
THEATRUM VE STARŠÍ ČESKÉ LITERATUŘE.

NA OKRAJ ÚVAH PROF. EDUARDA PETRŮ

HANA BOČKOVÁ

THEATRUM IN OLDER CZECH LITERATURE. REFLECTING THE CONCEPT BY EDUARD PETRŮ

This study sums up the methodology of literary work by Eduard Petrů in the field of early modern literature. It reflects his account of "theatrum" as a term, including its use in respective literature. First, its genesis since antiquity and early Christian beginnings is covered, together with the term's semantic scope modification during the Renaissance. Reflecting the spread of analogic thinking, the study traces Petrů's concept of genre constitution based on "theatrical metaphor" which enables the depicted reality to be approached universally, be it the world as a whole or any of its parts. The author of the study ponders on Petrů's characteristics of moralist texts based on semantics of "theatrum microcosmi" (i.e. *Theatrum mundi minoris* by Nathanael Vodňanský of Uračov) and encyclopaedic writings based on semantics of "theatrum macrocosmi" (i.e. *Theatrum divinum* by Matouš Konečný, the plan of *Theatrum universitatis rerum* by Jan Amos Komenský).

Keywords: theatrical metaphor, theatrum microcosmi, theatrum macrocosmi, *Theatrum mundi minoris* by Nathanael Vodňanský of Uračov, *Theatrum divinum* by Matouš Konečný, *Theatrum universitatis rerum* by Jan Amos Komenský

Badatelská práce literárního vědce prof. Eduarda Petrů na poli starší literatury, tematicky široká a inspirativní novostí hledisek a postupů, si zasluží soustavný zájem a komplexní zhodnocení. Zde bych se chtěla pouze pokusit o malou sondu, která by mohla přiblížit metodu jeho literárně-vědného uvažování. Výchozím bodem k této úvaze je jeho upozornění na významnou pozici pojmu „theatrum“, případně „theatrum mundi“ a jeho mnohostranné používání v literatuře raného novověku (Petrů 1991), které vtáhlo tuto otázku do okruhu diskutovaných témat a odhalilo mnohé obecnější aspekty raně novověké literární produkce.

Po stopách tzv. theatrální metafory (Aulotte a kol. 1991), jejího vzniku a geneze se už vydali mnozí badatelé, mohu zmínit např. Ernsta Roberta Curtia, který metaforice divadla – aplikované na vizi života-hry a člověka v roli herce – věnuje pozornost ve své práci *Evropská literatura a latinský středověk* (1998). Sleduje její stopy od Platóna: „Pomysleme, že každý z nás, živých tvorů, je boží loutka, sestrojená buď jako hračka bohů, nebo jako by k nějakému vážnému účelu / [Zákony] I, 644d /“ (Curtius 1998: 156), a připomíná i její varianty či rozličné akcentace možných významů na tuto základní metaforu navazujících, jako je např. „tragédie a komedie života“ (opět ještě Platón /*Filebos* 50b/, jmenuje však i Horatia a Senecu), nalézá je i v raně křesťanské literatuře. Příkladem je tu sv. Pavel (1K 4,9), nahlížející na mučednickou smrt apoštolů v cirku jako na divadlo učiněné „tomuto světu, andělům, i lidem“ (ibid.: 157). Nelze pominout ani sv. Augustina (*Ennarationes in Psalmos*, 127), s moralistním ostnem: „Tady na zemi je tomu tak, jako by děti říkaly rodičům: Nuže, pomýšlejte na svůj odchod z tohoto místa; my chceme také sehrát svou komedii! Neboť je to věru komedie lidského rodu a nic jiného, celý tento život, jdoucí od pokušení k pokušení“ (ibid.: 157).

Curtius tak dokládá, že „metaforu světa jako divadla si středověk vydlužil – jako mnohé další – ve stejné míře u pohanského starověku i křesťanského písemnictví“ (ibid.: 157) a s odkazem na středověký spis *Policraticus* (1159) Jana ze Salisbury upozorňuje, že původní „scéna života“ se rozšiřuje na prostor celého světa, „theatrum mundi“, jemuž přihlíží z výšin Bůh a nebešťané – ti, kteří mohou lidské hemžení globálního rozměru kriticky poměřovat a odpovědět na otázku, zda to, čeho jsou diváky, má charakter komedie či spíše tragédie; otvírá se tu velký potenciál moralistního hodnocení všech aspektů lidské existence. Není třeba na tomto místě sledovat další cesty této metafory evropskou literaturou, snad jen jako důkaz její trvalé přítomnosti a potence pojmout do sebe nové obsahy lze zmínit Curtiovu připomínku Luthera, pro nějž jsou celé profánní dějiny „loutkohrou Boží – Puppenspiel Gottes“ (ibid.: 158). Další Curtiovo uvažování o „theatrální metafoře“ však už opustíme, soustřeďuje se totiž především na její „dramatický“ potenciál využitý v reprezentativní divadelní tvorbě anglické, španělské či německé renesance.

Filozof Pavel Floss upozorňuje na spojitost této oblíbené metaforý s tradičním, tzv. analogickým myšlením, vtahujícím do sítě vzájemných spojitostí člověka a organicky pojatý svět, tedy makrokosmos a mikrokosmos. Toto myšlení se v renesanci aktualizuje a sílí ve spojení s dobovou akcentací oka jako ústředního lidského smyslu, dokonalého nástroje vhodného ke vnímání a pochopení světa. „S renesanční koncepcí vidění souvisí nauka o analogii a renesanční interpretace dva tisíce let staré doktríny o mikrokosmu a makrokosmu. Renesanční svět je ‚theatrum‘, to jest, vše v něm musí být předvedeno před zrak. Jednotlivé věci jsou obrazy jiných věcí. Věc se zrcadlí ve všem“ (Floss 2010: 131).

Pravidla, jimiž se řídí makrokosmos – svět i vesmír, elementy, jimiž je tvořen, se v analogické konstelaci projevují i v mikrokosmu – člověku, který tak získává pevné místo ve „velkém řetězci bytí“. Prostřednictvím analogií s jinými systémy může nalézt a utvrdit sebe sama v rovině faktické i symbolické. „V něm a v jeho životě se soustřeďuje vesmír“ (Guardini 1992: 17). Floss rozvíjí tuto ideu dále: „V 16. století začíná zastupovat pojem makrokosmos theatrum, skrze nějž dostává pojetí makrokosmu (a zároveň mikrokosmu) typicky renesanční rysy. [...] Jestliže je makrokosmos explikován jako theatrum, znamená to, že se stává viditelným (nebo zviditelněným) souborem veškerého jsoícího, člověk (mikrokosmos) je pak pojat především jako fyzické a duchovní oko tohoto celku, je místem, v němž se vesmír zviditelňuje“ (Floss 1991: 15–16). Člověk tak ke své dosavadní roli „herce“ v tragédii či komedii života přidává i roli diváka. „Děje v přírodě (a nejen v přírodě, ale všude kolem nás, ve společnosti, ale i v dějinách, jak se nám zachovaly ve svědectví minulých generací) probíhají jako divadelní představení na jevišti. Renesanční vědec se cítí ve světě jako divák v divadle. Poznávat znamená vidět“ (Floss 1987: 235).

Eduard Petruš se k „theatrální metafoře“ obrací především na základě svých bádání o žánrovém systému české literatury raného novověku, při nichž ovšem přihlíží i k dobové evropské tvorbě, která mu mohla poskytnout srovnávací platformu. Curtia v hledání divadelní metaforý v renesanční dramatice nenásleduje, ale její význam také oceňuje, poukazuje přitom na dobový význam alžbětinského divadla. Konstatuje, že tato metafora je „sé-

manticky vhodná pro vyjádření znaku univerzálnosti nejen v dramatickém díle, ale v podstatě v každém díle literárním“ (Petrů 1991: 53), naznačuje i její proměny pozorovatelné v české literatuře od pozdního středověku k ranému novověku. Příznačně v literatuře doby husitské, pro niž je otázka „Boží pravdy“ ústředním tématem, nalézá v souvislosti s pojmem „divadlo“ signalizaci pouhého „vnějšího zdání“ či předstírání (tak je tomu např. u Chelčického *Sítě víry*, kde autor napadá „divadlo“ světských zákonů /Petrů 1991: 51/).

Ovšem početnější je výskyt pojmu theatrum v 16. a 17. století. Theatrální metafora opírající se dosud především o představu, o „vnější zdání“, je nyní nezřídka doplňována o „věcný“ význam divadla jako prostoru: „plac“, „Schauplatz“. Podle mínění E. Petrů posiluje tento „věcný“ význam spojení s dalším oblíbeným dobovým pojmem, zrcadlem (speculum), jež metaforický význam obohacuje o potenciál „reálného zachycení skutečnosti, [...] její zrcadlení“ (Petrů 1991: 52). Jako příklad uvádí *Theatrum mundi minoris, široký plac neb zrcadlo světa tohoto, živý kontrfekt nesčíslných bíd všeho lidského pokolení* (1605) Nathanaela Vodňanského z Uračova.¹⁾

Dvojice pojmů theatrum – zrcadlo v titulu paralelně použitých je však zajímavá i z jiného úhlu pohledu než výše zmíněného rozšíření sémantického pole: oba souhlasně stvrzují význam vidění jako základního nástroje vnímání světa a porozumění jeho struktury a též v sepětí s pojmem mikrokosmos (mundus minor) konvenují s principy analogického myšlení. *Theatrum mundi minoris* tematizuje lidský život ve všech jeho fázích a podobách, v různých sociálních pozicích a povoláních. Zejména třetí kniha, soupis lidských neštěstí počínaje nemocemi, válkami, živelnými katastrofami až po strach ze smrti a rozsouzení Posledního soudu, odpovídá tomu, co Jean Delumeau označuje za dobový „strach“ (Delumeau 1998). *Theatrum mundi minoris* je komplexní obraz lidské existence, přehledně strukturovaný a názorně předvedený před zrak recipienta, obraz ovšem krutě kritický – jako by zrcadlem pohybovala ruka rozhněvaného mravokárce

1 Vodňanský zde adaptoval spis francouzského humanisty Pierra Boaistuaua de Launay *Le théâtre du monde* (1. vyd., r. 1558).

a divadlo malého světa chtělo recipienta zdrtit svou bezútěšností. Člověk, nejdokonalejší stvoření Boží, je tu svržen z vrcholku pomyslné pyramidy tvorstva, stojí svými schopnostmi a dovednostmi níž než zvíře: „Jiná zvířata, jakž na svět přicházejí, přirození své při sobě výborně poznávají, protože nebezpečenství své časně předchází, jedna prudkostí běhu, jiná zaletěním na rozličná místa. Ale člověk bez vyučování ničemuž nerozumí, nic nezná, ba ani mluvit, chodit, pokrmův požívat, a krátce mluvě, žádné přirozené moci sám od sebe, kromě samého pláče, vykonávati neumí“ (Vodňanský 2001: 60). Obraz tohoto fatálního pádu je možné vnímat jako nástroj k výchově člověka k pokoře, k uvědomění si vlastních nedostatků, může však být i výrazným projevem dobového pesimismu doprovázejícího končící epochu.

Jen na okraj je možno doplnit, že jistou „divadelnost“ citění Vodňanského, a tedy i opodstatněnost užití metafory *theatra* v titulu spisu potvrzuje předmluva nazvaná „*Epistola dedicatoria*“ (i na dobové zvyklosti rozsáhlejší, padesátistránková), v níž Vodňanský látku hlavního textu převzatou od francouzského humanisty Pierra Boaistuaua předběžně sumarizuje. V předmluvě totiž lidský život člení do několika dějství, která umísťuje do kulís starého Říma – do pěti typů slavných staveb (*theatrum*, *odeum*, *circus*, *stadium* a *xystus*), z nichž ovšem duch jejich časů už dávno vyprchal a autorovi jsou jen více či méně vhodnou scénou, do níž inscenuje jednotlivé fáze lidského života, od narození až do smrti. V souhlasu s pesimistickým tónem hlavního textu jsou tyto prostory/scény naplněny lidskou morální i hmotnou bídou, životem nešťastným v každé chvíli. Vodňanský jako autor předmluvy není ani příliš nadaný a zřejmě ani dostatečně humanisticky vzdělaný, jeho text však můžeme vnímat jako zajímavý důkaz dobové recepce antiky. Je v něm patrné okouzlení návštěvníka Říma (v r. 1582), jehož dávná minulost je mu inspirací i jistou oporou (či berličkou?) při jeho klopotné literární práci.

Vodňanského adaptace textu francouzského humanisty svým zaměřením na člověka a jeho mravy náleží k dobové moralistní tvorbě a z jejího rámce se vymyká snad jen absolutním negativismem a v předmluvě použitou metodou tematizace lidského života s pomocí pěti „scén“ vhodných

pro explikaci fází lidského života; dojem přítomnosti antického dramatu (ovšem opravdu jen formální) neustále připomíná a umocňuje tragický tón, pesimistický autorský postoj k podobě a perspektivám lidské existence. To vše je inovativně stvrzeno a zviditelněno přítomností „jeviště“ s antickými kulisami. Všechny tyto složky umocňují pocit divadelnosti života, nazíraného jako tragédie a konvenujícího s cítěním doby.

E. Petrů ovšem větší pozornost věnuje druhému typu theater, těm, která se zabývají makrokosmem – světem člověka obklopujícím. V titulech užitý výraz „theatrum“ signalizuje podle jeho mínění možnost, že jde o „předvedení, a to především systematické, vyčerpávající a v mnoha případech zachycující procesualnost zobrazené skutečnosti“ (Petrů 1991: 52–53). Jde o texty tematicky pestré (práce historiografické, geografické, kosmografické, teologické aj.). Tyto texty jsou charakteristické širí svého záběru, jejich encyklopedický charakter ostatně potvrzuje i často mnohasvazková podoba: z četných titulů tohoto typu lze zmínit např. *Theatrum historicum et chronologicum* (1638) Christopa Helwiga nebo *Universae naturae theatrum* (1597) Jeana Bodina, podskupinu pak tvoří útlejší specializované příručky, sestavené na tomtéž oblíbeném a sdělném principu, zahrnující ovšem jen poznatky jednoho dílčího oboru – *Theatrum chemicum* (1694) Stevena Blankaarta, *Theatrum arithmetico-geometricum* (1727) Jakoba Leupolda, případně držíci se pouze požadavku uspořádanosti a přehlednosti, aniž by látka byla zcela vyčerpána (antologie *Theatrum lyricum* /1749/ Pantaleona Eschebrendera).

Zájem E. Petrů se však týká především domácí produkce; jako první text typu, který bychom mohli nazvat theatrum macrocosmi, zmiňuje *Theatrum divinum* (1616) českobratrského biskupa Matouše Konečného. Dílo domnívám se neprávem opomíjené (a nepřitáhlo ani větší pozornost pana profesora; zastavil se u něj pouze s poznámkou, že jde o „divadlo dynamicky pojatého světa“, které líčí „podle bible sedm dnů stvoření“ /ibid.: 53/). Dovolím si jen doplnit, že v našem prostředí jde o text ojedinělý a myslím i dodnes čtenářsky zajímavý: na principu za sebou jdoucích dní jako dějství velkého dramatu stvoření světa jsou tu vyloženy jeho jednotlivé části v pořadí, jak ve stvořitelském Božím aktu po sobě následují,

tedy (jak stojí v podtitulu) „Divadlo Boží, anjelům i lidem žádostivé, v spatřování divného skutku Božího [...]“. Ideu divadelnosti umožňuje i mědirytina na titulním listu zobrazující na jednotlivých polích postup stvoření světa – jako na simultánním jevišti, na němž se děj postupně přesouvá podle toho, jak jej vede praecursor/Bůh. Konečný do svého výkladu ukládá nejen dobovou představu o struktuře světa sahajícího od země až k nebeským sférám (jeho významnou částí je i zevrubně vyložená existence andělů), ale – i vzhledem ke kontextu dobového poznání poněkud naivnímu – k výkladu o prvcích tohoto světa připíná i jejich tradiční a obecně srozumitelnou symboliku, objasňuje, čemu nás tyto prvky „učí“; poznání v tomto konceptu je vyhledáváním „dvojí pravdy“, lidské a Boží. („Holubice učí sprostnosti, trpělivosti a tichosti, jsúc bez žluči zlosti a hořkosti, k čemuž i Kristus Pán nás vede: Bud'te sprostní jako holubice“ /Konečný 1616: 336/). Příroda tak k člověku promlouvá v každé své části a je mu i jakousi morální čítankou, současně s tím je i zdrojem klidu a uspokojení z dobře uspořádaného Božího díla.

Text, jemuž E. Petru věnoval v souvislosti s uplatněním „theatrální metafory“ největší pozornost a jenž prozrazuje i jeho badatelské úsilí na poli komeniologie, je plán *Theatra universitatis rerum*⁽²⁾ (1616–1618) Jana Amose Komenského, encyklopedie, jež měla být důstojným domácím protějškem evropským encyklopediím, které poznal za svých studií v zahraničí. Plán čtyřdílného *theatra macrocosmi* se zachoval ve zlomcích a opisech kusu 3. dílu, nicméně tzv. „Rozložení *theatra*“ podává názornou informaci o jeho tematickém rozsahu a zachycuje čtyři velké směry Komenského zájmu, každý členěný do čtyř tematických oddílů (celkem tedy encyklopedie měla mít rozsah 16 knih): I. „*Theatrum naturae*: Spatřování skutků Božích při stvoření světa stalých, a kteréž řadem od Boha na počátku vyměřeným podnes se konají“ – podoba světa i nadzemského prostoru, II. „*Theatrum vitae humanae*: Prohlédání věcí lidských a jejich divných příhod, předsevzetí a skutků“ – poznání člověka a jeho života, III. „*Theatrum orbis terrarum*: Spatřování okršlku zemského a rozličných jeho koutů, krajin,

2 Vysvětlující podtitul viz dále.

království etc.“ – geografie světa, IV. „Theatrum saeculorum: „Spatřování a prohlédání běhu věků a časů, o rozličných proměnách světa a příbězích v něm od jeho začátku až dosavad, a odtud a do skonání“ – historie světa i církve, vize dějin až do Posledního soudu.

J. Patočka konstatuje: „Toto dílo [...] je křesťanská encyklopedie, jejíž plán je narýsován tradičním schematem: a Deo, per deum, ad Deum. V ostrém kontrastu klade se proti sobě původní krása, dokonalost a spořádanost světa a porušenost, nestálost a slabost člověka, které hluboce porušují posléze i ostatek stvoření“ (Patočka 1966: 593). Není tedy tím uklidňujícím Božím divadlem, jak ho předkládá Konečný: svět, lidský život, lidské poznání je pro autora už mnohem složitějším problémem, jako by se tu ozýval pesimistický tón *Theatra mundi minoris*.

Z. Kožmín shledává v plánu encyklopedie projevy autorovy antropologie: „Akcentuje se v něm dramaticnost zvláštní člověkovi ‚mezipozice‘. [...] Člověk je ve svém vývoji stále ohrožován něčím, co má své živné síly právě v nicotě. Velkolepý lidský růst je stále rozrušován, stále podléhá možné zkáze, nikdy se nemůže vymknout své pokřtěnosti hlínou a zmarem. To je nejlépe vidět právě v celém křivolakém běhu našeho života. Lidské osudy přímo zaznamenávají onen svár mezi vysokostmi nebe a degradující silou nahodilosti a zkaženosti“ (Kožmínovi 2007: 20–21). Kožmín nevěnuje pozornost „theatrálnímu“ základu celé koncepce encyklopedie, obrací se k „dramatičnosti“ vložené do samé podstaty lidské existence, jež ovšem konvenuje se zaměřením encyklopedie, zejména II. dílu, „*Theatra vitae humanae*“. I v Kožmínově interpretaci můžeme nalézt spojnicu mezi Komenského plánem a textem *Theatra mundi minoris*; je patrné, že ono (jakkoli naivně pojaté) antropologické uvažování, vědomí „pokřtěnosti člověka hlínou“ je v něm také přítomné – téma člověka, lidské existence s sebou tyto otázky přináší a theatrum je schopno je názorně prezentovat.

Tohoto aspektu se, ovšem komplexněji, dotýká E. Petruš a opírá se přitom o podtitul díla: „Divadlo světa a všechněch všudy předivných věcí jeho, kteréž na nebi, na zemi, pod zemí, u vodách, v povětří a kdekoli v světě jsou aneb se dějí a dítí budou od počátku světa až do skonání jeho, a až na věky věkův“ (Komenský 1914). Komenskému podle mínění E. Petruš šlo zároveň

o zachycení existence světa a člověka v něm jako dramatického procesu – a právě proto se mu jevílo „označení theatrum jako nejvhodnější vyjádření dynamického charakteru univerzálně pojaté množiny (nebo spíše systému množin) životní skutečnosti“ (Petrů 1991: 54). Za důležité lze označit konstatování, že tu nejde o procesualnost, řídící se – s odkazem na Jana Patočku a jeho uvažování o Descartesově filozofii – „konstruktivním ideálním plánem věcí“, vazbou příčiny a účinku, ale o snahu vyjádřit vnitřní a rozporné vazby dynamické množiny jevů“ (Petrů 1991: 54).⁽³⁾ Je snad možné konstatovat, že E. Petrů bere v potaz oba výše uvedené aspekty: funkční využití „theatrální metafor“ jako pořadajícího principu, stejně jako přítomnost „dramatičnosti“ jako nástroje k vyjádření rozporuplností složek velkého, celistvého theatra světa a člověka. A upozornění na Komenského zálibu v protikladných dvojicích, jako jsou žalost a potěšení, příhody šťastné i nešťastné“, připomenuté Patočkou i Kožmínem (ač pokaždé s poněkud jiným akcentem), interpretuje kromě jiného i v širších kulturně společenských souvislostech jako projev už barokního dualismu Boha a člověka.

Několik zlomků opisů a plán *Theatra universitatis rerum* a posléze jeho rozšířené verze nazvané *Amphitheatrum universitatis rerum* (1624–1627) nám neumožňuje důkladnější pohled na Komenského představy, nelze však přehlédnout, že titul první knihy II. dílu encyklopedie („*Theatra vitae humanae*“) zní – „O porušení, zmatení a zmotání člověka a všechněch věcí jeho na duši i na těle“ – připomínající podtitul *Labyrintu světa a Ráje srdce* (1631),⁽⁴⁾ v němž obraz města-světa nahlížený zdáli evokuje Poutníkovi logicky uspořádané theatrum, než se při bližším ohledání začne jevit jako nesmyslný labyrint. To ovšem nesouvisí s dalším životem theater – encyklopedií a příruček; chceme tu jen naznačit možnou ideovou souvislost mezi dvěma Komenského texty, snad i využití sebraného materiálu v pozdějším útěšném spisu.

3 Srov. Patočka 1947: 106.

4 1. vyd. r. 1631 s titulem: *Labyrint světa a Lusthaus srdce, to jest, Světél vymalování, kterak v tom světě a věcech jeho všechněch nic není než matení a motání, kolotání a lopotování, mámení a šalba, bída a tesknost, a naposledy omrzení všeho a zoufání [...]*.

Komenský nakonec od sestavování tak obrovského díla upustil a dokonce je označil za „hromadu dříví“ (zde by snad mohl být zmíněn hodnotící soud J. Patočky, ne tak vzdálený tomuto brysknímu odsudku: „[...] postupuje ryze popisně, historicky v širokém smyslu slova, nevyvozuje svůj výklad z principů, nerozvíjí metodicky a soustavně ani systém světa, ani jednotu vědění, ani povahu člověka“ /Patočka 1966: 593/). Zajímavé ovšem je, že theatrální metafora je použita v *Obecné poradě o nápravě věcí lidských* (1657–), již Komenský sepsal v poslední fázi svého tvůrčího života a jež svým úsilím o povznesení světa a člověka ideově koncepci jeho encyklopedie z mladých let překonává. Sémantický potenciál theatrální metafory je tu opět použit na mnoha místech a v nejrůznějších souvislostech. Tak se např. objevuje ve výkladu podstaty „viditelného světa“: „Tělesný svět je viditelné divadlo Boží, všude pohyblivé a vytvořené podivuhodnou mechanickou zručností proto, aby se nekonečná Boží moc, moudrost a dobrota měly kde rozvíjet novými způsoby pro rozličné potěšení své i svých tvorů, jak nyní za existence těch tvorů, tak na všechny věky věků“ (Komenský 1992: 403); používá i metaforu člověka-herce: „Podobně je i jevištěm, kde člověk, Boží opice, provozuje také své hry a staví nové světy, čímž napodobuje Stvořitele [...]“ (ibid.: 404).

Theatrální metafora se stala inspirací i pro další vědeckou práci E. Petrů: s jejím promyšlením a dalším rozvíjením, tentokrát ve vztahu ke staročeskému cestopisu, se můžeme setkat v jeho monografii *Vzrušující skutečnost. Fakta a fantazie ve středověké a humanistické literatuře*. Zde použil označení „theatrum universitatis rerum“ pro produktivní typ cestopisu 16. století (Petrů 1984: 54n.). Je příznačné, že pro tyto texty (nejvýraznější je cestopis Oldřicha Prefáta z Vlkanova či Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdružic) nachází společnou platformu v úsilí o zachycení světa a současně v otevření prostoru pro člověka, jeho schopnosti, vědomosti a zkušenosti, jak se projevují v procesu cestování a poznávání nové reality (srov. Petrů 1996: 227–232).

Z dílčích postřehů E. Petrů zde zmíněných vyplývá, že označení „theatrum“ má sice synkretický charakter – tedy bývá spojováno s obrazem člověka, jeho schopností, znalostí, výtvorů (i přehledem historických příběhů

jako jakési retrospektivy lidských zkušeností), s obrazem kosmu, přírody, dokonce i s divadlem v doslovném významu – ale v této mnohovýznamovosti existuje rys, který umožnil využití názvu „theatrum“ pro díla po obsahové a tvarové stránce diferencovaná. „Theatrum‘ [...] se stávalo vždy výrazem pokusu o univerzální přístup k ztvárňované realitě, ať již šlo o svět jako celek [...], nebo o některou jeho dílčí složku“ (Petrů 1991: 55).

Úvahy o theatru či theatrální metafoře, s nimiž se ve statích E. Petrů analyzujících českou literaturu raného novověku setkáváme, nejsou jen významnou sondou do dobového myšlení, ale mají i velkou inspirační sílu: vedou čtenáře k hledání shodných rysů i v textech, které se otevřeně k této theatrální metafoře nehlásí, přestože jsou jejími principy ovlivněny. Takovým příkladem může být rukopisný spis Václava Porcia Vodňanského *Duchovní město jménem Rozkoš duše* (asi 1610), v němž opět objevíme přehledné a vyčerpávající uspořádání pojmů, tentokrát biblických – postav, fauny a flóry, biblických příběhů umístěných do ulic označených podle abecedy a určených k procházce a duchovní reflexi, jež můžeme podle výše uvedených vzorů označit za *theatrum biblicum*, jakkoli se tak nejmenuje.

doc. PhDr. Hana Bočková, Dr.

Ústav české literatury a knihovnictví
Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno
Arna Nováka 1, 602 00 Brno
bockova@phil.muni.cz

PRAMENY

KOMENSKÝ, Jan Amos

1914 *Theatrum universitatis rerum*; Veškerých spisů Jana Amose Komenského sv. I; Josef Reber a Jan V. Novák (eds.); (Brno: Ústřední spolek jednot učitel-
ských na Moravě)

1992 *Obecná porada o nápravě věcí lidských I* (Praha: Svoboda)

KONEČNÝ, Matouš

1616 *Theatrum divinum, to jest Divadlo Boží, anjelům i lidem žádostivé, o spatřování divného skutku Božího všeho světa stvoření [...]* (Praha: u Samuele Adama z Veleslavína)

VODŇANSKÝ, Václav Porcio

asi 1610 *Duchovní město jménem Rozkoš duše* (rkp., Praha, Strahovská knihovna premonstrátů, sign. DB II 4)

VODŇANSKÝ z Uračova, Nathanaél

2001 *Theatrum mundi minoris, široký plac neb zrcadlo světa tohoto, živý kontrfekt nesčíslných bíd všeho lidského pokolení [...]*; Hana Bočková a Jiří Matl (eds.); (Brno: Atlantis)

LITERATURA

AULOTTE, Robert a kol.

1991 *Précis de littérature française du XVI^e siècle. La Renaissance* (Paris: Presses Universitaires de France)

CURTIUS, Ernst Robert

1998 *Evropská literatura a latinský středověk* (Praha: Triáda)

DELUMEAU, Jean

1998 *Hřích a strach. Pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století* (Praha: Volvox Globator)

FLOSS, Pavel

1970 *Jan Amos Komenský. Od divadla věcí k dramatu člověka* (Ostrava: Profil)

1987 *Proměny vědění* (Praha: Mladá fronta)

1991 „Podstata renesančního universalismu“; *Studia Comeniana et historica* 21, č. 44, s. 9–17

2010 „K typologii renesančního myšlení“; in tentýž, *Meditace na rozhraní epoch* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury), s. 119–132

GUARDINI, Romano

1992 *Konec novověku: pokus o orientaci* (Praha: Vyšehrad)

KOŽMÍNOVI, Zdeněk a Drahomíra

2007 *Zvětšeniny z Komenského. Modely a detaily* (Brno: Host)

PATOČKA, Jan

1947 „Doslov“; in Descartes, René, *Rozprava o metodě, jak správně vésti svůj rozum a hledati pravdu ve vědách*; přel. V. Szathmáryová-Vlčková (Praha: J. Laichter)

1966 „Komenského názory a pansofické literární plány od spisů útěšných ke ‚Všeobecné poradě‘“; in *Orbis scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag* (München: W. Fink), s. 593–620

PETRŮ, Eduard

1984 *Vzrušující skutečnost. Fakta a fantazie ve středověké a humanistické literatuře* (Ostrava: Profil)

1991 „Theatrum mundi v české renesanční a barokní literatuře“; *Studia Comeniana et historica* 21, č. 44, s. 51–57

1996 „Informační exploze 16. století a genologický systém humanistické literatury“; in tentýž, *Vzdálené hlasy. Studie o starší české literatuře* (Olomouc: Votobia), s. 227–232