

á, katechetická atd. — zůstávaly ještě mimo dosah vývojových proměn, např. se v nich vývojový pohyb projevoval svérázně (a izolovaně) v podobě náboženské polemiky, tedy způsobem z hlediska vlastního literárního vývoje málo produktivním. Za těchto okolností není divu, že se v oblastech s vyhraněnějšími vývojovými tendencemi — např. právě v zábavném spisovnictví, které tíhlo k nové tematice, směřovalo k vytvoření nové struktury, v širokém rozsahu přecházelo od verše k próze atd. — soustřeďuje pozornost na samu hierarchii společenských hodnot a že se úvahy o této hierarchii stávají v nových skladbách i součástí tematického plánu (v povídce o Salomeně, ve Frantových právech).

Oblast zábavné produkce dostala se tak skupinou nově orientovaných próz z přelomu 15. a 16. století z hlediska ideového i literárního vývoje v českém písemnictví na čas do popředí důležitosti. Vytvořila předpoklady pro konstituování nového pojetí reality v literatuře, ve Frantových právech vydala na základě tohoto pojetí první významné dílo české renesanční literatury.

Kompozice „Labyrintu světa a ráje srdce“ J. A. Komenského

LUBOMÍR DOLEŽEL

Strukturální literární věda se svým zaměřením na vyhledání specifických rysů literatury, její esenciální „literárnosti“, může zvláště originálním způsobem přispět ke studiu staré a starší literatury. Víme dobře, jak tato oblast literární historiografie byla a je dominována tradičním filologismem a výkladem literárních děl jako historických dokumentů nebo ideologických manifestů.

Svou genezí a zaměřením měla ovšem strukturální literární věda vždycky blíže k literatuře moderní. Strukturální studie a monografie o staré a starší literatuře jsou poměrně vzácné; nicméně přes svou nepočetnost přinesly přesvědčivý důkaz toho, co se zřetelem k literatuře středověké vyjádřil R. Jakobson: „Slovesné umění středověku je tak bohaté a mnohotvárné, je to taková obrovská technická zkušenost a je zde jako i v umění výtvarném nadhozeno a rozřešeno tolik problémů formy . . . , že přes některé nesnáze může být přístup k tomuto umění v lecčems oplodňujícím popudem pro moderní tvorbu.“¹ A po zkušenostech posledních desetiletí můžeme bez váhání dodat, že středověká, renesanční a barokní literatura a umění vůbec se staly živou součástí naší estetické zkušenosti a podstatně obohatily i naše vnímání moderní literatury a moderního umění.

Slovesné dílo J. A. Komenského přímo vyzývá k odhalování svých literárně estetických struktur a kvalit. Komenský je v povědomí národním i mezinárodním zafixován především jako myslitel, pedagog, theolog, filosof atd., ale zároveň je živě pocítována a často rovněž vysoko hodnocena slovesná forma jeho odborných prací. Literární historii je rovněž dobře známo, že Komenský záměrně využíval různých literárních tvarů, tradičních v středověké i renesanční literatuře, k tomu, aby svou ideologii zajímavěji a s větším efektem předal průměrnému čtenáři.² Tato obecná zjištění platí zvláště o „Labyrintu světa a ráje srdce“. Je všeobecně uzná-

¹ R. Jakobson, *Dvě staročeské skladby o smrti*, úvodní studie k vyd. Sporu duše s tělem, Praha 1927, str. 9.

² J. Heidenreich-Dolanský připisuje některým dílům Komenského „charakter dramatu“ (*K slovesné výstavbě mladých děl Komenského*, ČČF, II (1943/44), str. 12. A. Škarka vyčleňuje celou skupinu děl Komenského, „které si vypůjčily formu a prostředky obvyklé v beletrii“ [doslov k vydání „Labyrintu světa a ráje srdce“, Praha 1958, str. 173]. (Podotýkám, že k Škarkovu vydání odkazují všechny citace z textu Labyrintu v této studii.)

váno, že právě svou slovesnou formou, svým uměleckým zpracováním a stylem se Labyrint význačně odlišuje od desítek podobných alegorií ve světové i české literatuře a že právě svými uměleckými kvalitami naddlouho přežil dávno zapomenuté skladby podobného žánru a tematiky.³

Přes tyto zřejmé estetické hodnoty, pocíťované intuitivně jak čtenáři, tak literárními historiky, nebyla formálně strukturálnímu rozboru Labyrintu věnována ta pozornost, jakou by si zasloužil. Vedle dílčích postřehů v celkových popisech literárního vývoje Komenského můžeme zaznamenat vlastně jen jeden stylisticko-formální rozbor textu Labyrintu, stať D. Čyževského.⁴ Čyževského analýza je pozoruhodná jak svou solidní metodikou, tak svými výsledky; těchto výsledků bude využito i v našem rozboru, i když předmět naší pozornosti je odlišný.

Již při běžné četbě Labyrintu vzniká v čtenáři dojem zvláštní vyváženosti částí a pozoruhodné uzavřenosti celku. Domnívám se, že tento dojem je generován symetrickou kompozicí skladby, jejíž povahou se chceme v této studii důkladněji zabývat. Kompozicí zde rozumíme uspořádání, organizaci vyšších stavebních prvků literární struktury, tj. prvků složitějších než elementární motivy. Takovými vyššími prvky mohou být odstavce, kapitoly, scény, cykly kapitol nebo scén, jednotlivé díly složitější struktury (např. trilogie) apod. Pro potřeby této staťi ponechávám pojem kompozice v tomto obecném vymezení, i když jsem si vědom toho, že v detailnějším pojmoslovném zpracování bude třeba diferencovat různé vrstvy kompozice a ty pak případně rozlišit i terminologicky.

O kompozici Labyrintu existuje tradiční výrok, který je vždy znovu a znovu opakován: Dílo se skládá ze dvou protikladných částí, z nichž jedna je zobrazením „labyrintu světa“, druhá pak „ráje srdce“.⁵ Škarka, který tento tradiční poznatek přijímá, charakterizuje dva díly Labyrintu jako „kontrasty, protipóly“ a pokračuje: „Druhý díl, Ráj srdce, ... je

³ Srov.: „Poněvadž ... Komenský látku i ideu zpracoval (zejména v první části) s pomocí fabule a vyjádřil epickými prostředky, tak silně se přiblížil projevům beletristickým, že vůbec po této stránce předčítá Labyrint všechna díla našeho staršího písemnictví, která nějak směřují k beletrii nebo s ní souvisí“ (J. Škarka, op. cit., str. 176).

⁴ Dm. Čyževskýj, *Das „Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens“ des J. A. Comenius*, Wiener Slavistisches Jahrbuch, Band V (1956), str. 59–85. Tematickou výstavbu Labyrintu analyzoval Čyževskýj v staťi *Comenius' Labyrinth of the World: Its Themes and Their Sources*, Harvard Slavic Studies, vol. I (1953). Dílčí postřehy formálního charakteru obsahuje již citovaná studie J. Heidenreicha-Dolan-ského.

⁵ Tato charakteristika byla nepochybně inspirována samým Komenským, který v dedikaci svého díla píše: „Jeho prvá část líčí obrazně hříčky a marnosti tohoto světa, kterak se on ve všem všudy obírá s velkým úsilím věcmi malichernými a jak žalostně všecko nakonec mění v posměch nebo v pláč. Druhá část popisuje zčásti jinotajně, zčásti zjevně pravé a trvalé štěstí Božích synů: jak vskutku jsou blaženi ti, kdo odvrátivše se od světa a všech světských věcí, jedině k samému Bohu přilnou, ba do něho vlnou.“

jakýmsi zrcadlovým opakem dílu prvního. Prozrazuje to už jeho vnější kompozice, vybudování dalších osudů poutníkových se stálým zřetelem k první části, k tomu, co už zažil, takže Ráj srdce vytváří téměř symetrickou dobu prvního dílu.“⁶ Škarka tak specifikuje poměr obou částí jako relaci symetrie. Vzhledem k tomu, že Ráj srdce je budován jako negace Labyrintu světa, lze relaci obou částí označit jako *negativní symetrii*. Negativní symetrie je základním kompozičním principem „Labyrintu světa a ráje srdce“.

Jestliže však v souvislosti s Labyrintem mluvíme o symetrii, musíme ihned dodat, že symetrie je pro nás charakterizována vzorcem $A - B - A$, resp. negativní symetrie vzorcem $A - B - \bar{A}$ (non A). Na rozdíl od dvojčlenného paralelismu považujeme tedy symetrii za trojčlennou strukturu; obě krajní části jsou symetrické vzhledem k určité části střední. V následujícím rozboru se pokusíme dokázat, že v Labyrintu lze skutečně popsat symetrickou strukturu trojčlennou; zároveň se detailněji zamyslíme nad tím, jak tento základní kompoziční princip díla determinuje organizaci a přeskupování strukturních elementů a jejich relací.

Klíčem k interpretaci kompozice Labyrintu je, podle mého názoru, určení *typu vyprávěče* v Labyrintu, tj. narativních způsobů a forem, jimiž se realizuje uvádění a kombinování motivů skladby.⁷ Určení typů vyprávěče a modifikací jeho realizace použijeme jako kritéria pro rozlišení základních kompozičních částí Labyrintu.

Obecný vyprávěčský typ Labyrintu lze určit jako *autorskou Ich-formu*, tj. specifickou variantu vyprávění v první osobě. Autorská Ich-forma je založena na důsledném separování vyprávěče-pozorovatele a vyprávěného-pozorovaného. Vyprávěč je pozorovatelem, svědkem „událostí“ fabule i jejich nositelů — epických postav. Sám však epickou postavou není, nemá (s výjimkou specifických motivů, které podrobněji popíšeme) aktivní epickou roli. Na druhé straně však, na rozdíl od čisté „svědecké“ Ich-formy, je vyprávěč autorské Ich-formy rétorickým vyprávěčem, tj. vyjadřuje bez zábrán a omezení své subjektivní postoj, hodnocení a komentáře týkající se fabule a jejích epických činitelů.⁸ Právě v této rétorické složce vyprávěčství je autorská Ich-forma obvykle charakterizována úzkým sepětím, ba často identifikací autora a vyprávěče. Jinými slovy, rétorika vyprávěče a její ideologický obsah jsou obvykle ztotožnitelné

⁶ Op. cit., str. 186.

⁷ Obecně k problematice a klasifikaci typů vyprávěče viz mou studii *The Typology of the Narrator. Point of View in Fiction*, v: To Honor Roman Jakobson, The Hague — Paris 1967, sv. I, str. 541–552.

⁸ Termínu „rétorický vyprávěč“ používám v tom smyslu, jak je vyložen ve vynikající monografii o tomto vyprávěčském typu, knize Waynea C. Bootha *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

s rétorikou a ideologií autora. V tomto, ale jen v tomto smyslu, má termín „autorská Ich-forma“ své oprávnění a svou motivaci. Na druhé straně však musíme i v teorii této formy, podobně jako v teorii všech ostatních typů vyprávění, velice přísně rozlišovat mezi autorem a vypravěčem a považovat ideologické ztotožnění vypravěče s autorem pouze za zvláštní mezní případ; všechny jiné vztahy mezi vypravěčem a autorem jsou možné.

Aplikace protikladu pozorovatele a pozorovaného na studium kompozice Labyrintu umožňuje rozlišit v této skladbě tři základní kompoziční části. První část (kap. I—XXX) je téměř důslednou realizací tohoto protikladu; v druhé části (kap. XXXI—XXXV) je tento protiklad specifickým (symbolickým, zástupným) postupem narušen; v třetí části (kap. XXXVI—LIV) je protiklad mezi pozorovatelem a pozorovaným prakticky zrušen, zanechávaje pouze určitá formální residua ve struktuře textu.

I. část

Kontrast mezi pozorovatelem a pozorovaným zde představují poutník-vypravěč se svými průvodci na straně jedné a „svět“, jeho epické postavy, aktivity těchto postav a jejich prostředí na straně druhé.⁹ Primární protiklad pozorovatele a pozorovaného je v Labyrintu komplikován sekundárním protikladem ve složce pozorovatele — protikladem poutníka a jeho dvou průvodců. Tento sekundární protiklad, jak podrobněji ukážeme, je v textu realizován formou dialogu.

Motivy (aktivity) poutníka-vypravěče lze seskupit do čtyř kompozičních plánů. První plán představují *motivy vypravěčské aktivity*. Jak jsme již naznačili, vyžaduje autorská Ich-forma (jako každý jiný typ Ich-formy) ke svému provedení určitý řetězec motivů, které vyjadřují činnost vypravěče při observaci. V Labyrintu jsou tyto motivy koncentrovány do kapitol I—IV, kde je exponována motivace putování, setkání s průvodci a jejich charakteristika a popsán výstup na věž; v dalších kapitolách je tato vypravěčská aktivita omezena na motivy putování městem. Všechny tyto motivy nejsou v rozporu s pozorovatelskou funkcí vypravěče autorské Ich-formy; naopak, lze říci, že jsou nezbytné pro motivaci a rozvíjení této funkce.

Formálním výrazem vypravěčských motivů jsou různá slovesa „přemisťování v prostoru“, jako například: zejít, přistoupit, protlačit se, přijít, vejít, pospíšet od, vkročit do atd. Často je tento typ motivů zpasivněn

⁹ K rozlišení těchto základních strukturních plánů epického díla viz F. Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské*, Praha 1948, str. 113 n.

obraty jako: vedou mne, postaví mne na apod. Je příznačné a pro strukturu Labyrintu velmi významné, že tyto výrazy nejsou kupeny v řetězce, počet jejich „typů“ je silně omezen a mají tudíž vysoké procento opakování.¹⁰ Tímto slohovým rysem je plán vypravěčské aktivity blízký dalším plánům vypravěče, jak ještě podrobněji popíšeme.

Druhý plán vypravěče v Labyrintu je *plán observačních motivů*; ten představuje základní plán této kompoziční složky skladby a zároveň hlavní výraz protikladu mezi pozorovatelem a pozorovaným. Protiklad je slohově realizován tím, že vypravěčské motivy observace jsou převážně vyjádřeny slovesy vnímání (zrakového a sluchového), kdežto motivy epických postav slovesy činností a akcí. Observační motivy se opakují tak často, že je možno dokumentovat je pouze příkladově: vidět, znamenat („zaznamenat“), hledět, nahlédnout, spatřit, uhlédat, uzříť, pozorovat, mít pozor (na něco), slyšet atd.

Podobně jako motivy předchozího plánu, nejsou ani observační motivy seskupovány v synonymní nebo jiné řetězce, počet jejich „typů“ je velmi omezený a mají vysoké procento opakování. Tím vzniká určitá slohová jednotvárnost této kompoziční složky skladby. Naproti tomu výrazy epické aktivity postav jsou charakterizovány značnou variabilitou a synonymitou a seskupují se do kratších či delších řetězců. Čyževský uvádí množství příkladů na tyto řetězce,¹¹ zde jen jeden, s upozorněním na příslušnost těchto motivů k plánu epických postav Labyrintu:

„Někteří zajisté zbírali smeti a rozdělovali mezi sebe; někteří se s kládím a kamením sem a tam váleli aneb je po škřipcích zhůru lehkams táhali a zpouštěli zase; někteří kopali zemi a převáželi nebo přenášeli z místa na místo; ostatek lidu se zvonci, zrcadly, měchýři, hrkavkami a jinými titěrkami zacházeli; někteří i s svým stínem hráli, jej měřice, honíce, lapajíce. A to vše tak usilně, až mnozí stonali a potili se, někteří se i přetrhovali.“ (25)

Slohové rozlišení mezi observačním plánem vypravěče a plánem epické aktivity postav je důsledné. Lze říci, že je základním formálním kriteriém rozlišujícím složku pozorovatele od složky pozorovaného, spolu-

¹⁰ „Typem“ zde rozumíme ve smyslu lexikální statistiky lexém výrazu, charakterizovaný jednotou lexikálního významu; výskyty jsou konkrétní a různorodé formy lexému nalézající se v textu. Tak např. „vidět“ je „typ“ [lexém], jehož výskyty jsou různé gramatické formy tohoto slovesa v textu, např. „vidím“, „viděl“, „uvidí“, „viděl bys“, „nevidím“ apod. Poměr mezi celkovou délkou textu (tj. celkovým počtem výskytů) a počtem výskytů téhož typu (vyjádřený v procentech) nazýváme procentem opakování. Tak je-li např. v textu o délce 100 výskytů 10 výskytů typu „vidět“ a 5 výskytů typu „slyšet“, má typ vidět 10% opakování, typ slyšet 5% opakování.

¹¹ Již jsem se zmínil o důkladnosti a užitečnosti Čyževského analýzy. Musím však podotknout, že Čyževského oboený závěr o „baroknosti“ Komenského stylu považuji za předčasný. Dříve než by bylo možné takovou hypotézu hájit, bylo by třeba: a) vyhledat větší počet rysů barokního stylu; b) přihlídnout k tomu, že ve slohové výstavbě Labyrintu se projevují antinomie, které reflektují kompoziční antinomie skladby.

působící tak k vytvoření důsledné symetrie skladby.¹² Zároveň toto pozorování prokazuje, že strukturální analýza je schopna objevit nejenom základní principy výstavby literárního díla, ale také realizaci těchto principů v samotném textu díla.

Třetí plán vypravěče v Labyrintu je představován třídou *rétorických motivů*. Ve shodě s obecným principem autorské Ich-formy vyjadřuje poutník-vypravěč soustavně a při každé příležitosti své reakce, svá hodnocení, své komentáře, své soudy týkající se pozorovaného. Nejnápadnějším výrazem rétorických motivů jsou slovesa citových reakcí, jako např.: líbit se, znelíbit se, divit se, zděsit se, srdce mi trnulo, uleknout se atd. Rétorické zaměření textu lze však sledovat i na jevech méně nápadných, zejména na volbě slov s hodnotícími konotacemi. Častým formálním výrazem rétorické funkce je vnitřní monolog vypravěče, který je zvláště účelným prostředkem pro realizaci základního principu autorské Ich-formy: umožňuje vyjádřit vypravěčovo hodnocení, zároveň však je formálně ponechává v rámci plánu pozorovatele, bez překročení bariéry mezi pozorovatelem a pozorovaným. Vnitřním monologem vypravěč hodnotí „pro sebe“ (a přirozeně pro čtenáře), aniž by navazoval jakýkoliv (verbální) kontakt s epickými postavami:

„Umlkl sem, pomysle sobě: Když pak lidmi býti chtějí, nechť jsou: já však, co vidím, vidím.“ (24)

Vyjádření rétorického plánu je poznamenáno „barokním“ stylem, avšak řetězce rétorických výrazů jsou obvykle nesložitě, omezené na menší počet členů: „Uhlédal sem také jiný neřád, slepotu a bláznovství.“ (26)

Ve shodě s obecným principem negativní symetrie sleduje vypravěčova rétorika velmi často jeden vzorec: nejdříve, při povrchním pozorování, vyjadřuje vypravěč hodnocení kladné, později však, při bližším „ohledání“ pozorovaného, mění se jeho hodnocení v záporné; toto jsou například reakce vypravěče na učení „Růžového bratrstva“: „Jakýchž řečí já doslýchaje, počal sem i sám vesel býti, a že se i mně bohdá toho, nač se jiní brouší, dostane, nadějí sobě činiti.“ . . . A odtud jeden sobě zoufal, druhý se ohlédaje a k vyslídění jich „nových cest ohleduje, znovu se trápil, až mne samého konce se dočkati nemohoucího teskno bylo.“ (64, 65). Někdy je obrat v hodnocení velmi náhlý a nemotivovaný, jako například v případě „juris prudentia“: „Řekl sem: ‚To je pěkná věc!‘, ale podívaje se trošku, zošklivil sem ji sobě.“ (68)

Vypravěčův rétorismus, jeho konstantní hodnocení a komentování vytvářejí ucelený ideologický a etický postoj k pozorovanému („světu“,

¹² Tak lze např. čistě formálně určit, že Smrt patří do galérie epických postav Labyrintu; srov.: „Některé (smrt) poranila toliko, pochromila, oslepila, ohlušila nebo omráčila.“ (28)

jeho postavám a činnostem). Tento postoj je v I. části téměř veskrze negativní, resp. ve svém konečném vyznění negativní (když bylo původní pozitivní hodnocení odmítnuto jako povrchní). Tento negativní ideologický postoj je opět složkou negativní symetrie díla; pozitivní protiklad k němu je vyjádřen v III. části Labyrintu. Jen ojediněle se v I. části zachovává hodnocení pozitivní, které předznamenává pozitivní postoj vypravěčův v III. části (viz např. reakci vypravěčovu na výrok Pavla Tarsenského, str. 53).

Čtvrtá funkce vypravěče Labyrintu se projevuje v plánu *verbálních kontaktů vypravěče s průvodci*. Tato verbální aktivita je uváděna statickými slovesy „dicendi“, jako říci, díti, ptát se, zeptat se apod., jež jsou opět omezena ve svých „typech“, nekupí se v řetězce a mají vysoké procento opakování. Dialog vypravěče s průvodci vyjadřuje sekundární antinomii v plánu pozorovatele, je to výraz zásadního sémantického rozporu mezi oběma složkami observačního plánu. Vzhledem k relačnímu charakteru dialogu, který tak překračuje rámec vypravěče, a vzhledem k významu dialogu v kompozici Labyrintu, budeme této složce věnovat speciální pozornost.

Dříve však než k této analýze přikročíme, musíme se zabývat některými „výjimkami“ z pravidel autorské Ich-formy, s nimiž se v Labyrintu setkáváme. Pro stručnost tyto odchylky od typu jen zaznamenáme, i když by jejich detailní analýza a interpretace byla lákavá jak z hlediska teorie strukturních typů literárních, tak z hlediska komparatistického.

Nejvýznamnějšími projevy epické aktivity poutníka-vypravěče jsou epizody manželství (kap. VIII), bouře na moři (kap. IX) a duchovenství (kap. XVIII). Všechny tyto epizody spojuje zřetelně autobiografická geneze. Proto je můžeme funkčně interpretovat jako jeden z prostředků, jimiž se upevňuje identita vypravěče s autorem; tato identita, jak jsme se již zmínili, je charakteristická pro některé druhy autorské Ich-formy. Naše interpretace zmíněných epizod je podporována tou okolností, že jen z autobiografického hlediska existuje mezi těmito epizodami souvislost; z kompozičního hlediska je jejich výskyt čistě nahodilý, nevytvářejí žádné souvislé dějové pásmo poutníka, ani nejsou začleněny motivačně do základní syžetové linie skladby. Tato fragmentárnost, nerozvinutost a nezačlenění do souvislé syžetové linie jsou charakteristické i pro všechny další, drobnější motivy a epizody vypravěčovy epické aktivity.

Totéž platí, snad ještě ve větší míře, o druhé složce jeho epické aktivity, o aktivitě verbální, projevující se v navazování dialogického vztahu s postavami pozorovaného „světa“. V určitých okamžicích vypravěčovy rétorické reakce jsou natolik silné, že překračují bariéru mezi pozoro-

vatelem a pozorovaným; vypravěč-poutník se pokouší navázat s postavami rozhovor, aby je přesvědčil o svých názorech. Je příznačné (a tu je situace zcela opačná v třetí části Labyrintu), že poutník je ve svých pokusech o verbální kontakty s postavami zcela neúspěšný, je od světa postav okamžitě „odmršťován“. Tak se velmi rychle opět obnovuje bariéra mezi pozorovatelem a pozorovaným. Tato interpretace neúspěšných verbálních kontaktů je myslím podporována i tím faktem, že na mnoha místech poutník-vypravěč přemáhá své nutkání k rozhovoru s postavami a ukládá si mlčení.

Ostatně, i kdybychom pro každou odchylku od pravidel autorské Ich-formy nenašli rozumnou interpretaci, neznamená to, že naše určení vypravěčského typu Labyrintu je nesprávné. Vypravěčský typ (stejně jako literární typy obecně) je určitý abstraktní model, „logická konstrukce, která není nikdy dokonale realizována v literatuře, v jejích jednotlivých dílech, a která ani nemusí být realizována“.¹³ Ojedinělé odchylky od abstraktních norem typu nenarušují základní povahu typu.

Antinomie v plánu pozorovatele — dialog poutníka s průvodci. Jak již naznačeno, je tento dialog především výrazem základního sémantického rozporu v plánu pozorovatele. V tomto smyslu je pokračováním středověkých „hádek“, sporů a disputací, založených na protikladných ideologických účastníků a vyznačujících se silným sémantickým napětím a prudkými sémantickými zvraty. Je příznačné, že již Jakobson charakterizoval podstatu středověkého „sporu“ jako „záporný paralelismus“.¹⁴ Záporný paralelismus dialogu mezi vypravěčem a průvodci se dokonale integruje do principu negativní symetrie, v níž spatřujeme základní strukturální zákon kompozice Labyrintu.

Dialog poutník — průvodci je v pravém slova smyslu dialog s „výsledkem apriorně známým“ (Jakobson), resp. je to dialog bez jakéhokoliv výsledku. Je to forma neřešitelné srážky dvou protikladných ideologických postojů, srážky, jejímž závěrem bývá prostě okřiknutí poutníka („nemudruj!“), anebo poutníkově přerušení dialogu výzvou k pokračování v cestě světem. Dialog poutník — průvodci je tedy dialog konfliktní, avšak konflikt v něm rozvíjený je čistě verbální a navíc, i na verbální rovině neřešitelný. Není zde argumentace, není zde přízpůsobení k postoji partnera. Etické a ideologické hodnocení světa v replikách průvodců vytváří „pozitivní“ ideologickou rovinu protikladnou hodnocení vypravěčovu, postrádající však soustavnosti tohoto negativního postoje.

Rozporná hodnocení vyjádřená v dialogu jsou tak častá, že stačí uvést jen jeden příklad za mnohé: „Což vida, řekl sem: ‚Toť jest bláznovství,

¹³ F. K. Stanzel. *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964.

¹⁴ R. Jakobson, op. cit., str. 23.

že tito z vůdců a rádců svých následovníky a pochlebňáky míti chtějí.‘ ‚Tak jest světa běh,‘ řekl tlumočník; ‚a neškodí to. Kdyby volavcům těm všecko volno bylo, kdo ví, čeho by sobě oni neosvobodili? Musí se i jim vyměřiti, pokud čára.‘“ (75)

Rozpor mezi poutníkem a průvodci vrcholí v kap. XXVIII, v níž poutník „s svými vůdci se hádá“ (107), a v kap. XXX, kde je poutník jedním z průvodců obžalován před královnou světa.

Třeba zdůraznit, že dialogická složka plánu pozorovatele nemá pouze funkci vyjádření rozporné ideologie, představujíc tak součást rétorismu díla. Druhou funkcí dialogu je funkce explikativní, která je přímou součástí observace. Explikativní dialog uvádí, vysvětluje, doplňuje, specifikuje atd. informaci o „světě“, která je obsažena v observačních popisech (tj. v „řeči vypravěče“). Dialog explikační se svou formou i sémantikou podstatně liší od dialogu rétorického; je to typický dialog otázky a odpovědi, bez podstatného sémantického napětí.¹⁵ Je silně monologizován v tom smyslu, že odpovědi tlumočnicků na otázky poutníkovy představují vlastní sémantické jádro dialogu:

„ ‚I což to bude?‘ díím já. On [Všezvěd]: ‚Academia bude korunovati ty, kteříž nad jiné byvše pilnějši, vrchu umění dosáhli: ti, pravím, jiným na příklad korunování budou.‘“ (69)

Nejsou ojedinělé případy, kdy mezi oběma typy dialogu nelze přesně rozlišit, resp. kdy jeden typ přechází v druhý:

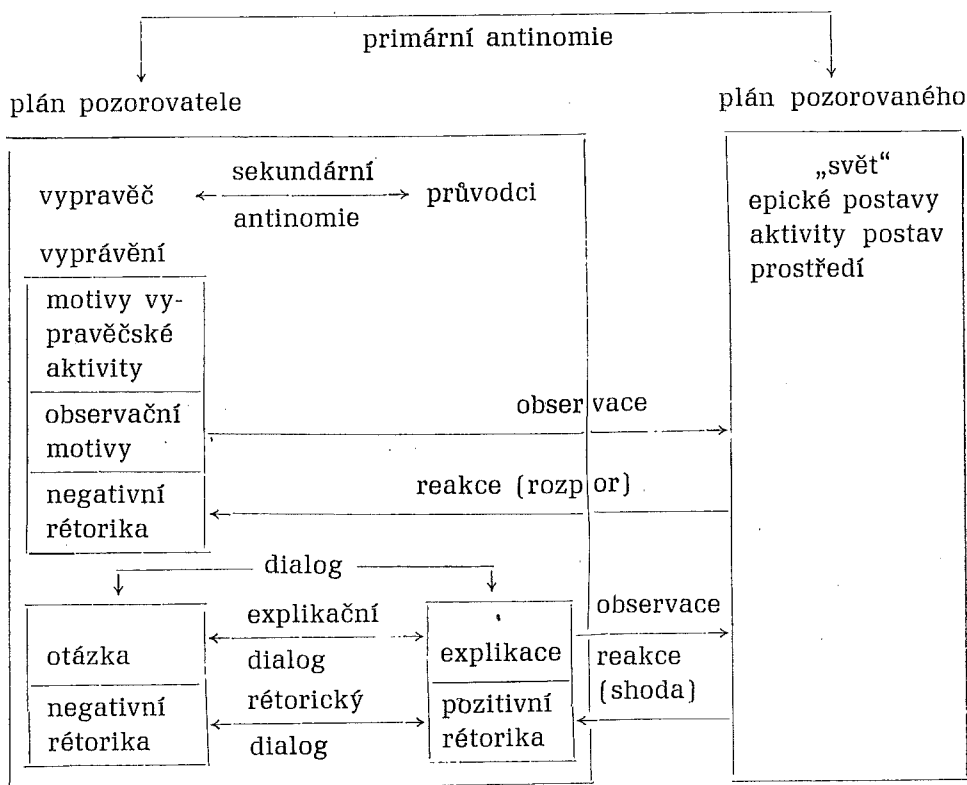
„ ‚I ptal sem se: ‚Kdo sou to a co dělají?‘ Odpověděl mi: ‚Nejsubtylnější filozofi, kteříž, co slunce nebeské horkostí svou v stěvách země za několik let zpravití nemůž, dopravují, kovy všelijaké na nejvyšší stupeň vyvodíce, to jest na zlato.‘ ‚A načič je to?‘ řekl sem; ‚Však se víc železa a jiných kovů než zlata užívá.‘ ‚Cos ty bloud!‘ řekl on. ‚Vždyť jest zlato nejvzácnější věc, kdo je má, chudoby se nebojí...‘“ (61).

Jak je tedy zřejmé, plán observačních motivů a plán rétorický jsou rozlišitelné jak v řeči vypravěče, tak v dialogu. Jinými slovy, plán pozorovatele se v Labyrintu člení podle dvojího, navzájem nezávislého kritéria, a to jednak na řeč vypravěče a dialog, jednak na observaci a rétoriku. Přihlédneme-li dále pro úplnost k plánu vypravěčské aktivity, dostáváme poměrně složitý systém antinomických relací; je však příznačné, že tento relační systém operuje s poměrně malým počtem kompozičních prvků. Zdá se mi, že tu poprvé narážíme na důležitý kompoziční princip Labyrintu (který patrně bude mít širší dosah pro studium struktury starší literatury): poměrně omezený počet strukturních prvků

¹⁵ K různým typům dialogu a k monologizaci dialogu viz studii J. Mukařovské o *Dialog a monolog*, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948, str. 129–153.

je uváděn do složitého systému vztahů, které však ve své obecné povaze představují opět početně omezenou třídu.

Domnívám se, že vhodným zobrazením kompoziční struktury I. části Labyrintu je následující schéma, které obsahuje jak strukturní prvky kompozice, tak relace mezi těmito prvky:



II. část

Za druhou, relativně samostatnou kompoziční část Labyrintu považují epizodu vystoupení a potření Šalomouna a jeho družiny (kapitoly XXXI až XXXV);¹⁶ zároveň však je třeba zdůraznit, že jde o část přechodovou, jakýsi spojovací most mezi oběma základními složkami negativní symetrie, I. a III. částí. S první částí je druhá část formálně spjata autor-

¹⁶ Pro strukturní analýzu by nebylo bez zajímavosti zamyslet se nad důsledky závažnějších textových změn pro interpretaci kompozice Labyrintu. Jak známo, příběh o Šalomounovi byl dodán až do vydání z roku 1631. Již Š k a r k a však vycítil, že „tímto přidavkem získalo dílo nesporně myšlenkově i kompozičně“ (op. cit., str. 180).

ským typem Ich-formy; poutník zůstává neaktivním svědkem, vypravovatelem a komentátorem Šalomounova vystoupení a pádu. Zároveň však je v této části nepřímo, alegoricky navozen zcela jiný vypravěčský typ, Ich-forma, jejímž základním znakem je aktivní participace vypravěče v rozvoji syžetu. V takové Ich-formě, kterou jsme nazvali *personální*,¹⁷ plní postava vypravěče dvojí funkci: jednak funkci vyprávění příběhu, jednak funkci epické postavy vyprávěného příběhu. Antinomie pozorovatele a pozorovaného je v této formě zrušena, se všemi podstatnými důsledky pro kompozici i styl vyprávění. Znovu ovšem třeba opakovat, že v druhé části Labyrintu je transformace autorské Ich-formy v Ich-formu personální provedena pouze zástupně, alegoricky.

Tato typologická transformace je exponována již v kapitole XXX, kdy je vypravěč-poutník obžalován před královnou světa Moudrostí. Avšak tato epizoda, podobně jako jiné epizody epické aktivity vypravěče v I. části, není rozvinuta a není začleněna do syžetového řetězce. Poutník znovu ustupuje do pozorovatelského pozadí a aktivním partnerem sporu s královnou světa se místo něho stává Šalomoun.

Klíčovým bodem naší interpretace druhé části Labyrintu je chápání postavy Šalomouna jako alegorického zástupce vypravěče-poutníka v pokusu o nápravu světa „uvnitř“ světa. Jinými slovy, Šalomoun reprezentuje alternativu k úplné negaci světa, realizované v části třetí. Ideologicky je tragičnost Šalomounova pokusu o nápravu světa demonstrací marnosti „všenápravných“ snah a je konečným článkem v řetězu argumentů, jež vedou k úplnému odmítnutí světa a k uchýlení do „ráje srdce“.

Ideová i strukturální afinita mezi vypravěčem-poutníkem a postavou Šalomouna se mi zdá nepochybná. Lze uvést několik strukturních rysů skladby, které argumentují ve prospěch této interpretace:

1. Existuje zřejmý paralelismus mezi rozporem poutníka s moudrostí světa a sporem, který s moudrostí světa vede Šalomoun, resp. jeho druhové. Tento spor vrcholí jednak obžalováním poutníka v kap. XXX, jednak zjišťáním a krutým potrestáním Šalomounových tovaryšů, v kap. XXXV.
2. Podobně jako vypravěč-poutník je i Šalomoun dočasně „pozorovatelem“ (v kap. XXXII); teprve když prohlédl „pozorované“, vyjadřuje. Šalomoun, podobně jako v první části vypravěč-poutník, v rétorických formulacích svůj negativní postoj k světské moudrosti.
3. Motivací poutníkovy obžaloby stejně jako krutého potrestání Šalomounových tovaryšů je „mudrování“, tj. nekonvenční uvažování o řádech světa. Pro popis kompozice Labyrintu má velkou důležitost sle-

¹⁷ Viz studii citovanou v pozn. 6.

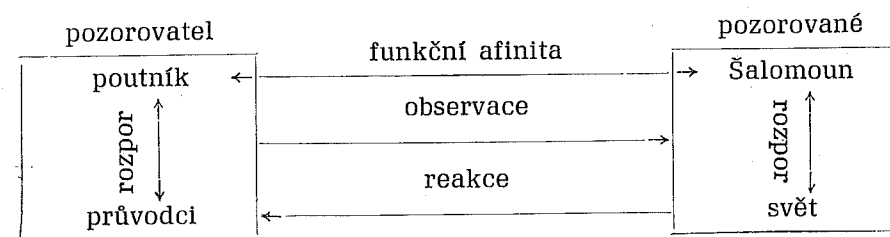
dovat použití a přechody motivu „mudrování“, který se stává jakýmsi leitmotivem opozice vůči světu. V první části je tento motiv vyjadřován poměrně často v řečech průvodců, adresován poutníkovi s tónem pohrdavým i výstražným: „Ty *muderlantství* nepřestaneš, ... leč sobě něco utržíš.“ (70) — „Nepřestaneš-li *mudrování*, octneš se, kde by nerád.“ (83) — „Ej, *nemudruj* tak příliš, ... věř jiným víc než sobě.“ (97) Na konci první části přechází tento motiv do úst královny Moudrosti, opět adresován s výčitkou poutníkovi: „Ale tohoť o tobě neráda slyším, že tak cosi vybíravého jsi, a učiti se jakožto novotný v světě host máje, ty se v *mudrování* vydáváš.“ (111) Varovným tónem použitý, přechází pak tento motiv do řeči pomocnic královny Moudrosti a jeho adresáty jsou — Šalomounovi tovaryši (126). Zde se motiv mudrování stává svorkou mezi vypravěčem-poutníkem a Šalomounovou družinou. Tento spoj je pak upevněn v generalizaci vyjádřené tlumočnickem, v níž je „mudrování“ přímo označeno za důvod potrestání Šalomounových druhů (se zřejmým varováním v podtextu adresovaným poutníkovi): „Nyní ty zviš, ... jak bývá těm, kteříž *mudrováním* svým roty a bouře v světě začínají.“ (126) Putování motivu mudrování je tak názorným dokladem kompozičních spojů mezi poutníkem a Šalomounem (resp. jeho průvodci).

4. Okamžitě po prvním vystoupení Šalomounově se poutník asociuje s tímto novým hrdinou a vyjadřuje to pozitivním komentářem (114). Víme již z předchozího, že v první části Labyrintu jsou pozitivní komentáře vzácné, a pokud se vyskytují, bývají obvykle velmi brzy negovány. Je zajímavé, že Šalomoun sám, třebaže rovněž zklamal naději poutníkovy, nedočkává se onoho dodatečného negativního komentáře. Přitom však základní vzorec pozitivní a negativní rétoriky je zachován i v tomto případě; negativní soud však nepostihuje Šalomouna, nýbrž svět, o jehož nápravu se Šalomoun marně pokusil: „Již vidím, že v světě lépe nebude! Jižť jest po mé naději veta! Běda mně!“ (127) Tento závěrečný komentář k šalomounovské epizodě se tak stává bezprostřední motivací třetí části skladby.

Uvedené spoje mezi poutníkem a Šalomounem (resp. jeho družinou) nedvojznačně signalizují zásadní funkční afinitu mezi oběma postavami. Šalomoun je alegorickým zástupcem poutníka v epizodě pokusu o nápravu světa. Zároveň však diferenciací těchto dvou postav umožňuje odlišit druhou část skladby od části třetí. Alegoričnost postavy Šalomounovy vede k funkčnímu rozdělení v struktuře „pozorovatel — pozorované“: v plánu pozorovatele zůstává poutník neaktivním komentujícím vypravěčem; zároveň však do plánu pozorovaného je vyslán jakýsi pout-

níkův dvojník s funkcí aktivního účastníka důležité epizody. Ideově tento dvojník demonstruje marnost a tragičnost pokusu o nápravu světa a tím motivuje smysl třetí části. Kompozičně je dvojník Šalomoun předznamenáním aktivní (třebaže charakterem žánru omezené) epické funkce poutníka v třetí části.

Je-li naše interpretace druhé části Labyrintu smysluplná, pak lze kompozici této části zobrazit tímto schématem:¹⁸



III. část

Třetí část Labyrintu se strukturou i stylem podstatně liší od částí I a II. Zároveň však podrobnější analýza ukazuje, že poměr mezi částmi I, II a částí III nelze charakterizovat jen jako protiklad; afinita jistých strukturních rysů je nepochybná. V podstatě jde o to, že, jak jsem už naznačil, všechny tři kompoziční části Labyrintu jsou vystavěny z identických strukturních prvků: z observačního a rétorického vyprávění a z dialogu. Avšak využití a hierarchie těchto prvků je v třetí části podstatně odlišná od částí I a II.

Funkčně se uvedené prvky transformují tím, že základní vypravěčský princip I. části, protiklad pozorovatele a pozorovaného, narušený zvláštním způsobem již v části II, je v III. části prakticky zrušen. Tohoto zrušení je dosaženo tím, že poutník-vypravěč přejímá v třetí části funkci aktivní epické postavy, a to jak v rozhovoru s Kristem, tak v společenství pravých křesťanů. Je třeba ovšem zdůraznit, že prvky observační struktury přežívají v residuích, přispívajíce tak ke kompoziční jednotě díla; v tomto smyslu mají analogickou jednotící funkci jako motivy epické aktivity poutníka-vypravěče v I. a II. části.

Poměr mezi oběma funkcemi poutníka-vypravěče lze snad nejlépe vyjádřit v terminologii dominanty: zatímco v první a druhé části dominuje funkce pozorujícího vypravěče a funkce epické postavy je zcela druhot-

¹⁸ Schéma složky pozorovatele je zjednodušené, ve skutečnosti má tato složka v druhé části stejnou strukturu jako v části první.

ná, v části třetí je hierarchie obou funkcí obrácená. Zároveň však spojuje všechny tři části funkce rétorická, která ovšem v první a druhé části je vyjadřována vypravěčem, v třetí části více a více epickým subjektem.

Třetí část Labyrintu je exponována přechodovým článkem kapitol XXXVI—XXXVII, které se po šalomounovské epizodě nakrátko vracejí ke struktuře první části — pozorování světa umírajících a mrtvých a observační popis „pokojíku srdce“. V kap. XXXVIII je však uvedena nová struktura — rozhovor mezi poutníkem a jeho hostem Kristem. Dialog poutník — Kristus, který brzy přechází v Kristův monolog, je v prvním úseku druhé části; je charakterizován silným uplatněním základního strukturního principu celé III. části — negativního paralelismu v poměru k části I. Kristův monolog resumuje v jednotlivých odstavcích zkušenosti poutníkovy z pozorování světa v I. části; důsledně neguje motivy světa a staví proti nim motivy „blaženství v Kristu“:

„Viděls v druhém stavu, jakými se neskonálními pracemi lidé, zisku hledající, zanášejí, jakých fortelů chytají, jakých nebezpečností odvažují. Ty kvaltování ta všecka za marnost měj, věda, že jednoho toliko potřebí jest, přízně Boží. A protože ty jediného povolání, kteréžť jsem svěřil, ostříhaje, věrně, upřímě, tiše práci svou ved', konec a cíl všeho mně poroučeje.“ (132)

„Onino v hojném kvasu, jídle, pití, smíchu radost zakládají: tobě milo buď se mnou a pro mne, když toho potřebí, lačněti, žízňiti, plakati, rány a všecko trpěti.“ (135)

Negativní paralelismus je podtržen motivem vyslání v kap. XLI, doprovázeném motivem „magických darů“; oba motivy jsou zřejmou negativní replikou analogických motivů z části I. Po této epizodě nastupuje druhý úsek III. části: poutníkova cesta světem pravých („vnitřních“) křesťanů. S důsledně provedeným negativním paralelismem pokračuje „pozorování“ světa. Avšak, jak jsem již naznačil, observační struktura je zde podstatně rozrušena, zůstávají z ní jen formální residua („viděl sem“, „když sem mezi nimi dále chodil“, „když sem se pak dosti mezi křesťany těmito naprocházel a na jejich činy nadíval“ atd.). Dominantní složkou poutníkova partu se stává aktivní účast v pozorovaném, v společnosti pravých křesťanů. Výrazem snížení pozorovatelské úlohy je v negativním ohledu potlačení observačních motivů a přechod k přímým popisům; názorně lze tuto povahu 2. úseku III. části demonstrovat na této typické ukázce:

„Těmto zajisté zodjímaje Bůh srdce kamenná, massitá dal do těla, ohebná a povolná ke všelike vůli Boží. A ač jim těch i jiných nesnadností ďábel lstivými vnukáními, svět pohoršitedlnými příklady, tělo přirozenou svou k dobrému váhavostí nemálo dělají, oni však toho nic nedbají, ďábla

střelbou modliteb odhánějící, světu štítem neproměnného úmyslu se zamítající, tělo bičem kázně ku poslušenství dohánějící, konají svou věc vesele, a přebývající v nich duch Kristů dodává posily, aby se jim ani chtění, ani skutečného činění (podle míry zdejší dokonalosti) nenedostávalo. Tak sem já tu vskutku shledal, že sloužití Bohu celým srdcem ne práce jest, ale rozkoš . . . Já sem neviděl, aby kdo mezi těmito mdlobou těla osvobozování sobě hříchů zastával; aneb křehkostí přirození spáchanou zlost vymlouval. Než viděl sem, že když kdo celé srdce tomu, kterýž je stvořil, vykoupil a za chrám posvětil, oddal, za srdcem již jiní oudové povolně a povlovně, kam Bůh chtěl, tam se klonili. Ó křesťane, kdož jsi koli, dobuď se z okovu těla, ohledej, zkus a poznej, že překážky, kteréž sobě v mysli maluješ, menší jsou, nežli aby vůli tvé, jestliže opravdová jest, zbrániti mohly.“ (148—149)

Přímý popis v této ukázce přechází do popisu, který je čistě formálně uvozen observačními výrazy. V závěru pasáž vyúsťuje do rétorické apostrofy, což je ve shodě s celkovým posílením rétorické složky ve třetí části.

Jestliže transformace observačních popisů v popisy přímé je negativním důsledkem změny dominanty v třetí části, pozitivním důsledkem je aktivizace epické funkce poutníka. Vzhledem k celkovému potlačení epické akce v III. části nejsou ovšem motivy epické účasti poutníkovy tak časté, jak bychom očekávali. Vcelku však je zřejmé, jak poutník snadno navazuje kontakt s postavami pozorovaného, vstupuje s nimi v dialogy, dostává se mu požeňání od jejich kněze (160) a nakonec (kap. LII) se stane spoluúčastníkem holdu křesťanských zástupů Hospodinovi. Tím zároveň definitivně končí funkce poutníka jako pozorovatele.

Jak jsem se již zmínil, je v III. části Labyrintu značně posílena složka rétorická. Ta, spolu s potlačením aktuální dějovosti, přispívá k tomu základnímu stylovému posunu, který transformuje III. část z traktátové epiky (I. a II. části) v epizovaný traktát. Pro naši argumentaci je důležité, že rétorika III. části je přímým výrazem emfatického splynutí pozorovatele s pozorovaným. To se zvláště výrazně projevuje v zajímavém stylovém jevu objevujícím se v kap. XLVII: nejprve ve formě jakési spontánní polopřímé řeči, později i bez této motivace se tu objevuje hodnocení zásad a řádů „vnitřních“ křesťanů v 1. osobě plurálu:

„Pravili také, že svět svým vlastním rovně neodpouští, své vlastní škrábe, šidí, loupí, trápí, i nechť pry *nám* to též dělá, herež! *Nemůžeme-li* trýznění toho prázdni býti, tu je snášeti *chceme*, kdež by se *nám* od světa nahodil škody Božskou štědrá dobrotou vynahraditi mohly: a tak se *nám* smích jejich, nenávisť, křivdy a škody v zisk obrátí.“ (154)

„Proč by se tím křesťan trápil, kterýž svědomí své spořádané a v srdci

Boží milost má? Nechtějí-li se k *našim* obyčejům formovati lidé, formujeme se my k jejich, pokud jen pro svědomí lze. Svět ze zlého v horší jde, pravda jest: ale zdaž *my* to fresováním svým *napravíme?*" (155)

Tato 1. osoba plurálu, zcela nemyslitelná v I. a II. části, přispívá k vytvoření základního celkového dojmu III. části: splynutí pozorovatele poutníka s pozorovaným světem.¹⁹

Podobně jako v prvním úseku, je i v druhém úseku III. části důsledně rozvíjen negativní paralelismus ve vztahu k části I. Na tomto principu je zvláště založena celá kapitola L a LI. Negativní paralelismus určuje nejen strukturu syžetovou, ale promítá se i do výstavby větné a do výběru slov.²⁰

„Jak sem prvé v světě mnoho kolotání a lopotování, fresuňků a starostí, hrůz a strachu všudy po všech stavích znamenal, tak sem tuto mnoho pokojné a dobré myslí při všechněch Bohu oddaných nalezl.“ (153)

„Místo oněch ocelivých pout viděl sem tuto zlaté zápony; místo trhání se od sebe potěšené těl i srdcí spojení.“ (158)

Již jsem se zmínil o tom, že definitivní konec poutníka- pozorovatele nastává až v kap. LII, kdy se poutník aktivně připojuje k holdujícím zástupům. Strukturálně se pak závěr díla (kap. LIII a LIV) vrací k prvnímu úseku třetí části; i tento třetí úsek je dialogem mezi poutníkem a Kristem, dialogem ústícím tentokrát v závěrečný děkovný monolog poutníkův. Vzhledem k této formě závěrečného úseku se mi zdá nepochybné, že kompozici celé třetí části lze rovněž popsat jako realizaci symetrického vzorce (A — B — A). Tak se v rámci třetí části vytváří sekundární tříčlenná symetrie, která je ovšem začleněna do primární negativní symetrie částí I — II — III. Opět se potvrzuje, že základním strukturálním principem kompozice Labyrintu světa a ráje srdce je symetrie (včetně neúplné symetrie — paralelismu). Symetrické vztahy spínají tři části Labyrintu v strukturální celistvost, jak nám naznačuje připojené schéma na str. 54. Tímto schématem jsme se pokusili ukázat, jak principy symetrie a paralelismu ovládají kompoziční strukturu Labyrintu. Tyto principy determinují organizaci a rozložení omezeného počtu strukturálních prvků a relací i jejich přeskupování do různých vzorců a hierarchií. Modifikace a transformace omezeného počtu strukturálních prvků a relací, řízené principem symetrie a paralelismu, představují nejzákladnější cha-

¹⁹ Splynutí pozorování s vnitřním zážitkem poutníka-vypravěče dokládá i tento stylistický detail: „Viděl sem, viděl, viděl a poznal, že Boha s nebeskými jeho poklady v sobě máti slavnějšího cosi jest...“ (157).

²⁰ Zde možno citovat též Č y ž e v s k é h o rozlišení slovních řetězců „první“ a „druhé“ skupiny (op. cit., str. 81).

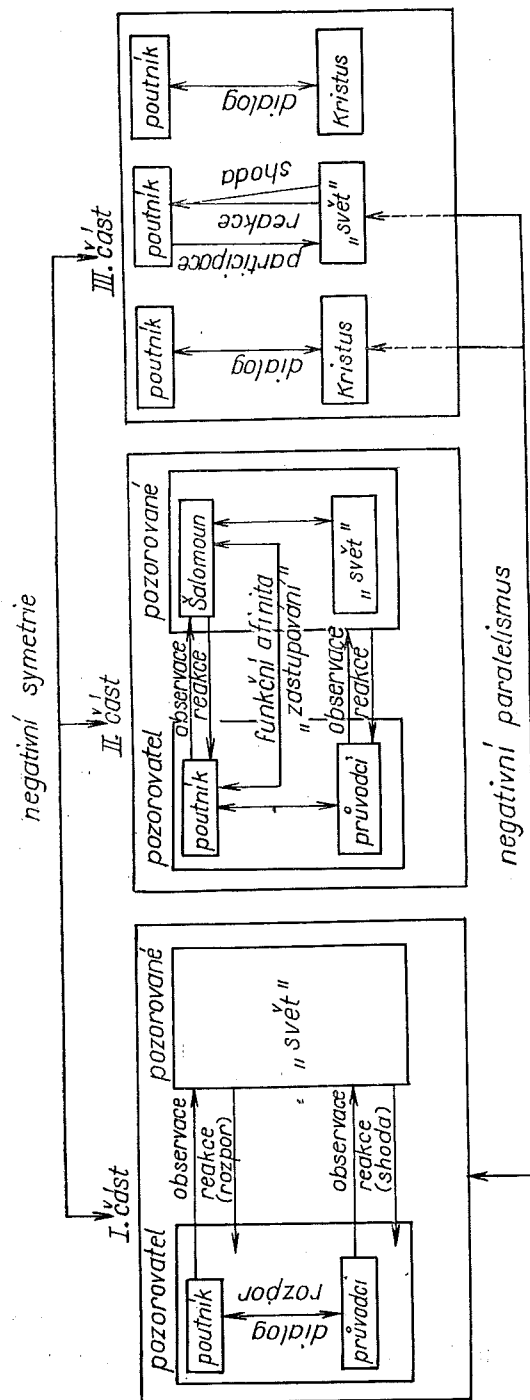
rakteristický rys kompozice Labyrintu. Tímto rysem Labyrint podstatně souvisí se strukturou soudobé literatury i umění vůbec.

V české strukturální teorii literatury byla — v nemalé míře zásluhou F. Vodičky — teoreticky prokázána i prakticky aplikována primárnost historického studia literárního procesu nad studiem jednotlivých literárních děl: „Jednotlivé dílo, jehož strukturu můžeme popsat analytickým rozbořem složek a jejich vzájemného vztahu, jeví se nám jako součást vývoje vyšší a nadřaděné struktury.“²¹ To ovšem neznamená, že „analytický rozbor“ jednotlivého díla, o jaký jsme se pokusili v této stati, musí být v rozporu s principem historismu, jak se snaží tvrdit někteří dogmatikové. Ve skutečnosti, podobně jako ve studiu struktur jiné povahy, ať již společných, nebo přírodních, není mezi synchronním a historickým studiem rozpor, nýbrž vzájemná podmíněnost. Jedině na základě studia jednotlivých literárních děl můžeme formulovat, potvrzovat nebo zamítat hypotézy o povaze literárního procesu.

Nadto, synchronní analýza není bezpodmínečně odsouzena k státnosti. Literární struktura je struktura dynamická, charakterizována systémem vnitřních protikladů, a tyto protiklady mohou reflektovat historické transformace literárních prvků a jejich relací. Tak posuny vypravěčského typu, které jsme popsali v Komenského Labyrintu, patrně reflektují transformaci historicky staršího typu epiky v epiku nového typu. Literární proces se neodehrává nad literárními díly nebo mimo ně, nýbrž v literárních dílech samých.²² V tomto aspektu se konkrétní literární struktura a obecný literární proces jeví jako dialektická jednota a synchronní analýza a literární historie jako korelované složky jednotného procesu poznání literatury.

²¹ F. V o d i č k a, *Literární historie. Její problémy a úkoly*, Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942, str. 346.

²² To ostatně klasickým, i když tak zřídka následovaným způsobem dokázala víc než dostatečně průkopnická práce F. V o d i č k y *Počátky krásné prózy novočeské* (Praha 1948).



Třikrát motiv mořské bouře

(Prefát - Komenský - Bridel)

FRANTIŠEK SVEJKOVSKÝ

Non minor affectatio ad poeticam gloriam erexit
ingenia in describenda tempestate...

J. C. Scaliger

Julius Caesar Scaliger, autor věhlasné poetiky *Poetices libri septem* z roku 1561, díla, které po staletí ovlivňovalo jednu teorii, podruhé praxi literární tvorby, připomíná, že „umělecká dovednost povznáší tvůrčího ducha k básnické slávě při popisování bouře“,¹ a věnuje ve své páté knize tohoto díla zvláštní pozornost motivu bouře, především bouře mořské. Tak jako to často bývá při konfrontaci teorie a praxe, je vskutku těžké zvážit, kdy ovlivňovala jedna strana druhou a kdy tomu bylo naopak. Právě motiv bouře patří už od starověku k často vyhledávaným i připomínaným, což ostatně dokládá i Scaliger, a hojně se hlásí i z literatury 16. a 17. století. Zvláště upoutával tento motiv tím, jak zároveň vyvolával možnost rozvíjet v různých obměnách jednu z nejzákladnějších a tak často kladených otázek, otázku vztahu člověka a přírody, člověka a světa. Právě takováto konkretizace motivu bouře patří k častým, neboť rozbouřené moře se odedávna jeví člověku jako ztělesnění největších a nejděsivějších sil přírody. Poučila a stále jej o tom poučuje zkušenost, když stojí tvář v tvář tomuto živlu a přepadá ho pocit malosti, nemožnosti, když si uvědomuje potřebu hledat někde pomoc, aby mohl překonat trvalé nebezpečí. Ale nutí jej rovněž k zamyšlení, přivádí na mysl právě ty nejjobecnější otázky. Člověk si je klade a hledí na ně také odpovídat.

Jistě ožíval a rozvíjel se tento motiv do základní, možno říci mýtické antinomie *moře a člověk* především tam, kde se s mořem lidé bezprostředně setkávali, kde jím byli obklopeni, živeni — i ohrožováni. Právě tam se mohl skutečný zážitek proměnit i v obraz a konkretizovat pocíťované napětí mezi přírodou (nebo světem vůbec) a mezi člověkem. V této podobě vrůstá motiv mořské bouře a plavce, který se s lodí ocitá v jejím zajetí, ještě pronikavěji než pouhý popis jevu do literární tradice a není divu, že se mu nakonec dostává zvláštní pozornosti také v teoretických pracích, zvláště během 16. a 17. století.

Pronikne-li však — ať už jakoukoli cestou —, také do literatury země, která je moři vzdálena, takže toto zůstává jeho lidem něčím nepozna-

¹ Cit. vyd. str. 266.