

Kopecký, Milan

Čtyři pohledy na Labyrint světa

In: Kopecký, Milan. *Komenský jako umělec slova*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, c1992, pp. 19-48

ISBN 8021003790

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122510>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ČTYŘI POHLEDY NA LABYRINT SVĚTA

LABYRINT A VIDĚNÍ

Z hlediska známosti a dostupnosti stojí oba spisy, o kterých chceme uvažovat, na opačných pólech: jeden spis je obecně známý a v nových vydáních snadno dostupný, kdežto druhý je znám jen v nevelkém okruhu odborníků. *Labyrint světa a Ráj srdce*, dochovaný v tzv. rukopise vratislavském z r. 1623,¹ vyšel za života svého tvůrce dvakrát: poprvé r. 1631 bez udání místa tisku² a podruhé r. 1663 v Amsterdamu; pak byl vydáván poměrně často.³ Labyrint patří do povinné školní četby, takže jeho dějová osnova a postava poutníka vešly do našeho kulturního povědomí. Naproti tomu *Vidění rozličné sedláčka sprostného* bylo donedávna⁴ prakticky neznámé, i když vyšlo za života svého autora také dvakrát — roku 1710 (hypoteticky) a v Opavě 1719.⁵

¹ Zde a v prvním vydání má titul *Labyrint světa a Lusthauz srdce*. Někdejší rukopis městské, potom univerzitní knihovny vratislavské byl po získání naším státem uložen v nynější Národní knihovně v Praze, přesto jej označují jako „tzv. rukopis vratislavský“

² Někteří badatelé (Stanislav Souček, Antonín Škarka aj.) se domnívají, že místem tisku bylo Perno, což má oporu v listě Komenského Montanovi. Naproti tomu *Knihopis českých a slovenských tisků* uvádí pod č. 4.233 Lešno. Sem byla po roce 1620 přenesena bratrská tiskárna kralická a souvislost jejich typů s typy 1. vydání Labyrintu jistě podprá hypotézu o Lešně jako místu tisku; viz k tomu Vlasta Fialová, *Přenesení bratrské tiskárny z Kralic do Lešna*, AJAK 21, 1962, s. 178, a Marta Bečková, *Tiskárna bratrská v Lešně*, *Slavia occidentalis* 1964, s. 88.

³ Srov. Emma Urbánková, *Soupis děl J. A. Komenského v československých knihovnách, archivech a muzeích*, Praha 1959, s. 236—254.

⁴ V roce 1973 je vydal Milan Kopecký (Uherský Brod 1973, stran 191).

⁵ Obvykle (srov. např. *Knihopis* č. 3.549) se uvádí pouze jedno vydání, a to z roku 1719, vytištěné v opavské tiskárně Jana Šindlera. První vydání se dochovalo ve Státní vědecké knihovně v Brně, sign. St I — 355.540. Jde o zatím unikátní exemplář, v němž kromě titulního listu chybějí listy se stranami 15—18, 215—216 a 217—218. Sazba obou vydání je rozdílná (1. vyd. má 288 stran, 2. vyd. 304 stran, obě osmerkového formátu), v obou případech poměrně pečlivá (v prvním případě však působí rušivě menší typ písma v posledním vidění, což bylo vynuceno snahou nepřekročit rozsah 18 archů). Typologická shoda některých pasáží obou vydání by mohla napovídat, že i první vydání vyšlo ze Šindlerovy tiskárny v Opavě. Svědčí pro to i opsaná

Podobně je tomu i s autory obou děl. Autor *Labyrintu* Jan Amos Komenský je vynikající postavou naší kultury, proslavenou už ve své době svými pracemi pedagogickými a pansofickými,⁶ kdežto autor *Vidění* Valentin Bernard Jestřábský je pouze stručně zaznamenáván v syntetických literárních dějinách jako jeden z pobělohorských homiletiků a náboženských spisovatelů.⁷ Jestřábský nepřímo sám způsobil pozdější badatelské rozpaky nad svou tvorbou, neboť své spisy zpravidla na titulním listě skromně označoval jako spisy „jednoho faráře dioecesis olomucensis, moravskoostravského“⁸ (tím bylo naznačeno nikoli působiště, nýbrž rodiště Jestřábského: v Ostravě se narodil r. 1630, jako katolický kněz působil v Lošticích a ve Střelčích u Brna a v l. 1667 až 1719 jako farář ve Veverské Bítýšce; v nedalekých přífařených Říčanech zemřel ve vysokém věku 28. prosince 1719).

Myšlenka, že mezi *Labyrintem* a *Viděním* existuje určitá podobnost, není zcela nová — setkáváme se s ní v některých literárních historiích i v některých časopiseckých pracích,⁹ nikdo však zatím neukázal, v čem tkví ona podobnost. O to se pokusím v této úvaze.

verze 1. vydání pocházející z r. 1775, kterou se mně podařilo najít v exempláři 2. dílu tzv. Svatováclavské bible (tj. Nového zákona z r. 1677) z ústřední knihovny filozofické fakulty brněnské univerzity; podle opisu titulního listu vyšla kniha „v Opavě u Jana Šindlera léta 1710“.

⁶ Srov. aspoň bibliografickou studii Josefa Brambory *Knížní dílo Jana Amose Komenského*, Praha 1954 (v doplněné a rozšířené verzi znovu v Praze 1957), monografickou kapitolu Antonína Škarky v *Dějtinách české literatury I*, Praha 1959, s. 412–419, a populárněvědnou knihu Josefa Polišenského *Jan Amos Komenský*, Praha 1963. Zásadní důležitost mají bystré stylistické analýzy Dmitrije Tschizewského *Comenius' Labyrinth of the World: Its Themes and Their Sources*, Harvard Slavic Studies I, 1953, zejména s. 117–135, a *Das „Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens“ des J. A. Comenius. Einige Stilanalysen*, Wiener slavistisches Jahrbuch 5, 1956, s. 59–85. — Viz mj. literaturu uvedenou v DJAK 3, 1978, s. 398–399.

⁷ Před víc než stoletím věnoval Jestřábskému pozitivisticky popisnou studii Jan V. Novák *O literární činnosti Valentina Bernarda Jestřábského*, ČČM 1889, s. 373–386. Z této studie pak těžil Vojtěch Martinek pro stručnou charakteristiku Jestřábského ve spise *Literární život slezský*, Mor. Ostrava-Hrabůvka 1925, s. 8–9, i pro jubilejní stať *Zapomenutý Ostravan*, XXXIV. výroční zpráva českého státního gymnázia v Mor. Ostravě za školní rok 1930–31, s. 2–7. Srov. též Milan Kopecký, *Literární žánr Jestřábského Vidění*, ČMM 87, 1968, s. 60–70; též; *Barokní spisovatel Valentin Bernard Jestřábský*, Brno 1969, a *Ostravský roddák Valentin Bernard Jestřábský (1630–1719) a české literární baroko*, Ostrava 11, 1981, s. 158–186. Srov. také Zdeňka Tichá, *K významu Jestřábského Vidění sedláčka*, LF 91, 1988, s. 207–216.

⁸ Tak je tomu i v případě *Vidění*, ovšem prokazatelně jen u 2. vydání, protože brněnský exemplář 1. vydání titulní list nemá. — České spisy Jestřábského viz v Knihopise pod čís. 3.542 až 3.549. Latinské homiletické soubory Jestřábského vyšly s názvy *Opus novum tripartitum concionum moralium* (Brno 1712) a *Concionator extemporeus* (Brno 1717).

⁹ Srov. Jan Jakubec, *Dějiny literatury české I*, Praha 1929, s. 907, a Vojtěch Martinek, *Literární život slezský* (viz pozn. 7), s. 9; též Jan V. Novák, op. cit., s. 386, a Stanislav Souček v recenzí komeniologické literatury v ČMM 1912, s. 116, a znovu v podstatě stejně ve studii *Komenského „Labyrint“ u nás a v cizině*, AJAK 7, 1924, s. 22.

Základní podobnost či dokonce shoda tkví v alegorickém putování hlavních postav obou spisů, ale to není společný jmenovatel se zřením k dobovému systému žánrů.¹⁰ V případě Labyrintu musíme přihlídnout k subjektivnímu postoji samého Komenského, který své dílo považoval za traktát náboženskovzdělávatelný. Tak se na Labyrint dívali i někteří badatelé, hlavně Stanislav Souček.¹¹ Nelze jistě pochybovat o náboženskovzdělávatelné funkci Labyrintu, nicméně skladba se uměleckým zpracováním výrazně liší od skutečných soudobých nebo starších traktátů náboženskovzdělávatelných, jako byly např. četné traktáty Havla Žalanského (srov. Knížku o nemocech duše i těla z r. 1612 aj.). Od traktátů tohoto typu se Labyrint odlišuje už významovou organizací textu, totiž užitím postupů charakteristických pro nepřímé pojmenování. Celý Labyrint je vlastně na nepřímém pojmenování založen a vytvořen s jeho pomocí, takže dílo obsahuje dva významové plány a jako každá alegorie promlouvá ke čtenáři nejen tím, co se v díle vyjadřuje, ale také tím, co lze transponovat do skutečnosti. Tato specifická učinila z alegorie v starší literatuře, zejména české, vhodný nástroj k vyjádření opravných snah společenských a myšlenkových. Alegorii lze sledovat od předhusitského Tkadlečka přes husitskou Píseň o Pravdě, Hádání Prahy s Kutnou Horou z Budyšínského rukopisu, Chelčického Sieť viery pravé a Tovačovského Hádání Pravdy a Lži a dále přes spisy z doby renesance, jako byla Konáčova Kníha o hořekování a nařikání Spravedlivosti (1547) a Rvačovského Masopust (1580), až po alegorickou skladbu, kterou Komenský nepochybně znal, totiž po *Theatrum mundi minoris* z r. 1605 od luterána Nathanaela Vodňanského z Uračova, kde se lidský život připodobňuje divadelní hře o pěti jednáních. Alegorie jako dominantní tropus Labyrintu spolu se zajímavým syžetem, promyšlenou kompozicí a výrazně typizovanými jednajícími postavami přibližují dílo románu, ovšem románu svého druhu, nikoli v té rozvité formě, jak ji v jiných podmínkách svých národních literatur vytvořili Cervantes, Rabelais a Grimmshausen. Bude proto z badatelů nejbliže pravdě J. B. Čapek s názorem, „že 'Labyrint' zůstal přechodným útvarem mezi traktátem a krásnou prózou“.¹²

Žánr skladby Jestřábského je naznačen prvním slovem jejího titulu. Termínem „vidění“, eventuálně jeho latinskou podobou „visio“, označoval se určitý žánr středověké literatury kontemplativní. Díla sem patřící vyjadřovala mystické přenesení vizionáře do nadskutečného světa. S viděními těsně souvisela zjevení, obsahující různá poselství a sdělení, jež Bůh (P. Maria nebo některý světec) učinil lidstvu prostřednictvím vyvolené osoby. Poměrně obsáhlá latinská literatura o viděních a zjeveních je do češtiny překládána hlavně ve 14. století, mimo jiné i Tomášem Štítným, který k nám uvedl také Zjevení svatě Brigity. V tomto mystickém smyslu jestřábský termín „vidění“ neuzívá, jde u něho spíš o „dívání se“, „prohlížení“, „pozorování“ — význam pojmu je posunut z oblasti mystické do oblasti reálné.

¹⁰ Srov. Žánrové pojetí Daniely Hodrové v knize Milana Zemana a kol., *Rozumět literatuře*, Praha 1986, s. 43–50.

¹¹ ČMM 1912, s. 100.

¹² J. B. Čapek, *K otázkám kořenů, stavby a funkce „Labyrintu“ Komenského*, AJAK 22, 1983, s. 286.

Pro sedláčkova vidění použil Jestřábský formy dialogu. Měl ji zřejmě ve velké oblibě, jak naznačují už tituly jeho prací: *Colloquium parthenium super canticum B. V. Mariae Magnificat*, to jest Rozmlouvání duchovní svatého Jozefa s blahoslavenou Pannou Marií (Brno 1710); *Colloquium SS. senum super canticum S. Simeonis*, to jest Rozmlouvání duchovní svatě Anny prorokyně s S. Simeonem (Brno 1711); *Katechismus domácí pod titulem a způsobem Rozmlouvání hospodáře s hostem* (Olomouc 1715, znovu Olomouc 1723). Avšak dialog neslouží ve Vidění ke střetání protichůdných stanovisek, nýbrž je pouhým nástrojem k navazování myšlenek. S tím se ovšem setkáváme v řadě starších dialogů a v některých školských hrách. Jestřábský tento rys k neprospěchu své skladby ještě podtrhl samoučelností některých replik a někdy i jejich nedialogickým zakončením, kdy se zřetel k partnerovi dialogu vytrácí a replika končí moralizováním určeným čtenáři. V promluvách je často použito kazatelských prostředků, hlavně exempel, z nichž některá autor přebírá z vlastních dříve vydaných spisů, jiná z kazatelských pomůcek (*Speculum exemplorum* aj.) a opět jiná z postil soudobých i starších (dokonce dvě exempla 31. vidění — o čápovi a vdově a o Androdovi a vděčném lvu — převzal Jestřábský z *Postily evangelitské*¹³ předbělohorského luterána Martina Filadelfa Zámrského). Úzus tištěných homiletických souborů a náboženských děl vedl autora k latinským citacím (v textu hned překládaným do češtiny) a k učeným bibliografickým odkazům, které zejména v promluvách neučeného sedláčka působí neústrojně a místy přímo komicky. Jestřábský si tedy ve svém spise přizpůsobil středověký žánr vidění moralistnímu dialogu využívajícímu do značné míry kazatelských prostředků. Jestřábský nezapřel ani zde — a v žádném ze svých ne právě kazatelských děl — své homiletické zaměření, podmíněné pastoračním působením a zčásti i literární prací.

Labyrint obsahuje 54 kapitol uvážlivě vkomponovaných do rámce díla. Komenský začíná odpovědí na příčinu poutníkovy putování světem, pokračuje charakteristikou přidruživších se průvodců Všeživda Všudybuda a Mámení a dále prohlídkou města-světa s jeho náměstími a ulicemi. Obyvatelé náměstí a šesti hlavních ulic, tj. příslušníci šesti stěžejních stavů a profesí, jsou pak předmětem jeho zájmu, který po trpkých zkušenostech poutníkových vyúsťuje v názor o marnosti všeho pozemského a o nutnosti uchýlit se ke Kristu do ráje svého srdce. — Ve Vidění postrádáme analogický obraz světa a úsilí o podání jeho systému; vůbec logickou kompoziční linii zjišťujeme u Jestřábského nesnadno, už také proto, že určitá tematika (opilství, vztahy mezi pány a poddanými aj.) se objevuje několikrát. Přesto můžeme 37 oddílů Vidění rozlišit do tří námětových oblastí: první (vidění 1 až 8) se týká především výchovy

¹³ Vyšla poprvé r. 1592 bez udání místa tisku; deset let poté (1602) byla znovu dvakrát vydána, a to v Drážďanech a v Lipsku. — Jestřábský přejímal text Zámrského, starší asi o 120 let, téměř bez jazykových úprav, nepovažoval jej tedy za archaický. Tento fakt je důležitý pro zkoumání vývoje jazyka, hlavně v poměření se situací předbělohorskou: Veleslavínovi se na konci 16. století jevíly texty vydané před 75 i méně lety jako archaické, a proto je pro nová vydání pronikavě upravoval (např. překlad Silviovy kroniky, srov. můj článek *K dosavadnímu bádání o Veleslavínovi*, Sborník prací FFBU 1961, D 8, s. 89—96).

děti a mládeže, jejich neřestí, vztahů v rodině a mezi pány a poddanými, druhá (vidění 17 až 27) kostelů, obřadů a svátostí, klášterů a mnichů, poutí a žebráků a konečně třetí (vidění 33 až 37) posledních věcí člověka. Ostatní vidění se obírají různými mravními problémy s dosahem společenským (9. — zahálka, 10. — noční toulky, 30. — touha po slávě a nezdramv ctízádost, 31. — vděčnost a nevděk) a profesemi (16. — vojáci, 32. — pastýři), institucemi (12. — soudy a úřady) apod.

Metoda jednotlivých vidění je do značné míry schematická — v podstatě dvojdomá: zpravidla je ukázána negativní a pozitivní stránka věci (nebo naopak), tj. hříchy a zápory určitého stavu nebo prostředí a jeho ctnosti a přednosti. Takto průhledně Komenský nepostupuje — dvojdomý je sice celý jeho spis ve snaze ukázat na jedné straně hemžení lidí odvrácených od Boha a na straně druhé klid člověka navraceného Bohu, ale uvnitř první části, ve které především se projevila umělecká velikost Komenského, není podána realita schematická, nýbrž skutečnost v celé její mnohotvárnosti.

Zvláštní pozornosti si zasluhují ústřední typy spisů, postavy toužící po poznání — v Labyrintu poutník, ve Vidění sedláček. Oba si kladou — stejně jako před nimi a po nich jiné literární postavy toužící po spravedlnosti — otázku vztahu mravnosti ke spravedlnosti, přičemž objasnění této otázky je vedle úsilí poznat svět smyslem jejich putování. Komenského poutníka je ovšem nutno z roviny alegorické přesunout do roviny obecně lidské a dosadit si za něho vzdělance 17. století. Poutník je nepochybně typizací samého autora, ostatně autobiografičnost této postavy napověděl Komenský v předmluvě k Labyrintu a podtrhl ji na několika místech, která jsou odrazem jeho životních zkušeností (s manželstvím, s nemírným hodováním aj.). Jestřábský se patrně stylizuje do postavy anděla, vždyť jeho životním údělem bylo poučování a umravňování svých svěřenců, především venkovanů, které typizoval v postavě sedláčka.

Každá z hlavních postav našich spisů má průvodce — poutník Vše-zvěda Všudybuda a Mámení (nebo „Mámila“), sedláček anděla. Návod k dešifrování průvodců dal Komenský ve své předmluvě k čtenáři: je to prý „držost myslí, všeho ohledující, a zastaralý při věcech zvyk, pravdy barvu šalbám světa dávající“ (s. 12).¹⁴ Vše-zvěd Všudybud je tedy personifikací lidské snahy o poznání, Mámení pak zosobněním ustáleného a tedy nekritického pohledu na svět. Není vyloučeno, že i za postavami obou poutníkových průvodců se skrývají konkrétní osobnosti nebo že aspoň do jejich promluv Komenský vložil názory dvou (nebo více) lidí, s nimiž se znal nebo o nichž se dozvěděl z cizího vyprávění. Lidí toužících po poznání i lidí podléhajících konvencím je jistě v každé době dostatek.

¹⁴ *Labyrint* cituji podle edice Antonína Škarky z r. 1958, v níž je pečlivě transkribováno amsterodamské vydání z r. 1663, přihlížím však i ke kritické edici Jana V. Nováka z r. 1910 (15. svazek VSJAK), obsahující text prvního vydání z r. 1631 a v poznámkách odchylky rukopisné verze a amsterodamského vydání. Srov. též edici Jaroslava Kolára v DJAK 3, Praha 1978, s. 265–412. — *Vidění* cituji většinou podle 1. vydání (viz pozn. 5), a jde-li o text chybějících listů, používám druhého vydání (exemplář Státní vědecké knihovny v Olomouci, sign. 32.539). Mezi oběma vydáními spisu nejsou zásadní textové diference, pouze drobné rozdíly hláskové, v interpunkci, v kvantitě apod.

Na rozdíl od samostatně pojatých „vůdců“ poutníkových je „vůdce“ sedláčka z Vidění postavou vyloučeně nepůvodní. S nadpřirozenou bytostí jako průvodcem člověka se setkáváme v různých spisech literatury středověké i antické. To však neznamená, že by Jestřábský nutně musil vycházet z cizojazyčné předlohy. Její existenci nepřimo vyvrací sám jazyk Vidění, v němž je poměrně málo syntaktických a lexikálních barbarismů. Svou fikci anděla jako průvodce a učitele člověka Jestřábský vědomě opíral o některé vzory, z nichž v Předmluvě k čtenářům připomíná Vergiliovu Aeneidu, Životy svatých Otců podle zpracování Pelbarta de Themesvar a především biblí, a to Proroctví Daniela proroka (7. až 12. kapitola) a Zjevení svatého Jana. Jestřábský samozřejmě v rámci svého teologického studia zvládl katolické učení o andělech, které popularizoval ve své Knížce pobožné o svatých anjelích (Olomouc 1899 a nově v Opavě 1717). V souvislosti s Jestřábského pojetím anděla je třeba zaznamenat analogický projev víry Komenského: v 47. kapitole Labyrintu poutník poznává, že každý člověk má svého anděla ochránce, „preceptora“ a „nebeského poučovatele“, s jehož pomocí i prostý člověk pochopí nejtěžší záhady. Anděl může na člověka působit prostřednictvím snů, vidění a zjevení (je to jeden z raných dokladů víry Komenského ve zjevení, která se u něho vystupňovala po odchodu z vlasti), Komenský tedy v Ráji srdce dochází k týmž myšlenkám, na nichž je založeno Vidění Jestřábského.

Mezi Labyrintem a Viděním lze zjistit řadu analogií. Některé jsou výrazné a týkají se celých kapitol, jiné — dílčí — se vztahují pouze k určitým pasážím. Předpokladem k dedukcím širší platnosti může se stát srovnání aspoň dvou kapitol se stejným námětem. Nabízí se k tomu 8. kapitola Labyrintu a 28. vidění s tematikou manželství. V Labyrintu je stavu manželskému vyhrazena jedna ze šesti hlavních ulic. Už to má samozřejmě v kompozici celku určitou hodnotu uměleckou, přestože zařazení stavu manželského jako společenské buňky vedle pěti stavů ve smyslu profesí je poněkud rozporné (ovšem i vysvětlitelné). Funkční je tu každá rekvizita — počínaje branou, kterou se do ulice vchází. Připamatujme si, že brána se nazývá Snoubení a že na širokém „placu“ před ní se houfují lidé obojího pohlaví, kteří se vzájemně prohlížejí. „A nejen to, ale ohledával jeden druhému uši, nosu, zubů, krků, jazyků, rukou, noh a jiných oudů; měřil také jeden druhého, jak dlouhý, široký, tlustý neb tenký jest. Tu jeden k druhému jednák přistupoval, jednák odstupoval, jednák po předu, jednák po zadu, jednák po pravém, jednák po levém boku naň sobě pohlédaje a všeho, což při něm viděl, ohleduje: zvláště pak (toho sem nejvíc viděl) měšců, vačků a toboi jeden druhému ohledoval, jak dlouhý, jak široký, jak odutý, jak tuhý neb slabý jest, měře a váže. Někdy sobě jich několik na jednu ukazovalo, z toho zase žádný; pakli jeden druhého odháněl, vadili se, tloukli, rvali; i vraždy sem tu spatřil“ (s. 30). Komenský pak pokračuje známými obrazy, jak se oba partneři váží v koších na zvláštních zavěšených vahách, jak je jacísi kováři skovávají do pevných pout, jak se pak oni nezřídka nerovně spřežení lidé po celý život lopotují, vzájemně přetahují, až teprve Smrt svými šípy jejich pouta rozbíjí.

U Jestřábského je manželskému stavu věnováno 28. vidění, ale o manželích, o výchově dětí v rodině a o různých manželských a rodinných problémech se pojednává i v jiných částech spisu, zejména v počátečních

oddílech. My se však omezíme jen na 28. vidění, které v rámci celku nezaujímá takové klíčové místo jako 8. kapitola Komenského a které je nevýrazně vkomponováno za několik oddílů o kostelích, klášterech, svátostech apod. a před oddíl o pánech, touze po slávě atd. V 28. vidění přivádí anděl sedláčka do „městečka dosti velikého“ a tam mu v několika domech dává nahlédnout do manželského života jejich obyvatel. Šeznamuje ho vlastně se čtyřmi typy manželství (proti Komenskému je to výběr důkladnější, ale užší), a to nejdříve s manželstvím veskrze harmonickým, pak s nesvorným manželstvím, poté se svazkem hodného muže se zlou ženou a nakonec s manželi jako s rodiči nevydařených dětí. Obrazy jsou to stereotypní, charakter manželství nevyplývá snad z nějaké scény nebo akce, nýbrž je dedukován z popisu a doložen exemplý. Formulacím však nelze upřít výstižnost, když např. „vůdce anděl“ říká o druhém manželství, že se muž chová k ženě, „jako by ji ne za manželku, než za krávu nebo za psa byl sobě pojal, avšak ani krávkě, ani psovi by tak zle nedělal, jak dělá manželce“ (s. 221—222). Po navštívení čtyř domů, obývaných podle Jestřábského čtyřmi typickými manželskými páry, ptá se sedláček v mezích základní konvence spisu na příčiny nepodařených manželství a anděl ony příčiny didaktickým způsobem vyjmenovává, přičemž sympatické je zdůraznění lásky oproti poutům hmotným: „Jiný žení se aneb některá se vdává pro statek a pro peníze, ne pro lásku: potom když peníze utratí a statek se zmaří, povstává nenávisť, proklínání, svády, bití a pohoršitelné živobyť“ (s. 223—224). Zdůraznění citu jako předpokladu manželské harmonie lze jistě hodnotit jako diferencní rys proti skepsi poutníkově, který při pohledu na zamilovanou dvojici prohlašuje: „Dostit to málo rozkoše, kteráž stojí-li za ta pouta, já nevím“ (s. 32).

Z obou kapitol poznáváme, že řada motivů se sice shoduje, ale rozdílné je jejich zpracování: u Jestřábského prosté ztvárnění narativní, kdežto u Komenského ztvárnění obrazné. Lze to např. dokumentovat na motivu věkově nerovného manželství. Poutník si pohledem na váhy ověřuje Všudybudův názor, že ukáže-li váha u brány Snoubení rovnost, je manželství páru povoleno, ukáže-li nerovnost, partneři se rozcházejí. Poutník však vidí, „že některé věkem, stavem a jinak sobě všelijak podobné váha ukazuje, a oni předce jednoho skrze koš pouštějí; jiné zase převelmi nerovné, kmetě s mladíci, jinocha s babou, sázejí, jeden stojí zhůru, druhý dolů, a předce praví, že muž býti; jakpak to? Odpověděl: Ne všecko ty vidíš. Pravdať jest, některý by kmet neb babka za funt koudele neuvážil: ale když při sobě buď mastný pytlík má neb klobouček, před kterýmž se jiní kloboučkové smykají, aneb podobného něco (nebo takové věci všechny také na váhu jdou), tím jest, že se to ne podle tvého soudu vyrazí“ (s. 31). Týž motiv se ve Vidění neobjeví při žádné z návštěv čtyř domů, tedy Jestřábský věkově nerovné manželství nepovažuje za jev typický, odsuzuje to však v andělově replice jako jednu z příčin nezdařených manželství slovy: „Ale nerovnota nejhorší tato bývá, když jeden starý, druhý mladý jest: tuť se brzo jeden druhému znechutí“ (s. 224).

Je nepochybné, že Komenského záběr problematiky manželství je mnohem širší než záběr Jestřábského, který se v 28. vidění zaměřil jen na manželství z určitého sociálního prostředí: podle zmínky o městečku dosti velikém by mělo jít o měšťanská manželství, avšak argumentace

z představového světa blízkeho sedláčkovi naznačuje, že měl zároveň a především na mysli manželství venkovanů. Na rozebíraných kapitolách je zajímavé mj. to, že v nich autoři ústy svých protagonistů vyjadřují svou osobní zkušenost. Poutník vypravuje, jak ho Všudybud a Mámil přeloudili, „že sem se jako z žertu na váhu a odtud do pout dostal, a tudíž sám čtvrtý spatý chodil; jiných pak (pravili, že k službě a pro počestnost) páteř mi přidali, že sem je sotva za sebou vláčetl mohl, dychtě a chroptě. Vtom nenadále jakýs udeřil vícher s blýskáním, hřmáním a krupobitím strašlivým: i rozprchá mi se všecko to pryč kromě spřipínaných mých, s nimiž já také v kout běže, toť šipové Smrti zporázejí mi všech mých tré, že sem žalostně osaměje a hrůzou zmámený jsa, co dělati nevěděl. Vůdcové moji, abych sobě toho na ten čas vážil, že mi snáze utíkatí bude“ (s. 34—35). Komenský zde alegoricky zobrazil své manželství ve Fulneku a rodinné neštěstí po bitvě na Bílé hoře, kdy mu zemřela manželka a dvě děti. — Naproti tomu sedláček po zhlédnutí třetího domu politoval onoho dobrého muže, „že tak zlou ženu, právě na štíru narozenou, sobě za manželku pojal“ (s. 222), a po učené připomínce Protagora řekl: „Já pak... děkuji Pánu Bohu, že jsem se neoženil, a nějakého draka takového na krk jsem sobě nevzal; nebo Písmo svaté mluví: Lépe bydleti se lvem a s drakem nežli přebývati se zlobivou ženou. Eccl. 25.“ (s. 222). Vidíme, že v případě Komenského bylo osobní poznání nadiktováno životní tragikou a že toto poznání se dalo v intencích žánru a charakteru hlavní postavy přenést na poutníka, kdežto ve Vidění autor své poznání kněze vázaného celibátem přenáší neústrojně na sedláčka a dopouští se tak jednoho z uměleckých anakolutů, totiž výšinu z vazby zákonitostí uměleckého díla.

Myšlenkově i umělecky stojí tedy 8. kapitola Labyrintu výše než 28. vidění skladby Jestřábského a rozdílů v umělecké metodě, plynoucí z rozboru obou tematicky shodných úseků, lze do značné míry generalizovat. Tyto rozdílů však nevystupují tak markantně při srovnání druhé části Labyrintu s Viděním: některé pasáže Ráje srdce jsou dokonce svým explikativním podáním blízke skladbě Jestřábského; jako příklad lze uvést 39. kapitolu, v níž Kristus dává poutníkovi morální ponaučení a uvádí na správnou míru jeho poznatky z bloudění světem.

Dospěli jsme ke zjištění rozdílů v šířce záběru a ve výběru ze skutečnosti a ovšem i k rozdílům rázu uměleckého. Právě zde je však nutné zdůraznit fakt, že oba autoři psali pro různé publikum: Komenský v první řadě pro vzdělance, kdežto Jestřábský určil své dílo pro poučení a povznesení robotujících sedláků. Důkazem zaměření Labyrintu na vzdělance je už latinské věnování Karlu staršímu z Žerotína a pak předmluva K čtenáři, kde autor od kritiky hedonismu přechází k barokní představě o marnosti tohoto „nádherného“ světa (a tím předjímá základní myšlenku vlastního spisu). Dále tuto intenci dokumentuje zasvěcená pozornost věnovaná učencům, filozofům, alchymii, rosekruciánům atd., latinské úryvky (marginálie aj.) do češtiny nepřeložené apod. Doklady pro zaměření Vidění přinášejí obě předmluvy ke spisu: v první („Předmluva k sedláčkům“) Jestřábský vychvaluje „lid sedlský a robotný“ a ve druhé („Předmluva k čtenářům“) vybízí učenějšího čtenáře, aby jeho knížku netupil a napsal sám něco vhodnějšího pro lidi prosté a pro ozdobu a zachování někdy slavné řeči moravské. Tato skromná formulace, v níž by

nebylo spravedlivé vidět literární klišé známé už ze středověké literatury (např. z předmluvy ke kronice tak řeč. Dalimila), je zajímavým projevem moravského vlastenectví.¹⁵

Rozdíl mezi Komenského poutníkem a Jestřábského sedláčkem se rovná rozdílu mezi vzdělavcem a sedlákem. Podstata tohoto rozdílu vystane, přihlédneme-li k faktu, že oběma chtějí jejich průvodci vnútit určitou představu o světě: tuto představu sedláček pokorně přijímá, kdežto poutník si ji ověřuje vlastním poznáním. Posunutě brýle poutníkovy nejsou podružnou rekvizitou, ty jsou uměleckým prostředkem k vytvoření obrazu člověka, který chce poznávat svět sám, bez cizího doprovodu a návodu a bez vžitých či apriorních kategorií. Racionalismus a individualismus poutníka je racionalismem a individualismem vzdělavce, který těmito vlastnostmi překračuje hranice barokního světa a stává se spíše než typem barokním typem renesančním nebo osvícenským. Buďme však důslední, neboť naše zjištění platí jen pro první část spisu. V části druhé dostává poutník, navštívený Kristem, novou uzdu, což je poslušnost Bohu, a nové brýle, což je slovo boží a Duch svatý. Nové uzdě a novým brýlím se nevzpírá jako v první části uzdě Všeživodě a brýlím Mámění, přijímá je ochotně a s jejich pomocí zhlédne slávu boží a stane se jedním z božích vyvolenců. Spis tedy vyúsťuje v typický barokní iracionalismus — poutník jde stejnou cestou jako sedláček; i když jeho iracionalismus vyvěrá z velkého intelektu a dopíná se vysokých myšlenkových poloh, přece podstata je shodná.

Přes toto konstatování zůstává faktem, že poutník chce všechno zažít z autopsie, že jeho poznání je přímé, kdežto sedláček někdy přijímá poznatky zprostředkovaně a dává si je korigovat andělem. Jako příklad nám může posloužit 16. vidění, kde o vojácích mluví sedláček jen z do-slechu (když se sedláček chtěl mezi vojáky podívat, anděl ho napomenul: „Nechej ty, sprostáku, vojákův, ne každému jest zdrávo a bezpečno mezi ty lidi se míchat!“ — s. 115): „Slyšel jsem, že mnozí z lidu vojenského nedobří a nelítostiví jsou na sedláky, když jsou v kvartýřích aneb v marši, že nebohým lidem velké nátlaky dělají a mnohých věcí, i nemožných od nich žádají a dají sobě rozkazují, a když oni jim toho dání nemohou, ani toho nikde dostati, že je bijí, za vlasy rvou a po zemi vláčejí“ (s. 116). Jsou to stesky venkovských lidí na útrapy spojené s vojáky a s válkou, které známe z pololidových selských Otčenášů a nejvýrazněji z Kocmánkovy skladby *Lamentatio rusticana*. Nepravosti, násilí a neposlušnost vojáků pak anděl dokumentuje v několika exemplech — značně naturalistických, což ostatně odráží dobu s všedním životem plným hrubostí. V souhlase s dvojdomou koncepcí spisu však anděl podává také příklady vzorných vojáků — světců Jiřího, Šebestiána, Martina, Mauricia aj. a končí chválou vojáků a přesvědčením, že by sedláček po zhlédnutí poctivých vojáků smýšlel o stavu vojenském dobře.

¹⁵ Moravské vlastenectví vyjádřil Jestřábský s hrdostí i v jiných svých dílech, zejména v *Katechismu domácím pod titulem a způsobem Rozmlouvání hospodáře s hostem* (Olomouc 1715, podruhé tamtéž 1723). Z tohoto hlediska stojí Jestřábský v sousedství Tomáše Pešiny z Čechorodu, Jana Jiřího Středovského a některých jiných barokních autorů, především historiků.

V porovnání s 16. viděním je obdobná kapitola Labyrintu (XX. Stav soldátský) mnohotvárnější. Především poutník poznává tento stav z autopsie. Pro Komenského neexistují špatní vojáci a „vojska boží“ (jak říká Jestřábský), v jeho pojetí jsou to vesměs lidé usilující „o zhoubu životů a pohodlí lidských“ (s. 88). Popisuje hromady zbraní určených nikoli na „vsteklou zvěř a divoké líté šelmy“ (jak se naivně domnívá poutník), ale na lidi (jak se poutník dovídá od svého průvodce). Odtud pak Komenský přechází k barvitému líčení násilnického vojenského života a nelítostné bitvy a jejích tragických následků. Přitom nerozlišuje mezi bojem nespravedlivým a spravedlivým, vždy jde o mocenskou záležitost vladařů, za kterou pykají žoldněři (Komenský nepíše o nevinných vojácích, ale o těch, jejichž „kůže zaplacená byla“, s. 90). V této oblasti má Labyrint blízko k nejlepšímu německému románu 17. století: v Grimmelshausenově románě *Der abenteuerliche Simplicissimus* stojí v centru děje také postava posuzující svérázně absurdnost války a její hrůzy.

Poznamenali jsme už, že některé kapitoly Labyrintu a Vidění se tematicky kryjí pouze zčásti. Tak pro 12. sedláckovo vidění najdeme analogie v 15. a 19. kapitole Labyrintu. V 12. vidění anděl přivádí sedláčka na radnici, kde se k vykonávání soudcovské funkce právě připravují opilí a zkorumpovaní soudcové. „Tuť také bohatší má předek: chudobný a sprostáček bývá ukřikován slovy, ubroukán, ufoukán, aneb chudobná vdova, až jím nebohým toho do pláče bývá“ (s. 92). Takovou situaci však anděl považuje za charakteristickou jen pro vesnice a městečka, ve větších městech prý se soudí spravedlivě, protože „tam rychtář a rádlní páni bývají muži učením a rozumní“ (s. 92). Zde se projevuje důležitý rys spisu Jestřábského — přesvědčení, že vzdělanost souvisí s mravností, že člověk vzdělaný musí být také mravný. V principu se tu Jestřábský shoduje s Komenským, zejména v jeho pojetí pansofie, avšak Komenský — umělec viděl tuto problematiku jinak než později Komenský — vědec. Dokazuje to 15. kapitola Labyrintu, v níž se líčí groteskní vyměřování území, omezování zdmi, sruby, ploty, přívorami, což je vždy odůvodňováno právem, pomocí „subtilného hlav lámání“, tedy vzdělanost zde vede k nepravosti, právem se má odůvodnit útlak a bezpráví. V 19. kapitole zase poutník pozoruje úplatnost a křivdy — soudcové se mu přes posunuté brýle stížnosti poddaných vyslyšati, jiní oči, jimiž by neřády před sebou znamenati, jiní nosu, kterýmž by šibalů proti právu uklady čenichati, jiní jazyku, kterýmž by za něm utištěné promlouvati, jiní rukou, kterýmiž by úsudky spravedlnosti vykonávati mohli; mnozí ani srdce neměli, aby, co spravedlnost káže, konati směli“ (s. 82). Soudci jsou pojmenováni s jemným smyslem pro slovní komiku: „Atheus, Svárurád, Sluchosud, Stranobij, Osobolib, Zlatomíl, Darober, Nezkus, Malověd, Nedbal, Kvapil, Ledabyl; všech pak president a nejvyšší sudí aneb přimas byl pan Takhcimíř“ (s. 83). A hned nato navazuje příklad soudu, na němž byla obžalována Sprostnost od Soka, příklad, z něhož je zřejmá Komenského znalost starších literárních sporů. Komenský své obrazy soudobého soudnictví rozehrává do barvitě tragikomedie, představující řetěz křivých rozhodnutí od malého soudce až po mocného vladaře. Komenským vykreslená „*procuratorum perversitas*“ je nazírána z různých úhlů, ale vždy je motivována úplatky — váčkem souzených a soudících se. Proti

Jestřábskému zabírá do šířky i do hloubky, jeho satira nešetří ani instituce, ani zákonodárce, ani soubory zákonů — připomeňme aspoň jeho dvojí parodickou obměnu vžitého názvu právníckého spisu Práva a zřízení zemská na Žravá hryzení zemská a Dravá šízení zemská (s. 85).

Vztahy mezi vrchností a poddanými se častěji než Komenský obírá Jestřábský, což ovšem bylo podmíněno rámcem jeho skladby. Přitom se snaží vymyslet a vcítit do psychiky robotujícího venkovana. Nejlépe se mu to podařilo ve 14. vidění, kde si sedláček prohlíží panské sídlo a kriticky je posuzuje pod zorným úhlem svých charakteristických vlastností — šetrnosti, smyslu pro užitečnost a účelnost, pracovitosti, upřímnosti aj. V 29. vidění „O dobrých a zlých páních a jejich vládařích“ Jestřábský odhaluje nelidské nakládání pánů s poddanými. Sedláček „viděl tam pána nádherného, an se na poddané schápal, jim hrozil a některé sám bil aneb drábům bití poručil, bez milosti: některé do pout a do vězení sázel, pro dost malé provinění. Nebylo na tom dosti, měl k tomu ten pán officíry a vladaře velmi urputné na poddané, kteříž je zlými slovy, láním, proklínáním, bitím, na ně plváním, nohami kopáním trápili a psův jim nadávali, a hůře jim nežli psům dělali: na jejich pláč a prozby nic nedbali“ (s. 228—229). Podle anděla takoví tyraní zpravidla nejsou příslušníky vzácného a bohatého rodu, „ale z sedlákův jsou a z chudobných zrozeni: kteřížto že z nouze k takové vládě přišli, zapomenuli na svůj rod a na svou předešlou chudobu“ (s. 229).

Jestřábskému jistě nešlo o radikální změnu vztahů mezi pány a poddanými, usiloval jen o odstranění křiklavých nespravedlností. Ústy andělovými prohlašuje v 29. vidění (s. 230) za nepřijatelné fyzické trestání poddaných více než 40 ranami a dovolává se pro to Starého zákona (25. kapitoly 5. knihy Mojžíšovy). Také Komenský se zabývá společenskou nerovností, především v 32. kapitole. Zde však nepostupuje výkladově jako Jestřábský, nýbrž sociální problematiku ústrojně začleňuje do humanistické scenerie paláce Moudrosti. Královně světa Moudrosti je předána prosebná listina chudých, kteří v ní poukazují na bohatství pánů a na vlastní nouzi. V odpovědi na tento list je dosavadní stav prohlášen za neměnný, neboť „sláva království toho vyhledává, aby se jedni nad druhými stkvěli“ (s. 117). Kromě toho se do paláce Moudrosti dostaví zástupci poddaných, rolníků i řemeslníků, se stížností na nelidské zacházení ze strany svých pánů, což ukazují na svých mozolech, modřinách, jizvách a čerstvých ranách. Podobně jako u Jestřábského jsou za viníky prohlášení vykonavatelé vrchnostenské moci. Ti však dovedou proti jedné žalobě poddaných postavit deset žalob na poddané, na jejich lenost, neposlušnost, vzpurnost, pýchu aj. A celý spor, v němž Komenský využil některých motivů svých Listů do nebe z r. 1619, končí opět potvrzením statu quo, „poněvadž to v světě býti musí, aby jedni panovali a druzí poddáni byli“ (s. 119). Na první pohled docházejí Komenský i Jestřábský k téže tezi o neměnnosti společenského řádu a o nutnosti poddaných podřídit se pánům s úctou, ochotou a poslušností, fakticky je však mezi oběma spisovateli velký rozdíl: Jestřábský za uvedenou tezi stojí celou vahou svého přesvědčení, kdežto Komenský ji ironizuje. To je zřejmé při komplexním pohledu na 32. kapitolu Labyrintu. S ironií Komenský pohlíží na samu instituci paláce Moudrosti, jejíž správní mašinerie odráží formálnost soudobého právního systému. Za připomínku stojí aspoň pout-

níkova zkušenost s žalobou Obžerství, Lakotnosti, Lichvy a některých jiných personifikovaných abstrakt. Ta jsou sice rozhodnutím královny Moudrosti pro své rozvratné působení vypovězena z jejího paláce, avšak její po celé zemi zveřejněné patenty nebyly řádně provedeny; v zemi jsou pak zjištěni podezřelí, kteří se podobají vyhoštěncům, ale popírají souvislost s nimi a také se jinak jmenují: „Jeden že jest podoben k Ožralství, ale že slove Rouš aneb Veselost; druhý podobný k Lakomství, ale že slove Hospodářství; třetí podobný k Lichvě, ale že slove Ourok; čtvrtý k Chlipnosti, ale že mu říkají Milost; pátý ku Pýše, ale že se jmenuje Vážnost; šestý k Ukrutenství, ale že se slove Přísnost; sedmý k Lenosti, ale že má jméno Dobromyslnost etc.“ (s. 115—116). Propuštěním podezřelých osob na svobodu, neboť jejich totožnost s vyhoštěnci nebyla prokázána, se dokresluje dílčí úsek plastického obrazu společnosti, která se spokojuje s formálními změnami, přičemž podstata zůstává.

Svým obažným satirickým projevem se Komenský výrazně odlišuje od rozvleklého moralistního výkladu Jestřábského. Satirická zkratka mu umožňuje odkrýt asociální jádro některých jevů, jako je opilství, lenost, ješitnost, neupřímnost aj. Kdežto Komenskému stačí k postižení těchto jevů několik obrazů, musí jim Jestřábský pod tlakem svého explikativního principu věnovat celá vidění nebo dlouhé pasáže. Dokumentování těchto jevů by nás vedlo k zajímavým dílčím srovnáním, která je nutno z rozsahových důvodů omezit. Taková srovnání by se ovšem netýkala pouze lidských nectností, ale také vztahu spisovatelů k některým profesím, k náboženství aj.

Pokud jde o profese, zaslouží pozornosti aspoň 14. kapitola Labyrintu a 33. vidění, věnované medicíně. Poutník Komenského sleduje s údivem anatomický pokus a skepticky pozoruje léčebné zákroky na pacientech, kteří umírali buď pro neznalost, nebo pro nedbalost svých lékařů. Jestřábský zase přivádí sedláčka do „infirmarie“ mezi nemocné a umírající ne proto, aby ho poučil o medicíně, ale aby ho připravil na výklad o křesťanském vztahu k utrpení a o křesťanském odchodu ze světa. (O smrti křesťanů píše ovšem i Komenský, a to v 51. kapitole, ale v porovnání s barokní dikcí 33. vidění prostěji. V 52. kapitole pak Komenský líčí slávu boží s barokní monumentalitou podobně jako Jestřábský v posledním vidění.)

Dominantní funkce náboženství v době baroka nutila spisovatele různých žánrů, aby k náboženství zaujímal stanovisko. Proto také v obou našich skladbách je lidské dění nazíráno na pozadí náboženské ideologie, navíc však jsou zde přímo pasáže věnované určitým náboženským formám a projevům. Tak v 17. kapitole Labyrintu „poutník prohlédá stav nábožníků“, v 18. kapitole „prohlédá náboženství křesťanské“. Snaha o co největší dosah uměleckého zobrazení diktovala Komenskému v 17. kapitole i zřetel k židovství a k islámu a vedla ho v 18. kapitole ke kritickému pohledu na nejednotnost a nemravnost křesťanů a jejich duchovních vůdců. Stanovisko Komenského není úzce konfesionální, a proto jeho kritika může postihnout duchovenstvo jak katolické, tak protestantské (srov. enumeraci „biskupi, arcibiskupi, opatové, proboštové, děkanové, superintendenti, inspectores etc.“, s. 76). Rozptýlení křesťanů do různých církví metaforizuje obrazem kostela s množstvím kaplí; tou největší a nejzodbnější z nich je nepochybně míněna katolická církev, na

kterou mří výtky nesnášenlivosti, násilí, závisti aj. Tyto výtky jsou pochopitelné u autora-nekatolíka s životními zkušenostmi Komenského a pochopitelná je ovšem i určitá agresivita vůči jezuitům jako „tovaryšstvu paličů a mordérů“ (v kap. 27, s. 105). Oproti diferencovanému vztahu Komenského k náboženským institucím je postoj Jestřábského zcela jednoznačný. Ze svého katolického stanoviska vychází samozřejmě také při odpovědi na titulní otázku 20. vidění, „zdaliž i kacíři Pánu Bohu se líbiti mohou a spasení věčného dojíti“ (s. 150). Jeho poměr k nekatolíkům je však relativně umírněný, což zaslouží zdůraznění se zřetelem k době vzniku a vydání jeho Vidění, tj. k době vrcholící protireformace. Po té stránce spis předznamenává — pokud jde o vztah k nekatolíkům — umírněnou literaturu, jejímž projevem se asi 30 let poté stane Laštovkův Čtvrtý článek víry katolické (Trnava 1748). S Laštovkou — a ovšem i s Bilovským a s některými jinými barokními homiletiky — spojuje Jestřábského také horlení proti formálnímu vykonávání náboženských povinností (např. zpovědi v 21. vidění, s. 158—161).

Naše srovnání dvou děl české pobělohorské literatury vedla vesměs ke zjištění širokého záběru, mnohotvárnosti, problémovosti a dynamičnosti Labyrintu tam, kde je Vidění zaměřeno poměrně úzce, látka je podána prostě, jednoznačně a staticky. Labyrint má atmosféru velkého dramatu, Vidění atmosféru exercicií nebo kostela při kázání. V přístupu k problematice a v jejím zpracování se projevila různá míra vzdělání a nadání jejich tvůrců a ovšem i jejich rozdílný vztah ke skutečnosti a rozdílný záměr. Komenskému šlo o pronikavý pohled na společnost a o filozofické závěry z toho plynoucí, kdežto Jestřábský chtěl postihnout zlo v jeho nejběžnějších formách a vést k mravnému životu. Komenský obrazným způsobem umocňuje životní zkušenost intelektuála své doby a píše především pro intelektuály, kdežto Jestřábský se popisem a výkladem snaží vystihnout mravní úroveň soudobého venkovana a své dílo prostým venkovanům také určuje. Spisy, vzniklé nezávisle na sobě,¹⁶ jsou produktem barokních představ o složitosti světa ovládaného Bohem i barokních myšlenek o bloudění světem hříchu, bezpráví a nejistoty a nalézání světa ctností, spravedlnosti a jistoty. Tyto představy a myšlenky našly v obou dílech své umělecké vyjádření jak v plánu tematickém a kompozičním, tak v jazykovém, zejména v antitetičnosti typické pro baroko.

FORTUNA A JEJÍ LITERÁRNÍ ANALOGIE

V alegorickém spise J. A. Komenského Labyrint světa a Ráj srdce se vyskytují některé abstraktní postavy, které mají rozvětvený literární rodokmen. Platí to především pro Fortunu a Moudrost, jež jsou obklopeny dalšími personifikovanými abstrakty kladného i záporného významu. Každé z nich by si zasloužilo začlenění do širšího literárního kontextu, nám však půjde jen o dílčí pohled na Fortunu.

¹⁶ Srov. dvě práce Součkové v pozn. 9 (tytéž stránky).

V Labyrintu se s Fortunou setkáváme ve 23. až 27. kapitole. Poutníka k ní přivádějí dva jeho průvodci poté, kdy ho provedli různými lidskými stavy a zaměstnáními, které však nezbudily jeho sympatie, protože neodpovídaly jeho představám o smyslu lidského života. Na hradě Fortuny (a poté na hradě královny světa Moudrosti) měl poutník najít potěchu a uspokojení. Líčení vzhledu Fortuny a jejího sídla a ovšem i její funkce v životě jednotlivce a společnosti je locus communis antické, středověké i renesanční literatury. Na široké časové rozloze osciluje význam tohoto abstrakta od „rozmarného štěstí“ po „slepu a hluchou náhodu“ (ve druhém významu např. v pozdně antickém díle Tabula Cebetis, často v renesanci vydávaném a výtvarně zpracovávaném). Proto i pět kapitol Komenského vzbuzuje četné reminiscence, z nichž vyberu dvě, a to z toho důvodu, že tvůrci příslušných spisů byli světově proslulí humanisté s neobyčejným vlivem na jiné literatury a že tato díla (event. ve druhém případě jeho část) byla také uvedena do češtiny.

V prvním případě jde o Aenea Silvia Piccolominiho, který byl nejen vynikajícím politikem (zúčastnil se koncilu v Basileji, byl sekretářem protipapeže Felixe V. i členem kanceláře císaře Fridricha III.) a církevním představitelem své doby (po rychlé duchovní kariéře byl v l. 1458—1464 papežem pod jménem Pius II.), ale také předním humanistou, který se do české literatury začlenil svým dílem *Historia Bohemica* (dokončeným r. 1458 a poprvé vydaným v Římě 1475) a v překladu svým *Somniem de Fortuna* z r. 1444. *Somnium* ve formě dopisu adresoval *Silvius* — tehdy diplomat císaře Fridricha III. — Prokopovi z Rabštejna, významnému českému katolickému šlechtici, který byl jeho oblíbeným kolegou v císařské kanceláři a v letech 1453 až 1468 kancléřem krále Jiřího z Poděbrad. Obsahem *Silviova* stylově elegantního dopisu je jeho snová návštěva v sídle Fortuny s jeho důkladným popisem a rozmluvou s bohyní štěstěny.

Analogie mezi *Somniem* a *Labyrintem* se týkají těchto motivů: 1. Fortuna sídlí v opevněném městě na vyvýšeném místě; 2. před městem se shromažďují ti, kteří se do něho snaží dostat; 3. ústřední postava se do města dostane; 4. za branou si prohlíží vstupní teritorium; 5. zjišťuje velkou roli náhody v tomto království; 6. zpytuje osud těch, kteří zažili přízeň nebo nepřízeň Fortuny; 7. pozoruje jednání Fortuny; 8. dělá si ze setkání s Fortunou závěry.

Nevznikly uvedené analogie tím, že Komenský těžil ze *Silviova* spisu? Teoreticky by to možné bylo z několika důvodů. Především Komenský měl vědomosti o *Silviu* a znal jeho hlavní (nazíráno z českého hlediska) dílo, jak svědčí např. jeho odkaz na *Silviovo* vyprávění o králi Václavovi IV. ve spise *O sírobě* z r. 1634.¹ Není důležité, že Komenského odkaz na *Silviovu Historii* nesouhlasí, neboť se v ní nenachází citovaná epizoda ze života Václava IV.² Důležité je, že Komenský *Silviovo* dílo znal, ať už v originální latinské verzi, nebo v jednom či dvou českých překladech ze 16. století; pomůžeme-li rukopisně uchovaný překlad, jehož tvůrcem byl na žádost bratří Dobeše a Beneše z Boskovic brněnský ka-

¹ DJAK 3, Praha 1978, s. 439—440.

² *Ibid.* s. 469.

novník Martin Húska z Uherského Brodu (1487), šlo jednak o překlad Mikuláše Konáče z Hodiškova z r. 1510 (Kronika česká), jednak o překlad Daniela Adama z Veleslavína, spojený s edicí Kroniky české (vyšlé předtím r. 1539) Martina Kuthena ze Šprinsberka v tisku z r. 1585 (Kroniky dvě o založení země České). Avšak Komenský mohl znát i Silviovo *Somnium de Fortuna*, protože v souboru *Epistolae familiares* vyšlo dvanáctkrát jako prvotisk³ a několikrát i po roce 1500. Oblibě se těšilo také v Čechách, což bylo podmíněno humanistickým vkusem (zájem o díla epistolografického charakteru a o zašifrovanou skutečnost alegorických děl) i spjatostí s naším prostředím osobou adresátovou. Oblibu dokazuje dochování mnoha tištěných edic v českých zemích i rukopisných opisů⁴ a také překlad *Somnia* do češtiny, který pořídil už zmíněný pražský tiskař Konáč r. 1516 s názvem *Enea Silvia poety o Štěstí i divný i užitečný sen*.⁵ Kromě rámcových pasáží, tj. Konáčovy dedikace nejvyššímu sudímu desk dvorských Království českého panu Václavovi z Kolovrat a krátkého doslovu i tří sapfických strof, je to překlad v podstatě věrný.⁶

Přestože *Silviův* v české předbělohorské kultuře poměrně velmi rozšířený spis mohl být znám i Komenskému, domnívám se, že výše uvedené motivy vznikly v *Labyrintu* nezávisle na *Silviově Somniu*. Jsou totiž jinak modifikovány: 1. Do hrazeného sídla *Fortuny* vedou u *Silvia* dvě brány, kdežto u *Komenského* jediná (pojmenovaná *Ctnost*), avšak kromě ní nachází poutník prolámané postranní fortny (s nápisy *Pokrytství*, *Lži* a dalších *nectností*); 2. četní lidé čekající před branami prosí u *Silvia* se sepnatýma rukama o vpuštění do města, kdežto u *Komenského* obcházejí hradby a zjišťují, kde a jak se dostat nahoru; 3. u *Silvia* ústřední postavu (autora samého) převede pod svým pláštěm bavorský kníže *Ludvík* v houfu osob pocházejících podle odění od Říma, kdežto u *Komenského* tam poutník (spisovatelova autostylizace) vejde se svými dvěma průvodci; 4. vstupní prostor má u *Silvia* charakter idyllické rajske krajiny, kdežto u *Komenského* náměstí s množstvím lidí snažících se o postup vzhůru; 5. u *Silvia* i u *Komenského* je *Fortuna* vrtkavá, avšak u *Komenského* navíc její služebnice *Náhoda* rozhoduje, kdo má být vynesena kolem *Štěstí*; 6. tematicky jde v podstatě o totéž, ale *Silvius* uvádí navíc konkrétní doklady z antiky; 7. na přízeň či nepřízeň *Fortuny*, vládnoucí u *Silvia* s početným dvořanstvem (které tvoří personifikovaná abstrakta kladného i záporného mravního smyslu), čekají v *Somniu* pasívně různí významní lidé a země či města, kdežto v *Labyrintu* si lidé obdarovaní *Fortunou* sami připravují svůj osud, takže jejich bohatství, rozkoš a sláva se obracejí proti nim; 8. *Silvius* je polichocen návštěvou u *Fortuny*, kdežto *Komenského* poutník její svět odmítá jako přičící se lidskosti, protože *Fortuna* upřednostňuje zločince a strůjce lidských i přírodních katastrof a ničitele velkých kulturních hodnot.

³ Viz Ludwig Hain, *Repertorium bibliographicum*, Frankfurt a. M. 1826, č. 147–158.

⁴ Srov. např. rukopis *Somnia* mezi opisy některých *Silviových* listů z bývalé dietrichsteinské knihovny v Mikulově, dnes Státní vědecká knihovna v Brně, sign. MK 96, fol. 104b–111b.

Viz blíže Milan Kopecký, *Literární dílo Mikuláše Konáče z Hodiškova*, Praha 1962, s. 98–107.

⁶ *Ibid.* s. 105–106.

Z uvedeného je zřejmé, že v typu alegorie dochází k posunům. Na rozdíl od poklidného líčení Silviova je líčení Komenského plně vzruchu, pohybu, dynamiky (viz bod 4) i aktivity (body 2, 3, 7) a ovšem také přísného etického hodnocení (body 1, 8). Pro Silvia je příznačné těsné sepětí s antikou, využívanou zejména v příkladech velkých osobností minulosti (bod 6), Silvius projevil ve dvou případech také zřetel k českým dějinám: je připomenut slavný válečník Jiskra, který vojensky hájí práva krále Ladislava v Uhrách, a mezi velkými městy uvedena je Praha, kdysi prý slavná, která nyní upadá. V tomto směru tíhne líčení Komenského k obecnosti. V podstatě stejný motiv vrtkavosti Fortuny (bod 5) je u Silvia prezentován vyprávěcím způsobem, kdežto u Komenského pomocí kola Štěstěny, obrazu v podstatě ještě středověkého, ale renesančně adaptovaného.

Ve druhém případě se reminiscence na Fortunu vztahuje ke spisu Giovanniho Boccaccia *De casibus virorum illustrium*. Fortuna zde není ústřední postavou, nýbrž pouze jednou z postav vyprávění tvořících úvod ke třetí knize Boccacciova rozsáhlého díla. Úvod má doložit Boccacciovu ideu o odpovědnosti každého člověka za vlastní osud. Podobně jako se na začátku 12. století odvolával kronikář Kosmas na starce jako tradovatele předhistorických českých pověstí, tak po více než dvou staletích prohlašuje Boccaccio za vyprávění moudrého starce svou fabellu o sporu zpupné Fortuny se skromnou Chudobou. Fortuna se vysmívá jejímu prostému oblečení, její vyhublé postavě i jejímu podřadnému místu v lidské společnosti a naopak se chlubí svým honosným oděvem a přízní i pochlebováním mocných lidí. Slovní spor přechází ve rvačku, v níž vítězí Chudoba, která určuje Fortuně její osud: odnímá jí polovinu její moci. Fortuna totiž musí polovinu své podstaty, *Infortunium*, připoutat řetězy ke kůlu, aby nemohlo lidem škodit (kdežto *Fortunium* může posílat kamkoliv a za kýmkoliv), ovšem *Infortunium* může odejít s tím, kdo je svévolně osvobodí.

Komenský mohl znát tento syžet světově proslulého spoluzakladatele italské renesance, zvláště když Boccacciův spis byl často tištěn⁷ a koloval v českém prostředí, jak dokazuje mj. fakt, že jej znal autor předhusitského sporu zhrzeného milence s Neštěstím, který se uvádí pod konvenčním titulem *Tkadleček*.⁸ Důležitější však je to, že v době renesance vzniklo české dramatické zpracování v Konáčově Hře pěkných přípovědek.⁹ Hra byla vytištěna roku 1547 jako třetí spis před rokem zemřelého Konáče v jednom svazku spolu s alegorickou Knížou o hořekování a nařkáni Spravedlivosti a s biblickou hrou Judith, která stojí na počátku českého biblického dramatu a po té stránce má podobné iniciátorské postavení jako Hra pěkných přípovědek, stojící na počátku českého světského dramatu humanistického. Avšak Boccacciova Fortuna i její Konáčem modifikovaný obraz se zcela liší svým vnějším i vnitřním cha-

⁷ Jenom jako prvotisk byl spis vytištěn nejen v originálním latinském znění, ale i ve znění francouzském, anglickém a španělském; německy až r. 1545. Viz *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, č. 4.430, a *General Catalogue of Printed Books XXI*, London 1938, s. 32.

⁸ Viz František Šimek (vyd.), *Tkadleček*, Praha 1940, s. 194.

⁹ Viz blíže v knize cit. v pozn. 5, s. 146–154.

rakterem i svou funkcí od Fortuny Labyrintu, takže vliv na Komenského pokládám za vyloučený.

Z obrazů Fortuny vyskytujících se před Komenským pouze v české literatuře zaslouží uvedení *Boj Štěstí s Neštěstím* a *O Štěstí neboli Pán rady*. První skladba, připisovaná H y n k o v i z Poděbrad, je dochována rukopisně v Neuberském sborníku¹⁰ a už taková textová fixace zmenšovala možnost působení díla na současnou a zvláště pozdější literární tvorbu. Avšak nezávisle na tom zjistíme tu pojetí odlišné od Komenského. Je zde sice podrobně vylíčeno honosné sídlo Štěstí a kratochvilný život v něm, a v tom by se rýsovala vzdálená podobnost s Labyrintem, ale dominantní je protiklad a přímo zápas (především verbální) Štěstí s Neštěstím, který není v Labyrintu (a je do určité míry v jiné poloze u Boccaccia—Konáče, vezmeme-li v úvahu, že mezi služebníky Neštěstí je u Hynka vedle Nemoci, Bídy aj. také Chudoba). Formálně je Hynkova bezrozměrná veršovaná skladba sporem založeným na dialogu (rozvíklém) personifikovaných abstrakt a tím se shoduje s Konáčovou hrou (využívající dialogů Boccacciova vyprávění); protože dialog je častý i v Labyrintu, lze všechny skladby uvést na společného jmenovatele. Po té stránce se sem začleňuje i Silviovo Somnium, kterému se Hynkova skladba podobá v reminiscencích na šťastné či nešťastné okolnosti ze života historických osobností. Ideologicky je Hynkova skladba na rozdíl od ostatních skladeb ještě středověká, zejména myšlenkou o podřízenosti Fortuny boží vůli.

Druhé zmíněné dílo — *O Štěstí neboli Pán rady* — vyšlo tiskem r. 1505 bez uvedení spisovatelova jména.¹¹ Protože bylo také zapsáno do Neuberského sborníku obsahujícího většinou spisy H y n k a z Poděbrad, lze tu předpokládat autorství Hynkovo. Určité analogie mezi touto skladbou a Labyrintem tkví v ústřední postavě a v sídle i funkci Štěstěny, ačkoliv i zde jsou nemalé odlišnosti. V centru děje stojí v traktátu mládenec z rytířského stavu, prodávající se cílevědomě ke šťastnému a pohodlnému životu. Na rozdíl od toho není Komenského poutník sociálně blíže určen, příznačná je pro něho hlavně touha po poznání. Komenský ukázal přesvědčivě jeho vývoj od zmatku k pravdě, kdežto Hynkův mládenec postupuje od pravdy ke štěstí a odtud k životním pohromám a ke smrti. Dějištěm traktátu i Labyrintu je velké město znamenající svět; v Labyrintu je město bohatě rozčleněno a Hrad Štěstí je umístěn na skalnatý příkrý pahorek nejdále k západu, kdežto v traktátu je v městě odděleno předměstí s hospodou pana Pravdy od vlastního sídliště městské zvůle, v jehož středu se na velké hoře nachází zámek pana Štěstí. Snahu mládence dostat se do zámku plní jako v Labyrintu dva průvodci, zde nazvaní Chytrost a Žádost, kteří mu zjednávají službu u pana Štěstí. Tento mocný vladař, sídlící jako Komenského Fortuna v nádheře, je obklopen kladnými i zápornými abstrakty, u Komenského jen zápornými. Sám se na rozdíl od Komenského Fortuny neprojevuje v nepříznivém světle, ale trestá mládence za to, že ve své pýše pohrdl jeho přízní. Nezískal si ostatně ani přízeň personifikovaných mravních hodnot, nestál

¹⁰ Srov. *Veršované skladby Neuberského sborníku*, Praha 1960, s. 36—73.

¹¹ Nově s názvem *Traktátek o Štěstí, kterýž má jméno Pán rady*, Praha 1944.

o radu těch nejpřednějších — Moudrosti, Opatrnosti, Spravedlnosti, Milosrdenství a Ctnosti. Soudní při vyhraje Neštěstí, s nímž se mládenec předtím v hospodě purkmistra Povolila popral (tedy je tu motiv rvačky jako u Boccaccia-Konáče, vítězí také subjekt vysmívaný a ponižovaný), mládenec odchází na předměstí, kde ho čeká chudoba, utrpení a smrt. S obrazem Štěstí je tedy v traktátu spojen celý lidský život, kdežto v Labyrintu jen jeho epizoda. Obě díla vyúsťují v napomenutí čtenáři, aby si zamiloval skutečné mravní hodnoty vedoucí k Bohu.

Traktát z roku 1505 mohl být asi po 120 letech ještě čtenářsky dosažitelný, Komenský jej tedy mohl znát. Typologickými shodami patří jistě do linie vedoucí k Labyrintu, ale s největší pravděpodobností nebyl jeho inspiračním zdrojem.

I když jsme konstatovali různost obrazů Fortuny u Komenského i u Silvia a Boccaccia (event. u jejich českého adaptátora Konáče) a u Hynka z Poděbrad, přece je tu určitá typologická shoda v existenci a větší či menší aktivitě abstraktních protipólů Fortuny a jejich prostřednictvím v sympatiích — výrazných i méně zřetelných — k lidem chudobným, skromným, nemocným, osiřelým a vůbec sociálně strádajícím. Tím se uvedené skladby začleňují do sociálně kritické linie humanistické literatury, směřující od Hynka z Poděbrad přes Mikuláše Konáče z Hodiškova, Oldřicha Velenského z Mnichova (totiž jeho spis ovlivněný Luklaniem Kratochvilní, spolu i požitelní listové a žaloby chudých a bohatých, 1520), Pavla Kyrmezera (jako autora Komédie české o bohatci a Lazarovi, 1566, a Komédie nové o vdově, 1573) i Bartoloměje Paprockého z Hlohov (Hádání chudého člověka s bohatým, 1608) ke Komenského spisu Listové do nebe (1619).¹²

Komenského Fortunu je ovšem nutno poměřit i se skladbami, které komenologie pokládá za vzory Labyrintu.¹³ Analogie s Fortunou nenajdeme ani v Platónově filozofické úvaze o ideálním státu — v Politei, ani ve vylíčení vzorného státu nového typu, jak je podal s důrazem na sociální oblast Thomas More ve své Utopii a s důrazem na filozofickou oblast Thomas Campanella ve spise Civitas solis. Pokud jde o „dva české praménky Labyrintu“,¹⁴ nemá první z nich — Theatrum mundi minoris-Široký plac neb zrcadlo světa (1605) Nathanaela Vodňanského z Uračova — žádné místo analogické s Komenského kapitolami o Fortuně, kdežto druhý „pramének“ — Duchovní město jménem Rozkoš duše (1610) od Václava Porcia Vodňanského — obsahuje určitou analogii v trojdielné konstrukci Porciova města (jež má tři „placy“) a Komenského hradu Fortuny (jenž má tři poschodí),¹⁵ která je však zcela podružná, a ani sama, ani spolu s jinými drobnými podobnostmi nepodpírá hypotézu o Komenského znalosti Porciova spisu.

¹² Srov. Albert Pražák, *Příprava ke Komenského Listům do nebe*, *Slavia* 18, 1947 až 1948, s. 200—211.

¹³ Viz Jan V. Novák, *Labyrint světa a ráj srdce J. A. Komenského a jeho vzory*, *ČČM* 79, 1895, s. 58—70, 190—211 a 452—466.

¹⁴ Tak nazval svou studii Stanislav Souček, srov. *Dva české praménky „Labyrintu“*, *Listy filologické* 51, 1924, s. 271—280.

¹⁵ Viz Stanislav Souček, *op. cit.*, s. 278.

Je tedy nutno nakonec obrátit se ke spisům, které Komenský určitě znal a které byly jeho přímými vzory. Jde o dva spisy Jana Valentina Andreae: *Peregrini in patria errores* (1618) a *Civis christianus* (1619). Protože první spis působil na Labyrint světa (tj. na jeho první část), kdežto druhý na Ráj srdce (tj. druhou část knihy), musíme místa analogická s kapitoly o Fortuně hledat v „Peregrinovi“, přičemž pomíneme další spisy J. V. Andreae, které se projevily v Labyrintu.¹⁶

V „Peregrinovi“ se s Fortunou setkáváme hned na počátku jako s ohavnou obludou, která se vynoří ze země a která lidem rozhazuje nějaké lístky, jichž si lidé velmi váží, Peregrinus však nikoli. Je tu tedy určitá analogie s regentem Osudem z 6. kapitoly Labyrintu. Andreae má i motiv kola Fortuny, resp. jejích kol, na něž lidé nasedali a z nichž za posměchu přihlížejících padali. Později se tu objevuje motiv zlaté Míše Fortuny, do níž poutníka bohyně vpuští a dovolí mu nasednout ke stolu plnému pokrmů. Motiv lidí spoutaných jakýmsi řetězy, které si lidé pečlivě chrání, se u Andreae vyskytuje na začátku jeho spisu, kdežto Komenský jej lokalizuje na hrad Fortuny a spojuje s bohatstvím. V dílech obou spisovatelů, ale v různých kontextech se nacházejí motivy poutníkování setkání s bohyní hříšné lásky (Venuší) a s bohyní proslulosti (Famou). Moci Fortuny je u Andreaeho nadřazena moc bohyně Mundus, v jejíž říši je Fortuna jen jednou ze sedmi žen, které personifikují různé hříchy.

Vidíme, že při určitých typologických shodách v obraze Fortuny jsou mezi oběma díly značné rozdíly. Andreae má motivy s Fortunou různě rozptýleny a neusiluje o jejich propracování, v jeho „Peregrinovi“ hraje Fortuna mnohem menší roli než v Labyrintu. Komenský soustředil tematiku Fortuny do určité části svého díla a dal jí jednotčící ideu, jíž je vše ostatní podřízeno a která si vynutila specifické umělecké vyjádření. V tom smyslu by vyzněla i komparace obou celků, přičemž Andreaemu zůstane časový primát i charakter vzoru Labyrintu, který však zase vyniká promyšlenou aplikací myšlenky o směřování k dobru na soudobou společnost a lidský život vůbec. Alegorie nechce ve středověkém smyslu sociální realitu zašifrovat, ale ve smyslu humanistickém chce přispět k jejímu hlubšímu pochopení a v Labyrintu navíc k její kritice.

NEZVALOVA ADAPTACE

Nezvalova rozhlasová dramatizace Labyrintu není jediným projevem vztahu tohoto vysloveně moderního spisovatele ke starší české literatuře. Zůstaneme-li u rozhlasové dramatiky, jde kromě Labyrintu ještě o hru pro mládež s názvem *Slava a tajemství Zlaté uličky* s alternativním titulem *Šimon Lomnický* a s podtitulem *Historický obrázek z doby císaře Rudolfa II.*

¹⁶ Např. spis *Turris Babel sive Judiciorum de fraternitate Rosaceae Crucis Chaos* (1619), který ovlivnil 13. kapitolu Labyrintu; srov. Jan V. Novák, op. cit., s. 458.

Citovanou hru provozoval Československý rozhlas poprvé pod pseudonymem Františka Řepy, pro nějž si Nezval vypůjčil jméno svého tchána, a to v režii B. Hradila v relaci Divadla pro mládež dne 20. května 1939 od 16.35 do 17.20 hodin.¹ Na hře je pozoruhodné autorovo pojetí postav, zejména císaře Rudolfa II. a básníka Šimona Lomnického z Budče. Z janusovské podstaty Rudolfa II., ukazující současníkům i historikům jednak tvář dobrého, věroučně tolerantního panovníka a podporovatele věd a umění, jednak tvář nerozhodného a věrolomného Habsburka, vybral si Nezval tu první. Také u Lomnického se podle dobových zpráv a pozdější tradice mohl rozhodnout buď pro nadaného, lehce tvořícího poetu, nebo pro bezpáteřného pochlebníka. I zde zvolil první podobu: Lomnický je ve hře Rudolfovým dvorním básníkem, a Nezval dokonce do jeho postavy vložil svou představu básníka jako ušlechtilého hlasatele pokrokových myšlenek. Historicky věrně pojal podvodné alchymisty a špatné rádce Rudolfa II., který se nakonec přesvědčí o jejich klamech a přečiněch.

Mnohem významnější je Nezvalova hra *Do učení aneb Labyrint světa*.² Nezval mohl vycházet z některého ze školních vydání, je však pravděpodobné u něho jako syna z učitelské rodiny, že používal z otcovy knihovny edice vyšlé ve Veškerých spisech J. A. Komenského,³ které byly vydávány Ústředním spolkem jednot učitelských na Moravě a učitelé byly především kupovány a rozšiřovány. Svou nedatovanou adaptaci napsal Nezval snad už v roce 1935 pod autorskou značkou Vodnář pro rozhlasovou soutěž, nevíme však, „zda nakonec soutěž skutečně obeslal a byla-li hra nastudována a vysílána“.⁴

Na první pohled se zdá, že Nezval následuje Komenského už dvojdílným titulem, avšak dvojdílnost je u Komenského jiného typu: je jí vyjádřena kontrastnost dvou částí Labyrintu, kdežto u Nezvala, stejně jako u mnoha předobrozenských i obrozenských děl, vysvětluje druhá část titulu význam první části nebo ji zpřesňuje či doplňuje. Titul navozuje archaickou představu, která však může být ztvárněna moderními prostředky. A to právě je případ Nezvalův, který se od Komenského liší v žánru, v pojetí hlavní postavy, ve formě a v kompozici i v ideologii.

Pokud jde o žánr, pokládal Komenský svůj spis v duchu dobové poetiky za traktát nábožensko-vzdělávatelný, my v něm spíše vidíme alegorickou beletrizaci obrazu světa mířící od traktátu k románu, přičemž tento přechodný tvar odpovídá tehdejší české literární situaci, nikoli románu v rozvinutých evropských literaturách.⁵ Hlavní postava spisu Komenského poutník je typem vzdělance toužícího orientovat se ve společenské problematice, vzdělance nepochybně autostylizovaného. Na rozdíl od epického žánru Komenského si Nezval zvolil žánr dramatický, kde poutník je „chlapec, jenž vychodil školu“.⁶ To ovšem bylo dáno určením hry mládeži, a to v rozhlase, který tehdy rozlišoval tři stupně škol-

¹ Vyšla ve 23. svazku *Díla V. Nezvala*, Praha 1965, s. 300–332.

² V. Nezval, *Dílo* 23, s. 333–370.

³ Sv. 15, vydal Jan V. Novák, Brno 1910.

⁴ Milan Blahynka ve vysvětlivkách k cit. 23. svazku *Díla*, s. 422.

⁵ Viz zde kapitulu *Labyrint a Vidění*.

⁶ V. Nezval, *Dílo* 23, s. 333.

ského vysílání. Nezvalova hra byla zařazena do středního a vyššího stupně, tedy určena tehdejší mládeži měšťanských škol a gymnázií a samozřejmě i odborných škol končících maturitou.

Forma Komenského Labyrintu je prozaická, kdežto Nezval používá vedle prózy také verše, místy předpisuje i zpěv a hudební mezihry. Faktura jeho verše je v podstatě pravidelná: šesti až osmislabičný verš trochejský nebo vůbec verš se sestupnou tendencí, rýmovaný většinou sdruženě, v menší míře střídavě. (V dalším rozboru si budu všimnat zastoupení prozaických a veršovaných pasáží.) Kompozice Komenského Labyrintu je vyjádřena 54 kapitolami se zřejmou asymetrií obou částí. Nezval chtěl původně napsat rozhlasovou hru o 12 scénách, jak zjišťujeme v strojopise s rukopisnými poznámkami.⁷ Avšak definitivní verze má pouze 9 scén, což by ukazovalo na to, že zbývající tři scény byly původně zamýšleny jako zpracování druhé části (tj. Ráje srdce); Nezval od toho upustil snad proto, že předloha neskýtala dost materiálu pro scény nosné dramaticky. Konečně ideologický rozdíl mezi oběma srovnávanými díly vyplývá z rozdílného světového názoru obou spisovatelů.

Ve většině Nezvalových scén vystupuje poutník a jeho dva průvodci, pouze ve čtyřech scénách vystupují navíc:

sbor hlasů a Osud (3.), student a tři počtaři (6.), Moudrost, Šalomoun, Opatrnost, Mírnost, Úlisnost (8.), Srdce a sbor recitační a zpěvní (9.).

Nezvalova 1. scéna („Na rozcestí“) těžší z 2. až 4. kapitoly Komenského, jde tedy o seznámení poutníka s Všudybylem a Mámilem (tuto postavu nazýval Nezval v prvních dvou scénách strojopisu Mámění). Představení hlavních osob je veršované jako ostatně většina textu 1. scény, v němž se už projevuje asociativní postup Nezvalův spolu s pěkným obrazem nebo slovní hříčkou, s invokací a s překvapivou otázkou i odpovětí:

Mámil:	Hleď, nasadím ti tyto brýle a budeš vidět jinak svět.
Všudybyl:	Abys šel hezky stále vpřed, já ti dám uzdu.
Poutník:	Probůh! Uzda! Mám chodit, jak se uzdě uzdá? Mám vidět tak, jak vidí brýle... Ó, Mámění Ó, Všudybyle! (Začne hrát kolovrátek.) Co mi to ukazují oči! Probůh, vždyť jsme na kolotoči! ⁸

Na rozdíl od první scény, kterou verše rámují, je krátká druhá scéna („Na jarmarku“) poutníkovým čtyřverším a po něm čtyřverším Mámilovým ukončena. Jarmark supluje svět Komenského 5. kapitoly: průvodci vyvedou poutníka v obou dílech na rozhlednu, odkud u Komenského pozoruje členité město-svět, kdežto u Nezvala obrovský kolotoč. Ten se

⁷ Je uložen, stejně jako *Sláva a tajemství Zlaté uličky*, v Pozůstalosti Vítězslava Nezvala v Památníku národního písemnictví na Strahově, jehož ředitelství děkuje za souhlas k prostudování materiálů.

⁸ V. Nezval, *Dílo* 23, s. 336–337.

v porovnání s Komenským stává novým obrazem, ale z hlediska Nezvalovy a vůbec jemu současné poetiky ho vnímáme jako obraz konvenční. Z vyprávěcí formy díla Komenského samozřejmě vyplývá, že diferenciaci světa se v něm podává podrobněji.

Nezvalova 3. scéna je kromě první poutníkovy promluvy celá veršovaná. Stejně jako v Komenského 6. kapitole rozděluje Osud různým postavičkám životní povolání nebo spíše zaměstnání; Nezval v několika anaforicky postavených verších vyjadřuje náhodnost takového přidělování, poutník proti němu protestuje v replice se dvěma funkčními sociálními kontrasty, zakončené faustovsky:

chci si na své pouti
svět s lidmi prohlédnouti,
pak teprv ti, Osude, zaplatím svou daň...⁹

A Osud mu v závěrečné promluvě 3. scény povoluje „zpytovat“ svět (Nezval se tu i slovně shoduje s Komenským).

Dějštěm Nezvalovy 4. scény — veskrze prózou napsané — je rynek, kde si lidé stejně jako na „ryňku světa“ v Komenského 7. kapitole vzájemně nerozumějí, stále spěchají a namáhají se neužitečnými pracemi. Poutník spatří Smrt, která se prochází mezi lidmi s kosou a hází po nich šípy, jichž nikdy nemá dostatek. Komenský, dobře obeznámený se staršími „dances macabres“, podává scénu se Smrtí s barokní plastičností, kdežto Nezval z ní vystihl meritum a převzal sugestivní myšlenku o podílu každého jednotlivce na vlastním zániku, kterou vkládá do úst Všudybylových: „Má [tj. Smrt má, M. K.] jen luk. Šípy od lidí bere, aby je jimi zasáhla. Což nevidíš, že lidé si sami vyrábějí na sebe své střely a nosí je Smrti?“¹⁰

Potud se ve vývoji děje shoduje Nezval s Komenským. Pak vynechává 8. kapitolu Komenského o manželském stavu (založenou na trpkých osobních zkušenostech Komenského), což je odůvodněno Nezvalovým zaměřením na mládež. Poté dochází v podstatě zase ke shodě, a to mezi 5. scénou Nezvalovou a 9. kapitolou Komenského. Ten se do rozboru běžných řemesel nepouštěl, pouze naznačil různorodost pracovního ruchu. Nezvala to inspirovalo k výstižné scénické poznámce a k veršovanému poutníkovu výstupu (ostatní text 5. scény je prozaický), vyjadřujícímu hluk dílen a honbu za ziskem, srov. poslední čtyři verše:

Všichni obskakují mísy,
jedni druhým závidí si
větší sousto, větší chléb,
tlukou do svých rakví hřeb.¹¹

Komenský se zaměřil v duchu tehdejších obecných ekonomických tendencí a výsledků zámořských plaveb vlastně jen na obchod, reprezento-

⁹ Ibid. s. 340.

¹⁰ Ibid. s. 342.

¹¹ Ibid. s. 343.

vaný formanstvím a mořeplavbou, což přebírá i Nezval. Oba dávají námořní lodi ztroskotat, avšak zatímco u Komenského se poutník zachraňuje vlastními příčiněním, u Nezvala ho na břeh přenesou Mámilovy brýle.

Pro 6. scénu („Mezi učenými“) měl Nezval k výběru široký materiál, vždyť Komenského 10. až 18. kapitola jsou plastickým obrazem tehdejšího školství a vědy. Nezval přejímá některé motivy: zájem učenců o měšec mladého adepta vědy, bolestné zkoumání jeho hlavy, přetváření jeho smyslů studiem, pohled do bibliotéky. Nezval jistě rád uchopil některé groteskní náznaky, které by na jevišti byly řešeny adekvátními prostředky, jako když jeden student polkne naučný slovník, herbář a cizojazyčná slovíčka, jiní si horečně odnášejí knihy do svého pokojíčku a tvoří si vlastní knihovnu, ale knihy nečtou. Avšak Nezval už nejde s poutníkem Komenského do prostředí filozofů, alchymistů, rose-kruciánů, právníků (s útočnými invektivami proti soudobému právu), ani teologů, a pouze náznakem ukazuje malichernost „vědeckých“ sporů na počtářích (tři z nich si dávají hádanky) a lékařích („umění lékařské“ prohlašuje poutník za „hrozné divadlo“). Z hlediska intence a rozsahu hry je pochopitelné, že Nezval pak vypouští Komenského kapitoly o vrchnostech (sociálně útočné), o vojenském stavu s vypsáním bitvy a jejích následků, o stavu rytířském (jehož vyličení bylo už v době Komenského do určité míry anachronismem) a o „novinářích“, tj. o sběratelích a šířitelích novinek. Poutník Komenského i Nezvalův nachází ve všem něco nepěkného či nemravného, a proto si přeje, aby mu byl ukázán opak shonu, neštěstí, zármutku a neštěstí. Vyjadřuje to v závěrečné veršované promluvě (jinak je 6. scéna jen prozaická), srov. její poslední třetinu:

Viděl jsem už tolik shonu,
slyšel jsem už tolik tónů,
kde je štěstí miliónů,
kde je sídlo radostí?
Kde se mají lidé rádi?
Kde druh druhu nepodvádí?
Pročpak všichni lidé pádí
po světě vstříc Marnosti?¹²

Souměřitelná je pak 7. scéna Nezvalova („U Štěstěny“), celá jen v próze, s 23. až 28. kapitolou Komenského. Nezval přebírá starý alegorický obraz, který už Komenský upravil podle humanistické literatury, o hradu bohyně Štěstěny. Kdysi se do něho vcházelo jen jednou branou — úzkou, trním zarostlou, a tudy vstupovala pouze Ctnost. Nyní jsou v hradbách prolámaný otvory, kudy vcházejí nectnosti: Pokrytectví, Lež, Pochlebenství, Nepravost, Násilí. Nechybí ani nezbytná rekvizita starých alegorií: kolo Štěstěny. K tomu se dostanou jen někteří, jsouce přípustění úřednicí Fortuny — Náhodou. A toliko ti, které kolo vynesou ke Štěstěně, jsou obdarováni — královskými žezly, úřady, pluky, měšci, tituly, medem a cukrem. Příbytek je návštěvníkům hradu Štěstěny vyhrazen ve třech podlažích: ve spodním podlaží těm, které Štěstěna poctila bohatstvím, v prostředním těm, které krmí rozkošemi, a ve vrchním těm, jimž

¹² Ibid. s. 352.

udělila slávu. Nezval přejímá i kontrastní pohled: někteří dlí ve sklepech, spoutání okovy a řetězy z pravého zlata. Kontrast je však jen zdánlivý, protože tito lidé si vysoce cení daru Štěstěny, chlubí se jím a stráží jej. Zdravě myslící poutník to komentuje: „Nic bídnějšího jsem dosud nespátřil, než je takové štěstí! [...] Já o takové štěstí, které jsem tu právě spatřil, nestojím!“¹³ Mámilova reakce „Je toho vinna jen tvá fantazie“¹⁴ vypadá jako originální formulace moderního básníka, ale v podstatě stejnou formulaci i se slovem „fantazie“ čteme v díle z 20. let 17. století.¹⁵ Zde najdeme¹⁶ i poutníkovu repliku, končící u Nezvala slovy: „Lapáme stín a pravda nám uniká.“¹⁷

Osmou scénu („U Moudrosti“), prozaickou kromě dvou veršovaných zpěvů Úlisnosti, zpracoval Nezval podle 29. až 36. kapitoly Komenského. Palác královny Moudrosti je renesanční topos, v jehož duchu vytvořil Komenský dvořanstvo Moudrosti: po její pravici stojí (v Nezvalově pořadí) Čistota, Bedlivost, Opatrnost, Přívětivost, Mírnost, po její levici Pravda, Horlivost, Udatnost, Trpělivost a Stálost, u jejích nohou leží její ochránci Úlisnost a Moc. Do paláce se dostavil Šalomoun, aby poznal rozdíl mezi moudrostí a bláznovstvím. Moudrost rozkazuje vyhnat z tohoto světa nectnosti. Kancléřka Mírnost zdůrazňuje, že královnin rozkaz netřeba provádět s přísností, neboť „královští komisaři Nedbal a Přehleda se již postarají o to, aby vyobcovaným bylo dovoleno zůstat, ale zákon nebyl porušen“.¹⁸ A hned připojuje radu, „aby odsouzení změnili jména, a Ožralství smělo zůstat mezi námi pod jménem Rouš nebo Veselost, Lakomství pod jménem Hospodárnost, Lichva pod jménem Úrok, Pýcha pod jménem Vážnost, Ukrotenství pod jménem Přísnost a Lenost pod jménem Dobromyslnost“.¹⁹ K rozsudku se připojuje i Opatrnost. Poutník se diví, že jména jsou vypovězena, a viníci zůstanou, pobouřen je i Šalomoun se svou družinou. V uvedených motivech následuje Nezval věrně svou předlohu, která mu poskytla materiál pro nejdelší a nejlepší scénu s vrcholnými momenty. Šalomoun prohlašuje v obou dílech všechno za marnost, přistupuje přes odpor strážců ke královně a sejme jí z tváře závoj; ukáže se, že místo spravedlnosti vládne nespravedlnost. U Nezvala zasahuje z příkazu královny Moudrosti Úlisnost a Moc. Zatímco Úlisnost ve verších obdivuje Šalomounovu velikost, moudrost a sílu a prosí ho, aby zachránil království, jehož je hostem a jemuž má uložit trest, kuje za jeho zády královna Moudrost pikle s Mocí — železným zvířetem, z jehož tlamy vyskakují žoldnéři a porážejí Šalomounovu družinu, a on také prchá. Líčení Komenského je sice složitější (např. pokud jde o Šalomouna, který je oklamán a sveden až k mnohoženství), ale v obou spisech se porážka Šalomounova a jeho družiny provází zobecňujícím komentářem poutní-

¹³ *Ibid.* s. 355.

¹⁴ *Ibid.* s. 357.

¹⁵ Srov. celou promluvu „tlumočnickovu“: „Co to než tvá fantazie dělá? Kdyby ty se ne tak v lidských věcech přebíral a všim všudy co svíně věchtem zmítal, byl by jako jiní myslí pokojné, potěšení, radosti, štěstí požívaje.“ Viz DJAK 3, Praha 1978, s. 350.

¹⁶ *Ibid.* s. 351.

¹⁷ V. Nezval, *Dílo* 23, s. 358.

¹⁸ *Ibid.* s. 364.

¹⁹ *Ibid.* s. 364.

kova průvodce: „Nyní ty zviš,“ dí, „jak bývá těm, kteříž mudrováním svým roty [= sročení, pozdvižení, M. K.] a bouře v světě začínají“²⁰ // // „Teď víš, jak se děje těm, kteří svým mudrováním pobuňují svět“.²¹ Nezvalův poutník chce jako jeho prototyp v 36. kapitole Komenského odejít na poušť, chce raději zvolit smrt, než aby se díval na nepravost, faleš a ukrutnost. U Nezvala vrací Mámilovi jeho brýle, z jehož skel mu vzešel jen zármutek, u Komenského oba průvodci zmizeli. V obou dílech vidí poutník hřbitov bez konce, bezednou propast za světem. U Komenského se v bezmezné hrůze obrací k Bohu a prosí o smilování, u Nezvala zůstává zcela sám.

V díle Komenského pak následuje 18 kapitol (37. až 54.), které tvoří jeho druhou část, na rozdíl od první části zcela statickou, která nemohla uspokojit Nezvala jako dramatika a byla mu cizí také ideologicky svou koncepcí přimknutí poutníka k Bohu a jeho zařazením mezi ideální věrné křesťany. Proto píše Nezval už jen 9. scénu (nazvanou jako v 1. scéně „Na rozcestí“, kruh se tedy uzavírá) s postavami poutníka a Srčce. S výjimkou čtyř kratičkových prozaických replik je poslední scéna veršovaná. Počáteční poutníkova promluva obměňuje úvodní promluvu hry, poslední jeho promluva vyjadřuje v několika anaforických verších mnohotvárnost lidského snažení a poté závěrečný sbor opakuje recitací a zpěvem poslední verše poutníkovy, jen posouvá slovesné tvary z 1. osoby singuláru do 2. osoby:²²

Svět je ustavičný vír,
jenom v srdci najdeš mír,
v srdci najdeš radost, krásu,
jen v svém srdci hledej spásu,
srdce je ten šťastný kraj,
jenom v srdci najdeš ráj.²³

Hra tedy vyznívá stejně jako dílo Komenského požadavkem návratu do ráje vlastního srdce. Tam však není Komenského ráj náboženské víry, nýbrž ráj činorodé práce. Typologicky to připomíná Goethovo řešení faustovské látky, určitě však v tom tkví výrazný ideologický posun, jímž je Komenského Labyrint posvětštěn a přiblížen mládeži nejen 30. let, ale i naší současnosti.

Proč se Nezval rozhodl pro dramatizaci Labyrintu, mělo jistě svoje příčiny v jeho obdivném vztahu k tomuto dílu. Adolf Hoffmeister případně poznamenal: „Poznat, koho Nezval opravdu uznával, nebylo snadné. Neprozrazoval se rád.“²⁴ A Nezval „se prozradil“ ve svých pamětech, že měl „v úmyslu zdramatizovat Komenského Labyrint světa pro jeho

²⁰ Komenský, viz DJAK 3, s. 365.

²¹ Nezval, viz *Dílo* 23, s. 367.

²² V původním strojopise hry byly tyto tvary uvedeny ve 2. os. sg. i v promluvě poutníkově, ale Nezval je rukopisnými opravami posunul do 1. osoby a tím připravil drobnou, avšak účinnou aktualizaci sborem opakovaného textu.

²³ V. Nezval, *Dílo* 23, s. 370.

²⁴ Adolf Hoffmeister, *Stránky vytržené ze sešitu paměti o Nezvalovi*, Praha 1981, neustránkováno.

dráždívou konkrétnost“.²⁵ Jistě při četbě Labyrintu vnímal na nejednom místě náznaky expresionistických a surrealistických postupů a jiné hodnoty díla, jehož vstupu do světové literatury zabránil jazyk malého národa (naopak světový jazyk pomohl k začlenění do světové literatury pozdějšímu — z r. 1675 — námětově podobnému, ale v porovnání s Labyrintem slabšímu spisu Johna Bunyana *The Pilgrim's Progress*). Faktem zůstává, že Nezval chtěl podle Labyrintu vytvořit jevištní drama, k němuž byla rozhlasová hra předstupněm.

Touto hrou se Nezval začlenil mezi ty, kteří pochopili dynamičnost Komenského Labyrintu a buď zamýšleli jeho dramatizaci (jako Voskovec a Werich), nebo ji provedli (jako Ludvík Kundera pro brněnské divadlo *Na provázku*²⁶). Zároveň se Nezval sice zprostředkovane, ale způsobem vysoce tvůrčím zařadil do celé linie literárních zpracování světa jako labyrintu, kterým prochází hledající bytost. Tato zpracování mají asi kořeny ve starořeckých mýtech: do spletné stavby na Krétě, kde sídlí netvor Minótauros, vnikne Théseus, netvora zabije a vrátí se odtud pomocí Ariadniny nití. Obraz světa jako labyrintu i obraz hrdinného hledače nebo zvědavého poutníka se pak táhnou celým středověkem, renesancí a barokem, v současném uměnovědném bádání jsou tyto obrazy někdy spojovány výlučně s manýrismem jako uměleckým stylem,²⁷ i když toto prastaré podobenství se nedá spojit jen s jedním stylem a s jednou epochou. Ukazuje to ostatně Nezvalova adaptace, patřící zároveň do kontextu alegorických kritik společnosti. Snad právě ona kritičnost byla příčinou, že Nezvalova hra nebyla pravděpodobně ve své době provedena. Přestože z meritorního hlediska je pouze okrajovým jevem Nezvalova odkazu, přece zůstává jevem živým a životným, který za půlstoletí uplynulší od svého zrodu nezastaral. Čeká stále na svého dramaturga anebo snad na hudebního skladatele; podle mého soudu by text hry byl po určitých úpravách využitelný jako libreto díla hudebního.

LABYRINT VE VÝCHOVNĚ VZDĚLÁVACÍM PROCESU

Synkretismus funkcí, který je jedním z charakteristických znaků národních literatur epochy feudalismu, projevuje se i v rozsáhlém a různorodém díle J. A. Komenského. Ve většině jeho spisů se mísí funkce poučná s estetickou, takže si ne jeden z těchto spisů pro sebe přisvojuje jak věda, tak umění, tj. jak určitá vědecká disciplína, tak slovesné nebo dramatické umění.¹ Z hlediska doby vzniku takových spisů je synkretismus

²⁵ Vítězslav Nezval, *Z mého života*, Praha 1961, s. 94.

²⁶ Ludvíka Kunderu, který ve svých počátcích patřil ke skupině Ra, přitahovaly k Labyrintu — jako Nezvala — mimo jiné právě surrealistické prvky.

²⁷ Srov. např. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Mante in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957; též, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg 1959.

¹ Lze to ukázat na ediční praxi z poslední doby: hra *Diogenes Cynicus reditivus* je vydávána spolu se spisy filozofickými (viz v českém překladu ve VSK 5, Praha 1968)

jejich funkcí důsledkem situace, kdy národní literatura nebyla ještě vytvářena pouze v národním jazyce a kdy nebylo ještě dokončeno oddělení vědy od umění (konkrétně od slovesného umění). Při onom synkretismu funkcí i synkretismu určení tvorby Komenského má ovšem velká část jeho spisů nemálo znaků v pravém slova smyslu literárních, neboť jejich žánrová podoba je literární a myšlenky jsou vyjadřovány formou uměleckých obrazů a uměleckých prostředků vůbec.² Přes takový synkretismus funkcí existuje však v tvorbě Komenského několik spisů s převahou uměleckosti a beletrizace, jichž samozřejmě lze také využít ve výchovně vzdělávacím procesu. Je to zejména *Labyrint*, *Kšaft*, *Listové do nebe*, *Truchlivý*, *Centrum securitatis — Renuntiatio mundi*, *Unum necessarium*, duchovní písně (a spisy související s amsterodamským *Kancionálem*, jako *Annotata*), příležitostné básně, parafráze Davidových žalmů a Catonových distichů, soubor přísloví *Moudrost starých Čechů*, hra o kynikovi *Dio- genovi* a dále i literárně teoretický spis s citacemi uměleckých ukázek *O poezi české*.³

Platí-li obecně teze, že krásná literatura je zdrojem poznání o člověku a o jeho poměru k životu a ke světu, platí to dvojnásobně o díle vzdálené minulosti, neboť to umožňuje prostřednictvím estetické interakce dobrat se adekvátních představ. Výchova literárním dílem Komenského musí být ovšem přiměřená jednotlivým věkovým obdobím, i když fakticky se tvorba Komenského zpravidla objevovala a objevuje až v osnovách a učebnicích středních škol končících maturitou. Rozsah a zaměření výkladu souvisí obvykle se soudobou společensko-politickou situací a s celkovou orientací soudobé školy. Tak např. pro boj českého národa za národní a sociální osvobození je příznačné využívání některých pasáží jeho spisů pro uvědomovací cíle (upřednostňuje se zvláště *Kšaft* umírající matky, *Jednoty bratrské*, z něhož se cituje především pasus z 19. kapitoly, vyjadřující víru v návrat věcí národa do vlastních rukou⁴).

Základní otázkou zůstává, co lze vytěžit ze správně pojatého rozboru uměleckého díla Komenského. Tato otázka zasahuje podle mého soudu obecnější problematiku výchovy slovesným uměním a má i širší časovou platnost (v podstatě shodně se k dílu Komenského přistupovalo v minulosti i dnes) i širší platnost místní (nejde o problematiku pouze škol českých).

Školská představa o Komenském se budovala a budoje na ukázkách z jeho díla, nikoli na dílech celých. I když v mnoha případech je vhodná metoda výkladu spisovatelské osobnosti na základě charakteristických ukázek z její tvorby, existují spisovatelé, k jejichž poznání je nutná četba aspoň jednoho díla jako celku, protože teprve taková četba prokáže jeho funkční jednotu myšlenkovou a tvarovou a zároveň jeho význam pro ce-

nebo didaktickými (viz DJAK 11, Praha 1973), tedy s důrazem jednou na filozofickou, podruhé na didaktickou stránku hry, ale v obou případech je upřednostněna oblast naučná před uměleckou, kam spis také patří, a to jako dílo uvědoměle dramatické.

² Viz Jaroslav Kolář — Milan Kopecký — Emil Pražák, *Dílo J. A. Komenského jako literární fenomén*, *Otázky současné kmenologie*, Praha 1961, s. 134—146.

³ Srov. VSK 7 (sestavil a úvod napsal Antonín Škarka), Praha 1974.

⁴ Poslední kritické vydání *Kšaftu* viz DJAK 3, Praha 1978, s. 591—614; 19. kapitola je na s. 602—604.

lou tvorbu spisovatele i pro soudobou literaturu a v případě opravdu vynikajících děl i význam pro dnešek. To platí také pro Komenského, který by měl být v mimočítankové (domácí) četbě zastoupen jedním celým dílem. Je však třeba vidět realisticky, že s nárůstem nové literatury se zmenšuje prostor určený na střední škole starší literatuře a že Komenský se stal jedním ze spisovatelů, jejichž život a tvorba se vyvozuje z četby jen vybraných ukázek. Zpravidla jde — zůstaneme-li u dominantně umělecké literatury — o *Labyrint světa*. Před učitelem stojí nelehký úkol a zároveň výborná příležitost ukázat na *Labyrintu* charakteristické rysy literatury epochy feudalismu a zároveň i plastický obraz Komenského a jeho složitě doby.

Vyjít je nutno z klíčového uměleckého prostředku starých literatur — alegorie, která umožňovala významové posuny a nejméně dvojitě recepce skutečnosti: jednak tak, jak je zobrazena, jednak jako šifru k současné realitě. Proto alegorie vyhovovala středověku, renesanci i baroku a účinně se využívá i v době nové a současné. Potom lze se zaměřit na starší způsob typizace, kterou Komenský vyjádřil ve třech výrazných postavách: na poutníkoví jako obrazu vzdělaného člověka hledajícího v neklidné době zpochybněných hodnot smysl života a na jeho dvou průvodcích, z nichž *Všezvěd* *Všudybud* personifikuje lidskou těžkavou zvědavost a *Mámení* (*Mámil*) zase ustálený, a proto nekritický pohled na svět. Protože obraz poutníka je autostylizací, je zároveň velmi dobrým východiskem k výkladu o životě Komenského.

Následná úvaha o ideově tematickém základu spisu může vycházet z titulu (celého), který ve starší době nezřídka vyjadřoval základní ideu spisu, připomenout je třeba i funkci mota jako záhlavní sentence navozující určitou představu nebo náladu. Jméno jeho autora, M. Georgia Colsinia (pův. jménem Jiří Kavka, zemřel v exilu v Berlíně po r. 1643), dává učiteli možnost zmínit se o latinském humanismu a jeho vazbách s česky psanou literaturou a dále o vypouštění mota z jazykových důvodů v pozdějších opisech *Labyrintu*, což platí i pro latinskou dedikaci Karlu staršímu z Žerotína.⁵ Tato dedikace a česká předmluva ke čtenáři umožní vložít různé typy předmluv ke starým tištěným knihám, v souvislosti s dedikací navodí i výklad o Žerotínech a o sociálním rozložení v českém stavovském státu předbělohorském. Potom je možno vést paralelu mezi jednotlivými motivy dvou významových rovin, tj. mezi děním v hrazeném městě prvního plánu a děním v soudobém světě plánu druhého. Zamyšlení nad plánem zašifrované skutečnosti by se měla týkat hlavně školství, umění, vědy, soudnictví, medicíny, vojenství, náboženství atd. a dalšího vývoje těchto oblastí lidské činnosti až k jejich nynějšímu stavu.⁶ Při tom si studenti mohou uvědomovat, co je z *Labyrintu* živého dodnes, že jeho „věčné obrazy“ vystihly jasnozřivě nejen lidské nečtnosti, slabosti a zvrá-

⁵ Např. v opise uloženém v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku pod sign. Hs 14. 774; viz Milan Kopecký, *Norimberský rukopis Labyrintu*, Sborník prací FFBU 1988, D 15, s. 190.

⁶ Obraz těchto oborů v *Labyrintu* lze srovnat s jejich obrazem v domácí pobělohorské literatuře, např. v pozdější katolické analogii *Labyrintu* (na něm však nezávislé), ve spisu V. B. Jestrábského *Vidění rozličné sedláčka sprostného*; srov. zde kapitulu *Labyrint a Vidění*.

cenosti, ale i kladné charakterové vlastnosti. V souvislosti s tím je třeba upozornit na sílu uměleckého talentu Komenského, neboť ke kladným lidským principům vede jednak přímo, jednak nepřímo — přes kontrasty zobrazených jevů negativních. Navíc skýtá Labyrint možnosti poukázat na satiričnost, ironii, fantazii i realismus a určit jejich místo ve vývoji, lze se zastavit i u četných tropů a figur, u aliterace, asonance a zvukomalby. Rozborem z dnešního hlediska archaických jevů hláskových, tvarových a syntaktických je možno dospět k načrtnutí vývojových tendencí uměleckého jazyka a dále k jeho současnému stavu.

Zvláštní pozornosti si zaslouhuje dialog Labyrintu, hutný a dynamický, který směřuje k metodě příznačné pro drama (a je proto využitelný ve školním zájmovém kroužku recitačním či dramatickém): promluvy se na některých místech střídají rychle bez vypravěčových spojnic a bez uvedení jména mluvčího, poutník nezřídka mluví „k sobě“ nebo „stranou“ a vypravěčovy zmínky dostávají vlastně charakter scénických nebo režijních poznámek. Didaktická interakce o dialogu připravuje cestu žánrové úvaze. Žáci sami poznají rozdíl mezi tvarem první a druhé části spisu, rozdíl mezi beletrizací v Labyrintu a moralistickým traktováním v Rájí. Dospějí ke zjištění, že dílo, které Komenský sám pokládal za traktát nábožensko-vzdělávací, je objektivně nevykrytalizovaným útvarům dramatickým nebo epickým, předstupněm románu psychologicko-filozofického. Zde se pak už přímo nabízí exkurs do tehdejší světové literatury a z něho pak a také z domácí společensko-ekonomické situace vyvození specificky českého stavu literatury, který ještě nedával předpoklady pro vznik románu v pravém slova smyslu. Ke škodě české literatury nemohl Komenský ve vývojově důležitých náběžích k novému literárnímu žánru pokračovat, neboť po svém emigrování byl v novém kulturním prostředí nucen přetvořit celý svůj literární program, dát přednost vědě před krásnou literaturou (ačkoliv obě oblasti se i nadále u něho do určité míry prostupují), protože prostřednictvím vědy mohl promlouvat k širšímu publiku a tím lépe posloužit jak svému národu, tak celému lidstvu.

Je samozřejmé, že vzbudí-li učitel u svých žáků zájem o literární dílo a o dílo Komenského speciálně prostřednictvím svého výkladu a čítankových textů, vytvoří předpoklady k individuální nebo skupinové iniciativě, jež se může projevit četbou celých děl, besedou o nich, montáží z nich, výstavkou knih a libret různých pořadů, nástěnkou, exkurzí atd.

Rád bych nyní přešel k otázce, zda umělecké dílo Komenského má širší význam než pouze český. Především je třeba uvést, že některé z dominantně uměleckých spisů Komenského byly už nedlouho po svém vzniku přeloženy do cizích jazyků: do němčiny, např. Truchlivý, do polštiny, např. O sírobě, v dánštině byl čtyřikrát vydán Truchlivý⁷ a v nizozemském překladu sedmkrát vyšla hra o kynikovi Diogenovi.⁸ Jen z nizozemské verze je znám politicko-náboženský leták *Bazuine des genaden jaar* a do nizozemštiny byl také přeložen, ale nebyl vytištěn Labyrint. (Byl ovšem v překladu do některých jazyků vydáván v posledním sto-

⁷ Viz Milada Blekastad, *Truchlivý, ein Dialog von J. A. Komenský, in einer nordischen Version von 1627*, Scando-Slavica 8, 1982, s. 88—100.

⁸ Viz Wilhelmus Rood, *Comentus and the Low Countries*, Amsterdam 1970, s. 241.

letí.) Do jaké míry patří Komenský — slovesný umělec do světové literatury, je závislé na obsahu a rozsahu pojmu světová literatura.

Tento pojem se od dob Goethových, který ho užil poprvé, velmi vyvinul. Mínil-li Goethe v dopise J. P. Eckermannovi z r. 1827 pod „Weltliteratur“ vlastně systematickou výměnu kulturních statků různých národů a mínil-li se tímto termínem později dokonce soubor všech národních literatur, stalo se dnes nejuznávanějším jeho pojetí jako souboru toho nejlepšího, co kdy vzniklo v různých národních literaturách. Obsah světové literatury nemůže být dán jednou provždy, mění se nejen v souvislosti s přibýváním nové literární produkce, ale i v souvislosti se změnami čtenářského vkusu, kritických názorů a ovšem i se změnami společenskými. Převahu ve světové literatuře budou mít vždycky literární díla napsaná ve světových jazycích nebo aspoň v jejich překladech zapojená do kulturního kontextu velkých národů a větší či menší měrou tam zdomácnělá, a naopak těžko se do světové literatury dostávala a dostávají díla malých národů napsaná v nesvětových jazycích. Proto byla např. cesta vysoce hodnotných děl Karla Čapka do světové literatury nesnadná a dlouhá. Na rozdíl od toho byl Komenský přijat do soudobé „světové“ literatury poměrně rychle, což bylo důsledkem snadné jazykové dostupnosti jeho spisů, tedy zásluhou tehdy univerzální latiny. Platí to zejména pro spisy *Janua linguarum reserata*, *Orbis pictus* a amsterodamský soubor *Opera didactica omnia*. To ovšem jsou díla s převažující složkou odbornou, ale i v nich byly hustě zastoupeny složky estetické, jak svědčí jejich kompozice, tvar dialogu, obrazné vyjadřování, u *Orbisu* ilustrace atd. Zde pak lze sledovat zajímavý přesun od latiny do národních jazyků, tj. ze „světové“ literatury (z níž se tím ovšem tyto spisy nevytratily) do literatur národních.

Podle mého soudu patří dílo, jemuž jsem v předchozích výkladech věnoval zvláštní pozornost, do literatury světové a v úměrném rozsahu i do estetické výchovy na školách mimo československé území. Patří tam nejen pro své myšlenkové a umělecké hodnoty, na které jsem poukázal, ale i pro přednosti, jimiž se odlišilo od námětově podobných spisů jiných literatur. Míním i knihu Jana Valentina Andreae Peregrini *in patria errores*, která byla Komenskému impulsem k vytvoření samostatného uměleckého díla velké emotivní síly. Avšak Labyrint převyšuje i mladší spis Johna Bunyana *The Pilgrim's Progress*, který bývá většinou do světové literatury zařazován, patrně s ohledem na velké množství svých vydání a ovšem i na světový jazyk, v němž byl — na rozdíl od českého Labyrintu — napsán. Labyrint je vskutku světový svým úchvatným vyjádřením složitosti tehdejšího světa i názorným zobrazením lidského bloudění hříchem, bezprávím a nejistotou a zároveň i nezlomnou touhou člověka hledat a nacházet ctnost, spravedlnost a jistotu. Dnešní učitel by měl dokázat převést antitetické obrazy typické pro baroko do dnešní reality a ukázat svému žákovi pozitivní hodnoty mravní a společenské.

Závěrem shrnuji, že prostřednictvím uměleckého díla Komenského lze účinně rozvíjet vztah mladých lidí k literatuře minulosti a lze prohlubovat jejich estetické zážitky a zvyšovat úroveň výchovně vzdělávacího procesu. Zároveň je možno s využitím tohoto díla rozšířit poznání Komenského života a historických podmínek jeho tvorby a společenského reformního úsilí vůbec.