

Branami snů

O snových vizích v anglické literatuře pozdního středověku

Středověk a sny

„Jako člověk lapající stín a honící se za větrem je ten, kdo se drží snů... Nejsou-li poslány Nejvyšším jako navštívení, nevěnuj jim pozornost. Sny obloudily mnoho lidí / a padli ti, kteří v ně skládali naděje...“ nabádá Kniha Sírachovcova (34,2.6–7), jedna z deuterokanonických starozákonních knih, k nimž se středověk ve svém zaujetí sny vytrvale vracel.

Nevypočitatelnost, s níž sen k člověku přichází, a fascinující možnost, že by mohl skýtat klíč k budoucnosti, v probuzeném spáči utváří nejednoznačný postoj starý jistě jako sny samy. Je jimi neodolatelně přitahován i nekonečně znejistován a maten. Tento nejednoznačný postoj – existují přece sny pravé i nepravé, a není ani trochu snadné je rozlišit – středověk zdědil po snech starověkých. Do vínku však dostává zároveň i něco nového, totiž neúprosný morálněteologický rámec, ve kterém jedině může své sny nahlížet a který nejistotu a trýzeň plynoucí z nejednoznačnosti snů nadlouho a bolestně prohlubuje: nejsou-li poslány Nejvyšším jako navštívení, nevěnuj jim pozornost.

Tento morálněteologický rámec, vytyčený biblí a patristikou, zaujímá ke snům a jejich výkladu nejméně do 12. století zřetelné, logické a především úzké věroučné stanovisko. Sny podle církve mohou pocházet toliko ze tří zdrojů: od Boha, ďábla s jeho spřezenci, a od člověka samého. Postupem času se toto stanovisko

dále zužuje v souvislosti s tím, jak roste přehrada mezi žádoucími, avšak vzácnými sny božského původu na straně jedné a všemi ostatními na straně druhé. Sny, jež nejsou navštívením Nejvyššího, nejenže nestojí za to se zabývat, ale je to dokonce zavrženíhodné. Sny, které se nezdají těm či skrze ty, kdo jsou Bohu blízcí a milí (jako jsou např. patriarchové, proroci, světci či králové), a ve chvíli nadané duchovním významem (např. v okamžiku vnitřního obrácení, v předvečer vojenského vítězství, jež ohlašuje triumf víry, či před narozením významné osoby světského či duchovního stavu), jsou totiž sny nevyhnutelně spjatými s tělem a světem, a ty je třeba přemáhat. Spánek se typicky chápe jako stav slabosti (v některých indoevropských jazycích spolu slovní kořeny pro pojmy „spánek“ a „slabost“ dokonce etymologicky souvisejí). Tělo je ve spánku oprostěno od duše, rozum je ukolébán k nečinnosti, a z nedostatku rozumu nemůže vzejít nic dobrého. Sen jako produkt tělesného spánku se proto odmítá jako nepodstatný či nicotný nebo je přímo ostrakizován coby projev žádostivosti či chlípnosti. Kýžené sny stále častěji nabývají konkrétní podoby duchovního odvratu od světa či tělesného odchodu z něho.

Vztahy mezi pěti základními druhy snu v předkřesťanském chápání, jak je na přelomu 4. a 5. století zachytil řecký konvertita a novoplatonik Macrobius, středověk dále zkomplikuje ve svém úsilí vymýtit snahy zvidavých spáčů o to, aby se smyslu svých snů dobrali. Dva druhy z této pětičlenné typologie snů, tíživou noční můru (*insomnium*) a těkavou iluzi (*visum*),

církevní učení prohlásí rovnou za klamné a nezasluhující výklad. Ze dvou typů snů, jež pohané považovali za pravé, středověk přijme pouze jasnozřivý sen zjevující Boží pravdu (*visio*), zatímco prorocký sen (*oraculum*) odmítne s tím, že skrývá bludný prvek věštby. Poslední, pátý druh – běžný sen přicházející ve spánku (*somnium*) – pak bude v klasickém středověkém výkladu označen za málo hodnotnou, nižší formu snu, smíšenou, a proto nespolehlivou, jejíž smysl dokáží rozpoznat pouze vyvolení – svatí mužové a ženy.

Celkově lze tedy říci, že postoj člověka ke snům v raném středověku charakterizuje fascinace prodchnutá úzkostí, jež plyne z hluboké nejistoty nad jejich legitimitou a obecně nejednoznačným smyslem. Teprve 12. století, jež v dějinách spásy přesouvá důraz od Stvoření a Soudu k samotné Spáse a jež se začíná zajímat o vnitřní život člověka, jeho individualitu a vztah mezi duší a tělem, znamená počátek proměny také v náhledu na sen. Touto proměnou jsou sny postupně zbavovány zásadní neblahé pověsti zapovězeného území, a naopak zvolna uznávány za přirozený lidský projev.

Tak jako raně středověký postoj přijímal vlastně jen sny prokazatelně božského původu, jsou pak stále častěji apriorně odmítány pouze sny pocházející od ďábla. Tím je do značné míry rehabilitován a osvobozen sen, který má původ v člověku samém. Sny jsou prohlášeny za lidem vlastní a začínají být chápány jako svědectví o nich. Tak se rozšiřuje působnost běžných snů a nově je položen důraz na jejich rozmanitost a složitost, danou různorodostí lidské individuality a související s řadou je-

jích podnětů vnitřních i vnějších, fyzických i duševních (tělesná konstituce, letora, denní podněty, strava, vliv nebeských těles aj.). Přirozeně se také uznává nutnost výklad snů ve věroučném rámci propracovat, a to především vzhledem k jejich možným prognostickým rysům. K proměně středověkého náhledu na sen postupem doby rovněž přispívají zprostředkované kulturní vlivy vyznačující se skeptickým postojem ke smyslu a hodnotě snů, z nichž nejpodstatnější je výklad Aristotelův.

Kurtoazie a literární osvobození snu

Původní středověkou doménou snu jako prostředku slovesného zobrazení je přirozeně duchovní literatura, inspirovaná biblickými zjeveními, a to zejména próza filosofická a literární útvary hagiografické a homiletické. Zdá se však, že právě v souvislosti s osvobozováním snu proniká snové vidění, jehož prostřednictvím k člověku odnepaměti promlouval Nejvyšší, jako literární útvar i do slovesné tvorby světské. Jeho výsostným územím se stává kurtoazní poezie, v níž se objekt milostné touhy a dialog s ním podává v metaforické a jazykové paralele ke vztahu mezi člověkem a Bohem. Feudální dvůr je *figurou* dvora nebeského. Dvornost (*courtesie*), základní morální, sociální i estetická kvalita života u dvora, jež je souhrnem celé řady ctností, není chápána jako okázalý důsledek a projev společenského postavení, nýbrž odvozuje se z příkladu Kristova. Rámec snové vize se v poezii coby tradičním sdělném i obřadním výrazovém prostředku dvorského života prosazuje jako důležitý stavební princip vyprávění, posilující jinotajnou hru významů a slov.

V úvahách o snu jako tématu a strukturním principu v anglické literatuře této doby nabízí přirozené východisko básnická tvorba Geoffreyho Chaucera, a to přinejmenším ze dvou důvodů. Prvním důvodem je, že tento básník svébytným způsobem potvrzuje osvobození středověkého snu z jeho původních morálněteologických vazeb – přijetí dlouho odmítané skutečnosti, že sny se lidem prostě zdají (včetně úsměvné skepse nad smyslem jejich výkladu), dokládají zejména *Canterburské povídky*. Druhý důvod pak spočívá v tom, že Chaucer vynalézavě rozvíjí formu snového vidění jako kompoziční rámec vyprávění, a to hned ve čtyřech básních – vedle *Snu o rytíři* to platí také pro skladby *Dům Proslulosti*, *Ptačí sněm* a *Legendu o dobrých ženách*.

Psychologické, fyziologické i metafyzické stránky snové zkušenosti dostávají největší prostor v canterburské *Povídce kněze jeptíšek*. Sen a způsob, jakým jej kněz z ženského kláštera do svého příběhu zasazuje, patří k nejpozoruhodnějším rysům povídky a zároveň příznačně zrcadlí posun ve středověkém náhledu na snění a jeho výklad. Knězovo zvláštní vyprávění staví především na postavě snícího spáče, na paradoxním proplétání žánrů i na interakci s povídkou, jež na cestě poutníků-vypravěčů do Canterbury v rámcové kompozici výpravného celku bezprostředně předchází.

Spáčem, kterého zde těžký sen trýzní, není král, rytíř ani poustevník, nýbrž *kohout*. Mnichovi, vypravěči povídky, která v canterburském souboru bezprostředně předchází, nedopřáli ostatní poutníci jeho tragédii – ve středověkém chápání příběh o tom, jak mocní a vzne-

šení upadli v nemilost osudu – pro její stereotypní, nekonečné moralizování vůbec dopovědět. Zpovědník jeptišek má nyní nesnadný úkol důstojně navázat (na žádost souputníků například prý pěkným příběhem o honu, v. 2805) a zároveň pobavit. Jeho rafinovaný příspěvek je loveckým příběhem i tragédií pádu zároveň, situovanými ovšem na dvůr kohoutův, a vyznívajícimi proto směšnohrdinsky. Vzestup a pád zažijí oba knězovi zvířecí protagonisté – kohout lapený lišákem rozehrává téma potrestané pýchy, příznačné pro exemplum či bajku, zatímco lišák, na poslední chvíli obelstěný naopak kohoutem, je nositelem námětu podvedeného podvodníka, vlastního zvířecí povídce. Jádrem příběhu tkví ovšem jinde – je jím předcházející kohoutův sen o zrzavém nebezpečí a otázka, jak snu rozumět.

Věštbny smysl kohoutova snu se na dvorku plném popelící se drůbeže stane nejprve předmětem učené disputace. V ní se prognostický výklad kohouta Kokrháče nestřetá s odsuzujícím komentářem morálněteologickým, ale s praktickým náhledem felčarským, předneseným jeho družkou Pertelotou. Kokrháč svůj brilantní a sáhodlouhý výklad staví na řadě odkazů – především z okruhu filosoficko-rétorického (Macrobius, Cato aj.), biblického (Josef, Daniel), mytologického (Kroisos, Andromaché) a legendárního (sv. Kenelm). Výřečností i rozhledem tu nejpřednější ze svých milenek a sester nejprve zcela zastíní, ale nakonec svůj pracně vystavěný argument sám odmítne a svou věrohodnost vzdělance zpochybní. Varovný sen, který se mu zdál, sice jasnozřivě vyloží, ale vzápětí se sám rozhodne na něj nedbat,

a to pro strach z projímadel a pro hédonistickou radost ze dne a pro tělesné touhy, jež v noci, trávené na úzkém hřadu, nelze naplnit.

Parodické zmatení pojmů a hlasů završuje následný komentář vypravěčův. Vypravěč stejně jako mnich spílá osudu; zároveň lituje, že Kokrháč snu neuposlechl a že si k tomuto kroku dal poradit ženou; dilema mezi predestinací a svobodnou vůlí s ohledem na sen odmítá s poukazem, že jde o pouhou drůbež, a odpovědnost za vlastní antifeministický výpad svaluje na kohouta, který se jej však na prahu nového dne zřetelně nedopustil.

Zatímco mnich své tragédie „pro horké slzy těžko vyprávěl“¹ (v. 2408), povídka kněze jeptišek je báječnou hříčkou, v níž platí máloco krom čiré radosti z vyprávění a v níž i rétorika paroduje sama sebe. Jakkoli kněz nepřestává zálučně tvrdit, že plevu od zrna nerozezná (v. 3240), plevou, kterou vzal vítr, je moralita, a čtenáři zůstává jen zrno povyražení. Sen a jeho výklad v této povídce skýtá už jen nesnáz praktickou či nanejvýš intelektuální, nikoli morální či věroučnou. Zatímco lišák sám sebe v závěru letmo ponaučí, že je důležité především držet zobák (či spíše tlamu, aby z ní kořist neulétla), kohout (před chvílí lapený v okamžiku, kdy opojen sám sebou kokrhal s pevně semknutými víčky) koneckonců důsledně trvá na tom, že je třeba mít stále oči *otevřené*.

¹ *Canterburské povídky* v překladu Františka Vrby, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953 (druhé, přepracované a rozšířené vydání).

Proměny snových vizí v dvorské tradici

Paradox tohoto druhu, založený jednak na vynalézavém spojování vznešeného a přízemního, jednak na ustavičném a překvapivém přetváření literárních konvencí, výrazně charakterizuje také Chaucerovy snové vize (v největší míře to, zdá se, platí o *Domu Proslulosti a Ptačím sněmu*). Hledáme-li naopak mezi nimi a *Canterburskými povídkami* zásadní rozdíl, je možno jej vyvodit z *Povídky kněze jeptišek*. Vsadil-li kohout ve snaze porozumět svému zneklidňujícímu snu nakonec na zkušenost, a nikoli na autority, které v takovém počtu zkušeně cituje, je poměr mezi *auctoritee* a *experience* v Chaucerových snových vizích právě opačný. Snová zkušenost přitom zůstává srovnatelná, neboť postava básníka, čtenáře a vypravěče, která každé z Chaucerových snových vidění zakouší, hodnotí sny jako podivuhodné a matoucí zároveň. Tak třeba *Dům Proslulosti* začíná dlouhou *dubitatio* o smyslu snů, v níž se vypravěč (který sám do snu záhy upadne), nakonec zmůže jen na povzdech

*dejž, ó Pane, skrz svůj kříž,
že sny nám v dobré proměníš!*

(v. 57–8)²

A je to právě kouzelně složitá povaha snu, která jako odrazový můstek umožňuje snadný vypravěčův přenos do sféry *auctoritee*, stvořené z nespočetných (nepokrytých i skrytých) mytologických, filosofických, teologic-

² Překlad J. Č.

kých i poetických odkazů. Následným nespoutaným pohybem v této sféře, který rovněž usnadňuje iracionální mechanika snu, u Chaucera vzniká – přes značnou závislost na různých textových zdrojích³ – vždy nový a pozoruhodný, dobovému kánonu se vymykající celek.⁴

Volbou snu jako rámce vyprávění, které si nevytkne za cíl vylíčit náboženské zjevení, se Chaucer vědomě hlásí ke kurtoazní tradici evropského písemnictví, jež na kontinentě vrcholí francouzským *Románem o Růži*. V čtenáři či posluchači tak vzbuzuje očekávání, že v alegorickém rámci epicky zobrazí milostnou strast mladého protagonisty-vypravěče za použití konvenčních žánrových prostředků (jako je motiv snu coby brány k hledání milované bytosti uprostřed májové přírody, rezonující erotickým impulsem; obraz pronikání do nádherné, před světem a jeho poklesky uzavřené zahrady lásky, jež je předobrazem ráje; vnitřní drama milostného citu, které se odehrává v setkáních či dialozích protagonisty s Bohem lásky a jeho služebníky, vtělenými ctnostmi a nejrůznějšími charakteristikami a okolnostmi milostného vztahu, např. Dvorností, Studem, Žárlivostí aj.; milostné hledání jako cesta k dokonalosti atd.).

³ Např. ke třem čtvrtinám *Snu o rytíři* lze podle Barry Windeatta („Courtly Writing“, in: Corinne Saunders (ed.), *A Concise Companion to Chaucer*, Oxford: Blackwell, 2006, str. 96) nalézt paralely v literatuře francouzské.

⁴ Konvenční zacházení s žánrovými prostředky snové vize naopak charakterizuje tvorbu jiného dvorského básníka, Chaucerova současníka a přítele Johna Gowera.

Tato očekávání se nenaplní, Chaucerova snová vidění jsou docela jiná. O milostné hledání vypravěčovo v nich jde pramálo. Ve *Snu o rytíři* se můžeme pouze dohadovat, zda vstupní nespavost vypravěčova má také – stejně jako utrpení Muže v černém – co dělat s láskou. Žádný z Chaucerových snících vypravěčů se nemění z pouhého pozorovatele v milence, jak by byla vyžadovala kurtoazní šablona. Vypravěč *Ptačího sněmu* se zase dozývá, že o strastech lásky ví pouze z knih, a jeho snový průvodce Scipio Africanus mu slibuje, že když už lásku nemůže zažít, nyní ji alespoň spatří. Básníka-vypravěče *Legendy o dobrých ženách* dokážou sice v prologu svody májové přírody od knih odvést, on však po francouzském literárním vzoru (Froissart, Machaut) konvenčně opěvá toliko kopretinu, aniž ji vzápětí jinotajně zhmotnil v konkrétní ženu. Chaucerovi snící vypravěči nevykládají dvorskou filosofii lásky básnickými traktáty o jejím umění, spíše je zajímá, tak jako jejich tvůrce, co je zapotřebí k lásce opravdové. To jasně vyrozumíváme ze spodního tónu jednotlivých legend o exemplárních dobrých ženách či z rozpravy na ptačím sněmu o hledání pravé lásky, řízené Přírodou jako správcem Božího pořádku na zemi (obě skladby tak v kontextu Chaucerovy tvorby předznamenávají jedno z nosných témat *Canterburských povídek*, nejpádneji traktované v *Povídce ženy z Bathu*).

Transcendentální zkušenost snu – především setkání s bytostí nadanou vyšší či nadpřirozenou mocí (Muž v černém, Scipio Africanus, bohyně Proslulost) či dosažení běžně nedosažitelného či posvátného místa (Venu-

šin chrám, nebeské sféry nad Mléčnou drahou) – tvoří vznešený pól paradoxu. Přízemnost, která jej vyvažuje, nabývá nejrůznějších konkrétních podob. I zde Chaucer dokáže nenapodobitelným způsobem ulomit hrot patosu a tragiky. Tak vypravěč *Ptačího sněmu* stane ve snu ochromen před branou Kupidovy zahrady, nad níž se skví dvojí nápis – jeden slibuje cestu do blaženství lásky (tj. Kupidovy zahrady), druhý jazykem hrdinské gnómy varuje před milostným odvržením (ztělesněným vzápětí výjevy ve Venušině chrámu) –, ochromen nikoli vědomím tragické osudovosti, nýbrž nerozhodností a vnitřní nejistotou, a nakonec musí být do zahrady svým průvodcem Scipionem Africanem zcela neheroicky *vstrčen*. Postavu takového nesmělého či neumného tvůrce, která karikuje sama sebe, Chaucer jistě znal přinejmenším z Froissartových a Machautových *dits amoureux*, avšak v paradoxu založeném na nesouladu vysokého a nízkého ji po svém jadrně rozvinul. Tak například vypravěči *Domu Proslulosti* se ve snu místo poučení o božské povaze všehomíra dostane lekce o nevypočitatelnosti lidského světa, v němž pravda nemůže existovat bez klamu, teprve poté, co mu jeho mentor orel, který jej vynáší nad Mléčnou dráhu, vyčiní za to, že je příliš těžký (v. 574).⁵

Zkušenost lásky je tak zprostředkovávána autoritou knih, a to hned v několikerém smyslu. Chaucerovy snové vize se – s výjimkou nedokončeného *Domu Pro-*

⁵ Tato skladba jemně předznamenává základní stavební princip budoucích *Canterburských povídek*: orel svému pasažérovi líčí, jak řeč v paláci Proslulosti dostává podobu toho, kdo ji pronáší (v. 1074n).

slulosti – rodí z četby a četbu (totiž samy sebe) v nekonečném kruhu tvorby a recepcce vždy znovu plodí. Je-li porozumět lásce vůbec možné, stejně tak jako pochopit celou řadu filosoficky pojatých témat, jichž se Chaucerova snová vidění dotýkají a mezi nimiž téma lásky nikterak nedominuje, závisí to bezprostředně na paměti a minulé zkušenosti, které jako klíče dokážou otevřít jen „staré knihy“ (srov. exponované začátky *Ptačího sněmu*, v. 22n, a *Legendy o dobrých ženách*, v. 17n). Hustá síť narážek na staré či starší příběhy, jež stejně jako snové vize Chaucerovy pojednávají o tématech, jako je vztah mezi pravdou a lží, smrtí a spásou, vesmírným řádem a lidským pořádkem, mezi vnitřním prožitkem básnické tvorby a jejím působením ve světě, zůstává základem intelektuální hry autora a jeho adresátů. Princip významové či slovesné ozvěny ve spodní vrstvě textu dává upomenout na počátky anglické literatury, kdy pouhé jméno, motiv či jazykový obrat v publiku probouzely celistvé obrazy příběhů a životních osudů ve sdílených slojích ústní slovesnosti. Názvuk a potěšení plynoucí z jeho identifikace je tu estetickým principem a dost možná, že právě proto si moderní čtenář, vybaven spíše citem a imaginací nežli samozřejmou znalostí příslušné literární tradice, tyto Chaucerovy snové hříčky nevyčutná ani zdaleka tolik jako filosofický, avšak zároveň emocionalitou překypující rytířský román *Troilus a Kriseida* či úsměvně a s plným pochopením zachycený svět všeliké lidské *experience* v *Canterburských povídkách*.

Snové vize v poezii duchovní

Ve druhé polovině 14. století, kdy se vývoj anglické středověké literatury nesporně završuje, se vedle způsobu, jímž s rámcem snu ve svých skladbách pracují dvorští básníci na čele s Chaucerem, prosazuje ještě způsob jiný, nejdokonaleji vyjádřený ve *Vidění o Petru Oráči* Williama Langlanda a v anonymní skladbě tradičně nazývané *Perla*.

První tradice představuje anglickou větev vývoje literatury kontinentální a přes všechnu vynalézavost a originalitu je kosmopolitní a extrovertní. Tradice druhá sahá až k samým počátkům anglické literatury⁶ a lze ji označit za domácí a introvertní. Prostředí královského dvora, v němž se utváří tradice první, odkazuje budoucím časům nezvykle rozsáhlé množství konkrétních historických podrobností a posléze přispěje k tomu, že se její díla stanou předmětem zájmu prvních tiskařů. Tradice druhá se rodí mimo Londýn, a ač její tvůrci dvorské prostředí a kurtoazní slovesnou tradici nepochybně dobře znají, jejich historická stopa zůstává mnohem méně zřetelná. Totožnost autora *Perly*, dochované v jediném nenápadném rukopisu, nebyla dodnes určena. Podrobnosti ze života Langlandova, ačkoli valnou část života strávil podle všeho v Londýně, a nikoli na rodných Malvernských vrších, znalci vysuzují vlastně jen z jeho *Vidění* a fakt, že se *Vidění* dochovalo ve více než

⁶ Nejen tematicky a ideově – skrze morální apel k vnitřnímu obrácení – ale i slohem a jazykem vykazuje tato tradice přímou souvislost s prvním snovým viděním anglické poezie, staroanglickým *Snem o kříži* (Dream of the Rood, česky Jitro, 2005).

šesti desítkách rukopisů a že inspirovalo řadu drobnějších děl v exhortativní tradici s postavou Petra Oráče, je dán účinkem morálního apelu skladby na lidovou zbožnost doby. Chaucerovskou linii snových vizí charakterizuje polyfonie témat, forem i jazyků (připomeňme jen Gowerova skládání v angličtině, latině i francouzštině). Tradice *Petra Oráče a Perly* je monotematická, tlumočíc hlubokou náboženskou zkušenost konce středověku, a ač formálně a jazykově svrchovaná – *Perla* je tvarově snad nejdokonaleji vystavěnou anglickou středověkou básní vůbec –, opírá se především o angličtinu a její dávné lexikální a stylotvorné vrstvy, jak je uchovávala anglická severozápadní nářečí. Pro Chaucera je sen odrazovým můstkem do světa tékavých intelektuálních her odkazujících k rozsáhlému souboru starověkých a středověkých textů, her, v nichž vedle pravdy přirozeně hraje podstatnou roli pověst, zdání a faleš. Tvůrci *Petra Oráče a Perly* zachovávají původní morálněteologický rámec raně středověkých snových vidění, neboť jsou ve svých velkých tématech – tématu všeobecné nápravy věcí lidských, resp. vnitřního duchovního přerodu – inspirováni pravdou jedinou, totiž pravdou zjevenou v Písmu. Pro tyto básníky je sen výjimečným okamžikem, kdy člověk usne světu a potlačí touhy těla, kdy spí, avšak jeho srdce bdí.⁷ Zjevená pravda je jim jedinou *auctoritee*, jejich verše utváří osobní zkušenost, ať už je to prožitek blízké smrti či třeba zkušenost z londýnských křčem.

⁷ Tito autoři tak myšlenkou i dikcí stojí velmi blízko tradice mystické, dalšího pozoruhodného literárního plodu anglického 14. století.

Vidění o Petru Oráči má podobu řetězce snů (některé z nich jsou sny ve snech). Snící, Dlouhý Will, se v nich vydává hledat nikoli Růži, ale Dokonalý život v Pravdě. Jeho putování směřuje od pravdy jako intelektuální mety k pravdě jako veličině duchovní, jež plodí křesťanskou pokoru a lásku („Když všechny poklady zkusíš... pravda je první z nich,“ Passus I, v. 85⁸). Podstata vidění je alegorická, ale prostor „pěkného pole země“ (Prolog, v. 17), kde se děj vidění odehrává, připomíná pozdně středověká plátna. Rozpíná se od Věže na vrchu („nebe“) k žaláři v hlubokém údolí („peklo“) a je obydlen nejen ztělesněnými veličinami alegorickými (jako je Trpělivost, Rozum, Svědomí, Církev svatá, Panna Odměna), ale i typologickými předobrazy (Abrahám jako ztělesnění víry, Dobrý samaritán jako prefigurace Krista) a postavami přesně odpozorovanými ze skutečného života (jakkoli jsou chápány druhově či podle stavů, např. právníci, poustevníci atd.).

Dlouhý Will upadá do prvního snu v mlžné samotě Malvernských vrchů, oděn „jako by byl ovce“ (tj. jako prostý pastevec) a uondán poutí poездеjším světě. Z více než 7000 aliteračních veršů té nejdelší ze tří dochovaných verzí Langlandova *Vidění* (Text C) je jich poutníkovým bdělým stavům věnováno jen něco málo přes dvě stovky, neboť životadárny je pro poutníka pouze spánek:

⁸ Úryvky z Langlandova *Vidění* jsou z verze označované jako Text B a v překladu J. Č.

*...pak procitl jsem ze snění a propadl smutku,
že nespal jsem tvrději a nespátril víc.
Však ušel jsem jen kousek a zas klesal slabostí,
že pro nedostatek spánku nesved jsem ani krok
a usedl jsem zvolna a začal říkat credo.
A jak tak mumlám nad korálky, zkonejší mě do sna.
A viděl jsem mnohem víc, než vypověděl prve.
(V, 3–9)*

Intermezza bdělých stavů dokládají „růst poutníkovy duše“⁹, avšak jádrem zůstává osud lidstva ve Willových snech. Ten je příběhem cesty člověka v jeho úsilí připodobnit se Bohu a jeho děj probíhá v cyklu mezi pochybením a pokáním, jak lidé stále „pracují a putují, jak požaduje svět“ (a ne tak, jak žádá Bůh; Prolog, v. 19) a vzdálena je náprava pozemských pořádků, kdy „Právo bude pracovat a poveze hnůj na pole / a tvé léno bude spravovat Láska tobě po libosti“ (IV, 147–148). Na rozdíl od tvůrce *Perly*, kterého se zemí smíří až jeho metafyzická zkušenost, je Langland s tímto světem bytostně spjat a k jeho nápravě cílí vehementně a bez oddechu, v duchu Písma a v předtuše věčnosti. Nemá formální dokonalost Chaucera ani *Perly*, chybí mu schopnost psychologického portrétu i rafinovanost v zacházení s textem a čtenářem. Jeho rozměrný a mnohotvárný obraz – tu dramatická moralita, tu názorná homilie, tu zase zemitá satira – strhuje především vášnivým kazatel-

⁹ Srov. William Langland, *The Vision of Piers Plowman. A Critical Edition of the B-Text Based on Trinity College Cambridge MS B.15.17*, ed. A. C. Schmidt, 2. vydání, Londýn: J. M. Dent, 1995, str. xxxviii.

ským zaujetím, jakého v anglické literatuře nebylo od biskupa Wulfstana a jež tvoří kontrast k alegorickému plánu skladby.¹⁰

Zachycuje-li Langland v robustní, panoramatické fresce pouť k všeobecné nápravě světa, poháněnou nadějí, že se člověk nakonec může podobat Bohu stejně, jako se Bůh stal Člověkem, pojednává také neznámý tvůrce *Perly* o proměně, avšak způsobem připomínajícím spíše formálně dokonalou, do poslední podrobnosti propracovanou miniaturu. Jeho proměna znamená vývoj od beznaděje nad časnou osobní ztrátou – smrtí milovaného dítěte – k naději na věčný zisk pro dítě samé, pro sebe i pro všechny. V slovesném obrazu této proměny se přitom tón hluboce prožívané elegie prolíná s hlasem kazatele, který svůj teologický traktát o nebeském království založil na snovém dialogu mezi zemřelou dceruškou a truchlícím vypravěčem (to, že nevíme, zda neznámý básník skutečně líčí svou osobní zkušenost, jak by konvence užití první osoby napovídala, je pro smysl i účín jeho skladby zcela lhostejné).

Snové vidění *Perly* začíná v rozkošné zahradě, kde básník podle svých slov ztratil perlu. Její totožnost se ozřejmuje poté, co dodává, že ji tam také pochoval. Vy-

¹⁰ Toto široké rozpětí mezi teologickým traktátem a satirickou drobnokresbou je možno doložit třeba pasáží charakterizující některé zlotřilé společníky Panny Odměny: „...je obmysl v jejich slovech, a s Pannou Odměnou meškají, / kde spor a svár, tam dolují své stříbro, / však kde láska a věrnost, tam vstoupit nechtějí: / *Contricio et infelicitas in viis eorum...* / za Pána Boha nedali by ani husí brk: / *Non est timor Dei ante oculos eorum...*, / vždyť pro tucet kapounů by konali raději / než pro milost Pánovu a milých svatých jeho...“ (IV, 34-38).

pravěč v zahradě vzápětí usíná, a zatímco jeho tělo zůstává spojeno se zemí, duch se vydává tam, kde se dějí divy (v. 61–65) a ocitá se v jiné, ještě mnohem krásnější krajině. Přichází k jakési bystrině a na jejím druhém břehu spatřuje svou zemřelou dceru živou, šťastnou, zářící jako perla a perlami zdobenou. Marně hledá, kde by přebrodil, a začíná s ní rozmlouvat. Postupně se mu dostává teologicky fundovaných odpovědí na otázky, které by v jeho postavení položil každý z nás a které přitom míří k samé podstatě křesťanského mystéria: Jak to, že ji našel, když byla ztracena a mrtva? Což je možno se jí opět vzdát? Kde nyní přebývá? Jak je možné, že se ona, ani ne dvouletá, stala nevěstou Kristovou? Jakkoli vypravěč postupně zakouší cosi z radosti své drahé zemřelé, elegie se nakonec teologii přece jen vymkne. Když se vypravěč na dceřinu radu vydá vzhůru po proudu a nakonec spatří nádheru Nebeského Jeruzaléma a „svou malou královnu“ (v. 1147) oslavenou vprostřed nevěst Kristových, pokusí se v prudkém pohnutí proud přece jen překonat. Tento pokus je Boží mocí dramaticky zmařen a básník se opět probouzí v zahradě, kde usnul, poroučí svou perlu Bohu a sebe i svého čtenáře konejší ujištěním, že Jeho perlami jsme všichni.

Tato proměna je ztvárněna pozoruhodně vystavěnou básnickou formou, podpírající myšlenkový oblouk básně, zdůrazňující citové zrání vypravěče a umožňující pomocí slovních ozvěn a významových vztahů nenásilně rozvíjet jinotajné souvislosti. Dvanáctiveršové strofy jsou založeny na kombinaci složitého rýmového schématu a aliterace, jako by *Perla* svým tvarem chtěla

potvrdit příslušnost k oběma výše zmíněným tradicím, dvorské kosmopolitní a domácí duchovní. Strofy jsou uspořádány do dvaceti celků po pěti strofách.¹¹ Strofy i celky strof jsou propojeny jakousi řetězovitou ozvěnou – opakováním jednoho významově jaderného, mnohoznačného slova. Tato ozvěna má důležitou funkci postupného ozřejmování významů. Tak v pátém strofickém celku si vypravěč dívence stěžuje, že bez své perly byl „neradostným zlatníkem“ (*joyles jueler*, v. 252), zatímco kdyby s ní nyní mohl pobývat na druhé straně řeky, byl by zlatníkem „veselým“ (*joyfol jueler*, v. 288). Nato mu ona opáčí, že to žádný „veselý zlatník“ nemůže (v. 300), dávajíc mu jemně najevo, že čas k překročení proudu dosud nenadešel a že radost na jednom břehu je docela jiná nežli radost na břehu druhém.

Formální souměrnost básně koresponduje se symetrií významovou. Tak je první a poslední strofa skladby spjata obrazem zahrady, místem, odkud se básník vydává hledat ztracenou perlu a kam se sice bez ní, avšak s nadějí na její věčný zisk zase vrací. V obdobném zrcadlení si odpovídá obraz pozemského ráje, kde ve snu poprvé spatří mrtvou (strofické celky II–IV), a obraz Nebeského Jeruzaléma (strofické celky XVII–XIX). Jádrem doprostřed vloženého dialogu mezi živým, který dosud nezemřel světu, a mrtvou, jež došla života věčného, je z básněné podobenství o vinici (Mt 20,1–16), jež vyjadřuje nejvlastnější téma *Perly*: milost Boží je dostatečná, ať člověk na jeho vinici přišel pracovat hned ráno, nebo až vpoledne.

¹¹ Výjimkou je pouze celek patnáctý, který má strof šest.

Rovnováha mezi osobní a nadosobní rovinou básně, mezi elegií a teologií, celkově oslabuje alegorický rámec skladby, jinak v náboženské tradici s žánrem snové vize tak výrazně spjatý. V tom je možno spatřovat další výjimečný rys *Perly*. I tato skladba – stejně jako rytířský román *Pan Gawain a Zelený rytíř*, podle všeho vytvořil téhož autora, a stejně jako snové vize Chaucerovy a Langlandovy – překračuje rámec dobového kánonu: dívka Perla nekáže, ale v majestátních argumentech básní a truchlící vypravěč neskrývá, že žal je krutý a víra nesamozřejmá.

Pokorná poselství *Vidění o Petru Oráči a Perly* tak zůstávají výmluvným projevem *courteisie*, jež spojuje světskou a duchovní tradici písemnictví pozdního středověku a jež tvoří myšlenkový a mravní základ literárních světů, do nichž anglické čtrnácté století nacházelo cestu branami snů.