

MICHAELA HORÁKOVÁ

K SYMBOLICE V BAROKNÍ HOMILETICE

V barokních textech se v porovnání se středověkou literaturou dále posiluje dominantní postavení symbolu jako klíčového uměleckého prostředku. Stará konvence, na jejímž základě se abstraktní pojmy vyjadřovaly konkrétně, trvala, ale obsah symbolu¹ se posunuje. Dochází k jeho záměnám za emblémy,² k jeho výraznější polyvalentnosti a dynamičnosti i k hojnějšímu prolínání symbolů různých druhů. To vše poznáváme jak z literární teorie představované Bohuslavem Balbínem,³ tak z literární praxe, kterou se pokusím ukázat na homiletické tvorbě Karla Račina.⁴

Najdeme v ní totiž bohatější a ornamentálnější symboliku, než je tomu v jiných textech českého barokního kazatelství. Uvedený fakt souvisí s tím, že Račín buduje svou symboliku na průměrech k početným a velmi rozmanitým exemplovým motivům. Jejich transpozicí vytváří konstantní schéma duchovního výkladu, který ústí do typických barokních kontrastů spasení a zatracení. Zmíněný způsob práce je ovšem pro homiletické texty příznačný a vyplývá ze základní funkce exempla v kázání:⁵

¹ Při analýzách symbolu vycházím z jeho pojetí v dobové literární teorii a praxi, které lze postihnout novodobou charakteristikou symbolu jako „každého motivu, který v textu nabývá sekundárních významů“. Srov. Lehár, J.: *Brideliana I. Bridelův Mundus symbolicus*. SČeH 2, č. 3, s. 99–113.

² Z poslední literatury o emblematicce srov. Konečný, L.: *Bohuslav Balbín a emblematika*. In: *Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách* (sborník z konference Památníku národního písemnictví). Praha 1992, s. 165–180.

³ Viz Balbín, B.: *Verisimilia humaniorum disciplinarum*. Praha 1666 (1. vyd.). Do češtiny přeložil B. Ryba pod názvem *Nástin humanitních disciplín*. Praha 1969, např. s. 212n. Týž: *Brevis tractatio de amplificatione oratoria*. Herbipoli 1688, s. 46n. Týž: *Quaesita oratoria*. Lipsiae 1687, zejm. s. 155–67.

⁴ Analýze Račínova díla se věnuje autorka této stati. Srov. Horáková, M.: *Karel Račín jako homiletik*. Autoreferát kandidátské disertační práce (dosud nepublikované). Brno 1992. Táž: *K Račínovu spisu Čtyry žvlvové*. SPFFBU, řada D 39, 1992, v tisku.

⁵ Při definici exempla vycházím z knižní studie E. Petru, *Vývoj českého exempla v době předhusitské* (Praha 1966), jejíž hlavní závěry jsou platné i pro náš barokní materiál.

buď ilustrovat obecné teze, nebo sloužit jako „zásobárna“ motivů pro duchovní poučení využitelných. Bohatou symboliku v tvorbě Karla Račina však nevysvětlíme pouhou frekvencí exemplů a různorodostí jejich typů včetně časté tematiky antické. Exemplová symbolika je sice významnou součástí symboliky celku, ale je jen jedním z projevů autorovy literární techniky, která směřuje až k rafinovanému využití různorodých symbolů, jejichž výstavba může být na exemplu nezávislá. Z ní vystupují nadčasové duchovní symboly,⁶ např. Boha a duše, a zvláště pak ústřední symboly pro baroko typické, které přímo ústí v hlavní ideje spasení a zatracení, např. zobrazení lidského života jako běhu nebo tance⁷ k Bohu či ďáblu. Mezi symboly jim podřízenými se vyskytují převážně dílčí symboly květinové, zvířecí, astrologické, číselné, symboly liter a barev. Uvedené typy najdeme ve všech čtyřech Račinových dílech, avšak míra jejich výskytu i varianty některých jejich druhů, především symbolu literního,⁸ jsou v nich různé. Společné jsou pro ně autorovy více či méně úplně základní analogie mezi znaky a vlastnostmi určitého obrazu a předměty jeho kázání: z hlediska dobových teorií buď fiktivní, a tak byl převážně chápán emblém, nebo skutečností, kterými byl určován symbol.⁹ Obou termínů však používá Račín stejně jako Balbín promiskue.

V Račinově prvním textu — Duchovním zasnoubení z r. 1696,¹⁰ koncipovaném jako dedikační kázání u příležitosti oblačky dvou šlechticů (budoucích benediktnů), je centrální symbolika spojena s mysticko-erotic-ky ztvárněným tématem svatby. S ním souvisí i autorova práce s několika nadčasovými duchovními symboly. Mezi nimi dominuje integrující motiv šatu,¹¹ zejména v ideové dichotomii falešného oděvu světského tížícího srdce a pravého oděvu duchovního, který „srdcím andělské křídla přidává“. Zmíněná symbolika je součástí symboliky exemplové — v exemplové vrstvě dostává krásný oděv jako znamení svatebního roucha sv. panna Terezie od P. Marie a sv. Josefa, transpozicí motivů se krásný šat jako symbol duchovních zasnub s Kristem určuje oběma novickám.

Exemplum je v prvním Račinově textu vůbec rozhodujícím stylo- tvorným prostředkem, který zahajuje řadu dílčích tematických celků. Základ prvního z nich tvoří exemplum o „jistém neapolitánském kavalírovi“, jenž získal lásku své dámy tím, že pro ni dal vymalovat Cupida se šípem dotýkajícím se srdce nymfy naděje. V autorově duchovní transpozici znamená Cupido božského ženicha Krista, který „šípem své nejsvětější lásky,

⁶ S termínem pracoval např. D. Tschizewskij ve studii *Přspěvek k symbolice českého básnictví náboženského*. Slovo a slovesnost 1, 1936, s. 98—105.

⁷ Na pojetí lidského života jako tance k Bohu upozornil J. Vašica v analýze kázání B. H. J. Bilovského, srov. Vašica, J.: *České literární baroko*. Praha 1938, s. 193.

⁸ Problematicností termínu pro jeho obsahovou různorodost jsem si vědoma, za podstatnou však pokládám základní funkci literního symbolu, tj. osvětlovat ústřední ideu kázání. Termín dále vysvětluji v souvislosti se Sněmem nebeským.

⁹ Srov. Konečný, L., op. cit., s. 167.

¹⁰ Viz *Knihopis* č. 14.709. NUK Praha, sign. 54 H 1918.

¹¹ Na symbol šatu jako symbol nadčasový upozornil též D. Tschizewskij, op. cit. K symbolu šatu v Bridelově básnické skladbě *Co Bůh? Člověk?* srov. J. Lehár, op. cit., s. 104.

své božské milosti a svého božského poslání“ srdce svých nevěst „k svatému benediktinskému řádu ranil“.

Z dílčí symboliky se zde využívá především přijímaných řádových jmen obou novickek, totiž překladu jména Innocentia a výkladu jména Cajetana rozvedením jeho jednotlivých liter do latinské věty s překladem „laskou mého ženicha Krista raněná, nikdy jeho tak veliké lásky se nespustím“. Uvedenou symboliku doplňuje autor květinovými a barevnými symboly a prolíná ji s nimi. Symbolika barev je tradiční — bílá jako nevinnost (ve spojení se jménem Innocentia však zůstává minimálně využita), červená jako láska, kdežto květinová symbolika je složitější a zčásti souvisí s exemplovými motivy. Z nich vychází například i téma řeholního slibu, které je ztvárněno v podobě paralel ke svatebnímu věnci. Jeho oblouk autor vysvětluje jako větévku vinného keře, který je jedním z nejbohatších zdrojů křesťanské symboliky vůbec,¹² přičemž zde slouží pro duchovní výklad významu chudoby. Jako jediné dva květy duchovního svatebního věnce volí autor nabízející se lilii (základní květinový symbol čistoty) a slunečnici, jejíž symboliku zužuje¹³ a aktualizuje na poslušnost „slunci“, tj. představené budoucích klášterních sester, abatyši Francisce de Galliano. Funkci číselného symbolu tu plní magická sedmička,¹⁴ zvláště v akcentování motivu sedmi věn v několika různých kontextech se závěrečným uvedením sedmi darů Ducha svatého.

Symbolika v Duchovním zasnoubení tvoří propracovanou součást autorovy uvážlivé kompozice a cílevědomé tematicko-motivické hierarchie. Račín vlastně kombinuje jen několik základních motivů, které se jako symboly stávají nositeli dalších významů. Symboly jsou opakovány, obměňovány a využívány v pointách jednotlivých odstavců i v závěru. Možnost prolínat symboly několika druhů (např. lilie, bílá a Innocentia jako nevinnost) však není realizována důsledně.

Račínův druhý spis, více než třísetstránkový text Čtyry živlové (1698),¹⁵ je specifickým typem kázání postních. Ústřední homiletická symbolika zatracení a spasení se zde projevuje např. hned názvem jedné z jeho částí — Oheň. Z dílčí symboliky zasluhuje pozornost zvláště typově různorodá symbolika číselná. Je totiž i dominantním typem jako jeden z prostředků hyperbolizace s funkcí potvrdit základní ideu: přesvědčit racionálním vyčíslením o iracionálnu. Takový druh symbolu je obvyklý u motivů mystických („záračný obraz 30 stálých hodin plakal“) a lze jej chápat jako ilustraci centrálních idejí.¹⁶ I zde má podobně jako v Duchovním zasnoubení výrazné postavení symbolika sedmi, která zpravidla nevyjadřuje konkrétní množství, nýbrž vytváří napětí mezi explicitním výčtem a jeho implicitní tajemností. Číselný symbol sedmi se proto často obje-

¹² Viz Studený, J.: *Křesťanské symboly*. Olomouc 1992, s. 329—330.

¹³ *Ibid.*, s. 278.

¹⁴ O problematice čísla ve starší literatuře pojednává např. Curtius, E. R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948, s. 495. Srov. též Petrá, E.: *Zašifovaná skutečnost*. Ostrava 1972, s. 21 a 24.

¹⁵ Viz *Knihopis* č. 14.710. SVK Brno, sign. St 1-511597.

¹⁶ O funkci čísla ve staročeských textech uvažoval Z. Kalista v knize *Tvář baroka*. Londýn 1989 (3. vyd.), s. 105—109.

vuje u základních duchovních hodnot, jako jsou slova Kristova, jeho důkazy lásky, studnice upamatování smrti apod. Číslo sedm současně také spoluvytváří převažující kompozici celků a je i jedním z klíčů k jejich interpretaci. Symbolický význam má i „posvátné“ číslo 33 jako tradovaný věk Kristova umučení — vyskytuje se zejména v souvislosti s Kristovým zjevením vyvolencům (ve stejném kontextu je také několikrát a též na místech významově exponovaných užito zaokrouhleného čísla 30).

V exemplové symbolice, v níž se číselný symbol několikrát vyskytuje, hodnotím jako umělecky nejzdařilejší autorovu práci s literami. Literního symbolu je dokonce využito v jednom z celků ke čtyřem vzájemně souvisejícím výkladům. Litery S. P. Q. R. jsou vysvětleny nejprve v antickém, respektive pseudoantickém exemplu jako nápisy Sabinů a Římanů na jejich praporecích ve válečném tažení, a to „Sabino Populi Quis Resistet?“ (s překladem „Kdo bude moci sabinskému lidu odolat?“) a „Senatus Populus Que Romanus“ („Římská rada a římská obec“). V exemplovém duchovním výkladu pak autor tyto litery vysvětluje jednak jako otázku na krvavém praporci trestajícího Boha: „Scelera Punienti Quis Resistet?“ („Hříchy trestajícímu kdo bude moci odolati?“), jednak jako odpověď na praporu Mariině: „Sancta Parens, Que Rogat“ („Tvoje Matka, když tebe za pomoc žádá“).

Ve třetím Račinově spise *Operae ecclesiasticae*,¹⁷ souboru nedělních kázání z r. 1706 (2. vyd. 1720), obsahujícím téměř 800 stran, nacházíme vůbec nejhojnější symboliku, ostatně tato postila soustřeďuje také největší počet exemplů — téměř tři stovky. Najdeme zde všechny zmíněné druhy symbolů, častější je zvláště symbol astrologický. Zastoupena je výrazně i základní symbolika vytvářející samu podstatu barokního kázání. Na symbolu lidského života jako běhu k Bohu je vystavěno už vstupní — „nejslavnostnější kázání“, nechybějí ani četná zobrazení duše jako vinnice, pole a stavení. Taková symbolika implikuje charakteristická témata hříchů a ctností, Krista i ďábla a směřuje přímo k centrální ideji. Většina motivů, které se stávají nositeli sekundárních významů, má též v textech *Operae ecclesiasticae* zřetelnější polysémantický charakter, než je tomu v prvních dvou analyzovaných spisech. Tyto motivy jsou totiž v závislosti na autorově literární technice (přenášení konkrétních exemplových motivů do duchovní roviny) využity pro několikery, a to i nesourodý výklad. Tak např. astrologický motiv slunce se v jednom případě (v 15. kázání na s. 218) stává symbolem Krista, ale ve druhém je vysvětlen jako pýcha (11. kázání, s. 155).

Různorodý duchovní výklad se objevuje i u stejných exemplových fabulí, které jsou v 11 případech zařazeny do textu dvakrát. Jako příklad uvádím antickou látku o Hyppomenovi a Atalantě. Obojí Račinovo zpracování je obdobnou motivickou úpravou Ovidiových *Metamorfóz*,¹⁸ která se však liší od předlohy závěrem: Račinův Hyppomenes svým vítězstvím nad Atalantou v běhu splnil nejen její podmínku, ale získal ji i za man-

¹⁷ Srov. *Knihopis* č. 14.706. SVK Brno, sign. 101247 (1. vyd.).

¹⁸ Viz Stiebitz, F. (překl.): *Proměny*. Praha 1967, s. 235—240.

želku. Závěr o naplnění delfské věštby tedy autor vypustil, protože by se mu nehodil pro jeho duchovní výklad. V něm se v první verzi (na s. 366) k ďáblu přirovnává Hyppomenes, ve druhé verzi (na s. 484—485) jsou symbolem ďábelských nástrah zlatá jablka, za jejichž pomoci Hyppomenes závod vyhrál.

Nejvariabilnější a nejfrekventovanější symbol se vztahuje k postavě Kristově¹⁹ — od srovnání s hořčičným semenem až po ztělesnění monarchou světa. Symbolika vychází ovšem ponejvíce z lidských zaměstnání — tedy např. Kristus jako nejdokonalejší lékař, hospodář, pastýř, vinař, hvězdář i politik (stratég). Symbolika ďábla je nezřídka tvořena jako opozitum k symbolu Krista, např. pekelný lékař; jindy je ďábel pojmenován jako synonymum hříchu (např. jako závist), ze středověku přechází do baroka zvířecí symboly, např. ďábel jako had, jenž má ovšem původ už v bibli.

Hojnost symboliky v *Operae ecclesiasticae* s sebou rozhodně nepřináší její výraznější propracovanost. Symbolická vrstva vzniká zpravidla jen mechanickým přenášením exemplových motivů na základě příměru, ale autor obvykle nevolí takový výběr comparanda, k němuž by mohlo být comparatum vhodně vztaženo, jak tomu bylo převážně v Duchovním zasnovení a ve většině textů Čtyř žvlů.

O pečlivější umělecké práci a jisté provázanosti dílčí symboliky lze mluvit u předmluvy k této postile:²⁰ v dedikačním textu Norbertu Leopoldovi Libštejnskému, hraběti z Kolovrat, využívá Račín pro svou uměleckou koncepci poměrně zdařile symbolů barev. Vychází při tom z obrazného výkladu erbu Kolovratů a vysvětluje bílou jako neporušenost vztahu rodu ke katolické církvi a k císaři a červenou jako symbol lásky k vlasti. (Barevnou symbolikou je tak současně vysloveno základní pojetí Račínova barokního patriotismu, které nacházíme — různě umělecky variované — především v rámcových částech jeho spisů.) Barevný symbol autor dále vyjadřuje citací z Písně Šalomounovy „bílý a červený vyvolený z tisícův“ (5. 10), která nejen spoluvytváří oslavu Kolovratova rodu, ale také explicitně potvrzuje rodovou „vyvolenost“.

Na rozdíl od umělecky povětšinou nepropracované symbolické vrstvy v *Operae ecclesiasticae* je poslední Račínův spis Sněm nebeský,²¹ více než 800stránkový text svátečních kázání s hagiografickými prvky (1712), zjevně koncepční. Lze totiž tvrdit, že tvoří — pokud jde o promyšlenou výstavbu symbolů co do jejich prolínání — umělecký vrchol Račínovy tvorby. Na základě analýzy Sněmu můžeme naše poznatky rozšířit o charakteristiku zvířecího a literárního symbolu.

Zvířecího symbolu užíval autor v prvních třech spisech zpravidla jako znaku, kterým pojmenovával (orlice = Jan Evangelista), nebo jeho prostřednictvím vytvářel ojedinělý básnický obraz často jen na základě jed-

¹⁹ K božské symbolice srov. zejména E. R. Curtius, op. cit., s. 527 aj.

²⁰ Dedikační předmluvu má jen první vydání postily. Srov. SVK Brno, sign. 101247 (1. vyd.), Ústřední knihovna FF MU, sign. S 9779 (2. vyd.).

²¹ Viz Knihopis č. 14.708. SVK Brno, sign. St 1-359012.

noho společného rysu (orel jako nejvýznamnější v určité hierarchii a stejně tak v jednom kontextu Kristus, v jiném Marie, v dalším jakýkoli světec). Ve Sněmu nebeském pracuje Račín se zvířecím symbolem častěji a rozvíjí také víc jeho významů. Na zvířecí symbolice jsou dokonce zčásti vystavěna dvě kázání (svatováclavské a svatovojtěšské). Právě v souvislosti se zvířecí symbolikou se autor někdy pouhou náznakovostí blíží k povaze symbolu v literatuře novodobé. Zmíněná tendence je zatím vytvářena nezáměrně (třeba autorovým opomenutím určitého výkladového motivu), neboť výrazný didaktický explicitní doplněk k symbolice stále ještě převažuje. Uvedené pojetí symboliky vychází jednak z citací bible a patristických spisů, jednak z emblémových knih.²²

Tzv. literní, popř. jmenný symbol, který se v dosud analyzovaných textech vyskytoval nečtetně, ale v nápaditějším uměleckém ztvárnění než symbolika ostatní, má ve Sněmu nebeském dominantní postavení. Lze jej zde chápat jako určitý druh abecedního akrostichu (ale v neveršované pasáži), který souvisí s výkladem jmen světců. V jednom kázání bývá zastoupen hned několika grafickými typy a vyznačuje se výkladovou různorodostí. Svou funkcí v kontextu — přímou vazbou na ústřední ideje kázání — však charakteristiku akrostichu přesahuje.

Takový literní symbol se stává jednou z výrazných ideových integrujících složek kázání. Ke specifiku spisu patří především propojenost symboliky s topoi v zobrazování světců (z celkového počtu šedesáti kázání je jich jednotlivým světcům věnováno třicet šest). U skupiny světic dominuje topos zasvěcení se Bohu slibem věčné čistoty, v literních symbolech spjatý se slovem oběť. V kázání o sv. Róze je např. vyjádřeno dvěma z pěti literních symbolů „Regi Omnipotenti Sacrificium Acceptissimum“ („Všemohoucímu králi nejpříjemnější oběť“) a „Redemptori Oblata Sponsa Amatissima“ („Bohu obětovaná nevěsta nejmilejší“). Jiným typem literního symbolu (vzniklého z písmen vyložených metaforicky na základě tvarové podobnosti, kterými však výkladová slova nezačínají) je motiv panenství jako součást topos zasvěcení v kázání o sv. Kateřině: tři „A“ v latinské podobě jejího jména vysvětluje autor jako trojí vítěznou korunu — panenství, učenost a mučednictví, jimiž ona „všechny své nepřátele přemohla“.

Většina literních symbolů je graficky uspořádána buď vertikálně, nebo horizontálně, přičemž jednotlivé litery skládají jména světců, a to způsobem jednoduchým, nebo zdvojeným. Ve zdvojeném se jednotlivých písmen využívá pro vytvoření příslušného sémantického celku dvakrát. Jako příklad mohou posloužit literní symboly z kázání o sv. Vítovi, graficky realizované takto:

Vitam Immaculatam Totis Uiribus Servavit
 vivum Innocentiae Trituque Uirtutis Speculum,

²² Emblematickými knihami se zabýval zejména A. Schöne, srov. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München 1964.

a Račínem rozvinuté (typicky barokně) přeložené slovy „živé nevinnosti a čisté všeliké ctnosti zrcadlo, neposkvrněný život dlé své možnosti zachoval“ (s. 253).

Jako příklad prolínání symbolů několika druhů lze uvést již zmíněné kázání o sv. Róze, kde se symbolika podílí na formování mysticko-erotické vrstvy textu. Tak např. červená růže symbolizuje nejvyšší lásku, protože je s ní spojena nejvyšší oběť krve, růže se dále využívá jako překladu literárního symbolu Róziná jména a pak v kontrastu k lilii i v souladu s ní jako dalšího symbolu krásy a nevinnosti. Kázání o sv. Róze je vůbec možno hodnotit jako jeden z vrcholných textů knihy. Jeho symbolika je totiž ústrojně a promyšleně budována a propojena s ústředními složkami kázání. V jiných textech však najdeme i projevy zplaňování symboliky jejím stereotypním variováním a rozměšňováním, bez vztahu ke struktuře celku.

Některé projevy autorovy manýry patří k širšímu typu barokní vizuální tvorby, která rozhodně netvoří dominantní složku Račínovy produkce. K uvedenému typu bychom mohli kromě akrostichů zařadit i anagramy, slovní hříčky a figury založené na etymologii, ne všechny z nich pochopitelně můžeme hodnotit jako nenápadité. Tak např. autor zdařile využívá jména Michael: jeho hebrejskou podobu překládá větou „Kdo je Bůh“ a ta se jako literární symbol Q. S. T. D. („Quis Similis Tibi Deus“) objevuje ve vztahu k hlavní ideji kázání znovu v exemplu.

Uvedené doklady dosvědčují zálibu našeho homiletika ve hře se slovem, jeho umělecké cítění i schopnost zašifrovat do textu různá sdělení. Nejde však o významovou alegorii známou ze středověku nebo z renesance,²³ ale o srozumitelné ozvláštnění textu současně zvýrazňující hlavní ideu kázání. Není podstatné, že Račín přebírá zmíněné umělecké prostředky ze svých ponejvíce latinských pramenů (které však neprozrazuje), důležité je, že měl pro ně smysl. Jeho tvorba naznačuje, že barokní homiletiku nutno docenit také jako typologický mezičlánek vedoucí k moderní mnohoznačné symbolice.

ZUR SYMBOLIK IN DER BAROCKHOMILETIK

In den Barocktexten wird im Vergleich mit der Literatur des Mittelalters die dominierende Stellung des Symbols als eines entscheidenden künstlerischen Mittels immer deutlicher. Die alte Konvention, auf deren Grundlage abstrakte Begriffe durch Konkrete ausgedrückt wurden, war zwar hingültig, der Inhalt des Symbols hat sich jedoch entwickelt. Es kam zur Verwechslung der Symbole mit Emblemen, das Barocksymbol wurde allmählich polyvalent, dynamisch und häufiger auch in der Kombination verschiedener Arten von Symbolen. Das alles lernen wir sowohl aus der von Bohuslav Balbín vorgestellten Literaturtheorie kennen, als auch aus der literarischen Praxis, die von der Autorin am Beispiel des homiletischen Schaffens von Karel Račín gezeigt wird.

²³ Viz Petrů, E., op. cit. v pozn. 14, s. 128.

Darin finden wir nämlich eine reichere und mehr ornamentale Symbolik, als es in anderen tschechischen Barocktexten der Fall ist. Die angeführte Tatsache hängt damit zusammen, das Račín seine Symbolik auf Parallelen zu Exempelmotiven aufbaut. Durch ihre Transposition bildet er eine konstante geistliche Auslegung, die in die typischen Barockkontraste der Erlösung und der Verdammnis mündet. Die Exempelsymbolik ist nur ein Bestandteil der Symbolik des Ganzen, in der die Vertretung der Symbole von Blumen, Farben, Astrologie, Ziffern und Buchstaben nicht fehlen — das Ausmaß und die Art ihrer Verwendung ist dann in den vier Schriften von Račín verschieden. Gemeinsam sind ihnen die vom Autor mehr oder weniger vollkommen entwickelten Grundanalogien zwischen den Zeichen und den Eigenschaften eines bestimmten Bildes und den Gegenständen seiner Predigt: aus der Sicht der zeitgenössischen Theorien sind sie entweder fiktiv und so entsteht ein Emblem, oder realitätbezogen, wodurch ein Symbol bestimmt worden ist. Die beiden Termini setzen sowohl Račín als auch Balbín verschieden ein.

In dem ältesten Text von Račín — *Duchovní zasnoubení* (Die geistliche Verlobung) aus dem Jahre 1696 — ist die zentrale traditionelle Symbolik mit mystisch-erotisch aufgefasstem Thema einer Hochzeit verbunden. Es wird, was die Teilsymbolik anbelangt, besonders durch Symbole der Blumen und Farben dargestellt. In der zweiten Schrift — *Čtyry živlové* (Die vier Elemente) aus dem Jahre 1698 — wird die zentrale homiletische Symbolik zum Ausdruck gebracht, z. B. durch den Titel eines ihrer Teile — *Oheň* (Das Feuer). Was die Teilsymbolik betrifft, widmet die Autorin ihre Aufmerksamkeit dem typenverschiedenen Zahlensymbol, vor allem als einem der Hyperbolisierungsmittel, der die Grundideen bestätigt.

In dem dritten Werk — *Operae ecclesiasticae* (1706, 1720) — finden wir die am häufigsten verwendete Symbolik, der Text beinhaltet auch die größte Anzahl von Exempeln. Es kommen hier alle bis jetzt erwähnten Arten der Teilsymbolik vor, besonders häufig ist das astrologische Symbol. Markanter ist hier die für das Barock typische Symbolik vertreten, und zwar die Auffassung des menschlichen Lebens als Lauf zu Gott. Die Symbolhäufigkeit geht hier gleichzeitig Hand in Hand mit der Manier des Autors.

Solche Äußerungen sind hier und da auch im letzten Text von Račín vervielfacht — *Sněm nebeský* (Himmelstagung, 1712) — wo trotzdem mit Symbolen konzeptuell umgegangen wird als in den Vorakten. Der Autor entwickelt auch mehrere Bedeutungen einzelner Symbole, und zwar durch eine ganze Reihe dichterischer Bilder. In einer häufigeren und typenmannigfaltigeren künstlerischen Bearbeitung erscheinen hier auch die Symbole der Buchstaben, die mit den Topoi in der Darstellung der Heiligen verflochten sind und auch ein bedeutendes integratives Element der Predigt bilden.