Hynek: Návrat. In: Dobrou noc, ó lásko (Editor Štěpánek, V.), ČS 1972, Praha, s. 71-74.

Mácha, Karel Hynek: Pout' krkonošská. In: Dobrou noc, ó lásko (Editor Štěpánek, V.), ČS 1972, Praha, s. 61-69.

Mácha, Karel Hynek: Prózy. (editoři Hrbata, Z. - Procházka, M.), NLN 2008, Praha.

Mácha, Karel Hynek: Večer na Bezdězu. In: Dobrou noc, ó lásko (Editor Štěpánek, V.), ČS 1972, Praha, s. 75-78.

Svatý Jan od Kříže: Výstup na horu Karmel. Karmelitánské nakladatelství s r. o. 1999, Kostelní Vydří.

Topol, Filip: Karla Klenotníka cesta na Korsiku. Maťa 2000, Praha.

Pozn.: U jednotlivých citací z primární literatury nejsou pro větší přehlednost uváděny bibliografické poznámky. Není-li uvedeno jinak, cituje autor z výše uvedených vydání.

Sekundární literatura:

Bachtin, Michail Michaelovič: Román jako dialog. Odeon 1980, Praha.

Bílek, Petr A.: Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu. Host 2003, Brno.

Černý, Václav: Baroko a romantismus. (O důležitém problému i Máchy se týkajícím). In: Tvorba a osobnost. Odeon 1992, Praha, s. 408-415.

Černý, Václav: Dantovský medailon. In: Studie ze starší světové literatury. MF 1969, Praha, s. 32-42.

Černý, Václav: Je naše doba romantická? In: Tvorba a osobnost. Odeon 1992, Praha, s. 397-407.

Červenka, Miroslav a kol.: Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století. Torst 2005, Praha.

Flajšhans, Josef: Písemnictví české slovem i obrazem od nejdávnějších dob až po naše časy. Nakl. Grosman a Svoboda 1901, Praha.

Forst, Vladimír a kol.: Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 1. díl (A-G). Academia 1985, Praha.

Forst, Vladimír a kol.: Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 2. díl, sv. 2 (K-L). Academia 1993, Praha.

Grygar, Mojmír: Terminologický slovník českého strukturalismu. Host 1999, Brno.

Hodrová, Daniela a kol.: ... na okraji chaosu. Poetika literatury 20. století. Torst 2001, Praha.

Hodrová, Daniela: Místa s tajemstvím. KLP 1994, Praha.

Hodrová, Daniela: Trýznivé město. Hynek 1999, Praha.

Hrdlička, Josefa: Obrazy světa v české literatuře. Studie o způsobech celku. Komenský, Mácha, Šlejhar, Weiner. Malvern 2008, Praha.

Kenanová, Shlomith Rimmon: Poetika vyprávění. Host 2001, Brno.

Montanelli, I.: Dantologie. In: Dante a jeho doba. Odeon 1981, Praha, s. 238-259.

Kozák, J. B.: Doslov (k Slunečnímu státu Tomáše Campanelly). In: Campanella, Tomáš: Sluneční stát čili Vymyšlený rozhovor o představě státu. (Překlad Ryšánek, M.), J. Leichter 1934, Praha, s. 103-106.

Opelík, Jiří a kol.: Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 3. díl, sv. 1 (M-O). Academia 2000, Praha.

Pallas, Gustav - Zelinka, Vojtěch: *Obrazové dějiny literatury české. Díl I. Od nejstarších dob až do Háalka a Nerudy.* Česká grafická unie a. s. 1926, Praha.

Ryba, Bohumil: *Úvod (k Utopii Thomase Morea).* In: *More, Thomas: Utopie.* Orbis 1950, Praha, s. 6-10.

Ryšánek, Max: *Ze života Tomáše Campanelly.* In: *Campanella, Tomáš: Sluneční stát čili Vymyšlený rozhovor o představě státu.* (Překlad Ryšánek, M.), J. Leichter 1934, Praha, s. 7-11.

Slovník spisovného jazyka českého (N-Q). Academia 1989. Praha.

Šalda, František Xaver: *Básnická osobnost Dantova. Řeč proslovená 25. října 1921 ve velké aule v Karolinu o slavnosti pořádané universitou Karlovou na paměť 600. výročí smrti básníkovy.* Fr. Borový 1921, Praha.

Josef Čapek

Černý, Václav: *První náčrt k studii o Josefu Čapkovi.* In: *Kritický měsíčník 1947,* s. 113-124.

Černý, Václav: *Průhled do nových knih. Karel Čapek: "Vzrušené tance".* Nakladatelství Fr. Borového, Praha 1946.
- *Josef Čapek: "Básně z koncentračního tábora".* Naklad Fr. Borového, Praha 1946. In: *Kritický měsíčník 1946,* s. 342-347.

Langer, František: Josef Čapek, spisovatel a malíř. In: Byli a bylo. ČS 1971, Praha.

Macháček, Vítězslav: Josef Čapek. In: Padesát českých autorů posledních padesáti let. ČS 1969, Praha, s. 22-24.

Mareš, Petr: Publicistika Josefa Čapka. Karolinum 1995, Praha.

Opelík, Jiří: Josef Čapek. Melantrich 1980, Praha.

Opelík, Jiří: Poutník na ryňku světa. In: Josef Čapek: Kulhavý poutník. (Co jsem na světě uviděl). ČS 1967, Praha, s. 119-123.

Patočka, Jan: Kulhavý poutník Josef Čapek. In: Tvář 1964, č. 8, s. 101-115.

Šalda, František Xaver: Karel a Josef Čapkové. In: Kritické projevy 10. 1917-1918. Soubor díla F. X. Šaldy (19). (Editoři Mukařovský, J. - Vodička, F., příprava tohoto svazku Macek, E.), ČS 1957, Praha, s. 135-147.

Jan Amos Komenský

Čapek, Jan Blahoslav: Komenského význam básnický a literárně zákonodárný. In: Záření ducha a slova. Nakl. Jos. R. Vilímka 1948, Praha, s. 110-128.

Černý, Václav: Baroko a jeho poezie. In: Studie ze starší světové literatury. MF 1969, Praha, s 69-78.

Doležel, Lubomír: Kompozice "Labyrintu světa a ráje srdce" J. A. Komenského. In: Česká literatura 1969, roč. 17, s. 37-53.

Hodrová, Daniela: Labyrint světa a ráj srdce. In: Zeman, Milan a kol.: Rozumět literatuře I. SPN 1986, Praha, s. 43-50.

Hodrová, Daniela: Ráj tady a teď. In: Tvar 1992, č. 4, s. 1, 4-5.

Hroch, Miroslav: Svět jako labyrint. In: Malý, Karel a kol.: Pocta Univerzity Karlovy J. A. Komenskému. Karolinum 1991, Praha, s. 23-29.

Kučera, Karel: Český jazyk J. A. Komenského. In: Malý, Karel a kol.: Pocta Univerzity Karlovy J. A. Komenskému. Karolinum 1991, Praha, s. 167-173.

Mirvaldová, Hana: Alegoričnost v Labyrintu světa a ráji srdce J. A. Komenského. In: Slovo a slovesnost 1970, roč. 31, s. 353-365.

Novák, J. V.: Labyrint světa a ráj srdce a jeho vzory. In: ČČM 1895, s. 56-79, 190-211.

Pastyřík, Svatopluk: Cesta Labyrintem světa. In: In: Acta Universitatis Purkinianae (Cesty a cestování v jazyce a

literatuře. Sborník příspěvků z konference). UJEP 1995, Ústí nad Labem, s. 109-111.

Patočka, Jan: Cusanus a Komenský. In: Komeniologické studie I. Oikoymenh 1997, Praha, s. 59-85.

Patočka, Jan: Dvojí filosofování mladého Komenského. In: Komeniologické studie I. Oikoymenh 1997, Praha, s. 22-40.

Patočka, Jan: Jan Amos Komenský. In: Komeniologické studie I. Oikoymenh 1997, Praha, s. 41-57.

Patočka, Jan: Josef Brambora: Knižní dílo J. A. Komenského. In: Komeniologické studie I. Oikoymenh 1997, Praha, s. 89-90.

Patočka, Jan: Komenský a hlavní filosofické myšlenky 17. století. In: Komeniologické studie I. Oikoymenh 1997, Praha, s. 138-150.

Patočka, Jan: Náčrt Komenského díla ve světle nových objevů. In: Komeniologické studie I. Oikoymenh 1997, Praha, s. 91-116.

Patočka, Jan: Některé z dnešních úkolů bádání o Komenském. In: Komeniologické studie I. Oikoymenh 1997, Praha, s. 300-312.

Patočka, Jan: Úvod prvního svazku (Vybraných spisů J. A. Komenského). In: Komeniologické studie I. Oikoymenh 1997, Praha, s. 335-352.

Patočka, Jan: Základní filosofické myšlenky J. A. Komenského v souvislosti se základy jeho soustavného vychovatelství. In: Komeniologické studie I. Oikoymenh 1997, Praha, s. 258-283.

Pešková, Jaroslava: Komenský a česká a světová kultura. In: Malý, Karel a kol.: Pocta Univerzity Karlovy J. A. Komenskému. Karolinum 1991, Praha, s. 17-19.

Petráňová, Lydia - Petráň, Josef: Alegorická výpověď mladého Komenského V Labyrintu světa. In: Malý, Karel a kol.: Pocta Univerzity Karlovy J. A. Komenskému. Karolinum 1991, Praha, s. 30-52.

Pitter, Přemysl: Jan Amos Komenský, učitel národů. Duchovní revoluce v srdci Evropy. Kalich 1992 (reprint z r. 1972), Praha, s. 69-79.

Schlegelová, Jaroslava: K problematice recepce duchovního dědictví J. A. Komenského v Čechách v období 19. a na počátku 20. století. In: Malý, Karel a kol.: Pocta Univerzity Karlovy J. A. Komenskému. Karolinum 1991, Praha, s. 195-200.

Sobotka, Milan: J. A. Komenský a filozofie jeho doby. In: Malý, Karel a kol.: Pocta Univerzity Karlovy J. A. Komenskému. Karolinum 1991, Praha, s. 117-126.

Stejskal, Lubomír: Exkurz: Některé závažné momenty života J. A. Komenského očima psychologa. In: Malý, Karel a

kol.: Pocta Univerzity Karlovy J. A. Komenskému. Karolinum 1991, Praha, s. 53-54.

Svejkovský, František: Třikrát motiv mořské bouře. (Prefát - Komenský - Bridel). In: Česká literatura 1969, roč. 17, s. 55-71.

Škarka, Antonín: Baroknost literárního stylu J. A. Komenského. In: O barokní kultuře. Brno 1968.

Škarka, Antonín: Posvětštvování náboženské literatury u Komenského, zvláště v Labyrintu. In: Půl tisíciletí českého písemnictví. Odeon 1986, Praha, s. 384-396.

Karel Hynek Mácha

Arbes, Jakub: Portrét básníkův. In: Karel Hynek Mácha. Melantrich 1941, Praha, s. 395-431.

Eisner, Pavel.: Na skále. Dvanáct zastavení máchovských. Karel Voleský 1945, Praha.

Hrbata, Zdeněk: Cíle poutnictví. In: Romantismus a Čechy. H&H 1999, Jinočany, s. 16-28.

Hrbata, Zdeněk: Možnosti přírody. In: Romantismus a Čechy. H&H 1999, Jinočany, s. 9-15.

Hrbata, Zdeněk: Prostor romantického poutníka. In: Vašák, P. a kol.: Prostor Máchova díla. Soubor máchovských prací. ČS 1986, Praha, s. 49-84.

Janáčková, Jaroslava: Představy adresáta v Máchově próze. In: Stoletou alejí. O české próze minulého věku. ČS 1985, Praha, s. 28-36.

Jánský, Karel: Karel Hynek Mácha. Život uchvatitele krásy. Melantrich 1953, Praha.

Králík, Oldřich: Demystifikovat Máchu. Profil 1969, Ostrava.

Krejčí, Karel: Karel Hynek Mácha v rámci slovanského romantismu. In: Slavia 46, 1977, Praha, s. 364-376.

Krejčí, F. V.: Karel Hynek Mácha. J. Leichter 1931, Praha.

Mráz, B.: Pout' krkonošská. In: Karel Hynek Mácha. Hrady Spatřené. Panorama 1988, Praha, s. 64-68.

Mráz, B.: Večer na Bezdězu. In: Karel Hynek Mácha. Hrady Spatřené. Panorama 1988, Praha, s. 58-61.

Mukařovský, Jan.: Genetika smyslu v Máchově díle. In: Studie II. (Editor Červenka, M.), Host 2001, Brno, s. 305-375.

Mukařovský, Jan: Protichůdci. Několik poznámek o vztahu Erbenova básnického díla k Máchovu. In: Studie II. (Editor Červenka, M.), Host 2001, Brno, s. 284-299.

Nezval, Vítězslav: Konkrétní iracionalita v životě a v dílech Karla Hynka Máchy. In: Dílo XXV. Manifesty, eseje a

kritické projevy z let 1931 - 1941. (Editor Blahynka, M.),
ČS 1974, Praha, s. 206-219.

Nezval, Vítězslav: Poezie v Máchově roce. In: Dílo XXV.
Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931 - 1941.
(Editor Blahynka, M.), ČS 1974, Praha, s. 196-200.

Nezval, Vítězslav: Po stopách Máchova Máje. In: Dílo XXV.
Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931 - 1941.
(Editor Blahynka, M.), ČS 1974, Praha, s. 178-187.

Novák, Arne.: Máchova Krkonošská pouť. In: Listy
filologické 38, 1911, Praha, s. 226-243, 353-360.

Pasovský, Jan: Život Máchův. F. Topič 1935, Praha.

Patočka, Jan: Symbol země u K. H. Máchy. Václav Petr 1944,
Praha.

Patočka, Jan: Čas, věčnost a časovost v Máchově díle. In:
Realita Máchova slova. ČS 1967, Praha, s. 183-191.

Pohorský, M.: Ediční poznámka a komentář. In: Mácha, Karel
Hynek: Dílo II. Máj, básně, dramatické zlomky, dopisy.
(Editor Pohorský, M.), ČS 1986, Praha, s. 387-430.

Pohorský, M.: Mácha a český romantismus v evropských
souvislostech. In: Mácha, Karel Hynek: Dílo II. Prózy,
zápisky, deníky. (Editor Pohorský, M.), ČS 1986, Praha, s.
376-392.

Pohorský, M.: Karel Hynek Mácha a evropský romantismus. In: Karel Hynek Mácha: Máj a jiné básně a prózy. (Editor Pohorský, M.), MF 1986, Praha, s. 153-166.

Procházka, Martin: Máchova poezie a problém Byronova vlivu. Pokus o funkcionální analýzu. In: Vašák, P. a kol.: Prostor Máchova díla. Soubor máchovských prací. ČS 1986, Praha, s. 187-210.

Stich, Alexandr: Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie). Torst 1996, Praha.

Stich, Alexandr: Máchův Vilém a soudobá česká literatura. In: Vašák, P. a kol.: Prostor Máchova díla. Soubor máchovských prací. ČS 1986, Praha, s. 155-186.

Šalda, F. X.: Karel Hynek Mácha a jeho dědictví. In: Boje o zítřek. Duše a dílo. Melantrich 1973, Praha, s. 246-289.

Šalda, F. X.: Máchova snivec i buřič. In: Perspektivy dále. Odeon 1967, Praha.

Štěpánek, Vladimír: Karel Hynek Mácha. In: Dobrou noc, ó lásko. ČS 1972, Praha, s. 3-7.

Štěpánek, Vladimír: Karel Hynek Mácha. Melantrich 1984, Praha.

Vodička, Felix: Ke sporům o romantismus, zvláště Máchův. In: Struktura vývoje. Dauphin 1998, Praha, s. 181-200.

Seznam vyobrazení

Vyobrazení sloužící k dokumentačním účelům jsou převzaty z následujících publikací (pořadí výčtu respektuje pořadí vyobrazení):

Hrdlička, Josefa: Obrazy světa v české literatuře. Studie o způsobech celku. Komenský, Mácha, Šlejhar, Weiner. Malvern 2008, Praha.

Malý, Karel a kol.: Pocta Univerzity Karlovy J. A. Komenskému. Karolinum 1991, Praha

Mácha, Karel Hynek: Jasná noc mne vzhůru vábí. (Editor Rumler, J.), ČS 1961, Praha.

Hrbata, Zdeněk: Romantismus a Čechy. H&H 1999, Jinočany.

Hodrová, Daniela: Místa s tajemstvím. KLP 1994, Praha.

Čapek, Josef: Kulhavý poutník. (Co jsem na světě uviděl). ČS 1967, Praha.

Resumé:

The rigorous work is a beautiful insight into the literary problems of pilgrimage. Author has chosen three fundamental works from the literary canon of the Czech literature and put it through a detailed literary and philosophical analysis. In the first part we see the general overview and explanation of the issue of pilgrimage taking us to the origin of the word and its various meanings of the Czech and world literature, where the topic appears. Important is the processing route of Bachtin's chronotope theory, the concept of time and space by him and later by modern theories of Bílek and Kenan. An extra chapter is dedicated to each of the three analysed works, where are unrolled different theories of views on the theoretical bases. Finally, there are summarized and evaluated the common and different points of surveyed works. The output has a rich list of literary works and it also has a beautiful accompanying illustrations. The theme of pilgrimage through the prism of individual epochs is interesting and worth reading.

Ediční poznámka:

Názvy děl jsou v textu značeny kurzívou, v citacích respektujeme grafiku citovaného originálu. Máchův deník je v odborné literatuře označován jednou jako *Zápisník*, jindy jako *Deník*, přebíráme obě možnosti názvu, stejně tak jsme přebrali různé varianty názvů *Cesty křesťana od Bunyana*. Tam, kde hovoříme o personifikacích *Duše* a *Osoby*, značíme obě velkými písmeny. Do dvojice slov *bůh* - *boží* jsme zavedli jednotu a značíme následovně: *Bůh* - *Boží* (pouze v citacích respektujeme verze jejich autorů). Zkratky, které používáme, jsou konvencionalizované, proto je neuvádíme.