

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Petra Izdná

**Iluzivnost světa – figury snu a zdání ve vybraných
raně-novověkých textech.**

**The illusive world. Dreaming and seeming in selected modern
texts.**

Praha 2010

vedoucí práce: Mgr. Martin Pokorný, PhD.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

V Praze dne

Klíčová slova:

iluzivnost světa, sen, spánek, klam, Sen noci svatojánské, Bouře, Labyrint světa a ráj srdce, Kritikon, Život je sen, theatrum mundi, topoi, literatura 17. století, baroko, neskutečnost skutečnosti, vidění

Key words:

the illusive world, dream, sleep, seeming, delusion, A Midsummer Night's Dream, The Tempest, Labyrinth of the World and Paradise of the Heart, Criticón, Life is a Dream, theatre of the world, topoi, 17th century literature, Baroque, unreality of reality, vision

Anotace:

Práce si klade za cíl interpretovat několik raně-novověkých děl literárního kánonu prostřednictvím tématu iluzivnosti světa. Komparace tak rozdílných děl, jako jsou dramata Williama Shakespeara, Calderóna de la Barca a beletrizované traktáty J. A. Komenského a Baltasara Graciána, odhaluje jisté společné rysy. Analýza frekventovaných motivů snu, snovosti a klamání a tradičních topoi „život je sen“ a „divadlo světa“ ukazuje na různých myšlenkových modelech jednak dobový pocit rozčarování a nejistoty, jednak duchovní touhu po přesahu.

Abstract:

The thesis aims at the interpretation of the several Early Modern literature masterpieces through the theme of the illusive world. The literary comparison of such diverse works as William Shakespeare's romances, Calderón's play and allegorical novels of Comenius or Baltasar Gracián unveils some common features. The analysis of numerous motives of dreaming and deception and of the traditional topoi "life is a dream" and "the world is a theatre" illustrates the feelings of delusion and insecurity as well as a spiritual desire for the transcendence at the Baroque period.

Obsah

1 ÚVOD.....	1
2 SHAKESPEARŮV SEN	5
2.0.1 Inter somnum et vigiliu	6
2.1. Sen noci svatojánské.....	8
2.1.1 Traumarbeit	10
2.2 Bouře	13
2.2.1. Prostor jako stav mysli	14
2.2.2. Život je sen vs. Divadlo světa.....	16
2.2.3. Usmíření	18
3 CALDERÓNŮV ŽIVOT JE SEN	20
3.0.1. Život-sen v baroku.....	21
3.1. „Sním v bdění a žiju v spánku“	22
3.1.1. Smysly selhávají.....	23
3.1.2. Morální apel.....	25
3.2. Teologické ideje	27
3.2.1. Neskutečnost skutečnosti.....	27
3.2.2. Mors vitae initium	28
3.2.3. Popření predestinace.....	30
4 ALEGORICKÉ ROMÁNY	33
4.1. Satira.....	34
4.1.1. Klec bláznů.....	35
4.1.2. „Negativní alegorie“	36
4.2. „Fontána klamů“	37
4.2.1. Průvodci.....	37
4.2.2. Falimundo čili Klamsvět	39
4.3. Křesťanské ideje	42

4.3.1. Dvojí vidění	44
4.3.2. Bděte!	45
4.3.3. Víra	47
4.3.4. Rozšifrovaný svět	48
5 THEATRUM MUNDI	50
5.1. Metafora i žánr	51
5.2. Bytí v exilu	53
5.2.1. Vidění	56
5.3. Svět... ..	57
5.3.1. ... jako labyrint.....	58
5.3.2. ... jako vězení.....	59
6 ZÁVĚR.....	62

1 ÚVOD

Frekvence snových motivů, motivů divadla, nejrůznějších iluzivních hříček, lživých smyslových obrazů, míra rozčarování nad klamností světa, a potažmo jeho marností, které se vyskytují v literatuře konce šestnáctého a celého sedmnáctého století, se zdá být enormní a stává se příznačným vyjádřením určitého *Zeitgeistu*. Předkládaná diplomová práce *Iluzivnost světa – figury snu a zdání ve vybraných raně novověkých textech* si klade za cíl analyzovat a interpretovat téma iluzivnosti světa pomocí několika kanonických děl světové literatury. Přírozeným klíčem k výběru bylo výrazné zpracování tématu, vysoká frekvence následujících rysů: hry a záměny snu a reality, postavy pociťující úzkostnou nejistotu, nedorozumění způsobená oklamánými smysly, satiricky zesměšňovaná klamnost světa či symbolické zpodobení náboženské koncepce neskutečnosti pozemského života. *Sen noci svatojánské* (1596) a *Bouře* (1612) Williama Shakespeara, Komenského vrcholné dílo *Labyrint světa a ráj srdce* (1623), barokní drama *Život je sen* (1635) Calderóna de la Barca a alegorický *Kritikon* (1651-1657) španělského jezuitu Baltasara Graciána se sice odlišují dobou a místem vzniku, jazykem, žánrovým určením i náboženským kontextem, spojují je však obrazy nespolehlivé, nesamozřejmé, šálivé reality.

Literárních děl s příbuznou tematikou bylo v raném novověku vytvořeno bezpočet a naším cílem není je vyhledávat ani evidovat, ale spíše ukázat na několika všeobecně známých a umělecky cenných dílech jisté dobové myšlenkové modely. Protože v dostupné sekundární literatuře panuje nejednotnost ve vymezení historických slohů renesance, humanismu, manýrismu a baroka, jimž vybrané texty v různé míře náleží, rezignujeme na snahu přiřadit jednotlivá díla k určitému z nich. V tomto smyslu je však třeba podotknout, že tematizovaná nereálnost pozemské skutečnosti je zásadní především pro idealistické baroko, které pozemské bytí

obecně považovalo za prchavé zdání a sen, v němž je třeba hledat znamení metafyzické, Boží skutečnosti.

K tématu iluzivnosti světa připojujeme dvě základní poznámky, jejichž platnost budeme mít při práci na zřeteli. Za první, iluzivnost reality vtisknutá do obrazu „život je sen“ vyvěrá podle Borgesových slov z existenciálního pocitu pochybnosti. V přednášce *Metafora* ze souboru *Ars poetica*¹ Borges tvrdí, že topos život-sen patří do fondu dvanácti básnických vzorců, které poezie odedávna neustále obměňuje. V tomto světle se zdá, jako by baroko postupně zpracovávalo a sublimovalo do umění nejistotu a pochybnosti o světě způsobené nejrůznějšími historickými i vědeckými změnami 16. století,² které vyústily do manýristické krize identity. Baroko zhodnotilo otřesení lidského nitra hrdinským činem, katarzním sebezprekonáním a přesahem do jiného světa – nejčastěji návratem k Bohu.

Za druhé, iluzivnost reality nacházíme v různých podobách v mnoha náboženstvích i duchovních směrech (např. platonismu, gnosticismu, křesťanství, hinduismu, buddhismu),³ a proto je třeba ji považovat i za náboženský prožitek světa. Nedokonalost pozemského bytí tvoří protiklad k dokonalému božskému světu. Oba prožitky, které k iluzivnosti světa vedou, – existenciální pochybnost o světě i lidská touha po transcendentnu –, se v textech budou pravděpodobně prolínat a překrývat.

¹ Borges, Jorge Luis: *Ars poetica*. Mladá fronta, Praha 2005

² „Je to snad nejhroznější duševní krize kulturního lidstva. Začíná objevením Ameriky, přívalem zlata z kolonií. V hrozně trhlíně způsobené reformací a protireformací v Evropě má své pokračování. Na pevnině se vyzuří třicetiletou válkou. (...) Je to svět úplně roztráštěný.“ (Haas, Willy: *Calderón neboli Sen o divadle*. Poesie II, 1932, s. 9)

³ Ve staré čínské literatuře existuje slavný paradox Mistra Čuanga (3. – 4. století před Kristem) o životě-snu. Zdálo se mu, že je motýlem, a když se probudil, nevěděl, jestli je člověk, kterému se zdálo, že je motýlem, nebo motýl, kterému se teď zdá, že je člověkem. Zhruba od roku 700 se objevuje v komentáři k indickým védantským sútrám, že život je májá – iluze. Podle tradičního podání si člověk vlivem máji myslí, že může být šťastný v pomíjivém hmotném světě a zapomíná na svou božskou podstatu. Májá znamená iluze, trik, přelud, který člověka zmate tak, že hledá věčnost a blaženost ve světě, který ve skutečnosti nabízí jen utrpení. Orientální literatury také znaly žánr román-sen, který nezdá se inspirovalo buddhistické pojetí nespolehlivé reality a špatnosti pozemského bytí. Jeden z nich, korejský román *Sen devíti z oblaků* Man-džunga Kima z konce 17. století, vypráví sen o světském životě, který se zdá buddhistickému mnichovi. Rozvíjí slova z Diamantové sútry, že všechny podoby existujícího jsou jako sen. Za trest, že se mnich na cestě dal do řeči s vílami, se mu zdá, že je v dalším životě úspěšným mužem. Má dvě nádherné ženy a bezpočet konkubin, slaví vojenské úspěchy a získá nesmírné bohatství. Po probuzení dochází duchovního prožření, které však ve světle pikantních událostí z pozemského života působí spíše formálně. O necelé století později aktualizuje metaforu „život je sen“ nejslavnější čínský román *Sen v červeném domě* Cchao Süe-Čchina.

Texty budeme zkoumat v rámci široce vymezeného tematologického hlediska, zaměříme se na funkci určitých motivů, metafor, topoi, postojů postav či ideových konceptů a na jejich komparaci. Zvláštní pozornost budeme věnovat konkrétním topoi „život je sen“ a „divadlo světa“, domníváme se totiž, že raně-novověké umění tato literární klišé osobitě aktualizovalo. Nejde nám o diachronní pohled na jejich výskyt a přejímky v evropské kulturní tradici (po vzoru E. R. Curtia), ale na prostor, který poskytovala dobovému umění k vyjádření jistých prožitků. Obsedantní obrazy, které se v textech opakují, jsou projevem určitých představ o životě a smrti, duchovního náhledu na svět i angažované snahy morálně povznášet ostatní.

K rámcovému a obecnému vymezení jednotlivých uměleckých slohů nám posloužila práce Američana Wylieho Syphera *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400-1700* z roku 1955. Cenné teoretické studie vztahující se už k jednotlivým aspektům barokního umění a myšlení (byť ne přímo k iluzivnosti světa) nacházíme u čelních českých komparatistů: Zdeňka Kalisty a Václava Černého. Kalista v rozsáhlé předmluvě ke sborníku *České baroko* z roku 1941 uchopuje epochu skrze určující ideje „přiblížit se Bohu skrze tento svět“ a „touhy po jiném světě“. „Chtěl-li člověk západoevropský XVI. a XVII. (případně i počínajícího XVIII.) věku postihnouti představu „jiného světa“, k níž jej vedla fantazie, rozechvěná dalekými objevy zámořskými, „jiný svět“ ve smyslu transcendentálním, chce i v představách, které znamenají trvání, postihnouti – věčnost.“⁴ Václav Černý tvrdí, že pro baroko je určující vztah k náboženství, který se projevuje na všech úrovních života. Proto se hodláme v každém z textů ptát po souvislosti mezi iluzivností světa a křesťanskou eschatologií. V dílčích studiích *Až do předsíně nebes* (dokončeno 1972) poukazuje Černý na další průvodní projevy barokního ducha, jako jsou působení Milosti Boží v lidském životě, aktivní úsilí o spásu člověka, etický rozměr vládnutí, hrdinský elán literárních postav aj.

⁴ Kalista, Zdeněk: *České baroko*. Evropský literární klub, Praha, 1941, str. 29

Každému dílu je věnována jedna kapitola a dílčí výklady jsou opřeny o relevantní odborné studie menšího rozsahu. Výběrem jediného úhlu pohledu, v našem případě tématu iluzivnosti světa, na konkrétní text vzniká určitý interpretační konstrukt, který sice dílo nepojme v úplnosti, může však vnést nové světlo do jeho čtení. Kapitola Shakespearův sen se zabývá zákonitostmi fiktivního světa dvou Shakespearových her, který je propleten motivickou sítí spánku a snu. Panující snová atmosféra úzce spojená s magickým prostorem stimuluje podvědomé tužby postav, a proto hry můžeme uchopit prostřednictvím psychoanalytického konceptu tzv. snové práce. Sekundární literatura vážící se k Shakespearově *Snu* a *Bouři* (Kott, 1964, Garberová, 1974, Lukeš, 2004) je také psychoanalyticky orientovaná. Další kapitola pojednává o Calderónově ryze barokním dramatu idejí *Život je sen*. Nemožnost odlišit smysly sen a skutečnost vede hrdinu k přesvědčení, že realita je neautentická. Drama symbolicky zobrazuje jisté teologické koncepce a implikuje morální poselství. V kapitole Alegorické romány budeme interpretovat společně Komenského *Labyrint světa* a Graciánův *Kritikon*, neboť obě díla osobitým způsobem reprezentují stejnou linii didakticko-beletristické literatury, v níž je morální apel na čtenáře vložen do fiktivních příběhů. Oba romány se zabývají všudypřítomným klamem ve světě a podrobují ho satirické kritice. Poslední kapitola si klade za cíl ukázat, že existuje jediný konkrétní obraz společný pro všechna interpretovaná díla – topos „divadlo světa“. Přestože figuruje v jednom textu jako motiv, metafora či rámeček, v jiném jako jedna z mnoha žánrových rovin, ve všech shodně odráží (ne)schopnost člověka poznat svět.

2 SHAKESPEARŮV SEN

Iluzivnost světa je jedno z významných témat v Shakespearově díle a její dominantní manifestací je sen, či spíše snovost. Z mnoha funkcí snu a snovosti, o kterých pojednává Marjorie Garberová v monografii *Dream in Shakespeare*⁵, nás budou zajímat dvě: explicitní tematizace nejasného rozlišení reality a snu (*Sen noci svatojánské*) a rafinovaná snová atmosféra, jejíž významy se násobí spojením snu s metamorfózou v pozdních romancích. K podrobnější interpretaci tématu iluzivnosti-snovosti jsme proto zvolili ranou komedii *Sen noci svatojánské* (1596) a romanci *Bouře* (1611). Přestože se v obou hrách technicky vzato vyskytuje jediný opravdový sen, jejich dramatická skutečnost má snové ustrojení, v rámci celé zkoumané skupiny textů velmi specifické. Shakespeare v nich sice vytvořil světy snově fantaskní, přesto nijak mírumilovné a poklidné.⁶ V lese *Snu noci svatojánské* a na ostrově v *Bouři* nefungují zákonitosti reality, sen představuje protipól skutečnosti, jak o tom mluví Gérard Genette ve studii o principech barokního umění. „Svět snu nebo šílenství se rád ukazoval jako odraz nebo symetrický protějšek „skutečného“ světa: to samé naruby.“⁷ Pobyt ve snovém světě s sebou nese hluboký pocit nejistoty, jakési vykojení zúčastněných, kteří přestanou bezpečně rozlišovat skutečnost od snění. Tento trapný zážitek paradoxně ústí do osobní proměny, očisty, úlevy, nové harmonie a nového řádu. U děl křesťanské provenience sen většinou znamená lež a klam, u Shakespeara naopak umožňuje poznat pravdu. Následující výklad přináší podrobnější rozpracování této teze. Naše pozorování se týkají konkrétních projevů pocitu nejistoty, obrazů spánku a bdění,

⁵ Garber, Marjorie B.: *Dream in Shakespeare. From Metaphor to Metamorphosis*. Yale University Press, New Haven and London 1974. Garberová ukazuje, že Shakespeare využíval sen také jako dějový motiv (*Richard III.*), jako demonstraci různých interpretačních záměrů (*Julius Caesar*), jako korelát k psychologii postavy, k jejich vědomí, podvědomí, či dokonce svědomí (*Macbeth*), jako rámeček pro příběh (*Zkrocení zlé ženy*) či jako poetický obrazný jazyk (*Romeo a Julie*).

⁶ Jan Kott v *Shakespearovských črtách* (1964) kritizuje pohádkově fantastické a selankovité inscenace obou her, protože je považuje ve skutečnosti za temnější a hořčí.

⁷ Le monde du rêve ou de la folie apparaît volontiers comme le reflet ou le double symétrique du monde „réel“: le même à l'envers. (Genette, Gérard: *L'univers réversible*. in: *Figures I*. Éditions du Seuil, Paris 1966, s. 19)

psychoanalytického vzhledu prostřednictvím termínu snové práce, motivů metamorfózy, topoi „život je sen“ a „divadlo světa“ a konečně obecného zasvěcovacího schématu her.

2.0.1 Inter somnum et vigiliam

Sen noci svatojánské i *Bouře* se do značné míry shodují v konstelaci postav hierarchicky rozmístěných podle společenského statutu a zhruba od těch, kdo vidí a vědí (Oberon, Prospero), co se děje, k těm, kdo nic nevědí a nevidí. Postavy tvoří jakousi pyramidu, v jejíž základně se nacházejí zcela neinformovaní a manipulovatelní, zatímco na jejím vršku stojí postava tzv. stage-managera, který režuruje ostatní. Toto rozvržení postav přispívá k všeobecně panujícímu pocitu nejistoty, který se navíc násobí i náhlým přesunem na neznámé a potenciálně nebezpečné místo. Ve *Snu* dva milenecké páry opouštějí civilizované Atény a prchají do nočního lesa, kde vládne tma a fantaskní nadpřirozené bytosti. Strach z neznámého jako by Aténany paralyzoval, zneschopňoval k aktivnímu zásahu do děje. Helena, Lysandr, Hermie i Demetrius v nejnapínavějších momentech usínají. V *Bouři* je situace obdobná. Posádka lodi neapolského krále ztroskotá na pustém ostrově, který připomíná snový a nevysvětlitelný labyrint. Postavy na ostrově, ale i v lese bloudí bez záchytného bodu a náhodně přihlížejí podivným událostem, kterým nerozumějí. Snový prostor je nelogický a ambivalentní.

Atmosféru snu evokují i problematické smyslové vjemy. *Na vlastní oči, co ještě neoschly, jsem viděl, jak král utonul.*⁸ Tak se dušuje nešťastný Ferdinand v *Bouři*, třebaže divák ví, že posádka lodi vyvázla bez jediného škrábnutí. Na smysly, bezprostřední nástroj poznání a orientace, se nedá spolehnout a tato zkušenost probouzí úzkost. Ve *Snu noci svatojánské* se opakují motivy očí a vidění ve spojení s rozostřeností, nejasností a nejednoznačností.

Demetrius: *Mně všechno splývá, vše je neskutečné
jak hory, které nerozeznáš od mraků.*

⁸ Shakespeare, William: *Bouře*. Atlantis, Brno 2007, s. 29

Hermie: *Nemohu nějak oči zaostřit,
vše se mi zdvojuje.*

Helena: *Mně zrovna tak.
Jak nalezený šperk mi připadá
můj Demetrius. Je, či není můj?*⁹

Epizodu, ve které královna Titánie vzplane láskou k oslu-Klubkovi, považují oba postižení za sen, který Klubko vypráví řemeslníkům: *Oko lidské neslyšelo, ucho lidské nevidělo, ruka lidská neokusí, jazyk lidský nepochopí, co to bylo za sen.*¹⁰ Klubka lze chápat jako moudrého blázna, jeho slova bývají inkohorentní, a přesto v jistém smyslu pojmenovávají podstatu událostí. „V každé této větě nás Klubko nevědomky varuje, že smysly jsou nedůvěryhodné...“¹¹ a smyslové poznání omezené. Komické záměny vjemů jen znovu upozorňují na neuchopitelnost nočního dění, na jeho iluzivnost. Klubko převrací slova, „překládá“ jejich význam, a tak divákovi rozšiřuje perspektivu. Vedle komického účinku inverze cítíme, jak Shakespeare strhává pozornost právě na proces „překládání“ skutečnosti.

Přestože se v textu *Snu noci svatojánské* vyskytuje jediný sen, který po probuzení vypráví Hermie, mnohokrát se zopakuje situace, kdy prožité je považováno za sen. Snění a bdění jsou reverzibilní a postavy se musí racionálně rozhodnout, v jakém stavu se nacházejí. *Jak víte, že jsme ze sna procitli? Mně všechno připadá jen jako sen.*¹² Pro interpretaci se však jeví zásadní spíše snovost než sny. „Shakespearova hra zahrnuje výzvu k – blahodárné – nejistotě, vztahující se ke všem postiženým uvnitř i vně hry, diváka nevyjímaje: i on se nakonec musí sám rozhodnout, jak mu Puk škodolibě připomene, jestli ty stíny, které sledoval, se mu jen zdály, či ne.“¹³ V *Bouři* je to Prospero, který záměrně zahlazuje hranici mezi zdáním a bytím, snem a realitou ve vědomí postav, aby je znejistěl. Postavy se

⁹ Shakespeare, William: *A Midsummer Night's Dream. Sen noci svatojánské*. Torst, Praha 1996, IV. 1. 186 – 191

¹⁰ Shakespeare, William: *Sen noci svatojánské*. Umění lidu, Praha 1949, s. 97

¹¹ In each of these phrases Bottom unconsciously warns us that the senses are untrustworthy... (Garber, Marjorie B.: *Dream in Shakespeare. From Metaphor to Metamorphosis*. Yale University Press, New Haven and London 1974, s. 79)

¹² Shakespeare, William: *A Midsummer Night's Dream. Sen noci svatojánské*. Torst, Praha 1996, IV. 1. 192 – 193

¹³ Lukeš, Milan: *Blouznění a bláznění*. in: *Mezi karnevalem a snem. Shakespearovské souvislosti*. Divadelní ústav, Praha 2004, s. 140

hojně oddávají spánku: výjevy náhlého usnutí a opětovného probuzení jsou nesmírně frekventované v obou hrách. Časté přechody mezi bděním a sněním vystavují postavy stavům rozostřeného vidění, sníženého vědomí, pomezího bytí, kdy nesní sen, ale přecházejí přímo do něj a vystupují v něm. Koneckonců i bytosti nočního lesa, víly, skřítky a elfové, ale i ostrovní přírodní duchové patří do pomezí sféry snového bytí.

2.1. Sen noci svatojánské

Snový svět *Snu noci svatojánské* můžeme charakterizovat jako magický, fantazijní, groteskní, bláznivý, karnevalový, a všechny tyto atributy bez námahy vztáhnout na procesy lidského nevědomí. Události v lese ztělesňují, jak to konstatuje Milan Lukeš, podvědomé tužby a strachy milenců. „Působením nadpřirozených bytostí, které dnes můžeme číst jako extrapolaci vnitřních, mimovědomých sil, je ve *Snu noci svatojánské* základní, jakoby kolokviální rovina blouznění-bláznění vystupňována až na pokraj šílenství. Nástrojem této eskalace je sen, který přirozeně tíhne ke grotesce.“¹⁴ Ve *Snu* nacházíme několik pojmů, jejichž společným jmenovatelem je ventilace nevědomých obsahů. Vedle spojení snu a karnevalu, jsou to bláznění, metamorfóza a imaginace.

Hra má proměnlivou dynamiku: pohyb v paláci je pomalý a obřadný, v lese se postavy pohybují zbrkle a bloudí. Zvýznamněn je noční čas, čas snění a nezřetelného vidění. S bláznivostí a třeštěním je ve *Snu* spojen opakující se motiv luny.¹⁵ Její hypnotické oko tradičně rozdělovalo svět na proměnlivou sublunární sféru a neměnnou nebeskou. Noční karnevalová atmosféra umožňuje převrátit svět naruby, masky zakrývají „denní“ tvář, probouzejí stínovou identitu a umožňují dionýské opojení. Sen i karneval vytrhují z pomíjivé reality a jsou iracionální, delirické a osvobozující. Generují sice postavy známé, ale fantasticky přetvořené (příkladně složená quasi-realistická figura Klubko-osel). Spojování nesourodých

¹⁴ Lukeš, Milan: *Blouznění a bláznění*. in: *Mezi karnevalem a snem. Shakespearovské souvislosti*. Divadelní ústav, Praha 2004, s. 139 – 140

¹⁵ ang. „lunatic“ znamená „šílený“, „pomatený“, „bláznivý“

prvků a částí působí groteskně a vyvolává úlevný smích. A konečně na sen i na karneval můžeme pohlížet jako na sublimaci sexuálních pudů. Rošády v rámci mileneckých párů mohou podle Milana Lukeše zastírat orgiastické počínání. Také erotická mesaliance Titánie a osla Klubka svědčí o festivalové atmosféře převrácených hodnot.

Jako jedny z mála známých inspirací *Snu* se uvádějí Ovidiovy *Proměny*. Podle Garberové z nich Shakespeare přebírá především princip proměny jako spásného aktu, únik z konečnosti do věčnosti. Pro hru je metamorfóza určující na motivické i tematicko-strukturní rovině. Viditelnou proměnu zažívá Klubko, když je „přeložen“ do oslí podoby. Proteovská proměnlivost, náhlé a nečekané proměny postav a událostí, je jedním z typických atributů snů. V tematicko-strukturní rovině díla se proměna vztahuje ke katarznímu účinku, který vyvolává obdobným způsobem i *Bouře*: sestup do snu postavy i diváky vnitřně promění – pozvedne a obrodí.

Sen také tematizuje imaginaci a fantasknost jakožto kreativní sílu proudící z nevědomí. „Imaginace je tu přetřásána jako síla vytvářející nové jevy, které mají povahu zdání, a kontext je výrazně snový (však jde o resumé celého toho snu noci svatojanské, to jest bláznivé noci).“¹⁶ Slavný Théseův monolog o lži imaginace sice jediným gestem anuluje události středoletní noci, ale promluva v kontextu hry blahodárnost prožitého bláznění de facto obhájí.

*Vždyť milenci a blázni jenom třeští
a ve své obraznosti vidí víc,
než chladný rozum může pochopit.
Blázni a milenci a básníci
žijí jen ze své představivosti.
Blázen vždy vidí d'áblů víc, než peklo
obsáhne. Milenec je taky blázen:
v cikánce vidí krásu Heleninu.
Básníkův zrak zas extaticky téká
ze země na nebe a z nebe na zem,
a jako představivost plodí v myslí*

¹⁶ Lukeš, Milan: *Bublíny imaginace*. in: *Mezi karnevalem a snem. Shakespearovské souvislosti*. Divadelní ústav, Praha 2004, s. 220

*neznámé tvary, básníkovo pero
dokáže vytvarovat vzdušná nic
a dá jim tělo, příbytek i jméno.*¹⁷

Imaginace ani sen se nepodřizují principům reality, přesto má divák odcházet s přesvědčením, že nabízejí skutečnější skutečnost. Milenci, blázni a básníci podléhají vlastní představivosti, vytvářejí nereálné sny a obrazy, ale pravdivější než ty, které nabízí rozum.

2.1.1 Traumarbeit

Psychoanalytická literární věda, jejíž základy položil Freud, věnovala po celé 20. století enormní pozornost Shakespearovu dílu. Freud ve *Výkladu snů* (1900) konstatoval, že snění i literatura obdobným způsobem přetavují nevědomé obsahy do obrazné řeči. Psychoanalytické metody výkladu snů se proto mohou aplikovat na literární texty. Zaměříme se nyní na sen a snění ve smyslu, v jakém o něm přemýšlel Freud. Lidské nevědomí obsahuje touhy a strachy, které nelze ventilovat vědomou a společensky přijatelnou cestou. Cílem tzv. snové práce je zakódovat nevědomé obsahy do snů. „...Freud pokládá sen za znetvořenou náhražku něčeho jiného, nevědomého. To, co sen vypráví, označuje jako zjevný (manifestní) obsah snu, a skrytý základ, k němuž máme dospět sledováním jednotlivých nápadů (tj. volných asociací k vybraným prvkům snu), jako skryté (latentní) snové myšlenky. Úkolem snové práce je převedení latentního obsahu v obsah manifestní.“¹⁸ Do snové řeči se potlačené nevědomé obsahy deformují prostřednictvím procesů kondenzace, posunu, zastoupení či symbolizace a poučený výklad může zrekonstruovat ze zdánlivě chaotické snové produkce skrytý smysl.

Dílní zážitky *Snu noci svatojánské*, ale i hra jako celek, jsou označovány za sen, což nám umožňuje mluvit o ději jako o manifestním obsahu nevědomí. Je ovšem třeba upozornit, že toto vědomí nelze vázat na konkrétní postavu či dokonce osobnost autora. Hra příhodně ukazuje, jak funguje samotný princip snové práce.

¹⁷ Shakespeare, William: *A Midsummer Night's Dream. Sen noci svatojánské*. Torst, Praha 1996, V. 1. 4 – 17

¹⁸ Kulka, Jiří: *Psychologie umění*. Grada Publishing, Praha 2008, s. 49

Postavy se na začátku přesouvají v jakémisi zbrklém útěku z Atén, kde vládne Théseus, civilizované zákony a racionalita, do lesa a zanechávají za sebou svou minulost, vědomí a sebekontrolu. Les symbolizuje prostor snu, sestupu do nevědomí, postavy se v něm zbavují svého Já. *Chci spát – to od smutku vždy pomáhá, na chvíli zbavím se teď svého já.*¹⁹ Garberová vidí přítomnost nevědomí a iracionality i v tom, že snící subjekty se cítí jako vykonavatelé cizí vůle bez vlastního úsudku, a Milan Lukeš shodně konstatuje, že jsou „ovládány silami, které jsou mimo dosah jejich vůle i zjevného, tj. vědomého přání.“²⁰

Latentní nevědomé obsahy, které ve hře spíše tušíme, než vidíme, jsou pudové pocity strachu a sexuální touhy. Navzdory představám o komedii *Sen* předvádí zážitky trapné až tíživé, pod vrstvou poetických obrazů je cítit úzkost a pochybnosti. Ve snovém lese všichni bezcílně prchají, míjí se a točí v bludném kruhu vlastního nevědomí, podle jehož stavu vypadá svět kolem. V Atéňanech panuje nejistota, co je čím a kdo je kým. V lese narážejí na vše, čeho se alžbětinci báli, na tmu, duchy a šelmy. Shakespearův bestiář vzdaluje hru od pastorály, neboť v temné paměti lesa, v ukolébavkách a zaříkávadlech elfů ožívají hadi, mloci, ježci, červi, šneci, tedy tvorové slizcí, vlhčí, lepkaví a pichlaví. Příběhem se táhne i temný motiv smrti, který vyplouvá nenápadně a nečekaně. Zamilované trylkování kupříkladu zčistajasna rozetne obraz zkázy.

Lysandr: *Anebo když volba je vzájemná,
tak přijde válka, nemoc, nebo smrt,
promění lásku v jeden krátký vzdech,
v prchavý stín a v pomíjivý sen,
jenž černou nocí kmitne se jak blesk,
ozáří vášní nebesa i zem,
a dřív než člověk stačí rozhlédnout se,
čelisti tmy zas všechno pohltní.*²¹

¹⁹ Shakespeare, William: *A Midsummer Night's Dream. Sen noci svatojánské*. Torst, Praha 1996, III. 2. 435 – 436

²⁰ Lukeš, Milan: *Blouznění a bláznění*. in: *Mezi karnevalem a snem. Shakespearovské souvislosti*. Divadelní ústav, Praha 2004, s. 133

²¹ Shakespeare, William: *A Midsummer Night's Dream. Sen noci svatojánské*. Torst, Praha 1996, I. 1. 141 – 148

Na konci hry, když páry odcházejí dychtivě na lože, Puk nečekaně „vypálí“ hrůzyplné obrazy jako memento mori. Připomíná podsvětní mýtus a temnou sílu jeho obyvatel.

Puk: *Oheň v krbu dohořívá,
sýček houká odněkud,
chudákovi, který zmirá,
věští rubáš, věští smrt.
Přišel čas, kdy všechny hroby
rozevřou se dokořán,
duchové se špacírují
po hřbitově sem a tam.
To my elfi máme rádi,
k Hekatě přec patříme.
Každý z nás před sluncem pádí,
za tmou jdem jak za svým snem.*²²

„Somnus est imago mortis“ praví latinské úsloví. V panteonu řeckých bohů je bůh spánku Hypnos (jehož synem je bůh snů Morfeus) dokonce dvojčetem boha smrti Thanata. Jejich matka je Nyx – Noc. Vnější podobnost spánku a smrti využil Shakespeare ve svém díle mnohokrát; záměna obou stavů může mít fatální důsledky. Smrt samozřejmě není explicitním tématem komedie, přesto její hroty čas od času z textu vystupují. Kdybychom psychoanalytickou perspektivu vyhrotili, můžeme považovat chaotické a úzkostné bloudění postav, ale i konkrétní obrazy spánku za manifestaci podvědomého strachu ze smrti.

Naproti tomu sexuální podtext *Snu* se snadno nabízí. Lysandr, Hermie, Demetrius a Helena představují milostný čtyřúhelník. Lysandr se miluje s Hermií, ale protože její otec lásce nepřeje, zosnují milenci romantický útěk. Pár ovšem sleduje odmítnutý a žárlivý Demetrius, který taktéž miluje Hermii. I Helena se vydá sama do lesa, aby sledovala milovaného Demetria, který jí ovšem opovrhne. Díky magické šťávě aplikované v průběhu noci oba mladíci vzplanou k odmítané Heleně, aby se nakonec páry ustálili k všeobecné spokojenosti. Toliko příběh, čili manifestní obsah snu. Zcela ve freudiánském duchu vidí Milan Lukeš za nevinnými

²² Shakespeare, William: *A Midsummer Night's Dream. Sen noci svatojánské*. Torst, Praha 1996, V. 1. 368 – 379

setkáními a náhlými vzplanutími lásky nevázané a libovolné střídání partnerů na pomyslném loži. Potlačené sexuálními pudy a nevědomá žádostivost se sublimují do groteskního obrazu bloudících milenců.

Podle Freuda lidské nevědomí ukrývá latentní obsahy do snových či poetických obrazů proto, aby se nedostalo do konfliktu s vědomím. Sen, i estetický prožitek, zbavují člověka napětí mezi vědomím a nevědomím a představují jediný prostor, kde mohou koexistovat bez kolizí. Sublimace do snových obrazů přináší úlevu a katarzi. Stejně jako žánry klasického dramatu. Shakespearovy hry tento proces naplňují: končí reintegrací a obrodou. Divák s úlevou odchází očištěn od hrozby nevědomých pudů.

2.2 Bouře

Přestože napsání *Snu noci svatojánské* a *Bouře* dělí asi 15 let, shodují se v základních atributech snovosti: uhrančivý časoprostor, nejasné vnímání skutečnosti, postavy bez vlastní vůle, motivy snu a spánku. *Bouře* však postrádá hravost renesančního *Snu*, nemá tak orgiastické snové podloží a usiluje o nenucené morální poselství. Pozdní romance, tj. hry *Cymbelín*, *Periklés*, *Zimní pohádka* a *Bouře*, tvoří v rámci Shakespearovy tvorby určitý celek, který charakterizuje ,fantasknost, bizarní přepjatost a neovladatelnost citů i postojů, hromadný vpád nahodilosti, rozrušená a zpochybněná racionalita doprovázená touhou po řádu a harmonii, převaha volné obraznosti nad konstrukty dramatických situací i dramatických postav, které se pod jejím nápoem bortí i rozplývají...²³ Marjorie Garberová analyzuje specifickou snovost pozdních romancí a nachází několik společných rysů: 1) vysokou frekvenci skutečných snů a věštek, 2) subjektivní dramatickou perspektivu (postavy ve stavu bdělého snění) a 3) přítomnost hlubinných symbolů a motivů spjatých s podvědomím a sny (procesy metamorfózy a transformace, hlubinné symboly, bezčasí, zacyklení děje atd.).

²³ Lukeš, Milan: *Mezi karnevalem a snem*. in: *Mezi karnevalem a snem. Shakespearovské souvislosti*. Divadelní ústav, Praha 2004, s. 270

2.2.1. Prostor jako stav mysli

V působivém exposé hry se loď milánských šlechticů zmítá v bouři a ztroskotá u pustého ostrova. Tváří v tvář smrti se na lodi ruší stavovské hradby, zmateně pobíhající posádka se svěruje Osudu i vůli Páně a upomíná se na věčnost. Přestože je katastrofa líčena realisticky, nikomu se nic nestane, neboť scénu řídí mág Prospero s pomocí ducha Ariela. Z jejich perspektivy začne přihlížet i divák. Posádka po probuzení shledá, že vyvázla bez jediné újmy a šaty má novější a bělejší než před ztroskotáním. Tento úvod má symbolický význam: postavy tváří v tvář domnělé smrti prošly branou „soudného dne“, podstoupily takřka rituální očistu vodou (srovnej s křtem) a probudily se do snu, který je, takto připravené, dovede k poznání pravdy. Topos ostrova v *Bouři* se otevírá mnoha významům. Tradičně s sebou nese utopickou izolovanost, která umožňuje vybudovat ideální stát ab ovo. Prospero si opravdu podmanil původní obyvatele ostrova, přírodní bytosti a duchy, a jakousi magicky fungující říši tu vytvořil. Krajina ostrova se chová hyperpřírodně: porost je přebujelý, vzduch životadárný, země plodná, smysly intenzivně vnímají rozmanité vůně, barvy a hlasy. Postavy se v tomto smyslu vrací do prvotního ráje, kde žije člověk v původní plnosti a harmonii (s Bohem).

Kalibán: *Ostrov je plný melodických zvuků.
Potěší sluch, však neublíží, neboj.
Někdy mi kolem uší bzučí tisíc
nástrojů, někdy slyším tolik hlasů,
že uspi mě, třebaže jsem se právě
probudil. Ve snách pak vidím, jak z oblak
se ke mně snášejí poklady nebe,
a když se vzbudím, pláču, jak moc se mi
chce zase snít.*²⁴

Přestože Prosperův ostrov působí jako rajská idyla, představuje také vězení, protože z něj nemůže nikdo odplout. V textu najdeme oporu i pro interpretaci ostrova jako labyrintu, v jehož středu je bloudící zasvěcen, nebo jako translaci Milána, ale i zmenšeného světa.

²⁴ Shakespeare, William: *Bouře*. Atlantis, Brno 2007, s. 63

Srostlost Prospera s ostrovem je natolik hluboká, že je můžeme ztotožnit. (Ostatně i pro les ze *Snu noci svatojánské* platí, že „směr“ bloudění určuje mysl konkrétní postavy.) Prostor se projevuje jako mágova zhmotnělá mysl, která má nevědomou část (potlačovaná touha po moci) a vědomou část (snaha o zadostiučinění a nápravu). Téma touhy po moci a ovládnutí Shakespeare rozehrál v několika dějových liniích. Na ostrově chce svrhnout Prospera z pozice vladaře ujařmený primitiv Kalibán s pomocí dvou neapolských opilců. Prospera kdysi z milánského trůnu svrhl a zapudil jeho bratr Antonio. Tentýž Antonio nyní svádí Sebastiana, aby svrhl vlastního bratra Alonsa z trůnu neapolského.

Antonio: *V myslí už vidím, jak ti na hlavu
dosedá koruna.*

Sebastian: *Ne, ty snad spíš!*

Antonio: *Ty neslyšíš, že mluvím?*

Sebastian: *Ano, ale
mluvíš jak ze spaní. Co žes to říkal?
Jak zvláštní je to stav – spát s očima
dokořán, pohybovat se a mluvit,
a přitom tvrdě spát!*

Antonio: *Ty necháváš
své štěstí spát – vlastně spíš umírat,
sám před sebou si oči zavíráš.²⁵*

Dialog se odehrává poté, co klima sladce a neúprosně uspí kladné postavy, zatímco padouchům Sebastianovi a Antoniovi usnout nejde. Zlé myšlenky tíží. Celý výjev charakterizuje, jak v *Bouři* funguje snovost. V úryvku se opakovaně vyskytují motivy spánku, ale postavy spí s „očima dokořán“, oddávají se tzv. dennímu snění, o kterém se Freud domníval, že taktéž sublimuje skryté nevědomé obsahy. Pomezí stav mezi bděním a sněním, vědomím a nevědomím, evokuje Prospero u postav záměrně, aby katalyzoval, co v nich je. Milan Lukeš tuto metodu označuje jako „šokovou terapii“. „Její základem je tvorba matoucího rozhraní mezi spánkem a bděním, *inter somnum et vigiliam*, která rozum obrací v šílenství, život přibližuje

²⁵ Shakespeare, William: *Bouře*. Atlantis, Brno 2007, s. 41

smrti.²⁶ Ve zmíněné scéně vyřadil hypnagogický stav z provozu rozum a zejména morální sebekontrolu aktérů a dal průchod podvědomé touze po moci, touze zabít. Co je skryté a potlačené, se na ostrově zevnějšní. „Dvojí je tedy funkce toho mráкотného stavu, který trosečníkům navozuje Prospero s Arielem: mají předvést, i sami sobě, co v nich je, a následně zapochybovat, až k šílenému zmatení smyslů, o základní jistotě takzvané reality, o jistotě svého bytí v tomto světě.“²⁷

2.2.2. Život je sen vs. Divadlo světa

V *Bouři* oproti *Snu* vystupuje téma iluzivnosti reality daleko zřetelněji. Pocity neautentičnosti, nejistoty a klamání vedoucí v *Bouři* k jemné moralitě se kondenzují v metafoře „život je sen“ (a částečně také „divadlo světa“). O prchavosti lidské existence mluví Prospero ve slavném monologu.

Prospero: *Je konec představení. Hráli je,
jak jsem už řekl, duchové a teď
je z nich jen vzduch, jen pouhopouhý vzduch.
Nejvyšší věže, skvostné paláce,
vznešené chrámy, ano, celý svět
se rozplyne a všechno, co je na něm,
zmizí, jak tenhle pomíjivý výjev –
ani cár mlhy po něm nezbude.
Ze stejné látky jsme, z níž spřádají
se sny, a život je jen ostrůvek,
co ze všech stran je obklopený spánkem.*²⁸

Prosperova slova předjímají ryze barokní Calderónův *Život je sen*. Výchozí pocit pomíjivosti, iluzivnosti a marnosti lidského života vede u obou protagonistů k odlišnému řešení. Segismundo heroicky překonává svou narušenou přirozenost a vlastní vůlí změní osud, zatímco Prospero prozře, že ho pomsta za dávnou zradu, ale také moc nad přírodou i lidmi uvěznila v sobě samém. Z Prosperových slov cítíme především hořkost starce nad pomíjivostí věku, stesk nad prchavostí života a zejména marnost i sebevětšího díla. Jan Kott hledá příčiny této melancholie i vně

²⁶ Lukeš, Milan: *Mezi snem a karnevalem*. in: *Mezi karnevalem a snem. Shakespearovské souvislosti*. Divadelní ústav, Praha 2004, s. 273

²⁷ tamtéž, s. 275

²⁸ Shakespeare, William: *Bouře*. Atlantis, Brno 2007, s. 76

textu a označuje *Bouři* za „drama posledního pokolení humanistů“. Nachází v ní ozvuky dobových zámořských cest a objevů, univerzální vědy, filozofického relativismu i politického pletichaření. Prospero jakožto mluvčí této generace prožívá deziluzi a zklamání z neproměnných možností. „Do té doby nebyl nikdy prožíván tak bolestně rozpor mezi snem a skutečností, mezi možnostmi, jaké jsou člověku dány, a bídou jeho osudu.“²⁹

O žánrovém rozměru topu theatrum mundi bude ještě řeč v předposlední kapitole, ovšem na tomto místě je třeba zmínit, že v *Bouři* se motiv snu prolíná s motivy divadla. Přítomnost obou motivů stejnou měrou nastoluje obecnou nejistotu snovosti jako základního modu světa a lidské existence. Tematizovaná divadelnost³⁰ manifestuje zprostředkovanost a neautentičnost bytí. V platónsko-křesťanském smyslu se dá tato odvozenost reality stupňovat: herci hrají stíny, jsou stíny stínů. V *Bouři* to demonstruje vložená zasnubní hra, v které hrají herci duchy hrající herce hrající mytologické postavy. Celý snový ostrov připomíná divadelní scénu, nad kterou bdí režisér Prospero a vede herce, zbavené vlastní vůle, k určitému uchopení role. Jeho magické schopnosti způsobují, že tajemně řízeným uspáváním a probouzením bloudících postav na ostrově usměřuje, co z reality uvidí.

Prospero: *A dál se neptej – sladká únava
ti klíží oči – poddej se jí – vím,
že nemáš na vybranou.*³¹

Skutečnost, kterou postavy vnímají, je Prosperův více či méně pokřivený konstrukt. *Bouře* se otevírá nespočetným interpretačním možnostem, její zvýšená symboličnost, přítomná i v ostatních pozdních romancích, umožňuje vidět v ostrově malý svět a v Prosperovi Boha, který se smrtelníky hraje hru na skutečnost. *Bouře*, podobně jako drama *Život je sen*, v této rovině poučuje bloudící postavy i diváky o

²⁹ Kott, Jan: *Prosperova kouzelná hůlka*. in: *Shakespearovské črty*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 181

³⁰ Ve filmu *Prospero's Books* z roku 1991 vystupňoval režisér Peter Greenaway divadelnost *Bouře* až ke krajnosti a pojal ji jako operu-Gesamtkunswerk.

³¹ Shakespeare, William: *Bouře*. Atlantis, Brno 2007, s. 18

snovosti a pomíjivosti života a varuje před přílišným spoléháním se na vnější podobu reality. *Bouře* tak promlouvá k samé podstatě lidského života, která „může být jinde, než se jeví – aby člověk vůbec mohl v tomto světě žít, nemůže brát jevové stránky za bernou minci a za konečnou moudrost. Zvláště drama umí na to prostřednictvím paradigmatu divadla a divadelnosti (theatrum mundi, hra ve hře), nebo paradigmatu zdání (iluze) a snu, anebo spojením obojího poukázat.“³²

2.2.3. Usmíření

Je-li pro *Sen noci svatojánské* podstatný proces metamorfózy, pro *Bouři* je to spíše schéma zasvěcení. Nejde o zasvěcení duchovní nebo mystické v pravém slova smyslu,³³ nýbrž o svého druhu zasvěcení existenciální. Zatemnění skutečnosti snem nakonec vede k zřeknutí se iluzí, k přijetí reality a k přijetí omezenosti člověka. Pobyť ve snovém prostoru (na ostrově či v lese) poznamenaný zbrklým blouděním, poblázněním a znejistěním sebe i světa vede k proměně a obrodě člověka. Ostrov se chová jako labyrint, který ošaluje a mate bloudící, aby vyčerpaní dlouhými oklikami dospěli k magickému středu. Tím je v *Bouři* odpouštějící Prospero. Katarze nastává v okamžiku, kdy staré hříchy vyplynou na povrch a Prospero je svým odpuštěním smývá. Zážitek snovosti ve *Snu noci svatojánské* stejně jako v *Bouři* nakonec zprostředkuje poznání pravdy o sobě i o světě.

I Prospero potřebuje odpuštění, aby byl proměněn. Jeho až rezigované zmoudření je zformulováno s křesťanským nádechem, u Shakespeara netypickým. Nejprve se Prospero odpoutává od moci nad přírodními silami a „zříká se té hrubé magie“. (Bílá magie, již je mistrem, si sice totiž klade za cíl pomáhat druhým zcela z nezištných důvodů, zůstává přesto magií, neviditelnou silou působící jenom zvnějšku.) Po gestu, při němž odhodí svou hůl, plášť a knihy, milosrdně odpustí všem hříšníkům a rozhodne se pro návrat do Milána společně s nimi. Pryč

³² Lukeš, Milan: *Mezi karnevalem a snem*. in: *Mezi karnevalem a snem. Shakespearovské souvislosti*. Divadelní ústav, Praha 2004, s. 269 – 270

³³ Ostatně Shakespeare absencí jasného filozoficko-náboženského pozadí svých her znepokojuje interprety dodnes.

z uzavřeného ostrova sebe samého opět mezi lidi, ze snu zpět do skutečnosti, a chtělo by se říct zpět do života, ale Prosperova „každá třetí myšlenka se bude týkat smrti“. Rozhodnutím k návratu přijal svou konečnost, definitivně odhodil svůj hněv a smířil se sám se sebou. Epilog má formu kající modlitby. Poslední dva verše *Bouře* připomínají dokonce sekvenci otčenáše. Prospero cítí lítost a žádá na divákovi odpuštění, poté co sám odpustil „svým viníkům“. Řetěz milosti se uzavírá.

Prospero: *Vyslyšte mou vroucí žádost –
duchy nemám, kdo z vás ví,
jak mne zbavit zoufalství,
pokornými modlitbami
odpuštění, milost dá mi.
Když odpustíte mi, já vím,
že zbavíte se vlastních vin.*³⁴

³⁴ Shakespeare, William: *Bouře*. Atlantis, Brno 2007, s. 96

3 CALDERÓNŮV ŽIVOT JE SEN

Život je sen Pedra Calderóna de la Barca představuje základní materiál k tématu nespolehlivosti jevové reality, respektive iluzivnosti světa, a trest katolického barokního písemnictví vůbec. Drama uvedené roku 1635 na madridském královském dvoře vyrůstá z kulturního zázemí zcela odlišného od renesanční reformované Anglie doby Shakespearovy. Ve Španělsku si katolická církev tradičně udržovala neotřesitelnou mocenskou pozici i kulturní vliv. Přelom šestnáctého a sedmnáctého století je v zemi poznamenán vážným politickým úpadkem, ale i paralelním kulturním vzmachem, díky kterému se období nazývá „zlatý věk“. Motivické sítě snu v dramatu *Život je sen* a v Shakespearově *Bouři* se často srovnávají a v jistých promluvách se zdá, jako by se Segismundo a Prospero vzájemně parafrázovali. Jestliže v Shakespearových hrách znamená snění a snová atmosféra nejistoty sestup do očišťujícího světa nevědomých sil, u Calderóna prostředkují tytéž motivy určité teologicko-náboženské poznání.

Život je sen reprezentuje typické drama idejí, které se odlišuje od alegorie tím, že děj dialekticky zobrazuje střet myšlenkových konceptů. Calderón v mnohovrstevnatě vystavěném textu relativizuje dogma o dědičné hříšnosti a obhajuje protireformační koncepci svobodné vůle: člověk dokáže s Boží milostí rozpoznat dobro a svou vůlí překonat predispozici k hříchu. Symboličnost textu ukazuje na nejvlastnější projev barokního uvažování o světě, na poznání skrze znak. Ve světě může být cokoli znamením či obrazem něčeho jiného, vyššího, transcendentálního. Člověk představuje zkratku hierarchicky uzavřeného světa: v mikrokosmu člověka se odrážejí vztahy makrokosmu. Metafora „život je sen“, v dramatu rozpracovaná do nejmenších nuancí, vyjadřuje tradiční křesťanskou (i obecněji náboženskou) ideu podmíněnosti vezdejšího bytí, oslabené reálnosti jevové skutečnosti, kterou si barokní umění oblíbilo.

Už expozice hry předjímá atmosféru zdání a ambivalence. Soumrak, určující časoprostorové naladění celé hry, zpola ukazuje strmou horu, v níž se nachází Segismundovo vězení. Věštba mu kdysi přisoudila krutý charakter, proto ho otec, král Basilio, dal uvěznit, aby zemi ochránil před případnou tyraníí. Aby král svého syna vyzkoušel, nechá ho ve spánku přenést na vladařský trůn. Po probuzení se ale Segismundo projeví jako krutovládce, takže je ve spánku vrácen zpět do kobky. Následkem těchto fingoaných, pro Segismunda nepochopitelných, „snů“ už není schopen rozeznat, jakou skutečnost žije. Jeho osobnost je rozštěpena mezi touhu po pomstě a touhu překonat sám sebe i předpověď. Celý děj kulminuje stavem totálního znejistění skutečnosti: pro Segismunda jsou sen a bdění zcela zaměnitelné. Segismundova náprava motivovaná strachem z probuzení implicitně nabádá k pomýšlení na věčnost, na skutečnost Boží.

3.0.1. Život-sen v baroku

Než přejdeme k samotnému textu, zastavme se dvěma poznámkami u filozofické a básnické koncepce život-sen v barokní literatuře. V úvodu jsme zmínili, že Borges považuje tuto metaforu za jeden z prazákladních poetických vzorců pro vyjádření pocitu pochybnosti, který poezie jen obměňuje. Její proliferace v barokní poezii je nápadná.³⁵ „Zmatená dialektika bdění a snu, skutečného a neskutečného, rozumnosti a bláznovství prochází celým barokním myšlením. (...) Není náhodou to, co považujeme za realitu, jen iluze? Ale kdo ví, zdali to, co považujeme za iluzi, není také často realitou? Zda bláznovství není odvrácenou

³⁵ Francouzský libertín, ateista a bisexuál, spoližák Descartův, Jacques Vallée Des Barreaux (1599-1673) napsal sonet *Život je sen*, v němž zmiňuje podobnost snění a bdění, nestálost osudu a paralelu mezi spánkem a smrtí. Nejslavnější francouzský kazatel Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704) tuto metaforu variuje v pohřebním kázání *Oraison funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre, Duchesse d'Orléans, 1670*. V polské barokní poezii najdeme dvě kongeniální básně s podobnou figurou. Waclaw Potocki (1621-1696) je autorem básně *At spi opilý* předkládající chmurnou vizi spícího světa, který se nechá dobrovolně opíjet vínem, aby se neprobudil z hříchu. Zbigniew Morsztyn (1628-1689) napsal báseň *Život – sen a stín*, údajný překlad veršů rensančního novoplatonika Pico della Mirandola, v nichž život přirovnává k temnotě a spánku, připomíná pomíjivost slávy a pozemský život jako pouhý stínu. Naproti tomu v bohemikální barokní literatuře najdeme explicitně zobrazený topos život-sen jen stěží. Dostupná česká kázání užívají jiné, smyslem spřízněné, obrazy.

stranou moudrosti a snění o něco nestálějším životem?³⁶ Gérard Genette ve známé studii *L'univers réversible* poukazuje, že metafora „život je sen“ umožňuje násobné zrcadlení odlišných světů a překvapivé nazření jejich hloubky. Obraz a jeho odraz se prolínají a ukazují, že skutečnost přestává být závazná, a že naopak závazná sdělení vyjevuje její rub. Člověk se táže, na které straně skutečnosti stojí. Pro toho, kdo pojme oba pohledy – vnější i vnitřní, se objeví svět v celistvosti. Zdeněk Kalista tvrdí, že barokní touha po absolutnu vyhledává skuliny ve skutečnosti, aby okusila „jiný svět“. Stejně jako topos život-sen i oblíbený motiv zrcadla připomíná nereálnost skutečnosti. „Tvář, která se v něm odráží, není realitou. Je to – možno říci – skutečnost neskutečná a svědčí baroknímu člověku o tom, že existuje svět, který je vlastně pouhá iluze.“³⁷

Druhým náboženským aspektem topu „život je sen“, se kterým se barokní myšlení snadno ztotožnilo, je moralita, kterou vyjadřuje. Jeho významy volně přetékají do dalších loci communes v baroku obsedantně přítomných. Václav Černý je jmenuje: „marnost nad marnost, prach jsi a v prach se obrátíš, rázem svého narození počínáš umírat, prchavost času, nestálost štěstí, kolo Fortuny, život se skládá z iluzí a záležití v jejich opadávání, zrcadlivost života, život je hra, kterou hrajeme sobě a Bohu, divadlo na divadle“ aj. Segismundův zážitek nedokonalé, odvozené skutečnosti nakonec napravuje jeho pokřivený charakter.

3.1. „Sním v bdění a žiju v spánku“

Zatímco pro interpretaci *Bouře* i *Snu noci svatojánské* je klíčové až fyzické prožívání snovosti a přechodu bdění a snění, pro drama *Život je sen* jsou to reflexivní monology plné slov „sen“, „snění“, „snít“, které tvoří důležitou součást Calderónových filozofických spekulací. Sen, který nikdy nebyl snem, leč životem

³⁶ Une dialectique perplexe de la veille et du rêve, du réel et de l'imaginaire, de la sagesse et de la folie, traverse toute la pensée baroque. (...) Ce que nous prenons pour réalité n'est peut-être qu'illusion, mais qui sait si ce que nous prenons pour l'illusion n'est pas aussi souvent réalité? Si la folie n'est pas un autre tour de sagesse, et le songe une vie un peu plus inconstante? (Genette, Gérard: *L'univers réversible*. in: *Figures I*. Éditions du Seuil, Paris 1966, s. 18)

³⁷ Kalista, Zdeněk: *Tvář baroka*. SPN, Praha 1992, s. 94

samým, je na rozdíl od Shakespearových her zabudován přímo do zápletky. Segismundo dvakrát ve spánku přenesený z vězení na trůn a z trůnu do vězení už nedokáže odlišit skutečnost od snu. Událostem se příliš rychle a příliš nesmyslně mění hodnotová znaménka.

3.1.1. Smysly selhávají

Princovy subjektivní pocity se vždy odvíjejí od smyslových počítků. Právě zvýrazňování smyslových vjemů v kombinaci s neuvěřitelností situace problematizují spolehlivost jevového světa. V promluvách pochybnosti, zejména ve scénách probouzení, se Segismundo ujišťuje o vlastní bdělosti, o vlastní totožnosti a ověřuje okolní realitu smysly. Poprvé se probouzí v paláci jako vládce na zkušenou.

Segismundo: *Co vidím, na co sahám?
Bože můj, jsem naživu?
(...)
Řekl bych, že je to snění,
kdybych nevěděl, že bdím.
Jsem to snad já? Jsem, to vím.*³⁸

Hned prvním činem Segismundova vladaření je impulzivní vražda sluhy. Přítomný král Basilio syna krotí a upozorňuje ho na možnost, že se mu jen zdá sen. Rozhořčený Segismundo smysly prověří svůj stav a sebevědomě se ujišťuje, kým je a co žije.

Segismundo: *Já že sním? To že je sen,
třeba mám za to, že bdím?
Ne, ne, vidím, hmatám, vím,
kdo jsem byl, a vím, kdo jsem.
Poznám přece živou bytost.*³⁹

Synovo kruté chování přiměje Basilia, aby nechal Segismunda uspat a vrátit zpět do kobky. Celá vladařská epizoda mu je pak prezentována jako sen. Opětovné probuzení v zajetí uvrhne Segismunda do paranoidního podezírání skutečnosti z iluzivnosti, od kterého po zbytek hry neupustí. Paradoxní spojení snu a zřetelné

³⁸ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 70-71

³⁹ tamtéž, s. 81

smyslové zkušenosti, jak je patrné v následující ukázce, přesvědčují Segismunda, že život a sen se neliší.

Segismundo: *Ne.*
A nejsem, v hrobě čtyř stěn,
a jestli rozumím,
já jenom spím, spím a spím:
nu, pak nejsem podveden,
jestli to všechno byl sen,
co jsem žil a hmatal dlaní,
je to, co teď žiju, zdání,
a má to i druhou stránku,
sním v bdění a žiju v spánku,
žiju a sním bez přestání.
(...)
Neřeknu, co se mi zdálo,
byl to život, sen je málo,
život ve všem hrozně jasný,
jsem na loži plném trásní,
když jako procitnu ze sna
(ach, jak je ta paměť přesná),
vidím barvy, odstín látku,
jarní vzorek na lehátku,
který snad vyšila vesna.⁴⁰

V momentě, kdy se Segismundo dozví, že byl celou dobu obětí královny léčky, necítí úlevu plynoucí z poznání pravdy, nýbrž jeho pochybnosti se ještě znásobí.

Pravda to byla, ne sen!
A když to pravda (ale to je
ještě stejný zmatek, ne-li větší),
proč jí život podvědomě
říká sen? Snad že to velké
se podobá snu tak hrozně,
že skutečnost máme za lež,
lež tonoucí v nejistotě,
a vysněné za skutečnost.
A mají tak blízko k sobě,
že je otázka, zda to,
co žijem a na životě
hmatáme, je lež či pravda.⁴¹

Místo očekávatelné zuřivosti a touze po pomstě však spěje Segismundo ke konverzi.

⁴⁰ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 102

⁴¹ tamtéž, s. 129-130

Problematiku nerozlišeného smyslového vnímání v bdění a ve snu řeší s podobnou naléhavostí Descartes v *Meditacích o první filozofii* (1641) a nezávisle na něm později Pascal v *Myšlenkách* (1659-1670). „Obdobně Descartes dovozuje, že jelikož všechny myšlenky a názory, které máme v bdělém stavu, k nám přicházejí i ve spánku, aniž by v té chvíli byly sebeméně pravdivé, je možné, že vše, co kdy vstoupilo do naší mysli, není ve skutečnosti o nic pravdivější než sen.“⁴² Pascal, jehož myšlenka života-snu v uvažování dovádí, kongeniálně s barokním dramatem, k plnosti Boží skutečnosti, dokonce uvádí příklad podobný epizodě, v které se ze Segismunda-vězně stává vládce.

Kdyby se nám zdál každou noc týž sen, působil by na nás stejně jako předměty, které vidíme denně. A kdyby nějaký řemeslník měl jistotu, že se mu každou noc celých dvanáct hodin bude zdát o tom, jak je králem, myslím, že by byl skoro tak šťastný jako král, jemuž by se každou noc dvanáct hodin zdálo, jak je řemeslníkem.⁴³

3.1.2. Morální apel

Od okamžiku, kdy se Segismundo dozví pravdu o důvodech svého vězení a otcových opatřeních, jeho osobnost se promění. Zaměnitelnost života a snu v Segismundově reflexi spustila jeho vnitřní konverzi a obrat v chování, proto jeho promluvy v poslední třetině hry přestávají být plné zoufalství, nabývají moralizující tón a obsahově konvenují s „typickým“ barokním kázáním.

Segismundo: *Král sní o tom, že je král,
a v tom poblouznění řídí
běh věcí a osud lidí:
a potlesk, o který stál,
do větru a větrem psal,
hle, smrt, padrť na padrti,
obrábí to v dým a prach,
a co byl?, vždyť to byl strach
vládnout, tuše procitnutí,
které čeká ve snu smrti.*

*Sní boháč, když vidí hrst
plnou zlata, strachem sklíčen,
sní, kdo myslí, že je zničen,
a je sen, že drží půst,*

⁴² McGreal, Ian P. (ed.): *Velké postavy západního myšlení. Slovník myslitelů*. Prostor, Praha 1999, s. 241

⁴³ Pascal, Blaise: *Myšlenky. Výbor*. MF, Praha 2000, s. 39-40 (XXXII)

*sní ten, kdo začíná růst,
jen sní, kdo se dře den ze dne,
sní, kdo vsadil tisíc k jedné,
sní, kdo minul svůj den o věk,
všecko je sen, čím je člověk,
byť to nikdo neprohlédne.⁴⁴*

V citovaném monologu rozvádí Segismundo v křesťanském duchu iluzivní povahu světa a jeho statků. Jmenuje všechno, čím se svět honosí – mocí, slávou, bohatstvím, a demaskuje je jako přelud. Nacházíme tu motivy charakteristické pro barokní poezii jako prach, dým, vítr, smrt.⁴⁵ Calderón tak propojuje figuru život-sen s dalšími zautomatizovanými metaforami baroka, které jmenoval Václav Černý. Existence se podobá stínu, je pomíjivá, nestálá, vratká i vrtkavá. Vездеjší život nelze považovat za definitivum a jednat podle toho. Skutečnost a sen si jsou tak podobné, že moudrý nevěří ničemu a chová se konzistentně a zodpovědně za každých okolností. Segismundo moralistně vyzývá „konejme dobro za každou cenu“, protože kdykoli se můžeme probudit ze snu do skutečnosti nebo ze skutečnosti náhle upadnout do snu.

*...sním-li, nebud' mne, a bdím-li,
neuspávej mne, ať to zde
je skutečnost nebo snění,
konej dobro, jež je dobrem
děj se co děj, v snu i v bdění:
chci smět říci: jsi můj přítel!,
čeká-li mne probuzení.⁴⁶*

Konečným cílem dobrých skutků je posmrtné setkání s Bohem. Věčná sláva, která je skutečnou Skutečností, tvoří protipól slávě světské, pomíjivé a marné.

*Když je to sen, stojí za to
přinést marné slávě v oběť
slávu věčnou?⁴⁷*

⁴⁴ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 104

⁴⁵ Simplicius Simplicissimus, hrdina na první pohled nejsvětějšího barokního románu, formuluje své poznání velice podobně: *A tu jsem si řekl: Tvůj život nebyl vlastně život, ale smrt; tvé dny jen těžký stín, tvá léta tíživý sen, tvé rozkoše těžké hříchy, tvé mládí fantazie a tvůj blahobyt jen alchymistický poklad, který vyletí komínem a opustí tě, než se naděješ!* (Grimmelshausen, Hans Jakob Christoph von: *Simplicius Simplicissimus. Kronika třicetileté války*. Naše vojsko, Praha 1959, s. 401)

⁴⁶ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 114

⁴⁷ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 130-131

Segismundo na vlastní kůži pocítil nespolehlivost smyslového a citového žití, přijímá proto vědomě platný mravní zákon. Nepropadá počátečnímu nihilismu a skepsi, ale pokorně přijímá danosti a činí pokání. V konkrétních důsledcích to znamená, že odolá pokušení moci a slávy, na kterou má legitimní právo a podporu rebelujícího lidu, překoná pocit křivdy a touhu po odčinění, zapře sám sebe a pokorně se vzdává otci. Poslední verše hry připomínají epilog *Bouře*. Napravený Segismundo prosí otce, respektive Boha, o odpuštění za své viny.

3.2. Teologické ideje

Calderónovo drama vyrůstá z křesťanského, respektive katolického, podloží. Poetika textu je ale natolik osobitá, že běžný čtenář k estetickému požitku nepotřebuje znát skryté věroučné jinotaje. Vladimír Mikeš se v interpretaci kupříkladu soustředí na vnitřní přerod hrdiny, který ‚v sobě nahlíží realitu zdáním a její prchavostí a zdání realitou‘, označuje ho za ‚člověka, který se – abychom užili Calderónovy oblíbené představy – naučil číst sebe ve skutečnosti.⁴⁸ Segismundo se rozhodne aktivně vytvořit svět smyslu. Na druhou stranu tato čistě sekularizovaná interpretace zcela opomíjí dobové teologicko-filozofické konotace. Na Segismundově příběhu Calderón demonstruje jednak oslabenou reálnost jevové skutečnosti, jednak odmítá nauku o predestinaci.

3.2.1. Neskutečnost skutečnosti

Segismundo dokola opakuje, že skutečnost je sen, klam a iluze. Lidská realita není pravá, není skutečná. Nejenže ji Segismundo ztotožňuje se snem, v extázi prozření tento obraz násobí, hyperbolizuje: život je klam klamu, sen snu. *Co je život? – Prelud, klam. / Co je život? Hrozně vratký / stín, dech dechu jinovatky.*⁴⁹ Když vypukne povstání za princovo propuštění a násilné převzetí moci, odolává

⁴⁸ Mikeš, Vladimír: *Ovládnout skutečnost snem*. in: Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 20

⁴⁹ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 105

pokoušení zmocnit se vlády a odhání povstalice slovy: ...*jděte, stíny, jež mým mrtvým / smyslům lžete, že jste těly, / že jste hlasem, stíny stínů / bez hlasu a bez přítelů.*⁵⁰

Odvozenost reality se zdá být nábožensko-kulturní konstantou, koncept iluzivnosti světa totiž najdeme v největších východních náboženstvích, u Platóna, gnostiků a novoplatoniků, a samozřejmě dlouhou tradici má v křesťanství. Má přímou oporu v Novém zákoně: *Nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom však uvidíme tváří v tvář. Nyní poznávám částečně, ale potom poznám plně, jako Bůh zná mne.*⁵¹ Metafora zření v zrcadle, o které už byla řeč výše, představuje tematickou mutaci figury život-sen, obě vyjadřují oslabenou reálnost reality. Avšak teologicky přesnou formulaci problému neskutečnosti skutečnosti uvádí sv. Augustin:

Pozoroval jsem ostatní věci, které jsou pod Tebou, a shledal, že nemají naprostého bytí, ani naprostého nebytí. Jsou sice, poněvadž jsou od Tebe; nejsou však, poněvadž nejsou to, co Ty jsi. Neboť jen to opravdu jest, co jest nezměnitelné.⁵²

Bůh – „ten, který je“ – představuje jediné pravdivé bytí, jedinou Realitu. Svět jím stvořený je sice odvozený, ale částečnou reálnost v sobě musí mít od svého původce. Zrcadlí svého tvůrce, člověk je stvořen k jeho obrazu. Segismundo užívá dokonce slov „kopie“ a „originál“. Ve hře *Život je sen* Calderón na tuto ontologickou ambivalentnost světa, který se jeví smyslům jako reálný, ale není, upozorňuje a varuje před podlehnutím jeho nekonzistentnosti.

3.2.2. Mors vitae initium

Z teologického hlediska náš svět reálně existuje, neboť odráží Boží věčnost, a zároveň reálně neexistuje, protože nemá stejnou podstatu jako Bůh. K tomuto vnitřnímu poznání Segismundo došel po zkušenosti, že smysly nedokážou bezpečně rozlišovat. Praktickým důsledkem je stav ustavičného podezřívání života. Přesvědčuje nás, že se vyplatí žít, jako bychom se měli každou chvíli probudit,

⁵⁰ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 110-111

⁵¹ 1K 13, 12

⁵² Augustinus, Aurelius: *Vyznání*. Kalich, Praha 2006, s. 209

respektive zemřít. Segismundo proto vědomě potlačuje puzení ke krutosti a nadále jedná jako by život byl jen sen, který může kdykoliv skončit.

*...zasněme se, duše, znovu,
dokud je čas, a čas letí
v tom krátkém životě, sněme,
ale mějme na paměti,
že nás v tom nejlepším vzbudí,
a potom i probuzení
bude o hodně míň hořké,
poučme se od neštěstí,
než přijde, a bude pro smích.⁵³*

Jedinou cestou ke šťastné věčnosti, k setkání s Bohem je cesta svatosti. Ovládnutí svých temných pudů, překonání sebe sama a vykonané dobrodiní.

Smrt a příprava na ní hraje v teologii spásy velikou roli. Fyzická smrt znamená probuzení do Boží skutečnosti (ať už to znamená cokoliv – Boží soud, očistec, ráj, splynutí s Bohem atd.). Motivy smrti najdeme v Calderónově dramatu v různých kontextech. Segismundo prožívá své uvěznění jako smrt, což umožňuje uzavřít kruh metafor život-vězení a život-smrt. Sám sebe několikrát označuje za živou mrtvolu. Temná Segismunova povaha byla předznamenána předporodními vizemi jeho matky a děsuplným zatměním slunce během porodu, na jehož následky královna zemřela.

*Basilio: Nežli vyšel ze živého
hrobu břicha (narození
podobá se smrti), matka
mnohokrát v horečném snění
viděla, jak její lůno
trhá stvůra, zdálo se jí,
že se jí narodí netvor
její krví zkrvavený,
že porodí lidskou zmiji
a ta zmije zabije ji.⁵⁴*

Antitetický obraz život-smrt formulovaný slovy „narození podobá se smrti“ a přirovnání dělohy k „živému hrobu břicha“ má mnoho významových odstínů. Život v tomto světle vypadá jako nicota, do které je člověk povolán narozením a smrtí z ní

⁵³ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 112

⁵⁴ tamtéž, s. 52

vysvobozen. Fyzická smrt vymaňuje duši z hrobu těla. Reverzní obraz „smrt se podobá zrození“ odpovídá křesťanskému směřování ke Spáse, vstupu do věčného života, opětovnému shledání s Bohem. Když Pascal uvažuje o podobnosti snění a bdění, připouští reálnou možnost, že náš život je snem jiného řádu a že smrt znamená probuzení.

Mimoto nikdo nemá kromě víry záruku, zda bdí, či spí – vždyť člověk i ve spaní věří, že bdí, a to tak pevně, že se nám často ve spaní zdá, jak sníme, a vršíme tak jeden sen na druhý. Což by nebylo možné, že i tato denní půle života je jen sen, na nějž jsou ty mé sny naroubovány a z něhož se probouzíme smrtí?⁵⁵

Paradoxním přirovnáním „život-smrt“ se uzavírá jiný významový kruh metafor „život je sen“ a „spánek-smrt“. Přirovnáním smrti ke snu vyjadřuje Segismundo její nezávaznost: „Ve snu smrti čeká procitnutí.“ Je-li i smrt sen, pak se jí není třeba bát. V Novém zákoně navíc najdeme dva případy, kdy Ježíš vzkřísí mrtvého, a pokaždé o mrtvém mluví jako o spícím. *To pověděl a dodal: „Náš přítel Lazar usnul. Ale jdu ho probudit.“⁵⁶ Všichni nad mrtvou plakali a naříkali. On řekl: „Neplačte. Nezemřela, ale spí.“ Posmívali se mu, protože věděli, že zemřela. On však ji vzal za ruku a zvolal: „Dcerko, vstaň!“ Tu se jí život vrátil a hned vstala. Nařídil, aby jí dali něco k jídlu.⁵⁷* Oba zázraky, a hlavně zmrtvýchvstání samotného Ježíše, posloužily křesťanům jako předobraz jejich vlastního posmrtného vzkříšení, daly jim naději, že i oni se po smrti probudí ze života-snu do věčného života.

3.2.3. Popření predestinace

*A za toho deliria
slunce, v božím dopuštění
se narodil Segismundo
a potvrdil slova věštby,
zabil matku při porodu,
jako by se chlubil nebi:
„Jsem člověk a zlem odplatím
dobro.“⁵⁸*

⁵⁵ Pascal, Blaise: *Myšlenky. Výbor*. MF, Praha 2000, s. 79 (XXIX)

⁵⁶ J 11,11

⁵⁷ L 8,52 – 8,55

⁵⁸ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 53

Segismundův příchod na svět ohlásili v matčině snu hrůzostrašné kosmické anomálie a hrozby. Jako červená nit se textem táhne motiv člověka-zvířete. Segismundo je něco mezi „člověkem a šelmou“, „člověk jenom jménem“. Zvířecí dravost, běsnivost, touha po moci, krvežíznivost, pudové opojení ženskou krásou ho od lidství vzdalují a zároveň referují o zkažené přirozenosti člověka, Božího stvoření. Zvolání „Jsem člověk a zlem odplatím dobro“ necharakterizuje jen pokřivený charakter prince Segismunda, nýbrž vystihuje křesťanské pojetí zkažené lidské přirozenosti poznamenané prvotním hříchem, který člověka odsoudil k životu na šikmé ploše skloněné nad duchovní smrtí. Dědičnost prvního hříchu vysvětluje Segismundovo existenciální zoufání.

Segismundo: *Ó, běda mi, já nešťastník, ó, běda!
Řekni mi, ty v nebesích,
mám-li věřit vlastním očím
a jaký jsem spáchal zločin?
To, že jsem? Já, živočich?
Narodit se, to je hřích
a já se ho dopustil,
tvá je pomsta za pár chvil,
ukrutná a odvěká:
největší hřích člověka
je to, že se narodil.⁵⁹*

Pro hru je velice významný prostor vězení a s ním spjaté motivy. Segismundo je především vězněm sebe samého, svého lpění na smyslech, pocitech, na svém egu. Obraz vězení symbolizuje člověka odsouzeného k dědičnému hříchu, k nedokonalosti. Uvěznění spočívá také v nemožnosti kontrolovat svůj osud: člověk je vržený do života-snu s dědičnou zátěží hříchu, které se však nesmí poddat. Akt svobodného podrobení se nakonec ukazuje východisko, jak naplnit bezsmyslný svět novým, ovšem křesťanským, smyslem. Proti lidské slabosti je třeba bojovat vůlí a milostí Boží. Segismundo nakonec přestane věřit přírodě, tj. životu, považuje ho jen za šalbu, jeho divoký temperament se přepodstatní díky daru Milosti Boží, Segismundo dosáhne niterné svobody. „Celý život je pouhým snem lidské

⁵⁹ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 33

marnivosti a marnosti, v němž jedinou věcí jadrnou jest, aby si člověk tuto povahu života uvědomil: toto uvědomění je pak totéž co konverze lidského zvířete v člověka (a v křesťana, obojí je pro Calderóna synonymem) a v samotný okamžik tohoto záslužného vědomí se udá i omilostnění... (...) Teologicky vzato, *Život je sen* vyjadřuje jednak myšlenku *vanitas vanitatum*, jednak dogma spásy umožňované přirozeně hříšné duši hrdinským úsilím vůle, která zůstala svobodnou a schopnou dát se poučít pravdou.⁶⁰

Segismundův osud předeslaný věštbou se navíc podivně zacyklil. Otec se tak bál avizované krutosti svého syna, až ho uvěznil, čímž ji v něm probudil. Uvěznění a krátká krutovláda zase Segismunda přesvědčila, že život je sen, ze kterého je možné se kdykoliv probudit k poslednímu soudu. Princova duchovní konverze představuje happy-end s obecnější teologickou platností: každý člověk má osudovou možnost Boží milost přijmout, přepodstatnit se a stát se „skutečným“. Tj. naučit se už na tomto světě dlít v Boží přítomnosti.

⁶⁰ Černý, Václav: *Barokní teorie politické*. in: *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*. Mladá fronta, Praha 1996, s. 127

4 ALEGORICKÉ ROMÁNY

Labyrint světa a ráj srdce Jana Amose Komenského a *Kritikon* španělského jezuita Baltasara Graciána se v literární historii často srovnávají, protože obsahují mnoho shodných prvků: motivických, tematických i žánrových. Téma iluzivnosti světa traktují obě díla z perspektivy křesťanské morálky, čímž tvoří pomyslnou opozici k výše interpretovaným Shakespearovým hrám, v nichž snová atmosféra uvolňuje podvědomé obsahy lidské psychy. *Labyrint* a *Kritikon* (i přes odlišné poetiky a způsob argumentace) zároveň potvrzují teologickou koncepci oslabené reálnosti světa, kterou ztvárnil Calderón v dramatu *Život je sen*. Na rozdíl od předešlých textů v nich určuje téma iluzivnosti světa do značné míry satira, která představuje jednu z jejich mnoha žánrových poloh. Obě díla tedy neztvárňují iluzivnost světa prostřednictvím snovosti a snu, nýbrž prostřednictvím inherentní klamnosti světa, zakukleného do šalby a zdání. Lživost společenského uspořádání překáží ve správném vnímání skutečnosti, proto mohou mít fatální důsledky pro posmrtné setkání s Bohem. Zkušenosti protagonistů *Labyrintu* i *Kritikonu* ukazují, že je třeba vidět realitu dvakrát: první bezprostřední zření vidí jen šalebné zdání reality, klamnou hru na ni, zatímco křesťansky poučené vidění spatřuje jednotlivé výseky skutečnosti v jejich duchovní podstatě.

Alegorický román *Labyrint světa a ráj srdce* vznikl po bitvě na Bílé hoře v době Komenského těžkých osobních ztrát, kariérních zmatků a náboženské persekuce. V rozvratu a zoufalství se Komenský uchýlil ke Karlu st. ze Žerotína psát *Labyrint*, který byl vydán poprvé roku 1631 v protestantském Perně, v exilu rychle rozšířen a později Komenským několikrát revidován. Poslední verze *Labyrintu* vyšla v Amsterdamu roku 1663, v Čechách až v roce 1757 za větší náboženské tolerance. *Labyrint* je považován za vrchol barokního (protestantského) písemnictví. Mladík-filozof bloudí městem-světlem, aby si vybral povolání. Shledává nicméně ve všech činnostech prázdnu marnost a hrouží se do svého nitra,

kde se mysticky spojuje s Bohem. Dílo ukázkově demonstruje barokní senzibilitu antiteze: duše trpce prožívá rozpor mezi nesmyslností světa, labyrintem, a Boží věčností, rájem srdce.

Třídílný alegorický román *Kritikon* (1651-1657) španělského jezuitu Baltasara Graciána (1601-1658) vychází v době, kdy Španělsko sice mocensky stagnuje kvůli zámořským expanzím, konfesijním konfliktům a špatnému hospodaření, avšak kulturně určuje směr Evropě. Vedle *Kritikonu* žije z Graciánova díla v povědomí teoretický spis *Ostrovtip a umění důmyslu* propagující konceptismus, literární styl, který se snaží o výrazově neobvyklé ztvárnění určité myšlenky. Čtenář má najít v racionálně důmyslném uchopení ideje krásu a autor prokázat aforistickým vyjádřením důvtip. *Kritikon*, který ukázkově reprezentuje tento styl, se námětem podobá *Labyrintu srdce a ráji světa*. Trosečník Critilo (alegorie lidské soudnosti) je zachráněn Andreniem (alegorie lidské přirozenosti), jehož vychovala příroda pustého ostrova, a oba se vydávají na pouť přes Španělsko, Francii a Německo do Itálie. Jejich putování po Evropě je zároveň zobrazeno jako putování životem a lidským zráním. Prostorové alegorie se kříží s časovými metaforami, životní etapy jsou pojmenovány po ročních obdobích (jaro dětství, léto mládí, podzim mužného věku a zima stáří). V četných životních zkouškách po cestě, v nichž se opakuje schéma oklamání, odhalení a nápravy, se dvojice projevuje opačně. Pravda nejčastěji stojí na straně Critila, který nezřídka Andrenia zachraňuje před důsledky morálních pochybení. Postupně nabyté vědění vzdaluje poutníky klamům světa a kultivuje prostor pro vnitřní ctnosti.

4.1. Satira

Pomineme-li, že *Kritikon* i *Labyrint* představují z žánrového hlediska rozmanitou směs, a zaměříme-li se na rovinu satiry, pak právě téma iluzivnosti světa pro ni tvoří základní materiál: svět je třeba usvědčit z klamu a zesměšnit jeho mravy. Výsměšná kritika společenských poměrů rozhodně nezastiňuje morální

podtext obou děl, naopak se snaží přimět čtenáře k duchovní obnově. Obě díla se nezříkají ani silné společenské angažovanosti a směřují od neutěšeného stavu světa k ideálu, kterého nakonec utopicky dosáhnou. Opakované motivy usvědčování z klamu a demaskování světa, reakce údivu a pohoršení, pocity deziluze a rozčarování nad jeho iluzivností doprovází obviňující výsměch. Satira v kombinaci s žánrem „divadla světa“ nabízí panoramatický pohled kritizující běh světa systematicky: protagonisté se pohybují po scéně rovnoměrně a racionálně probírají jednu položku za druhou.

4.1.1. Klec bláznů

V tradici satirických žánrů lze oba románové traktáty vřadit k Brantově *Lodi bláznů* (1494) a Erasmově *Chvále bláznovství*. Svět se jeví jako místo mechanicky vyprázdněných, smyslu zbavených, marných činností a vztahů. *Jestliže na světě panují takovéto rozmary, měl by se nazývat spíš blázincem.*⁶¹ Gracián přirovnává svět ke kleci bláznů, v které není nikdo soudný, každý se považuje za někoho jiného a bláznovství se v ní šíří jako nákaza. *Každý blázen poblázní sto jiných a každý z nich dalších sto, takže za pár dnů je jich plné město.*⁶² Bláznovství patří neodmyslitelně k člověku i podle Graciánova současníka Pascala: *Lidé jsou nevyhnutelně blázniví, že nebýt bláznem by znamenalo bláznit jiným způsobem bláznovství.*⁶³ Všechny zkoumané texty se různým způsobem dotýkají bláznění jako tématu, ale v *Kritikonu* a v *Labyrintu* jednotlivé motivy bláznovství ukazují směšnost světa, jsou dalším prostředkem satiry.

Andrenio a Critilo vynakládají velké úsilí, aby na své životní pouti dobře poznali svět a jeho způsoby. V této snaze dostávají nejčastěji radu, aby koukali na svět opačně, než je obvyklé. „*Takhle to není možné,*“ řekl stařec, „*nýbrž naopak, musíš se otočit zády; chceš-li vidět věci tohoto světa správně, všechny je musíš*

⁶¹ Gracián, Baltasar: *Kritikon*. Odeon, Praha 1984, s. 71

⁶² tamtéž, s. 336

⁶³ Pascal, Blaise: *Myšlenky. Výbor*. MF, Praha 2000, s. 46 (LIV)

pozorovat obráceně.⁶⁴ Poutníci narážejí doslova na každém rohu na převrácenost (ne-li zvrácenost) veřejného a společenského života i mravů jednotlivců. Dysfunkce mají bezpočet podob: politici dělají opak toho, co chtějí, slepí vedou vidoucí atd. Jeden z průvodců vysvětluje Critilovi a Andreniovi při pohledu na opilého Němce, že nesmyslnost světa je jistá danost a je třeba se jej rovnou naučit číst převráceně: ... *když je v tomhle stavu, všechno, nač se dívá, jeví se mu naopak, všechno je převrácené, to nahoře je dole, a protože ve skutečnosti to na světě opravdu tak chodí a všechny věci je tu třeba takto brát, nikdy neviděl a nepoznal svět lépe, nežli když ho viděl vzhůru nohama, tak, jak je třeba se na něj dívat.*⁶⁵ V kapitole Stav tohoto věku je Andrenio rozčarován z vyšinitosti světa: *Sama obloha se mi zdá být převrácená a čas jde nazpátky. (...) Nedejme však na zdání, nebo vznikne ještě větší zmatek.*⁶⁶ Ve světě přestaly řádně fungovat i ty nejpřirozenější procesy, svět už „není světlý, nýbrž temný“ a ten, kdo „jej zpřevracel odshora dolů“, nebyl podle Graciána ani Bůh, ani ďábel, ani Štěstěna, nýbrž člověk sám.

4.1.2. „Negativní alegorie“

Náboženský román *Labyrint světa ráj srdce* v sobě zahrnuje mnoho žánrů (theatrum mundi, modlitba, drama, utopie, román, kázání, alegorie, duchovní putování, mystický spis aj.) a může posloužit jako dobrý příklad toho, jak náboženské didaktické spisy podléhaly v určité fázi beletrizaci, aby sdělení bylo podáno atraktivně a strhlo čtenářovu pozornost k věroučnému problému. Dmitrij Čiževskij, ukrajinský slavista, komparatista a kulturní historik světového významu, označuje Komenského fiktivní svět nejen jako nesmyslný, ale přímo protismyslný, což je dáno specifikem autorovy satirické metody, tzv. negativní alegorie. Poutník kouká na svět jakoby poprvé, nepoučeně a zvenčí, ale podaná interpretace viděného vztahy ve světě nejenže neobjasňuje, nýbrž poukazuje na jejich zdánlivost a

⁶⁴ Gracián, Baltasar: *Kritikon*. Odeon, Praha 1984, s. 102

⁶⁵ tamtéž, s. 341

⁶⁶ tamtéž, s. 78

prázdnou bezsmyslnost. „Kdežto pravá alegorie nám pomáhá pochopit pravý smysl a hodnotu věcí, vztahů a dějů, dosazujíc jiné reality („zástupce“) za věci, vztahy a děje reálního světa, popírá „negativní alegorie“ každý smysl a jakoukoli hodnotu věcí.“⁶⁷ Technicky vzato spočívá Komenského nezvyklá alegorizace v tom, že zviditelňuje nehmotné vztahy doslovným zmaterializováním. Jeho metafory nepostrádají vtíp: lidské starosti se prezentují jako hračky, zasnuby jako lékařská prohlídka, vědomosti jako potrava, disputace jako boj koženými zbraněmi, filozofové se chovají bláznivě, rétorici mají barevná slova, boháči si místo zlatáků hrají jako děti s železnými a hliněnými řetězy atd. atd. Obrazy uměňující význam té či oné činnosti nebo povolání nemají jen pobavit, nýbrž zesměšnit a apelovat na čtenáře. Proto negativní alegorie traktující téma zvrácenosti a nesmyslnosti světa umožňuje číst *Labyrint* i jako klasickou satiru.

4.2. „Fontána klamů“

4.2.1. Průvodci

Vedle popisů všeobecně panující zdánlivosti společenských jevů, které tvoří drtivou část *Labyrintu* i *Kritikonu*, je pozornost soustředěna na způsob odhalování této nepravosti a na proces poznávání světa vůbec. Pro obě díla jsou typické postavy průvodců a interpretů. Svět totiž nelze poznávat bezprostředně: jednak jeho inherentní klamavost vyžaduje podezíravý odstup, jednak jeho nesmyslnost volá po přijatelném výkladu. Zatímco v *Labyrintu* znemožňují průvodci poutníkovi poznat skutečnou, tj. zkaženou, povahu světa, v *Kritikonu* jednotliví průvodci varují poutníky před dalšími a dalšími klamy.

Svět v *Labyrintu* vládne světská Moudrost, jejíž *vůle není, aby kdo do království jejího vejda, sám sobě, co vidí a slyší, dle libosti vykládal a něco tu mudroval: než aby se jemu, co a k čemu která věc jest, povědělo, a on na tom*

⁶⁷ Čiževskij, Dmitrij: *O Komenského Labyrintu*. (strojopis v pozůstalosti A. Škarky v Literárním archivu Památníku národního písemnictví na Strahově, oddíl rukopisy cizí), s. 49b

*přestal.*⁶⁸ Proto dostane poutník-filozof jako průvodce dva poddané královny, kteří alegorizují protichůdné aspekty: poznávání nového a zachovávání zvyku. Na začátku vychází mladík do světa spoléhaje se jen na Boha a své oči, aby si pro sebe vybral nejvhodnější povolání. Nechá se ale snadno přesvědčit Všeživem Všudybudem, že bez něj labyrint světa nezdolá. Všeživ, pověřený Průvodce, představuje personifikovanou zvědavost: *...všecken svět procházím, do všech koutů nahlédám, na každého člověka řeči a činy se vyptávám; co zjevného jest, vše spatřuji, co tajného, vše slídím a stíhám...*⁶⁹ Jeho přítomnost vypadá jako užitečná pomoc do doby, než od něj poutník dostane uzdu Vsetečnosti a Urputnosti, kvůli nimž bude poznávání světa nadále poznamenáno neklidem a nesvobodou.

Z hlediska tématu iluzivnosti světa je důležitější druhý průvodce prostředkující poznávání Mámil, figura neurčitá svým založením – *muž-li či žena (nebo divně jaks zakuklený byl a okolo něho jako mhla se dělala)*⁷⁰ –, která vykládá svět tak, aby se lidi spokojili se svým údělem a nechtěli nic měnit. Tlumočnick Mámil, i podle jména, ztělesňuje zdání, snahu zastírat pravý stav věcí a vytvářet lživé povědomí. Poutníkovi nasazuje brýle Mámení, které *měly zajisté tu moc (...), že skrze ně hledícimu věc daleká blízká a blízká daleká; malá veliká a veliká malá; mrzutá krásná a krásná mrzutá; černá bílá a bílá černá etc. se zdála.*⁷¹ Personifikuje také zvyk, neboť veškeré poutníkovy projevy nelibosti chlácholí, strhává jeho pozornost k vnější stránce reality a snaží se ho neustále konformovat („kdo chce s lidmi být, k lidem se formovati musí“). Poutník má však brýle Mámení nasazeny křivě, tudíž koutkem oka může vidět realitu „čistě přirozeně“.

V záplavě bizarních postav *Kritikonu* najdeme několik výrazných průvodců, kteří poskytují Andreniovi a Critilovi zásadní informace o fungování určitého prostředí. Jejich věrohodnost není ovšem zaručená předem. A zejména Andrenio

⁶⁸ Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970, s. 18

⁶⁹ tamtéž, s. 17

⁷⁰ tamtéž, s. 18

⁷¹ tamtéž, s. 20-21

snadno uvěří lákadlům pohodlí, krásy a bohatství vedoucím k mravnímu úpadku, před kterým ho ochraňuje Critilo. V jednotlivých epizodách chtějí poutníci obvykle prozkoumat panování určitého vládce, o kterém jim vypravuje průvodce znalý poměrů. Vladaři i průvodci představují alegorické ctnosti či neřesti a autor věnuje mnoho prostoru diskrepanci mezi jejich domnělou a skutečnou hodnotou. V království Falimunda (Falešný svět) se nechá Andrenio zlákat proměnlivým Próteem, aby se napil z Fontány klamů, aby po osvobození Critilem oba čelili nástrahám Hipocrindy (Pokrytectví), Falsireny (Falešné krásy), průvodcům Chvástalovi (Pýcha) s Lenivcem (Zahálka) atd., na druhou stranu se rozplývají nad divy v palácích královny Artemie (Vědění), průvodce Hádač Andrenia vysvobozuje z paláce Neřesti, Fortuna jim ukazuje cestu do paláce Virtelie (Ctnosti) atd. V románu vystupuje několik mytologických postav charakteristických svou ambivalentností: stooký obr Argos vysvětluje, kde všude a proč je třeba mít oči, bůh Janus se dvěma tvářemi je upozorňuje na „přednosti a strasti stáří“. Nad rámec očekávatelných alegorizací vyčnívá průvodce stářím vševidoucí Jasnovidce, který umí nahlédnout skutečnou podstatu věcí skrytou pod povrchem a poutníkům demaskuje nejeden klam, a průvodce Luštitel, který Critila a Andrenia vyškoluje v dešifrování světa.

4.2.2. Falimundo čili Klamsvět

Křesťanský *Labyrint* i spíše moralistní *Kritikon* spojuje důsledná snaha demaskovat klamy světa: zdánlivou prospěšnost světských společenských hodnot v prvně jmenovaném a rafinovanou šalebnost neřestí v druhém. U Komenského je „putování“ pojato jako prohlédání, představuje sled aktů, v nichž poutník poznává svět a zbavuje se iluzí i falešných představ o něm (autor pro ně nalézám řadu synonym: „šalba“, „zmámení“, „faleš“ a „mrákota“).⁷² *Ale najdu-liž pak co v světě,*

⁷² Hodrová, Daniela: *Jan Ámos Komenský: Labyrint světa a ráj srdce (1623)*. in: Zeman, Milan a kol.: *Rozumět literatuře 1*. SPN, Praha 1989, s. 46

v čemž by šalby a podvodu nebylo?⁷³ Poutník procházejí jednotlivé stavy a povolání města-světa spatřuje vedle zdánlivého řádu a smyslu i skutečný stav věcí, bezcenný a ubohý. Lidé často konají pravý opak toho, co vyznávají, nebo si považují pomíjivých a bezectných věcí. Poutník nenajde ve světě nic, co by mohl brát jako centrum securitatis, bernou minci, skutečnou skutečnost, a proto se jeho pocit deziluze prohlubuje do existenciální úzkosti. Dramatický vrchol se přibližuje, když poutník demaskuje největší klam světa: královna Moudrost je převlečená Marnost. *On tedy vztáhna ruku, sejme z obličej jejího zastření, kteréž ač se prvé cosi drahého a sktvoucího zdálo, nenašlo se však býti než pavučinou. A aj, tvář její se ukázala bledá, však odutá, červenosti sic něco na lících, však líčené (což se odlupováním po místech znamenalo) mající; ruce tolikéž prašivé spatřeny, a všecko tělo nemilé, i dýchání její smrduté.*⁷⁴ Odpudivý obraz následuje prozrazení královských služebníků ztělesňujících lživé hodnoty a neřesti. Bitva mezi táborem královny Marnosti a táborem ambivalentního krále Šalamouna připomíná apokalypsu, z které poutník zoufale prchá, aby se vrhl do propasti smrti. Střelná modlitba ho však nakonec přivádí k Bohu do ráje srdce.

Graciánův *Kritikon* kompozičně představuje sled podobných epizod, v nichž poutníci narážejí na určitý druh klamání, poučí se o jeho povaze a posunou se osobnostně i fyzicky dál. Každá tematicky uzavřená kapitola ukazuje na silně alegorizovaném ději jiný klam a vlastnost, respektive ctnost, kterou se proti němu lze bránit. Protože je Andrenio náchylnější zdání uvěřit a morálně pochybit, musí Critilo s pomocí poučené osoby nalézt způsob, jak druha z přeludného štěstí vysvobodit. Kapitola Fontána klamů alegorizuje uspořádání světa v nejjobecnější rovině a najdeme v ní nejvíc styčných ploch s Komenského *Labyrintem*, ale i s několika Pascalovými myšlenkami.⁷⁵ Poutníci vstoupivší do světa poznávají jeho

⁷³ Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970, s. 90

⁷⁴ tamtéž, s. 146

⁷⁵ Pascalovy *Myšlenky* jsou prodechnuty snahou odhalit druhou, tj. zkaženou, přirozenost člověka a dovést ho zpět k Bohu. Vedle trefných psychologických postřehů a teologických úvah Pascal odsuzuje svět právě pro jeho

podvodnou iluzivnost, aby se hned na začátku obrnili opatrností. Voda z fontány klamů zkresluje a deformuje pohled na svět. Po jediné její kapce se Andrenio stane „nerozhodným ve věcech ctnosti“, je oslepen marností a ochotně následuje průvodce Prótea. Společně procházejí hájemstvím krále Falimunda (Klamsvět), labyrintickým městem s nerovnými ulicemi a křivými paláci, s iluzivními krámkou s neexistujícím zbožím, se zdánlivým jídlem na falešné hostině a s davem podvodníků a zlomyslníků. Critilo se vydává do paláce Artemie (Vědění) pro radu, jak Andrenia propadlého přeludům Falimundova dvora odvést pryč. Artemií vyslaný sluha v Andreniovi probudí touhu poznat krále Falimunda tváří v tvář. Protože to nejde nikdy přímo, vystoupá Andrenio dle rady na kopec vedle Falimundova paláce, otočí se zády a teprve prostřednictvím zrcadla uvidí skutečnou tvář Klamu-světovládce. *Vidím obludu, nejhroznější, jakou jsem kdy spatřil, protože nemá hlavu ani paty. Ach, jaký je to netvor! Jediná část na něm nepatří k druhé, jediný úd neladí s druhým. (...) Jaká to kupa obludností! Pryč, pryč s tím, nebo zahynu hrůzou!*⁷⁶ Falimundo je složený ze zvířecích údů a nic na něm nefunguje správně.

Motivy klamavosti světa se s vysokou frekvencí připomínají až do konce putování. Kupříkladu v kapitole Kouzla Falsireny alegorický příběh ukazuje, jak klamný je ženský půvab: Andrenio podlehne kráse Falsireny, jejíž dům nejprve vypadal jako sladký ráj, poté jako špinavý chlév, z kterého doutnajícího Andrenia musí vysvobodit Critilo. Na jiném místě je do vyprávění vložen alegorický příběh o dvou synech Štěstěny: jeden byl šlechetný a krásně oblečený (Ctnost) a druhý odrbaný a zlolajný (Zlo). Druhý jmenovaný nalézal ve světě jen strasti a nepřijetí, a proto se rozhodl vyhledat Klam. Nenašel ho ani u Času, ani u Lži, Přetvářky, Pochlebnosti, ani u Dábla, nýbrž u samotných lidí, kteří klam přijímají dobrovolně.

marnost a klam a hledá kořeny bludu. *Nejsme než lež, dvojakost, rozpornost a skrýváme se a přetvařujeme samo před sebou.* (XLV) *Lidský život není tedy nic jiného než ustavičné klamání; lidé se mezi sebou ustavičně jen klamou a navzájem si lichotí.* (XIII) (Pascal, Blaise: *Myšlenky. Výbor.* MF, Praha 2000)

⁷⁶ Gracián, Baltasar: *Kritikon.* Odeon, Praha 1984, s. 102

Klam se s pomocí Zla vetřel jako rádce k Štěstěně a jejím prostřednictvím množí ve světě nespravedlnost: ctnostní jsou stíháni strastmi a zkaženým se dobře daří. Navíc Klam vyměnil oběma synům šaty, takže slepá Štěstěna oblékla Zlu krásné šaty a Ctnosti špinavé hadry a *od onoho dne Ctnost a Zlo jsou zaměňovány a celý svět je klamán nebo se klame...*⁷⁷

Kořen zdání tedy tkví v tom, že „esence a existence“ si neodpovídají. Na první pohled vše funguje, ale pod povrchem chybí skutečná skutečnost. „*Jsi, anebo nejsi? A jsi-li, z čeho žiješ?*“ „*Já jsem stín,*“ řekl on, „*a proto se stále pohybuji ve stínu. A nediv se tomu, vždyť většina těch, kdo jsou na světě, se zrodila jen k tomu, aby byla stínem, ne jeho světlem a jasným obrysem.*“⁷⁸ Lidé-stíny klamou druhé, ale i samy sebe, jedni chiméry vytvářejí a druzí je následují.

4.3. Křesťanské ideje

Labyrint světa a ráj srdce vyrůstá ze silné křesťanské víry, jejíž intenzitu a hloubku prostředkuje autor čtenáři zejména v části *Ráj srdce*. *Kritikon*, ač napsán španělským jezuitou, se opírá o křesťanskou doktrínu spíš jen formálně, duch spisu je humanisticko-skeptický. V obou dílech ale nacházíme křesťanské vysvětlení pro neutěšenost panující ve světě: ne-řád není dílem Stvořitele, všudypřítomnou korupci uvedl na svět člověk sám, neboť jeho přirozenost je narušená hříchem. Klamem, který podle textů představuje největší překážku ve vnímání (Boží) skutečnosti, se nechá člověk šálit a obelhávat dobrovolně, a také sebeklam je nejvděčnějším terčem satirické kritiky.

Pouhé vyslovení Božího jména hříšné klamy odhalí: *...když kdosi naposledy otevřel ústa a řekl: „Ježíši!“*, všechna ta pompa se rozplynula, jako by to byl sen; tak velký sen, že když vzácní a majetní muži procitli a podívali se na své ruce, měli je prázdné: všechno se změnilo v strnutí a stín.⁷⁹ Lidé, kteří se z klamu vyvážou a obrátí se na cestu ctnosti, respektive hluboké víry, čeká výsměch a stigma

⁷⁷ Gracián, Baltasar: *Kritikon*. Odeon, Praha 1984, s. 137

⁷⁸ tamtéž, s. 324

⁷⁹ tamtéž, s. 223

bláznovství. ...jakož sem mnoho příkladů viděl a poznal, že se to z nařízení Nejvyššího Pána děje, aby kdo zde dobří býti chtějí, kuklu a zvonce nositi museli; protože způsob světa tohoto to s sebou nese, aby co u Boha moudré jest, světu pouhým bláznovstvím bylo.⁸⁰ Bláznovství se u Komenského (na rozdíl od *Kritikonu*) spojuje s duchovní exkluzivitou, vyvolením. Představuje pozitivní hodnotu v souladu s novozákonní tradicí. *Neboť bláznovství Boží je moudřejší než lidé a slabost Boží je silnější než lidé.*⁸¹ Moudrý blázen je pravý křesťan, který světem opovrhne a jedná podle Božího zákona, zapře sám sebe, vzdá se své důstojnosti a pokorně vydrží ústrky. Ráj srdce je zabydlen Božími „jurodivými“ a roli křesťana-blázna nakonec přijme i poutník sám.

Calderónem zpracovanou tezi, že tento svět je neskutečný a že do skutečného světa se probudíme smrtí, najdeme krátce zformulovanou jen jednou u Komenského. Kristus v Ráji srdce nabádá poutníka, aby se ve světě stal jen „poutníkem, podruhem⁸², příchozím a hostem“, neboť bytí v něm je druhotné, nepravé a nepevné. Poutník tuto výzvu přijímá, obrací se do ráje srdce, aby už v tomto životě okusil pravou Boží skutečnost. Projevy barokní zbožnosti odkazující ke koncepci oslabené reálnosti světa najdeme jinde jen sporadicky. U Graciána: ...v tomto životě všechno míjí jako pouhý obraz a dokonce jen v lidské obrazivosti: ba i onen dům vědění je celý zdáním.⁸³ U Komenského: *Viděl sem, spatřil a poznal, že ani sám nic nejsem, neumím, nemám, ani jiní: jen že se nám cosi zdá, stín lapáme, pravda uchází všudy. Ach, auvech, nastojte!*⁸⁴ Spíš se jedná o bolestné povzdechy nad pomíjivostí lidské existence. Iluzivnost světa se daleko ve větší míře ztotožňuje s klamem, jak o tom už byla řeč. A přestože se protagonisté *Kritikonu* postupně klamu zřikají, míra angažovaného rozhořčení nad jeho mravy nechtěně odkrývá, jak moc na vezdejším životě lpí.

⁸⁰ Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970, s. 184

⁸¹ 1Kor 1, 25

⁸² tj. nájemníkem

⁸³ Gracián, Baltasar: *Kritikon*. Odeon, Praha 1984, s. 250

⁸⁴ Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970, s. 128-129

4.3.1. Dvojí vidění

Poutníci *Kritikonu a Labyrintu světa* disponují možností pohlížet na svět dvojí perspektivou: jednak nepoučenou, bezprostřední, která nabízí pohled zdeformovaný klamným zdáním, jednak poučenou, ostražitou, která ukazuje „skutečný“ stav věcí. V obou spisech dominují motivy vidění, slepoty, zamlženosti, údivu a zírání (což je charakteristický rys „divadel světa“).

Mezitím však hledě já po některých, kteříž málo předtím Boha k sobě (jakž pravili) přijali, vidím, ani jeden za druhým do pitek, různic, nečistot, krádeží a loupeží se dávají: ale nevěře já očím svým, hledím pilněji a vidím v pravdivé pravdě, že pijí a blijí, vadí se a bijí, lstí i mocí jední druhým berou a derou, bújností řečci a skáčí, výskají a pískají, smilní a cizoloží, hůř než sem které jiné viděl; sumou, že všechno naopak proti tomu, jakž napomínání byli a slibovali, činí.⁸⁵

Komenského poutník si vylosoval při narození úděl *Speculare* a opravdu neustále „vidí, spatřuje, dívá se, pozoruje, znovu hledí, pilně hledí, chce jiným otevřít oči“ atd. „Dívej se a Zpytuj“ v kontextu díla nabývá především významu „Poznej“. Přes těkavé rozptylování uzdy *Zvyku* a přes šalebnost brýlí *Mámení* se poutník dívá dvakrát: poprvé vidí klam a podruhé poznává věci sám za sebe, bezprostředně. ...vypravěč Komenského díla je nadán mimořádným „opravdovým viděním“, jež mu umožňuje, aby byl prostřednictvím zjitřených smyslů spjat se skutečností, zároveň však je připraven k „zjevení duchovní bytosti“.⁸⁶

V okamžiku poutníkovy konverze hrají smysly důležitou funkci. Protože jsou spjaty se světem, je nutné je odvrhnout, aby nestály v cestě kontemplativnímu ponoru do Boží přítomnosti. *Sebera tedy, jak sem mohl, myšlení svá, a uzavíraje oči, uši, usta, chřípě a všechny zevnitřní průduchy, vstoupil jsem do srdce svého: a aj, byla tam tma.*⁸⁷ Vnitřní mystická proměna naopak způsobí, že smyslové vnímání prostředkuje pravou realitu, stane se kvalitativně vyšší. *Ale křesťan ve všem, což vidí, slyší, maká, voní, okouší, Boha vidí, slyší, maká, voní, okouší: všudy sebou jist*

⁸⁵ Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970, s. 88-89

⁸⁶ Novotný, Vladimír: *Cesty z labyrintů u J. A. Komenského a J. V. Andreae. in: Paradoxy a paralely. Příspěvky k českému literárnímu dějepisectví. Od Komenského k Rejchrtovi*. Cherm, Praha 2006, s. 19

⁸⁷ Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970, s. 154

*jsa, že to ne domnění, ale jistá pravda jest.*⁸⁸ Shrnuto, Komenského poutník poznal jednak klamnost světa prostřednictvím brýlí Mámení, jednak vlastním úsudkem nazřel jeho neutěšenost, aby ho nakonec uviděl v pravdě křesťanství, tj. jako úžasný Boží výtvar, který se podobá svým harmonickým uspořádáním hodinovému stroji.

I v *Kritikonu* jsou oči, pohled a zírání základním prostředkem poznání světa, třebaže nikterak spolehlivým. *Většina věcí není tím, čím se nabízejí očím ke čtení.*⁸⁹ *Většina lidí vidí a slyší vypůjčenýma očima a ušima, a tak žije zpravena cizím vkusem a úsudkem.*⁹⁰ Připomeňme jen, že obraz oklamáných smyslů měl důležitou funkci jak v hrách Shakespearových, tak v dramatu Calderónově. V kapitole *Kritikonu* nazvané *Mravní anatomie člověka* se o zraku mluví jako o nejušlechtlejším smyslu, neboť očima vchází do duše poznání. Stooký Argos ale Critilovi a Andreniovi vysvětluje, proč je třeba mít oči všude (na ramenech, aby odhadly náklad, na kolenou, aby viděly, před kým pokleknout atd. atd.), tyto oči obezřetnosti totiž detekují klam a faleš. Argos rozvádí banální poznatek, že dívat se ještě neznamená vidět, a nabádá poutníky, aby se o to usilovně snažili. Andrenio s Critilem mají však možnost uvidět dvojí tvář světa (klamnou a skutečnou) pouze tehdy, poučí-li je některý z průvodců. Alegorii podvojného vidění představuje průvodce Jasnovidec, který dohlédne až do podstaty věcí, do nitra duší, do motivů jednání, a proto umí bezpečně rozlišit pravdu od zdání.

4.3.2. Bděte!

Oba alegorické romány se snaží morálně zapůsobit na čtenáře, usilují o jeho proměnu, starají se o jeho spásu (srovnej s Komenského krátkou předmlouvou k *Labyrintu*). Nepříjemná nejistota všudypřítomného klamu má vyprovokovat čtenářovu opatrnost, bdělost a podezíravost v morálních záležitostech. Pouť světem, respektive životem, tak nabývá charakteru přípravy na posmrtné oslavení lidské

⁸⁸ Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970, s. 167

⁸⁹ Gracián, Baltasar: *Kritikon*. Odeon, Praha 1984, s. 401

⁹⁰ tamtéž, s. 166

duše. Lhostejnost vůči rozpoznání skutečnosti a zdánlivosti je v *Kritikonu* ztotožňována se slepotou a taktéž se spánkem: *A mějte na mysli, že odedneška musíte postupovat bděle, neboť dosud jste všichni žili jako slepci, a dokonce ospalci.*⁹¹ V Novém zákoně Ježíš několikrát nabádá k duchovní bdělosti: *Jak to, že spíte? Vstaňte a modlete se, abyste neupadli do pokušení.*⁹² *Bděte tedy, protože nevíte, v který den váš Pán přijde.*⁹³ Bdělá ostražitost jako protipól duchovního spánku tvoří hlavní téma českého barokního kázání jezuity Antonína Koniáše na následující perikopu: *Víte přece, co znamená tento čas: už nastala hodina, abyste procitli ze spánku; vždyť nyní je nám spása blíže, než byla tenkrát, když jsme uvěřili. Noc pokročila, den se přiblížil. Odložme proto skutky tmy a oblecme se ve zbroj světla.*⁹⁴ Úryvek z následné homilie uvádíme jako zajímavou literární koincidence z českého prostředí, ve které se objevuje motiv snu a antiteze duchovního bdělosti a spánku-hříchu.

Na ten den abychom obstáli, máme dlé napomenutí sv. Pavla, zavrhnouce ohavné skutky temnosti, časně bez prodlení ze sna hříchů povstati. Nebo jako kdo tvrdě spí, ať ho někdo pomlouvá, o jeho zamordování se radí, ať mu kdosi krade a na zboží, na statku škodu dělá, ano byť by hořelo, nic neví, až procítne: tak taky kdo bezbožným skutkům temnosti odevzdaný a nebezpečným snem hříchů zachvácený jest, nepozoruje, kterak podvodem těla, světa a ďábla všech pokladů nebeských zbavený bývá; nerozvažuje, kterak ďáblové duši jeho života věčného zbavují a oheň pekelný, věčná a nesnesitelná trápení jí chystají; až někdy na onen hrozný den soudný procítne, tenkrát pozná, jaké škody, jaké neštěstí skrze hříchy své na sebe uvalil. Pročež máme, ne jako nočního času spící, ale jako ve dne bdějící, oči své k uvarování všeho škodného otevření mající, tak vždy živi býti, abychom s každým myšlením, slovem a obcováním naším na onen den příští a soudu Páně obstáli mohli...⁹⁵

Koniáš srovnává ohrožující spánek těla se spánkem duchovním vedoucím k věčnému zatracení. Sen znamená duchovní zahálku, hříšnost vedoucí k nenapravitelné zkáze. Procitnutí v „hrozný den soudný“ může být bolestné, a proto mají křesťané bdít se svou duší a uvarovat se klamům a svodům ďábovým.

⁹¹ Gracián, Baltasar: *Kritikon*. Odeon, Praha 1984, s. 179

⁹² L 22, 46

⁹³ Mt 24, 42

⁹⁴ Ř 13, 11-12

⁹⁵ Koniáš, Antonín (ed. Kopecký, Milan): *Vejštažní naučení*. Blok, Brno 1995, str. 13-14

4.3.3. Víra

Jak z předchozích odstavců vyplývá, podobností mezi díly Komenského a Gráciána existuje mnoho: satirická alegoričnost, snaha o znovunastolení křesťanské víry a morálky, jisté obrazy i epizodická kompozice, téma iluzivnosti světa, pojetí světa jako panoramatického divadla, pocit deziluze, atd. Přesto je důležité upozornit, jak odlišného ducha obě díla předávají. Komenského svět vyrůstá z Bible a směřuje ke křesťanské pokoře, k obnově a prohloubení osobní víry. Přestože je z jeho románu čtenářsky i literárně-kriticky favorizovaná část *Labyrint světa*, pro pochopení autorova záměru, ale i pro myšlenkovou ucelenost se jeví zásadní část *Ráj srdce*. „Svět se Komenskému jevil jako sestup od absolutní jednoty do stavu chaosu, nerozlišenosti, labyrintu, a zároveň jako stupňovitý vzestup prostřednictvím dalekosáhlých analogií k jednotě.“⁹⁶ Poutníkovo balancování nad propastí smrti za městem-labyrintem a jeho zoufalá střelná modlitba otočí dramatický spád a poutník „konvertuje“ do své duše, kde nachází Boží přítomnost. V *Ráji srdce* se osvobodí od všech lžiprůvodců a setkává se s Kristem. Jako obrozený křesťan nachází původní, pravý a skutečný řád řízený svědomím, jednomyslnost a pociťuje tajemnou harmonii. Vyzná se lépe sám v sobě, zná své místo a má jistotu o pravdivosti světa. Znovunabytý klid jako by smazal panující nelad světa-labyrintu. Zatímco v něm vládla alegorická božstva jako Osud, Censura vulgo, Fama, královna Moudrost alias Marnost či slepá Fortuna, v *Ráji srdce* panuje Kristus, Boží Syn.

Ráj srdce se opírá o princip společný mystickým naukám – hledání Boha uvnitř sebe sama. Sám Kristus říká poutníkovi: ... *přivedl jsem tě k sobě, tebe do tebe uveda.*⁹⁷ Poutník se na zavození Krista vrací domů do své duše na čas obluzené marným chaosem světa. Nejprve vidí ponurý špinavý pokojíček, z kterého se

⁹⁶ Hodrová, Daniela: *Jan Ámos Komenský: Labyrint světa a ráj srdce (1623)*. in: Zeman, Milan a kol.: *Rozumět literatuře I*. SPN, Praha 1989, s. 50

⁹⁷ Komenský, Jan Ámos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970, s. 156

následováním Krista stává ráj srdce, barokní luthaus duše, příbytek Boží plný jistot, řádu a duchovních hodnot. Poutník dobrovolně přijímá novou uzdu lásky ke Kristu a brýle Slova Božího a Ducha Svatého. Ve světle nového poznání reviduje panorama světa a místo labyrintu vidí obří soukolí hodin, kde vše zapadá do sebe a co se zadržává, „Boží milostí součiní dál“. V závěru text nabývá charakteru vroucí modlitby: *Vzdálený sem byl od tebe, Bože, sladkosti věčná, ale ty smilovav se, přiblížil ses ke mně; bloudil sem, ale tys mne upamatoval; motal sem se, kam jít nevěda, ale tys mne na pravou cestu navedl; zašel sem byl od tebe a ztratil tebe i sebe, ale ty vyskytna se, navrátils mne, mně i sobě.*⁹⁸ Poutník nejdřív našel Krista a díky němu sebe sama. Svou pevnou víru nadále nosí při sobě, takže může harmonický řád Kristova vzkříšení šířit do chaosu světa. Vrcholem jeho zasvěcení je celé odevzdání sebe sama Kristu. Až v úplné poslušnosti Bohu, nachází své místo a svou svobodu.

4.3.4. Rozšifrovaný svět

Mysticismus Komenského *Labyrintu* je *Kritikonu* vzdálený. Graciánův svět stojí na pocitu deziluze (desengaño), z kterého uniká do antických ctností jako umírněnost, sebeovládání, rozvaha, obezřelost či důstojnost. V opakujícím se odhalování klamu a v záplavě moudrých sentencí prosvítá naléhavé sdělení, že svět nelze poznat bezprostředně a je potřeba naučit se ho správně číst. Oba poutníci poznávají nástrahy světa systematicky proto, aby jim mohli uniknout. Už na počátku cesty vysvobodila Andrenia z osidel klamu Artemie, alegorie vědění. Panující přetvářka světa je na první pohled tak nezřejmá a mechanismy jeho fungování natolik komplikované, ba dokonce zašifrované, že objasnění vyžaduje poučeného interpreta. V kapitole Rozšifrovaný svět provází poutníky Luštitel, který skryté znaky světa umí dešifrovat, umí ho číst jako knihu. Postupnou kultivací a

⁹⁸ Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970, s. 197

sebeovládáním (nikoliv vírou) uniknou poutníci Jeskyni nicoty a jsou přijati na kýžený Ostrov nesmrtelnosti, do „sekularizované věčnosti“.

5 THEATRUM MUNDI

„Metadivadelnost“ obou Shakespearových her, eschatologický rozměr neskutečné skutečnosti v Calderónově dramatu *Život je sen* a žánrově-tematické korelace alegorických románů *Labyrint světa a ráj srdce* a *Kritikon* mají společného jmenovatele – metaforu „divadlo světa“. Theatrum mundi je třeba číst dvěma způsoby: profánní čtení využívá bohatého poetického potenciálu metafor, zatímco křesťanské čtení vidí svět jako jeviště, na kterém se mění herci hrající, vědomě či nevědomky, v prostoru univerza určité role a na kterém je sleduje a hodnotí režisér – Bůh Stvořitel. Metafora má značný heuristický potenciál, ale my se zaměříme na způsob, jakým v každém z děl generuje (třebaže s odlišnými ideovými i poetickými akcenty) pocit iluzivnosti, odvozenosti, ba dokonce odcizenosti světa. Díky ní můžeme také komparovat tak rozdílné texty, dosud interpretované jednotlivě, prostřednictvím jediného myšlenkového konceptu.

Topos „divadlo světa“ umožňuje panoramatický pohled na veškerenstvo, neboť všechen jeho chaos nebo řád lze obsáhnout v jediném pohledu. Interpretace světa jako celku aktivním lidským vědomím mu dodává, ex post, nějaký smysl. V případě *Labyrintu světa* a *Kritikonu*, které je třeba považovat za pokračovatele žánrového *theatra mundi*, nesjednocuje svět nějaký řád, nýbrž lidmi nastolený chaos. V nábožensky orientovaných dílech je „lidská bytost nějakým způsobem odsouzena ke komedii, k maškarádě, k panování klamu, iluze. (...) Duchovní pozadí ponouká k silné satiričnosti.“⁹⁹ Na druhou stranu klasické drama kondenzuje do obrazu jeviště-světa manýristicko-barokní pocit, že realita je neautentická a šalebně neskutečná. Zvýznamňuje se v něm vizuálnost, dění ve světě je prezentováno jako podívaná, jako neuvěřitelný (a často absurdní) spektakl. Důraz

⁹⁹ La créature humaine est en quelque sorte condamnée à la « comédie », au masque, au règne du faux, de l'illusion. (...) L'arrière-plan spirituel colore jusqu'à l'inspiration la plus satirique. (Van Delft, Louis: *Theatrum Mundi Revisité*. in: (ed. Carlin, Claire L., Wine, Kathleen) *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*. Rookwood Press, Charlottesville (Virginia, USA) 2003, s. 36)

na smysly, respektive jejich nespolehlivost, je přítomen ve všech textech. A v neposlední řadě topos „divadlo světa“ významově přechází do dalších zautomatizovaných metafor jako „svět-vězení“ nebo „svět-labyrint“ a do pojetí života ve světě jako „bytí v exilu“, které dále varují tísňovou zdánlivost světa.

5.1. Metafora i žánr

Kořeny topu *theatrum mundi* sahají až k antické kultuře (doklady bychom našli u Epiktéta, Platóna, Petronia, Cicerona aj.) a v křesťanství (Augustin, Klement Alexandrijský, Jan ze Salisbury) se rozvinul do tradiční podoby: lidé hrají Bohem přidělené role a svým výkonem ovlivňují, zda hra skončí jako komedie, či tragédie. V sedmnáctém století se metafora objevuje s nebývalou frekvencí a stává se synonymem marnosti a nicotnosti světa. V renesančním a barokním dramatu se projevuje i v tzv. meta-divadelnosti, jejíž prvky jsou například postava „stage-managera“, rámcování hry ve hře a divadelní situace symbolizující uzavřený svět. Dobově oblíbené divadlo na divadle hojně používal Shakespeare (*Hamlet*, *Zkrocení zlé ženy*, *Sen noci svatojánské* aj.) a do rafinované pointy ho zabudoval francouzský básník Jean Rotrou v mučednické hře *Le Véritable Saint-Genest* (1646), ale také Pierre Corneille v *Magické komedii* (1636). V ní otec sleduje v jakési vidině vyvolané mágem Alkandrem osudy svého nezdárného syna, avšak v kritickém okamžiku se ukáže, že se syn dal k divadelní společnosti a hraje roli v představení. Divadelní rámce se zasunují jeden do druhého jako matrjoška. Čistým alegorickým zpracování metafor je Calderónovo auto sacramental *Velké divadlo světa* (1655).

Hana Bočková v obsáhlém doslovu k novodobému vydání tzv. *Menšího divadla světa* Nathanaela Vodňanského z Uračova¹⁰⁰ tvrdí, že metafora, která měla pro vzdělance punc neoriginality, oslovovala široký okruh čtenářů. Podle jejích slov, je „motiv dokonce natolik plodný, že dává popud ke vzniku stejnojmenného

¹⁰⁰ Bočková, Hana: *Theatrum mundi minoris jako svědectví o člověku na sklonku jedné epochy*. in: Nathanael Vodňanský z Uranova: *Theatrum mundi minoris*. Atlantis, Brno 2001, s. 265-292

literárního žánru, *theatra*.¹⁰¹ *Theatrum mundi* původně označovalo encyklopedický spis zpřístupňující poznání světa. Zásluhy za šíři poznatků nepatřily autorovi, nýbrž jeho prostřednictvím měla být vzdána chvála Stvořiteli a jeho Stvoření. *Theatrum* se vyvinulo v beletristicko-moralistní žánr pohybující se pro svou faktografickou zatíženost na pomezí literatury umělecké a věcné, jak je reprezentuje *Labyrinth* a ještě více *Kritikon*. Jednotlivé složky univerza i jeho chod byly často prezentovány pomocí obrazu divadla, komponovány v dějstvích a každý autor disponoval velkým prostorem nacházet stále nové metaforické souvislosti.

V humanistické tradici se pohled začal soustřeďovat více na člověka na scéně a vznikl žánr „menšího divadla světa“ neboli *theatrum microcosmi*, které se zabývalo „malým“ světem člověka. Popisovalo po fázích lidský život nebo probíralo jednotlivé společenské stavy jako části divadelního dramatu. Oba světy, velký i malý, se v sobě zrcadlily: svět člověka odrážel strukturu celého kosmu, jehož byl součástí. „Oba žánrové druhy, *theatrum macrocosmi* i *microcosmi*, současně těží z podobností, analogií, které mezi světem a člověkem panují; autor a s ním i čtenář vyhledává stále nové důkazy o jejich vnější i vnitřní spjatosti a podobnosti – a prožívá při tom jisté intelektuální potěšení, které z poznání jejich mechanismů a vztahů vyplývá.“¹⁰² Zatímco dokonalost makrokosmu ponoukala ke chvále Boha Stvořitele, mikrokosmos člověka byl často podrobován zdrcující kritice. V krizi pozdního humanismu byl obraz člověka působícího ve světě až tragický, přesto hlavním cílem autorů bylo pozdvihnout čtenářovy oči k duchovním věcem. Podle Louise Van Delfta bylo jen ve Francii v rozmezí 16.–18. století vydáno 167 *theater*. Velké humanistické „divadlo světa“ představuje spis *Théâtre du Monde* (1558) Pierra Boaistuaua řečeného Launay. Skládá se ze dvou částí: první pojednává o lidské bídě, druhý o lidské výtečnosti. Dílo v upravené podobě přeložil do češtiny Nathanaél Vodňanský z Uračova jako *Theatrum mundi*

¹⁰¹ Bočková, Hana: *Theatrum mundi minoris jako svědectví o člověku na sklonku jedné epochy*. in: Nathanaél Vodňanský z Uranova: *Theatrum mundi minoris*. Atlantis, Brno 2001, s. 271

¹⁰² tamtéž

minoris, Široký plac nebo zrcadlo světa (1605), ovšem bez druhé části, takže text vyznívá nepokrytě pesimisticky. V českém prostředí se stal žánr velice oblíbeným.¹⁰³

Labyrint světa a ráj srdce i pozdější *Kritikon* je nutné žánrově přiřadit mezi *theatra mundi*. Oba spisy můžeme charakterizovat, mimo jiné, jako sumu vlastní i akademické moudrosti, která si klade ambice obsáhnout celkovou situaci člověka ve světě. Jejich divadelní perspektiva se zaměřuje na panoramatické, kruhové přehlédnutí světa, předkládají vyčerpávající popisy jevů a snaží se o jejich působivou vizualizaci („*theatrum*“ pochází z řeckého „*theaomai*“ – „hledět“). Pohled na velké divadlo světa v nich doprovází úžas – ohromený, obdivný, pohoršený či kritický – a obvykle probouzí touhu po sebepoznání a uvědomění si vlastního místa v univerzu. Cestou poznání Boha je poznání světa a poznání sebe sama. Zatímco Gracián využívá spíše formálních a strukturních náležitostí žánru (rozčlenění na lidské věky, encyklopedičnost a akademičnost), Komenský v *Labyrintu* nabízí i osobní prožitek marnosti klamného světa. Poutník navíc svou „divadelní“ roli aktivně přetváří. Město-svět *Labyrintu* dále funguje jako kulisy a činnosti lidí působí jako mechanické pohyby loutek. Divadelnost se projevuje i na stylistické rovině četnými dialogy a dvěma pásmy poutníkůvých promluv (k sobě a k ostatním postavám).

5.2. Bytí v exilu

„Barokní svět je jeviště, na kterém člověk nevědomky hraje před neviditelnými diváky komedii, jejíž tvůrce nezná a jejíž smysl mu uniká.“¹⁰⁴ Prostřednictvím četných divadelních motivů i v ústřední metafoře divadla-světa

¹⁰³ Matouš Konečný: *Theatrum divinum, to jest Divadlo Boží* (1616), Jan Ámos Komenský: *Theatrum universitatis rerum, to jest Divadlo světa* (1616-1618). Dílčí motivy divadla světa nalezneme v *Antialkoránu* (1614) Václava Budovce z Budova. V *Duchovním městě jménem Rozkoš duše* (asi 1610) přebírá Václav Porcius Vodňanský schéma *theatra*, aby vytvořil město biblické útěchy a moudrosti, v němž jsou slovníková hesla roztríděna podle alegorické osnovy do 22 ulic podle abecedy. Tobiáš Mouřenín z Litomyšle ve veršovaném dramatu *Věk člověka* (1604) naopak opouští kompozici *theatra*, ale přidržuje se jeho látky.

¹⁰⁴ Le monde baroque est une scène ou l'homme joue sans le savoir, devant des spectateurs invisibles, une comédie dont il ne connaît pas l'auteur, et dont le sens lui échappe. (Genette, Gérard: *L'univers réversible*. in: *Figures I*. Éditions du Seuil, Paris 1966, s. 17-18)

krystalizuje barokní životní pocit, založený na koncepci, která v tehdejší křesťanském světě vystupuje opět do popředí: totiž že pozemské bytí je odvozené a nepravé. Význam slova „divadlo“ se tedy podstatně mění: neoznačuje pouze podívanou a způsob výkladu, není výrazem určitých ontologicko-metafyzických jistot, naopak stává se výrazem relativizace poznání, nejistoty o povaze bytí, matoucího svou ambivalentní povahou. (...) Spolu s motivem života jako divadla nastupuje motiv života jako snu, bytí jako pouhého snění a odrazu metafyzické existence, snu někoho jiného, samého Boha.¹⁰⁵ Divadlo nebo sen „na divadle“ ukazují alternativní žití, které mohou fiktivní postavy sledovat s odstupem. Tento odstup se jeví jako blahodárný, spásonosný, jelikož nutí tyto protagonisty (např. Segismunda či Komenského poutníka) k revizi vlastního života. Podle Segismunda ze hry *Život je sen* je život bídná hříčka a marnost, které učiní konec až smrt, a trápí ho otázky: Není můj život jen sen? Není jen představením, které někdo sleduje? Které bytí je autentické? Jak mám v této situaci změnit své chování? Divadlo (sen) na divadle symbolizuje podvojnost reality, připomíná, že existuje lidská „neplná“ realita a nad ní ona pravá božská. Konverze k Bohu, kterou prožije divadelní postava, má ponuknout i konkrétního příjemce literárního díla pohlédnout na svůj život sub specie aeternitatis. Shakespeare podobné pocity neformuluje zdaleka tak vyhraněně a s takovou razancí, spíše jako by nástup barokního pocitu nejistoty zabaleného do divadelní metafory předznamenával. Jeho výrazné režírující postavy Prospero a Oberon sice mají moc nad ostatními a ztělesňují božský princip pořádkující svět, nicméně jimi generovaný svět naplňuje ambivalentní snovost a znejistěná identita. V textech Graciána a Komenského iluzivnost divadla, jak ještě uvidíme, upozorňuje na nutně problematický proces poznávání světa. „Svět je pro Graciánovy poutníky stejně jako pro poutníka Komenského výstavou pojatou jako klam; jejím smyslem není poznání, ale naopak zastření reality. V *Kritikonu*, ale už i

¹⁰⁵ Hodrová, Daniela: *Divadlo světa*. in: *Místa s tajemstvím (Kapitoly z literární topologie)*. KLP, Praha 1994, s. 15

v *Labyrintu* je tak přítomen motiv, který se od té doby stane nedílnou součástí divadel světa – motiv života jako divadla, skutečnosti jako iluze skutečnosti, života jako snu.¹⁰⁶

Když mluví Dmitrij Čiževskij v rozboru *Labyrintu* o tématu iluzivnosti světa, připojuje důležitou poznámku o podobnosti křesťanského pojetí oslabené reálnosti a novoplatónského pojetí bytí v exilu. „Neboť myšlenka naznačená již v orfických mysteriích a platonismu, že tento pozemský život je pro duši „cizinou“, obdržela pevné formy v gnosi, k jejímž základním zážitkům patří, že pozemský život se pociťuje (a také označuje) jako něco „cizího“.¹⁰⁷ Podobný životní pocit ovládl barokního intelektuála a výrazně se projevil v divadle světa, které „odpovídalo pocitu bytí v exilu (v novoplatónsko-gnostickém smyslu), pocitu nepravého bytí, které individuum na jeho cestě dělí od jeho duchovního poslání, od nalezení pravé podoby.“¹⁰⁸ Obraz divadla světa a s ním spojená iluzivnost měly potenciál promlouvat o metafyzice, prostředkovat jisté náboženské prožitky. Heroický čin barokního hrdiny, vzednutí jeho silné vůle a sebezpřekonání můžeme vidět jako snahu vymanit se z „bytí v exilu“ světa a prolomit se do světa idejí, duchovního, skutečného. Pozdně barokní Corneillovo drama z roku 1643 o tajném křesťanu Polyeuktovi, který svou excesivní nadlidskou mravní velikostí drtí a obrací na víru Římany, otevřeně promlouvá o dosažitelnosti světa idejí. Následující rozhovor mezi Polyeuktem a jeho pohanskou manželkou ukazuje duchovní vítězství křesťanství nad „bytím v exilu“.

Pavčina: *Ve jménu lásky té mne nenech samotnu!*

Polyeuktos: *Ve jménu lásky té jdi za mnou, kam já jdu!*

Pavčina: *Ne jenom opustit, ty chtěl bys mne i svéstí?*

Polyeuktos: *Ne jenom já jdu v ráj, též tebe chci tam vznést.*

Pavčina: *To přelud mámivý.*

Polyeuktos: *To nebeský je hlas.*

¹⁰⁶ Hodrová, Daniela: *Divadlo světa*. in: *Místa s tajemstvím (Kapitoly z literární topologie)*. KLP, Praha 1994, s. 15

¹⁰⁷ Čiževskij, Dmitrij: *O Komenského Labyrintu*. (strojopis v pozůstalosti A. Škarky v Literárním archivu Památníku národního písemnictví na Strahově, oddíl rukopisy cizí), s. 33

¹⁰⁸ Hodrová, Daniela: *Divadlo světa*. in: *Místa s tajemstvím (Kapitoly z literární topologie)*. KLP, Praha 1994, s. 18

Pavčina: *To smutná slepota.*

Polyeuktos: *Zřím věčné pravdy jas.*

Pavčina: *Chceš raděj volit smrt než moje milování!*

Polyeuktos: *Chceš raděj světa klam, než božské požehnání!*

Pavčina: *Jdi na smrt, ukrutný; nikdy neměl's mě rád.*

Polyeuktos: *Žij šťastně na světě, jež já už nechci znát.*¹⁰⁹

Polyeuktos má být popraven, protože pobořil v chrámu pohanské sochy, ale místo toho obrátí na křesťanství rodinu římského místokrále v Arménii včetně manželčina bývalého milence Severa. Jeho absolutní víra překonává všechny argumenty i hrozby, Polyeuktos už tady na zemi přebývá u Boha, ve skutečnosti, ve „světě idejí“.

5.2.1. Vidění

„Jestliže je makrokosmos explikován jako theatrum, znamená to, že se stává viditelným (nebo zviditelněným) souborem veškerého jsoucího, a člověk (mikrokosmos) je pak pojat především jako fyzické i duchovní oko tohoto celku, je místem, v němž se vesmír zviditelňuje. Základní mohutností, kterou člověk vstupuje do světa-makrokosmu, je oko, vidění...“¹¹⁰ Svou vizuálností se žánr theatrum mundi podobá dalším žánrům jako vidění, sen či zjevení,¹¹¹ které jsou v různé míře určovány motivy zraku, snovou nadskutečností, duchovním apelem a alegoričností. Neautentičnost snu, divadla či fiktivnost vidění není chápána pejorativně, protože napomáhá k duchovní proměně. Všechny zmiňované motivy (cesta, sen, vidění, poznání, konverze) se vyskytují například už v první větě nejpopulárnějšího duchovního putování Johna Bunyana *Poutníková cesta* (1678).¹¹² A theatrum mundi má svou látkou (poznávání světa) k žánru duchovního putování velice blízko.

¹⁰⁹ Corneille, Pierre: *Polyeuktos*. J. Otto, Praha 1912, s. 84 – 85

¹¹⁰ Floss, Pavel: *Podstata renesančního universalismu*. *Studia Comeniana et historica*. 21, 1991, č. 44, s. 15-16

¹¹¹ srovnej Jestřábský, Valentin Bernard (ed. Kopecký, Milan): *Vidění rozličné sedláčka sprostného (1719)*. Muzeum J. A. Komenského, Uherský Brod 1973

¹¹² *Na své cestě tímto pustým světem jsem náhodou natrefil na jedno místo, kde byla malá jeskyňka, a uložil jsem se na tom místě ke spánku, a co jsem spal, zdál se mi sen. V tom snu jsem viděl muže oděného v poskvrněný šat, který stál zády ke svému domu, v ruce držel nějakou knihu a na zádech měl převeliké břemeno. Díval jsem se dál a viděl, jak otevírá tu knihu a čte si v ní. A jak tak četl, začal plakat a celý se roztrásl, a když už se nemohl děle ovládnout, hořce zanařikal: „Co mám dělat?“ (Bunyan, John: *Poutníková cesta z tohoto světa do světa budoucího*. Argo, Praha 1996, s. 15)*

Jak už jsme naznačili, gnoseologický akcent *theatra mundi* je dán jeho encyklopedickým původem a holistickým pohledem na svět.¹¹³ Komenského poutník si na začátku putování vylosoval úděl *Speculare*, *Dívej se a Zpytuj*. Zření v *theatra mundi* neznamena jen prostý vizuální záznam dění na jevišti světa, ale především nutí diváka k reflexi a sebereflexi. Kritická analýza zrakových vjemů nejčastěji vede k otázkám, co je pravé, co falešné a jak to lze odlišit. „Úžas a zírání patří k divadlu světa, jsou projevem distance diváka od světa-výstavy. Svět a dějiny jsou vnímány jako výplod iluze, iluzivní jev, jako *theatrum mundi*, jako alegorie reality, sen, z něhož se má poutník probudit a prožít.“¹¹⁴ Poutník z *Labyrintu*, *Andrenio* a *Critilo* z *Kritikonu*, princ *Segismundo* a koneckonců i Shakespearovy řadové postavy učiní silnou zkušenost, že bezprostřední zření zachycuje příliš často lživý obraz skutečnosti. Vidění, oči, zření, popřípadě slepotu je třeba číst v přeneseném významu jako odraz procesu poznávání světa a vědomostí o něm.

5.3. Svět...

Barokní životní pocit měl i polohy vysloveně mučivé. „Svět (...) je pocíťován jako téměř ďábelský systém slepé brutální moci a násilí, trvale ohrožován anarchií a ztrátou všeho smyslu, smrtí a zánikem. Metafora života jako pouhého divadla (...), ale také jako vězení, „trestanecké kolonie“, „mučírny“, „slepé kobky“, apod., jehož skutečnost je interpretována jako stav trvalého násilí na druhých i na sobě samotném, jak ukazují časté motivy trýznění, poprav, sebevraždy. V baroku rozšířená představa neautentičnosti a neskutečnosti pozemského života vezdejší svět radikálně znehodnocuje, ale na druhé straně dělá jeho negativitu snesitelnou.“¹¹⁵ Protože se raně-novověké umění v hojné míře vyjadřovalo v emblémech, klišé a topoi, rozšíříme náš výklad o další *loci communes*, které se v textech vyskytují a

¹¹³ První tištěný atlas map vydaný v Antverpách roku 1570 nese příznačný název *Theatrum Orbis Terrarum*.

¹¹⁴ Hodrová, Daniela: *Divadlo světa*. in: *Místa s tajemstvím (Kapitoly z literární topologie)*. KLP, Praha 1994, s. 14

¹¹⁵ Vojvodík, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Argo, Praha 2008, s. 73

představu divadla-světa obohacují o další konotace. Prostorová specifika labyrintu a vězení totiž mohou symbolicky vypovídat o situaci člověka ve světě.

5.3.1. ... jako labyrint

Podle Hocka „představoval motiv labyrintu, který se přímo explozivně vynořil v 16. a 17. stol., ve starých kulturách „sjednocující“ metaforu pro vypočitatelný a nevypočitatelný faktor ve světě.“¹¹⁶ Manýristická a barokní literatura vidí svět jako labyrint, tj. nepřehledný, nevypočitatelný, šálivý, absurdně převrácený, a přesto přes něj vede jediná správná, pečlivě koncipovaná cesta k tajemství. „Oklika vede ke středu. Jen nepřímou cestou se dojde k dokonalosti.“¹¹⁷ V křesťanském chápání tohoto slova: k věčnosti a spáse.

Bloudícímu v útrokách labyrintu se prostor jeví zoufale nepřehledný, nesmyslný a tíživě lineární. To platí pro Graciánovu Evropu v *Kritikonu* stejně jako pro Komenského chaotické město. Připomeňme dále šalebné chování prostoru v *Bouři* i *Snu noci svatojánské*. Ostrov i noční les se kladou postavám na odpor, jejich magičnost ponouká k vyšinutému chování, postavy zmateně bloudí, aby byly nakonec proměněny. V Calderónově dramatu *Život je sen* je to spíš spleť osudu i údiv některých postav nad bludným zacyklením života, které připomínají motiv labyrintu. Postavy nechápu životní zvraty a události, cítí se ohroženy a nejisté, nemají své životy pod kontrolou.

Rosaura: *Všechno je tak zapletené,
že i nejbystřejší hlava
by z těch zmatků byla vedle.*¹¹⁸

Nejlépe reprezentuje topos svět-labyrint přirozeně Komenského *Labyrint*. Komenský ztělesnil v obrazu města ponořeného do bezedných temnot, tj. do své poetické vidiny metropole, jež přes dokonalou, geometrickou, nicméně v podstatě zrůdnou a bezútešnou racionálnost svého prostředí může působit jako chaotický

¹¹⁶ Hocke, Gustav René: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Triáda / H&H, Praha 2001, s. 133

¹¹⁷ tamtéž

¹¹⁸ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 92

labyrint, tvářnost lidské civilizace.¹¹⁹ Paradoxní spojení řádu a chaosu v labyrintu, o kterém mluví Hocke, se projevuje nejen v uspořádání města, ale také v charakteristice obou poutníkových průvodců. Zatímco Všudybud ztělesňuje vypočitatelnost, Mámení nevypočitatelnost. Povrchní řád se však postupně rozplývá a svět ukazuje svou zvrácenou marnost.

Labyrint původně míval rituální zasvěcovací funkci: u Komenského by poutník bez bloudění nedosáhl duchovního osvícení. *I vyšel jsem od sebe sám a ohlédati se počal, mysle odkud a jak začítí.*¹²⁰ Na začátku vychází poutník ze svého domu, tj. ze sebe sama, projde celý svět, aby nakonec v sobě objevil Boha. Cesta labyrintem vede ke středu, ke Kristu ukrytému v lidské duši, nejdelší trasou přes celý svět marnosti a pomíjivosti. Přirovnání k labyrintu umožňuje zviditelnit odvrácenou, temnou, chaotickou stranu světa, ukázat jeho převrácenost. Labyrint je mundus inversus.

5.3.2. ... jako vězení

Když Pascal mluví o „děsivých nekonečnách“, chce upozornit na perspektivu, ze které se příroda jeví jako těsný žalář, kam je člověk trpně umístěn. Ptá se: *Kdo mě sem umístil? Z čího rozkazu a řízení bylo mi určeno toto místo a tato doba?*¹²¹ Existenciální prostory protagonistů ve vybraných textech mají vedle bezrozměrného nepřehledného charakteru labyrintu také paradoxní uzavřenost divadelního jeviště, které často svírá jako vězení. Vnímání těsnosti životního prostoru umocňuje částečná nemožnost svobodně se rozhodovat a přítomnost pevných hranic, za kterými se nachází Absolutno (nicota, Bůh) symbolizované například v *Bouři* mořem obklopujícím Prosperův ostrov nebo propastí smrti v *Labyrintu*. Komenský „kreslí plastický obraz fantastického města, vystupujícího jako ozářený snový

¹¹⁹ Novotný, Vladimír: *Cesty z labyrintů u J. A. Komenského a J. V. Andreae*. in: *Paradoxy a paralely. Příspěvky k českému literárnímu dějepisectví. Od Komenského k Rejchrtovi*. Cherm, Praha 2006, s. 13

¹²⁰ Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970, s. 16

¹²¹ Pascal, Blaise: *Myšlenky. Výbor*. MF, Praha 2000, s. 66 (I)

přízrak z bezedné tmavé propasti záhrobí a věčnosti rozprostírající se všude za jeho hradbami...¹²²

Z města-světa není fyzického úniku, je ohraničen nicotou, lidé jsou doslova odsouzeni k životu, k „bytí v exilu“. Poutník jako by byl veden na soud: „Je přece svými průvodci veden na soud, Všudybud a Mámení mu spoutali ústa uzdou a částečně ho oslepili, omámili kouzelnými brýlemi.“¹²³ Pobyť ve světě se podobá vězení, osvobození přichází až se smrtí, s potupným svržením do propasti za hradbami. Poutník se před záhubou zachrání zoufalou modlitbou k Bohu a nečekanou cestou dovnitř sebe. Když se osvobodí od šaleb a iluzí, nachází ve svém srdci duchovní pokojík, kde je nejprve tma, prosvícená později Boží přítomností. V tom okamžiku dostává těsná cela či symbolická komnata ztělesňující duchovně zakrnělou duši pozitivní hodnotu intimity. Poutník se tu setkává s pravým Bytím a uzavírá s Bohem mystický sňatek.

Fyzický prostor vězení najdeme jen ve hře *Život je sen*: Segismundo byl od malička držen ve skalní kobce v pustině. V jeho lamentacích se jak červená niť táhnou motivy hrobu a smrti.

Segismundo: *Ta kobka
je má kolébka i hrobka
a můj svět je odtud tam,
odjakživa sám a sám,
dá-li se říct odjakživa,
vrážím do vlhkého zdiva
více mrtev nežli živ...¹²⁴*

Motivy jeho monologů umožňují vytvořit sérii metafor: cela-hrob, vězení-smrt, vězení-exil, smrt-hřích, hřích-přirozenost atd. Topos vězení u Calderóna symbolizuje obecnou situaci člověka ve světě, jeho uzavření se do sebe sama, do hříšné přirozenosti.

¹²² Škarka, Antonín: *Komenského Labyrint světa a ráj srdce*. in: Lehár, Jan (ed.): *Půl tisíciletí českého písemnictví*. Odeon, Praha 1986, s. 366

¹²³ Hodrová, Daniela: *Vězení jako místo přístupu k bytí*. in: kol.: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. H&H, Praha 1997, s. 105

¹²⁴ Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 36

Pocit věznění se ve vybraných dílech nicméně projevuje nejčastěji absencí svobodné vůle, neschopností kontrolovat vlastní život. Nápadně často někdo postavy manipuluje a režíruje. To platí o postavě Prospera i Oberona, ale i o králi Basileovi ve hře *Život je sen*, kteří svým řízením věcí určují, co z reality a jakým způsobem ostatní poznají.

V alegorických románech na druhou stranu vystupují četní průvodci, kteří životní cestu poutníků usměrňují, jako by jejich rady a výklady byly nepostradatelné. Dále se v *Labyrintu* i v *Kritikonu* neustále opakují motivy otročení, poddanství, věznění i silný moment dobrovolného spoutání. *Bylo vidět, že každému nasazovala pouta, která si sám přál, a mnozí je měli s sebou a nachystávali si je, aby je právě jimi svázala.*¹²⁵ Nejtěžší formu poroby, která panuje ve všech lidských činnostech, představuje tedy dobrovolné přijetí pout hříchu a neřesti. *Ó nešťastná světa svobodo, nad niž otročtějšího nic býti nemůže: kdež člověk samého Boha nedbaje, jiným věcem mizerně se v manství podrobovati dá; jmenovitě, kdež slouží tvorům, nad nimiž panovati měl, a odporuje Bohu, jehož poslouchati měl.*¹²⁶ Setkává-li se Komenského poutník ve světě jen s nepříjemným otročením a službou, v *Ráji srdce* je hodnota nesvobody převrácena: křesťané totiž zažívají „nejvyšší svobodu a nejvyšší porobu spolu“. Svobodný rozvoj individuálních darů totiž může člověk zažít jen ve službě a absolutním sebeodevzdání se Bohu.

¹²⁵ Gracián, Baltazar: *Kritikon*. Odeon, Praha 1984, s. 124

¹²⁶ Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970, s. 172

6 ZÁVĚR

Frekvence motivů klamnosti, iluzivnosti a snovosti ukazuje i přes odlišné kulturní pozadí jednotlivých děl, že pocity nejistoty a rozčarování nad marností světa patřily k duchu doby. Nepochopitelnost panujícího (ne)řádu okolního dění a unikání skutečnosti zasévá v protagonistech pochybnost o realnosti jich samotných. Paralyza a labilita ztrácejícího se sebe-vědomí je podle Hocka příznačná pro historický manýrismus. Lidská duše nenachází ve vnějším světě pevný bod a stahuje se do sebe. Podle Syphera doprovázela nástup barokního umění protisnaha nalézt nový řád a překonat duševní vyšinutí v obnovené zbožné víře. Všechna interpretovaná díla skutečně sdílejí tento rys: hledají až urputně cestu z chaosu k harmonii. Interpretace textů prostřednictvím tématu iluzivnosti umožnila konstrukci několika modelů této cesty.

V linii duchovně-didaktické literatury je centrum securitatis Bůh a autoři se otevřeně snaží v čtenáři oživit víru v něj.¹²⁷ Vedle Komenského *Labyrintu* reprezentuje tuto linii svým životem i *Myšlenkami* Blaise Pascal, podle nějž je třeba se pro pevný bod, pravou Boží skutečnost, rozhodnout vůlí a dívat se na situaci člověka ve světě Boží perspektivou. Víra sice nemůže skrytého Boha plně pochopit, ale může ho poznávat skrze znamení. Harmonii a duchovní naplnění podmiňuje akt zřeknutí se světa a jeho klamných marností. Graciánův *Kritikon*, který náleží také do beletristicko-moralistní literární produkce, se sice ke křesťanskému pohledu na svět formálně hlásí, leč jeho duch je sekulární, zaujetí duchovními jistotami je oslabeno okouzlením světskou moudrostí. S *Labyrintem* ho spojuje silná satirická útočnost vůči světu a jeho obecně přijímaným klamům.

Jestliže se dobová moralistní a traktátová díla zabývají nespolehlivostí toho, co je obecně vydáváno za objektivní skutečnost, satiricky demaskují lži a paradoxy

¹²⁷ Vzhledem k vývoji umění v pobělohorské době představuje nábožensko-didaktická literatura v Čechách nejsilnější proud. Po zběžné sondě jsme neobjevili žádný ryze český text, který by výrazně ztvárňoval téma iluzivnosti či klamnosti světa nebo dokonce aktualizoval metaforu „život je sen“. Určité pasáže z Vieriova *Kristoslava* či z *Vidění rozličných sedláčka sprostného* Valentina Bernarda Jestřábského by stály za pečlivější rozbor.

světa a poukazují na marnost lidské existence zcela přímočaře, pak vrcholné drama baroka *Život je sen* užívá motivu snu, aby totéž vyjádřilo rafinovaněji a s vysokými uměleckými ambicemi. Segismundova trpná situace vězně a přechody z reality do fingovaných snů a zpět podnítily jeho nedůvěru ve skutečnost. Princ považuje život za sen, nikoli za autentickou realitu, a proto odvrhne své smysly i city, vůlí překoná vlastní přirozenost a jedná tak, aby mu probuzení nepřineslo věčné zatracení. Příběh symbolicky vyvrací protestantské učení o predestinaci a potvrzuje augustinovskou myšlenku o nereálnosti pozemského světa a reálnosti Boha.

Shakespeare se od zmíněných děl zásadně odlišuje absencí náboženského hlediska, která, zdá se, zneklidňuje literární kritiky dodnes,¹²⁸ přesto s nimi sdílí podobnou nedůvěru ke skutečnosti. Jeho poetické prostředky nefungují jako symboly odkazující k duchovním skutečnostem, nýbrž jako obrazy vyvěrající s lidského podvědomí. Ve *Snu noci svatojánské* i v *Bouři* se děj odehrává v magickém prostoru, který uspává rozum postav a vtahuje je do světa snu. Pobyt ve snu má u Shakespeara jednoznačně pozitivní rozměr: postavy díky němu poznají samy sebe, obrodí se, očistí a dospějí.

Všechna díla upozorňují na ošemetnost spoléhání se na vlastní smysly a rozum, protože se skutečnost může snadno změnit ve svůj opak. Ať už se poutníci z *Kritikonu* i z *Labyrintu* snaží iluzivnost demaskovat jako lživou klamnost spjatou se světem a světskostí, ať už ji Calderónův Segismundo chápe fatálně jako zkoušku svého charakteru nebo ať Shakespeare vystavuje své nevědomé postavy jejím katarzním účinkům, ve všech případech pohled z druhé strany reality, z odrazu v zrcadle, vždycky ukazuje svět pravdivěji než v bezprostřední smyslové realitě.

¹²⁸ Santayana, George: *The Absence of Religion in Shakespeare*. in: *Selected Critical Writings of George Santayana I*. Cambridge University Press, London 1968, s. 60-71

Seznam použité literatury

Primární literatura

- Bossuet, Jacques-Bénigne: *Oraison funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre, Duchesse d'Orléans, 1670.* in: *Oraisons funèbres et sermons.* Hachette, Paris
- Calderón de la Barca, Pedro: *Velké divadlo světa.* Grosman a Svoboda, Praha 1903
- Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen.* Odeon, Praha 1981
- Corneille, Pierre: *Magická komedie.* Dilia, Praha 1976
- Corneille, Pierre: *Polyeuktos.* J. Otto, Praha 1912
- Descartes, René: *Meditace o první filosofii. Námitky a autorovy odpovědi.* OIKOYMENH, Praha 2003
- Gracián, Baltasar: *Kritikon.* Odeon, Praha 1984
- Kim, Man-džung: *Sen devíti z oblaků.* Reflex, Praha 1992
- Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce.* Odeon, Praha 1970
- Pascal, Blaise: *Myšlenky. Výbor.* MF, Praha 2000
- Shakespeare, William: *A Midsummer Night's Dream. Sen noci svatojánské.* Torst, Praha 1996
- Shakespeare, William: *Bouře.* Atlantis, Brno 2007

Sekundární literatura

- Bočková, Hana: *Theatrum mundi minoris jako svědectví o člověku na sklonku jedné epochy.* in: Nathanaél Vodňanský z Uranova: *Theatrum mundi minoris.* Atlantis, Brno 2001, s. 265-292
- Čiževskij, Dmitrij: *O Komenského Labyrintu.* (strojopis v pozůstalosti A. Škarky v Literárním archivu Památníku národního písemnictví na Strahově, oddíl rukopisy cizí)¹²⁹
- Černý, Václav: *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím.* Mladá fronta, Praha 1996

¹²⁹ Čiževskij, D.: *Comenius' Labyrinth of the World, Its Themes and Their Sources.* Harvard Slavic Studies I, 1983; *Das Labyrinth der Welt und die Paradies des Herzens des J. A. Comenius.* Wiener slavistisches Jahrbuch 5, 1956, s. 59-85 (Oboje německy v Kleinere Schriften II, München, 1972, s. 92-139, s. 145-167)

- Garber, Marjorie B.: *Dream in Shkespeare. From Metaphor to Metamorphosis*. Yale University Press, New Haven and London 1974
- Genette, Gérard: *L'univers réversible*. in: *Figures I*. Éditions du Seuil, Paris 1966, s. 9-20
- Haas, Willy: *Calderón neboli Sen o divadle*. Poesie II, 1932, s. 3-11
- Hodrová, Daniela: *Divadlo světa*. in: *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. KLP, Praha 1994, s. 13-19
- Hodrová, Daniela: *Jan Ámos Komenský: Labyrint světa a ráj srdce (1623)*. in: Zeman, Milan a kol.: *Rozumět literatuře I*. SPN, Praha 1989
- Kalista, Zdeněk: *České baroko*. Evropský literární klub, Praha 1941
- Kalista, Zdeněk: *Tvář baroka*. SPN, Praha 1992
- Kott, Jan: *Shakespearovské črty*. Československý spisovatel, Praha 1964
- Lukeš, Milan: *Mezi karnevalem a snem. Shakespearovské souvislosti*. Divadelní ústav, Praha 2004
- Mikeš, Vladimír: *Ovládnout skutečnost snem*. in: Calderón de la Barca, Pedro: *Život je sen*. Odeon, Praha 1981, s. 7-25
- Novotný, Vladimír: *Cesty z labyrintů u J. A. Komenského a J. V. Andreae*. in: *Paradoxy a paralely. Příspěvky k českému literárnímu dějepisectví. Od Komenského k Rejchrtovi*. Cherm, Praha 2006, s. 11-24
- Santayana, George: *The Absence of Religion in Shakespeare*. in: *Selected Critical Writings of George Santayana I*. Cambridge University Press, London 1968, s. 60-71
- Sypher, Wylie: *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400-1700*. Odeon, Praha 1971 (1955 New York)
- Škarka, Antonín: *Komenského Labyrint světa a ráj srdce*. in: Lehár, Jan (ed.): *Půl tisíciletí českého písemnictví*. Odeon, Praha 1986, s. 357-383
- Van Delft, Louis: *Theatrum Mundi Revisité*. in: (ed. Carlin, Claire L., Wine, Kathleen) *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*. Rookwood Press, Charlottesville (Virginia, USA) 2003, s. 35-44