

Bočková, Hana

## K otázce využití motivu světa - theatra v české literatuře 16.-17. století

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.* 1995, vol. 44, iss. D42, pp. [5]-14

ISBN 80-210-1410-5

ISSN 0231-7818

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108806>

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.

STATI

HANA BOČKOVÁ

K OTÁZCE VYUŽITÍ MOTIVU SVĚTA — THEATRA  
V ČESKÉ LITERATUŘE 16.–17. STOLETÍ

Metaforické zpodobení světa jako velkého divadla, divadla božího, náleží díky své sémantické ucelenosti a bohatství nabízených možností, jak výchozí představu rozvíjet, k motivům ve starší literatuře hojně frekventovaným. Zvláště v době renesance je divadelní scéna, na níž je předváděn model makro a mikro-kosmu, světa a člověka, využívána k tomu, aby se vši názorností představila strukturu i funkci předváděného, uspokojujícím způsobem osvětlila „skryté vazby“ obou světů, jak požaduje dobové analogické myšlení. Nabízí se mnoho možností, jak naplnit základní prostor — scénu — obsahem různorodého charakteru, ústředním bodem je však člověk, subjekt i objekt celého demonstrovaného stavu či procesu. Motiv divadla — světa svou přizpůsobivou využitelností nabývá platnosti topu, posléze se stává konstitutivním prvkem pro samostatný literární žánr.

Původ metafory nachází E.R. Curtius<sup>1</sup> v literatuře antické i raně křesťanské, jak naznačují Platónovy výroky „každý z nás (...) je loutkou božského původu“, „člověk je jen hračkou v ruce boží“ (Zákony) nebo „tragedie a komedie života“ (Philebos)<sup>2</sup>, stopy této představy konstatuje autor též u kyniků, Horatia („takže jsi jen loutka a cizí ruka tě řídí“)<sup>3</sup> i Seneky, a dodává: „...pojem mimus vitae se stal příslovečným.“<sup>4</sup> K citaci z listu sv. Pavla: „Skoro mi se zdá, že nás apoštoly

---

<sup>1</sup> *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 2. vyd., Bern 1954.

<sup>2</sup> Cit. podle E. R. Curtia, s. 148, zde jsou uvedeny i prameny.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 148. Autor odkazuje na Horatiovy *Satiry* II, kn. 7, verš 82. Zde citováno podle českého vydání *Vavřín a réva*, Praha, Odeon 1972.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 148.

Bůh určil na poslední místo, jako vydané na smrt; stali jsme se podívanou světu, andělům i lidem“;<sup>5</sup> však přičiňuje upřesňující poznámku, že oním jevištěm je tentokrát nejspíš míněn římský cirkus, kteroužto krutou adresností ztrácí, jak se domníváme, obraz poněkud na své metaforičnosti. U Clementa Alexandrina nebo sv. Augustina nachází Curtius zmínky o světě jako divadle shodné s antickou literaturou, Boethiovo „haec vitae scena“ má paralely např. u Seneky, Cicerona aj.; je patrné, že prolínání obou proudů, raně křesťanského i „pohanského“ zneumožňuje zjistit, z kterého z nich soudobí autoři i nové spisovatelské generace čerpají motivickou inspiraci. Důležitým podnětem pro další osudy oblíbeného topu byl podle Curtia Policraticus (1159) Johannese ze Salisbury. Jeho zásluhou se výchozí představa scény (života) obohacuje i dovršuje připojením nového prvku, diváctva — Boha a nebešřanů (zde uvažuje Curtius o možném vlivu Ciceronova *Somnia Scipionis*), jeviště pak — nově — objímá celý pozemský svět a získává i na výšce, sahá až k nebesům, „scena vitae se přetváří v *theatrum mundi*“<sup>6</sup>. Z dosud porůznu rozesetých dílčích podnětů tak vyvstává ucelená a grandiózní představa všeobjímajícího divadla, jen zdánlivě však svou uspořádaností uklidňujícího, neboť je vždy doprovázena neodbytnou a mučivou otázkou: je to, co se tu odehrává a čeho jsme jako nedílná součást stvořitelského díla božihou součástí, komedie či tragédie? Takto rozvinutá metafora se vhodně zapojuje do souvislostí myšlení epochy renesance a stává se vděčným východiskem úvah o podobě a zákonitostech fungování světa a člověka, nejen díky své názornosti, ale i možnostem moralizování a didaxe.

Renesance je dobou velkého rozšíření theatrální metafory, jež dokonce dává popud ke vzniku stejnojmenného literárního žánru, nejčastěji na sebe beroucího podobu encyklopedie filozoficky zakotvené ve ztotožnění pojmu *theatrum* s „dosavadním“ makrokosmem i mikrokosmem. Jakkoli je tato encyklopedie dědicem středověkých summ, z jejichž materiálového fondu často těží, stojí již na odlišných ideových pozicích. Tento posun je kromě jiného patrný i v změnách pohledu na aristotelsko-scholastické pojetí prostoru, jak konstatuje P. Floss: „V 16. století začíná zastupovat pojem makrokosmos pojem *theatrum*, skrze nějž dostává pojetí makrokosmu (a zároveň i mikrokosmu) typicky renesanční rysy. (...) Jestliže je makrokosmos explikován jako *theatrum*, znamená to, že se stává viditelným (nebo zviditelněným) souborem veškerého jsoucího, a člověk (mikrokosmos) je pak pojat především jako fyzické i duchovní oko tohoto celku, je místem, v němž se vesmír zviditelňuje. Základní mohutností, kterou člověk vstupuje do světa — makrokosmu, je oko, vidění, proto v renesanci dochází až ke zbožnění vidění.“<sup>7</sup>

Role diváka je tedy rozštěpena, kromě „nebešřanů“ zasedne do hlediště člověk a právě jeho role, jeho způsob nazírání a hodnocení se stává důležitým. On

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 148. Zde citováno podle *Bible*, ekumenický překlad, Praha 1979, 1. Kor, 4, 9.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 149.

<sup>7</sup> F l o s s , Pavel: *Podstata renesančního universalismu*, *Studia Comeniana et historica* 21, 1991, č. 44, s. 15–16.

je měřítkem hodnot, jeho lidským rozměrům se uzpůsobuje záběr spisu, jeho poznání je reflektováno a jeho zájmy se respektují, aniž je ovšem zmenšován význam stvořitelství boží a vyššího smyslu všeho dění a poznávání.

Theatrum považuje za klíčový znak literární tvorby 16. a 17. stol. E. Petru. Jeho frekventovanost vysvětluje tím, že „... sémanticky korespondovalo s úsilím autorů nedivadelních děl o univerzální zachycení světa jako celku (...) v podobě dynamicky pojaté množiny jevů, spojené s vnitřními vztahy.“<sup>8</sup>

I čeští autoři 16.–17. stol. reagují na tyto podněty a využívají představy světa — divadla, ať už jako dílčího motivu v různé míře rozpracovaného, nebo usilují vyrovnat se s evropskými trendy sestavením *theatra* — encyklopedie domácího původu. Dvě z našich známých *theater* (autorů M. Konečného a J. A. Komenského) mohou posloužit právě jako příklad domácí snahy o zvládnutí nových zahraničních podnětů, můžeme je však současně chápat jako součást žánrově nejednotné skupiny prací, které vděčně a různým způsobem využívají *theatrální* metafory. Stranou naší pozornosti zůstane případ zřejmě nejčastější, případ, kdy se *theatrum* (častěji v české podobě tohoto výrazu) uplatní jenom jako jeden mnoha z použitých motivů, mající díky své frekventovanosti charakter topu a výrazněji neovlivňující stavbu díla. V této podobě, jako osamocený motiv odkazující na obecné povědomí, se vyskytuje zejména v poezii.

Podstatnější měrou je tento motiv naopak zapojen do třetí části *Antialkoránu* (1614) Václava Budovce z Budova (1551–1621), v traktátu nazvaném „O předivných proměnách“, v jehož podtitulu mj. stojí „... které podlé soudu lidského zdají se býti co nějaké náhodou dějící se vichřice a metelice (...). A kterak Pán Bůh s svými volenými zde komedii, ale s bezbožníky, slovem a pravdou jeho pohrdajícími, tragedii konati ráčí, totiž že své volené skrze pohanění i slávu vždycky k dobrému cíli vede, bezbožníci pak, byť nejslavnější v té komedii byli, že po konci komedie přecházejí do tragedie, to jest hrozný konec berouce, kteréžto komedie i tragedie opravdový konec že se teprva při soudném dni spatří.“<sup>9</sup> Podoba komedie nebo tragédie, jak ji každý zjevně svým životem demonstruje, není definitivním a jasným znamením boží přízně či nepříně. Lidé — herci hrají v kostýmech („larvách“) a sami neznají, k čemu jejich role směřuje. Neboť ani charakter kostýmu, špatný či dobrý oděv — chudoba či bohatství neprozradí skutečný boží úmysl. Každý hraje svou vlastní hru se všemi důležitými doprovodnými atributy, sám je nositelem role i přihlížejícím divákem osudů jiných, jeho vlastní hra teprve ve svém vyvrcholení, jímž není protagonistova smrt, ale závěrečné účtování božského soudu, odhaluje svou pointu a pravou podstatu. Jednoduchou alegorií tak Budovec po vzoru evropských reformačních myslitelů vysvětluje myšlenku predestinace. Úhrn těchto jednotlivých komedií a tragédií v každém okamžiku tvoří lidské dějiny, které též jsou divadelní hrou: „Tuť ta

<sup>8</sup> Petru, Eduard: *Theatrum mundi v české renesanční a barokní literatuře*, *Studia Comeniana et historica* 21, 1991, č. 44, s. 51–57.

<sup>9</sup> K vyd. připravila Noemi Rejchrtová, Praha, Odeon 1990, s. 286.

boží komedie od stvoření světa začatá při skončení světa k cíli od Boha před věky uloženému dojde.<sup>10</sup> (Je třeba připomenout dobový dvojitý význam termínu: může znamenat opozitum k tragedii i dramatický útvar v obecném smyslu; domníváme se, že Budovec využíval obou možností: celé lidské dějiny jsou mu komedií — dramatem v nejširším významu, konkrétní osudy člověka, národa či náboženských skupin pak připodobňuje konkrétnímu dramatickému útvaru.)

Do komedie (zde tedy dramatu obecně) syntetizující všechny drobné lidské hry minulé a přítomné (ovšem i budoucí) vstupuje v Budovcově době palčivá otázka napětí mezi křesťany a pohany, jak ji vyostruje turecké nebezpečí. Proti němu je ostatně namířen celý spis, v „Předivných proměnách“ je však, jak už bylo řečeno výše, hlavní téma transponováno do souřadnic dramatu. Osud „bezbožníků“ je ovšem jednoznačný: nemohou očekávat nic jiného — „byť i šťastně a v bohatství žili“ — než smutné završení svého života. Jejich komedie se s naprostou jistotou obrátí v tragedii, zde neplatí dvojitá možnost, která je nabídkou a výzvou křesťanu. Drama dějin se tak rozpadá na dvě neslučitelné části: hra křesťanstva se svými dvěma možnými vyústěními, danými božím předurčením každému individuálně, a bohem zatracené pohanství, na scéně reprezentované biblickými představiteli zla — Gogem a Magogem „s celým svým Babylonem“, sama scéna se pak posouvá do „východních zemí“. Dílčí neúspěchy křesťanského tábora nemusí herce znepokojovat, drama má mnoho zvrátů, nejpříťažlivější je však jistě myšlenka, že ani zdánlivé vítězství Turků nemůže na faktu jejich skutečné prohry nic změnit, jejich — dočasná — komedie nemá jinou možnost než tragický závěr, konečné vyúčtování boha s pohany. Metaforické zpodobení dobových konfliktů má bezesporu důležitý význam útěšný, zejména pokud se velké globální hry křesťanů a pohanů týče. Budovec použil theatrální metafory, aby posílil přesvědčení svých současníků o hlubším smyslu střetu s pohanstvem, jeho výklad smyslu dějin obsahuje i aspekty aktuálně politické.

Jednoznačně a nesmiřitelně posuzuje lidský život Nathanael Vodňanský z Uračova (1563–1621) v překladu spisu francouzského humanisty Pierra Boaistuaua († 1566), jež doplnil vlastní obsáhlou předmlouvou s titulem *Epistola dedicatoria*. Spis nazvaný *Theatrum mundi minoris*. Široký plac neb zrcadlo světa (originál vyd. r. 1558, Vodňanského překlad r. 1604) jej svým titulem zřejmě inspiroval k důslednějšímu uplatnění theatrální metafory v předmluvě, dokonce — aby nic nebránilo jeho pojetí života jako nelítostné tragédie — vynechává druhou část Boaistuauova spisu, původně korigující negativní vyznění části první. Boaistuauova přehlídka necností okleštěná Vodňanským o líčení lidské dobroty, statická a vázaná k nesčetným literárním vzorům získává náhle ve Vodňanského předmluvě dynamický impuls: v *Epistole* totiž traktuje lidský život jako antickou tragedii, jejích pět aktů je spjato s pěti etapami života završeného smrtí. Tato dynamika je však jen zdánlivá, jde vlastně o účelové využití zjednodušené struktury zcela odlišného žánru pro potřebu moralizující prózy,

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 302.

jakou vlastní Boaiſtuauuův text i Vodňanského předmluva jsou. Vodňanského paralela život — drama, důslednější konkrétními odkazy na kompozici divadelního představení, kulisy a diváctvo, je přesvědčivější než ve ſkraboškách se pohybující Budovcovi herci neznalí skutečné podstaty hry, v níž účinkují. V jednoznačnosti Vodňanského výkladu života, jeho fázi a závěru, je však méně prostoru pro lidskou vůli, přestože apel na uvědomělé morální zdokonalení člověka byl zřejmě nejsilnějším popudem k překládání Boaiſtuauuovy práce i vzniku jeho vlastní předmluvy.

Vodňanského Epistola i následný překlad Boaiſtuauuova Theatra, „zrcadla mravů“, je takto velmi blízká Komenského Labyrintu v jeho 1. části — Labyrintu světa. Jeho organizačním principem není následnost lidských „věků“, etap života, ale souběžně existující podoby lidské existence pořádané podle sociálního postavení a profese. Na možný užší vztah obou spisů upozornil S. Souček,<sup>11</sup> který se domnívá, že Theatrum mundi minoris mohlo být jedním ze vzorů Labyrintu. Přestože Vodňanský i Komenský svou práci označují jako drama, opravdu dramatický náboj v sobě nese jen postava Poutníka v Labyrintu, propojující jednotlivé scény a vcházející do kontaktu s představiteli stavů a profesí jinak staticky „pózujících“ v mezích mravoučného spisu, jako je tomu v Boaiſtuauuově i Vodňanského textu. Není však vhodné vyčítat jejich „stavům“ schematicnost a staticnost, mravouce dobově chápané lépe slouží člověk — schéma (jako i svět — schéma), členění lidského života do uzavřených etap nebo profesní odlišení splní svůj cíl přesvědčivě a názorně. Schéma zrcadlí stav i způsob uvažování společnosti, není důvodu zamlžovat její strukturu, sotva byla rozvržena do přehledné soustavy a takto potvrzena. Vodňanský nedospěl ke Komenského útěku před marnostmi tímto způsobem uspořádaného světa. Bůh :nu není útočištěm před takovým světem, neboť je všude v něm, byt' by život byl podobný tragédii. Skutečnou úzkost pocítí až opravdový, uvažující a cítící člověk, Poutník — Komenský, který se od této podoby světa odvrací a Boha hledá mimo jeho mraveniště.

Spis Budovcův i Vodňanského Epistola demonstrují různou míru i způsob, jak se v dobové tvorbě uplatnila metafora světa (života) jako divadla, aniž však změnila jejich žánrové zařazení. Budovec jí využívá v rámci moralistního i ideologicky a nábožensky zaměřeného traktátu, Vodňanský se v překladu francouzské předlohy i svém vlastním textu předmluvy pohybuje na půdě mravoučného specula. Ostatně i už sám pojem „speculum“ (zrcadlo) podobně jako „theatrum“ akcentuje důležitost zraku pro recepci a výklad světa a frekvence jejich výskytu (ve smyslu stejnojmenných literárních žánrů) potvrzuje pravdivost tvrzení P. Flosse o typicky renesančním důrazu na oko jako ústřední lidský smysl. V titulu Vodňanského překladu dokonce existují oba pojmy paralelně vedle sebe (Theatrum mundi minoris...aneb Zrcadlo světa) naznačující tak, že za jistých

<sup>11</sup> S o u č e k , Stanislav: *Dva české praménky Labyrintu*, LF 1924, LI, s. 271–280.

okolností (určených především jejich primární funkcí — podat obraz zejména negativních jevů a tím působit moralistně) mohou fungovat jako synonyma. Tak je chápe i E. Petru ve studii *Genologický systém české literatury 16. století*: „pojmu zrcadlo se blížilo i latinské označení *theatrum*“.<sup>12</sup> Řadí je v této souvislosti do subsystému žánrů synkretických, existujících v žánrovém systému 16. stol. na pomezí beletrie a literatury věcné, vedle relativně uzavřeného subsystému žánrů literatury krásné a subsystému literatury věcné. Zejména ona prožívá právě v této době velkou expanzi, jejímž doprovodným rysem je i značná terminologická neustálenost umožňující užití různých označení pro týž literární žánr, jako i jev opačný, tj. že totéž žánrové označení může spojovat i díla různorodá, vycházející nicméně z určitého společného principu.<sup>13</sup> Domníváme se, že právě takto funguje v genologickém systému žánrové označení *theatrum*, které se nevyčerpává jen jako synonymum mravoučného *specula*. Velmi často (jak bylo zmíněno výše) je totiž využito pro označení spisů encyklopedických, svým žánrovým zařazením tíhnoucích přece jen intenzivněji než *theatrum* mravoučné do rámce expanzivního systému literatury věcné, nezdědka však díky užitým postupům literatury krásné však okrajově zasahujících i do jejího rámce.

Metaforického zpodobení světa jako divadla využívají dobové encyklopedie způsobem systematictější než tomu bylo u výše uvedených spisů. Domníváme se, že ústřední závažnost pro ně má představa prostoru divadla, obrovského jeviště, obsahujícího vesmírné hlubiny i drobné dění pozemského světa, celý makrokosmos i mikrokosmos současně. Pravidla dramatu, role i kostýmy, využívané jinde, mají důležitost až druhotnou. Diváka má tentokrát obklopit a ohromit obrovský z boží vůle fungující systém, jež člověk sice nazírá po částech a z různých úhlů, ale jenž je neustále ve své celistvosti přítomen na scéně, formou odkazů, poukazů na souvislosti, analogií.

To je patrné zvláště u mladého Komenského, který po návratu ze studií shledává domácí vědu i jakékoli známky úsilí o prohloubení poznání naprosto nedostatečnými a rozhodne se sám sepsat encyklopedii po vzoru těch, které vznikají v zahraničí. Svůj plán (neboť nikdy nedošlo k úplné realizaci) nazval *Theatrum universitatis rerum*. Krátce před ním však realizoval podstatně skromnější *Theatrum divinum* (1616) jiný člen Jednoty, Matouš Konečný († 1622).

Pořádající princip, podle něž defiluje před divákem šest dní aktu stvoření světa, může snad vnášet dojem jisté dramatickosti, ne však té intenzity jako dramatická křivka „dějství“ lidského života ve Vodňanského předmluvě, kopírující schéma skutečného dramatu. V podstatě spočívá *Theatrum divinum* na linii 6 fází následujících bez konfliktů i vyvrcholení za sebou, tento princip přímo koresponduje s chápáním světa jako „divadla božského“. Proto tu primárně vystává představa onoho prostoru daného vertikálou pozemský svět — jednotlivé sféry až po *primum mobile*, linie horizontální spojují všechna stvoření stej-

12 SPFFBU, D 32, 1985, s. 53.

13 Tamtéž, s. 57.

né dokonalosti, řádu a povahy. Pohyb, jenž je jim dán, nepodléhá pravidlům lidským (tedy ani dramatu jako výmyslu člověka), ale božím. A víc než na pohybu mechanickém — neboť to je jediný způsob pohybu, který theatru Konečný přiznává — záleží na souvztažnosti vertikály a horizontály, na místě, jež v prostoru takto vytvořeném předmět zaujímá, na vymezení vztahů k ostatním, na jejich všeobecné kategorizaci. Úporná snaha zařadit každou část reálného světa i světa víry do přesně strukturované koncepce svědčí o ohraničenosti poznání, jak je recipuje autor, sám ne vždy na úrovni dobového vědění, ale zejména o jeho obavě z rozpadu takové konstrukce. Proto je víra nejen důležitým principem jejího pořádání, ale i její podstatnou složkou, sama do systému vstupuje: kategorie andělů jsou reálnou součástí této „zbožné přírodovědy“<sup>14</sup>, stejně jako kategorie ptactva či hornin. Systemizace světa do sítě horizontál a vertikál nicméně ubírá představě na prostorové hloubce, zůstává dojem plošné sítě zachycující obraz tehdejšího světa, sítě pevně utkané a ohraničené. Právě dvojrozměrnost pojetí reality (s prvky ireálnými je nakládáno jako s reálnými) a její pevné hranice náleží k rysům, jež W. Sypher<sup>15</sup> charakterizuje jako typicky renesanční, na rozdíl od barokní trojrozměrné hloubky a neukončenosti prostoru.

V podobných souřadnicích projektuje své *Theatrum universitatis rerum* Komenský, jeho plán je však podstatně obsáhlejší a především poučený autorovým stykem se zahraničními encyklopedisty. Působil tu jistě příklad Komenského učitele J. Alsteda, patrný je i vliv *Theatra vitae humanae* (1586) Theodora Zwingera Base. Komenský pravděpodobně v letech 1616–1618 koncipuje na domácí poměry nezvykle obsáhlou encyklopedii o 16 knihách, v letech 1624–1627 rozšiřuje plán na 28 knih a titul pozměňuje z *Theatra* na *Amphitheatrum universitatis rerum*. O způsobu této přeměny uvažoval nejobsáhleji S. Souček, jenž došel k závěru, že se tak dělo neustálým rozšiřováním sumy poznatků.<sup>16</sup> Avšak posuzování vztahu *Theatra* a *Amphitheatra* je obtížné: z *Theatra* se dochovala pouze dedikace, latinská a česká předmluva, rozvržení knih a text 1. knihy 1. dílu (z pozůstalosti M. Drábíka),<sup>17</sup> z *Amphitheatra* pouze výtah 7. knihy 2. dílu pořizený K.B. Skrbenským,<sup>18</sup> jenž odpovídá 4. knize 2. dílu původního plánu *Theatra*.

14 Ř í č a n , Rudolf: *Dějiny Jednoty bratrské*, Praha, Kalich 1957, s. 349.

15 S y p h e r , Wylie: *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400–1700*, Praha, Odeon 1971, s. 20–21.

16 Jak vyvozuje ve studii *K výtahu K.B. Skrbenského z neznámého jinak spisu Komenského „Amphitheatrum universitatis rerum“*, ČČH XXX, 1925, s. 337–356.

17 S. S o u č e k se domnívá, že se k Drábíkovi dostal asi r. 1621, za jeho pobytu u Komenského ve Fulneku. Viz *K výtahu K.B. Skrbenského z neznámého jinak spisu Komenského „Amphitheatrum universitatis rerum“*, ČČH XXX, 1925, s. 337.

18 Výtah je součástí většího svodu výpisků datovaných r.1684. K tomu se vyslovuje S. S o u č e k : *Výtah K. B. Skrbenského z neznámého jinak dílu spisu Komenského „Amphitheatrum universitatis rerum“*, ČMM 49, 1925, s. 224–244.



I v tomto případě nalezneme svědectví těsného sepětí žánru s dobově frekventovanou představou o zraku jako nejdůležitějším orgánu recepce reality: titul „theatrum“ je ve všech čtyřech dílech (T. naturae, T. orbis terrarum, T. vitae humanae a T. saeculorum) v podtitulu doprovázen buď výrazem „spatřování“, „prohlédání“, popř. obojím (4. *Theatrum saeculorum* — „spatřování a prohlédání...“). Akcentování vertikály a horizontály, zřetelné u Konečného *Theatra divina*, se opakuje i u Komenského, a to v 1. díle, *Theatru naturae*, jež se svým obsahem mělo do značné míry s Konečného prací shodovat, liší se však směrem postupu. Konečný sestupuje z vyšších sfér ke světu sublunárnímu, pozemské přírodě a člověku, Komenský chtěl nejprve zaznamenat „nižší světa stranu, v níž obydli máme“ k „vyšší viditelného světa straně“, až k „neviditelným světa stranám“ — nebí a pak zpět k opačnému konci vertikály — peklu. K horizontálnímu pohledu na „nižší svět“ se vrací v 3. dílu nazvaném *Theatrum orbis terrarum*, v němž chtěl zachytit geografickou podobu světa. Zeměpisným problémům se naopak Konečný vyhýbá zřejmě z nedostatku informací, svět z jeho autopsie nesahal za hranice země a řídké exkursy do exotických krajín ve spisu podniknuté vedly hlavně do biblických zemí. *Theatrum vitae humanae* by svým tématem mohlo být blízké *Theatru mundi minoris*, Komenského charakteristika 1. knihy totiž zní „O porušení, zmatení a zmotání člověka a všechněch věcí jeho na duši i na těle“. V této souvislosti je důležitá i poznámka J. Brambory<sup>19</sup> upozorňujícího na podobu osnovy této 1. knihy *Theatra vitae humanae* s *Labyrintem* (a *Ráje srdce* s 2. knihou 2. dílu *TUR*). Není tedy možno vyloučit, *Theatrum mundi minoris* mohlo inspirovat nejen *Labyrint*, ale i příslušnou část konceptu *TUR*, lze se snad i domnívat, že 1. kniha *Theatra vitae humanae*, byť v pouhém náčrtu, může být spojnicí mezi *Vodňanského* spisem a *Labyrintem*, který však už vzniká za jiných okolností, s jiným záměrem a výsledkem.

Z uvedených poznámek vyplývá, že *theatrum* jako literární žánr fungovalo v české literatuře přelomu 16. a 17. století ve dvou žánrových podobách: jako primárně mravoučný spis menšího rozsahu nebo jako obsáhlejší encyklopedie, jež do sebe mohla zahrnovat i *theatrum* mravoučné a jejímž podstatným smyslem bylo prohloubení poznání. Opět tu vyvstává v úvodu zmíněná představa „dvojakého“ významu *theatrální* metafory — jako „*scena vitae*“ je využívána zejména spisy moralistními, orientovanými na podobu a zákonitosti mikrokosmu, lidské existence, „*mundi minoris*“; jako „*theatrum mundi*“ figuruje v široce pojatých encyklopedických spisech objímajících celý makrokosmos. Existují tak vedle sebe „*theatrum microcosmi*“ a „*theatrum macrocosmi*“ s poněkud odlišnými funkcemi, avšak ve své podstatě se opírající o jedinou výchozí metaforickou představu. Snad tu lze použít analogie s názorem M. Kopeckého, který ve stejné epoše nachází tento synkretismus u kroniky a historie: „...ve významu rozprávek plnily v době renesance funkci rozsahově střední epiky, kdežto takto

<sup>19</sup> B r a m b o r a , Josef: *Od rozhledu po divadle světa k úsilí o jeho nápravu*, AJAK XXII, 1963, s. 5–58.

označené spisy ve významu dějepisného výkladu měly funkci epiky velké.<sup>20</sup> E. Petřů chápe v tomto smyslu kroniku a historii „jako sjednocující žánr, v němž vnitřní diferenciaci na žánrové různoty byla dána rozdílností funkce a z ní vyplývající morfologické odlišnosti jednotlivých děl a skupin těchto děl.“<sup>21</sup> Domníváme se, že theatrum se v epoše renesance ocitá ve stejné situaci. Jeho obliba jako žánru věcné literatury (s přesahem směrem k beletrii) však neustává. Jakkoli s renesancí odchází doba velkých encyklopedií tohoto typu — Komenský sám po letech hovoří o nich s despektem přirovnávaje je k „hromadě dříví“ postrádající koncepci, samo žánrové označení žije dále zejména ve smyslu, encyklopedie však už zpravidla zúžené na jeden vědní obor, častěji spíš příručku: *Theatrum chemicum* (1659), *Theatrum geographiae veteris* (Amsterdam 1618), *Theatrum ceremoniale historico-politicum* (Lipsko 1719), detailně zachycující pravidla dvorské etikety, *Theatrum lyricum*, „quo poetarum lyricum omnium, quotquot ab Horatio ad haec usque tempora editi sunt (Kolín 1741). Uprostřed těchto jen pro ilustraci zmíněných spisů zaujímá zajímavé postavení theatrum Samuela Quiccheberga (1529–1567) *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* (Mnichov 1565), jeden z prvních muzeologických spisů, theatrum, které poprvé nepopisuje svět nebo jeho část jen jako výsledek boží tvůrčí činnosti, ale usiluje ji napodobit tím, že sestaví protějšek tohoto světa z předmětů vyrobených člověkem.

V této tematicky zúžené podobě přežívá renesanční theatrum svou epochu a nové, zejména jednooborové příručky, svody dokumentů a učebnice vědomě užívají tradičního názvu pro pozměněný obsah. Ve své většině tak navazují jen na „*theatrum macrocosmi*“, s nímž je však spojuje to podstatné — akcentování poznávací funkce, které je společně řadí do širokého rámce literatury věcné.

### ZUR FRAGE DER ANWENDUNG DES MOTIVS „WELT — THEATRUM“ IN DER TSCHECHISCHEN LITERATUR DES 16.–17. JH.

Die Metapher der Welt als Theater hat ihren Ursprung schon in der antiken und auch altchristlichen Literatur. Zu großer Verbreitung dieser Metapher kommt es in der Renaissance, die einen starken Akzent auf menschliches Auge als auf den Hauptempfänger der Realität setzt. Die Literatur benutzt die Vorstellung der Welt als Theater, wo der Mensch ein Zuschauer und zugleich ein Schauspieler, und das Leben ein Drama seien. Auf diesem Grundriß entsteht das literarische Genre – das *Theatrum*. Die Vorstellung, in der das Leben „*scena vitae*“ ist, kommt in den moralisierenden

<sup>20</sup> Cit. podle E. Petřů: *Genologický systém české literatury 16. stol.*, SPFFBU, D 32, 1985, s. 54. Tam uveden i pramen: M. Kopecký: *Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé Hory*, Spisy Univerzity J.E. Purkyně v Brně, filozofická fakulta 224, Brno 1979, s. 81.

<sup>21</sup> Petřů, Eduard: *Genologický systém české literatury 16. stol.*, SPFFBU, D 32, 1985, s. 54.

den Werken zur Geltung, z.B. in „Theatrum mundi minoris“ von N. Vodňanský oder in „O předivných proměnách“ von V. Budovec. Die Welt als eine geräumige Szene, wo der ganze Mikrokosmos und Makrokosmos enthalten sind – „theatrum mundi“, gehört häufig zum Theater als große Enzyklopädie, z.B. „Theatrum universitatis rerum“ von Comenius oder „Theatrum divinum“ von M. Konečný. Die beiden Genrearten existieren im Genresysteme der Literatur des. 16.–17. Jh. auf der Grenze der Sachliteratur und der Beletristik und erleben eine große Expansion. Aber auch später, wenn diese Vorstellung der Welt schwindet, lebt das Genre weiter, auch wenn schon getrennt von ihrer philosophischen Grundlage, vor allem in der Form der spezialisierten Handbücher.