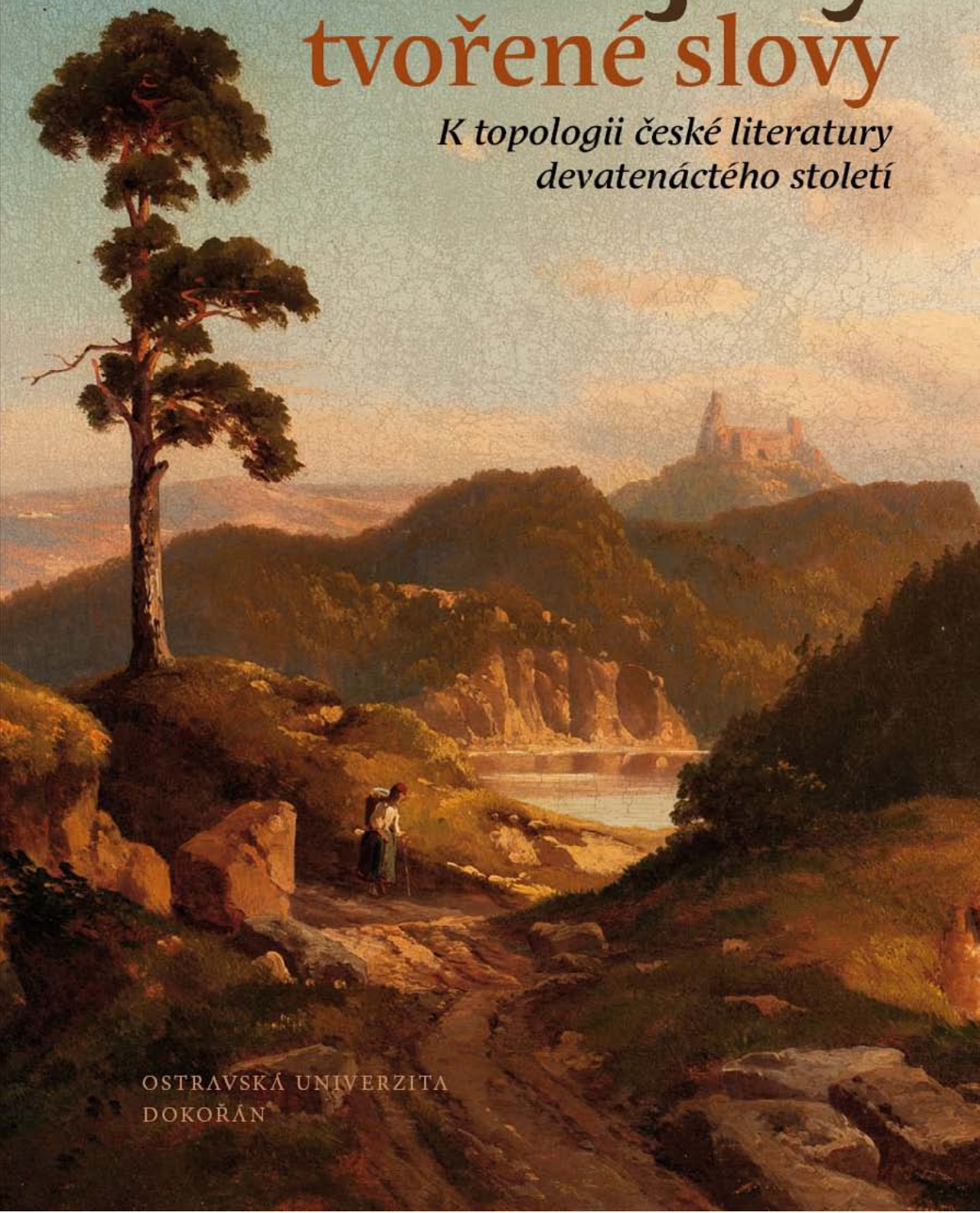


Martin Tomášek

Krajiny tvořené slovy

*K topologii české literatury
devatenáctého století*



OSTRAVSKÁ UNIVERZITA
DOKOŘÁN

Krajiny tvořené slovy

*K topologii české literatury
devatenáctého století*

Martin Tomášek

Krajiny tvořené slovy

*K topologii české literatury
devatenáctého století*

DOKOŘÁN



OSTRAVSKÁ
UNIVERZITA

Praha – Ostrava 2016

Martin Tomášek

Krajiny tvořené slovy

K topologii české literatury devatenáctého století

Copyright © Martin Tomášek, 2016

Copyright © Nakladatelství Dokořán, 2016

Copyright © Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2016

Illustrations © Moravská galerie v Brně, 2016

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této publikace nesmí být rozmnožována a rozšiřována jakýmkoli způsobem bez předchozího písemného svolení nakladatele.

Druhé vydání (první elektronické).

Odpovědná redaktorka Klára Soukupová.

Obálka (s použitím obrazu Krajina s Troskami Hugo Uliga ze sbírek Moravské galerie v Brně), sazba a konverze do elektronické verze Miloš Jirsa.

Recenzovali doc. PhDr. Alice Jedličková, CSc., a doc. Mgr. Petr Kopecký, Ph.D.

Výběr ilustrací Petr Tomášek.

Vydalo nakladatelství Dokořán, s. r. o., Holečkova 9, Praha 5, dokoran@dokoran.cz, www.dokoran.cz, v roce 2016 jako svoji 807. publikaci (213. elektronická) a Ostravská univerzita, Dvořákova 7, 701 03 Ostrava.

ISBN 978-80-7363-746-0 (Dokořán)

ISBN 978-80-7464-849-6 (Ostravská univerzita)

*Děkuji svým strážným andělům.
Věnováno odvaze myslet a jednat jinak.*

Obsah

<i>Předmluva</i>	9
(I) Teorie literární krajiny	11
(II) Krajinopis jako perspektiva literárněhistorického poznání	35
1/ Obrysy novočeské literární krajiny	37
2/ Vzájemné zrcadlení: česká společnost a jižní Slované v perspektivách obrozenského cestopisu	69
3/ Máchova cesta k literární krajině	83
4/ Máchův Máj – zaostřeno na krajinu	101
5/ Historický vývoj reflexe Erbenovy krajiny	113
6/ Výlety do šumavského hvozdu. Prozaické obrazy Šumavy.....	121
7/ Hálek starý a nový	141
8/ Mytopoetické aspekty literární krajiny v raných prózách Karla Klostermanna	149
9/ Krajina jako palimpsest? Cestování Německem v české literatuře devatenáctého století.....	163
10/ Geneze prozaického obrazu valašské krajiny	179
11/ Mytická krajina Zeyerova Vyšehradu.....	199
12/ Galerií literárních krajin Viléma Mrštíka.....	213
13/ Velkoměsto jako krajina civilizace.....	253
14/ Role krajiny v tzv. hraničářské próze	269
15/ Raisovy realistické krajiny.....	289
16/ F. X. Šalda, umění a příroda/krajina.....	307
<i>Shrnutí</i>	324
<i>Ediční poznámka</i>	327
<i>Poznámky</i>	328
<i>Summary</i>	348
<i>Literatura</i>	353

Předmluva

... a Hanžburek – náš svatý Hanžburek mi kouká všemi okny až do postele, nechť ji postavím, kde chci, a ten černý Košťál na obzoru plameného nebe při západu slunce, a ty modré hory – a ta rovina – ty skupiny stromů po ní – a ty vinice kolem, v nich ty bílé domky – a to Labe pode mnou – a Hanžburek – – Eduarde, to musíte vidět, to se nedá popsat.

z Máchova dopisu Hindlovi, 1836

Krajiny zachycené v této knize přímo neuvidíme – ale můžeme si je představit. V krajinopisných pasážích se setkává spisovatelova schopnost vyjádřit tuto stránku mimoliterární reality s dispozicemi čtenáře; každý je přitom ovlivněn svou dobou a z ní vyplývajícími očekáváními. Nezdá se pravděpodobné, že by jedinec zcela ignorující krajiny, s nimiž se může reálně setkat, nacházel zálibu v jejich umělecky ztvárněných protějšcích a naopak. V tomto ohledu jsem přesvědčen o kultivační roli umění, stejně jako disciplín, které se věnují prostoru, v němž je člověk zakotven.

Vnímání „křehkosti krajiny“ podle mě není pouze otázkou individuální zralosti či zákonitého vývoje společnosti od ignorance k environmentální citlivosti, ale otázkou základních hodnot: postavím-li do centra pozornosti člověka a jeho emancipaci od přirozených vazeb, které nahradím technikou, změní se mimolidská příroda na surovinový zdroj a namísto promyšlených zásahů do okolního světa, jež by usilovaly o udržitelnost a harmonii, se prosadí momentálně nejvýhodnější řešení. Relativně snadno vyčíslitelná hodnota jednotlivé stavby, výrobku či okamžitého požitku, které určuje pouze nabídka a poptávka, pak dostává přednost před hodnotou přírodní, kulturní nebo duchovní, jež mohou být stejně nezměrné jako nezřetelné – pokud se s nimi totiž mýjím nebo je chci vyjádřit na krámském počítadle.

Pozoruhodné srovnání nám v tomto směru poskytují dvě na svou dobu výjimečné publikace, v nichž je patrné stejné napětí, jaké pocítujeme dnes: *Devatenácté století slovem i obrazem. Dějiny politické a kulturní* vydané roku 1904 a *Dvacáté století. Co dalo lidstvu* z roku 1931. Podle

první knihy si uplynulé – míněno devatenácté století – vynucuje uznání a obdiv jako věk usilovné práce a zdravého rozmachu lidstva, v jehož rámci se náš národ probudil a povznesl. Souboru přibližujícímu jednotlivé obory lidské činnosti chybí filozofická perspektiva, zato je prodchnut vírou ve všeobecný pokrok – vedle zázračných technologií a nespoutané moci lidského rozumu musel na autory cit pro přírodu/krajinu nutně působit jako něco konzervativního a zpátečnického, proto na něj v této knize – s výjimkou zmínek o dobové krajinomalbě – nenarazíme. Druhá kniha vznikala v době, kdy byly vytvářeny základy nového státu, ale také se zkušeností světové války a hospodářské krize, kdy mohly být zřetelněji artikulovány závazky moderní společnosti vůči přírodě a krajině. Z podnětů osobností různých dob, kultur, odborného či uměleckého zaměření vytváří přírodovědec Rudolf Maximovič přesvědčivou myšlenkovou a zkušenostní bázi pro zhodnocení a ochranu přírody včetně krajinných celků a – parafrázuje Rabíndranátha Thákura – ohlašuje zásadní změnu perspektivy:

Západ jest, zdá se, hrd na to, že si podmaňuje přírodu; jako bychom žili ve světě nepřátelském, kde si musíme všechno, čeho potřebujeme, vybojovat na neochotném a cizím řádu věcí. Převládá zde mínění, že příroda patří výlučně věcem neživým a živočichům a že jest náhlá, nevysvětlitelná mezera tam, kde počíná oblast člověka. Civilizace moderní, vypěstěné ve zdech městských, mají kolébky z cihel a malty, jež vytyčují v duševním obzoru zásadu „rozděl a vládni!“. Tím se odděluje národ od národa, vědění od vědění, člověk od přírody. (Maximovič 1931: 197)

Přítomnou literárněvědnou knihou bych rád přispěl do rozvíjející se mezioborové diskuse o přírodně-kulturním prostoru, jehož jsme součástí.

(I)
Teorie
literární krajiny



Antonín Chittussi, Močály u Člunku, asi 1885

Motivací k teoretickému přiblížení literární krajiny by nám mohl být již samotný rostoucí zájem o krajinu fyzickou. Ať už ji budeme definovat jakkoliv,¹ příliš to neovlivní kolektivně sdílenou představu o podobě domácí krajiny. I proto nás nenechává zcela chladnými ohrožení jejího typického rázu, byť jsme jej stále ochotni vyměnit za pohodlnější bydlení či dopravu, zvláště nejsme-li těmito zásahy bezprostředně dotčeni. Jsou to patrně pozitivní emoce spjaté se zděděnou podobou domova nebo potřeba prostorového zakotvení našeho, stále abstraktnějšího myšlení, co stojí za průnikem „krajiny“ do běžného užívání i do terminologie řady oborů, takže se můžeme setkat např. se spojením „(multi)mediální krajina“, „historická krajina“, „politická krajina“, „sociální a náboženská krajina“, „psychologická krajina“, „žánrová krajina“, „jazyková a výroková krajina“, „zvuková či hudební krajina“, „didaktická krajina“, „krajina snů, duše či života“ ad. Na rozdíl od uvedených metafor byly krajinopisné partie – tvořící svébytný pandán k dobové krajinomalbě – postřehnuty a tematizovány již v průběhu devatenáctého století. Uvědomit si jejich literární podstatu a kvality ovšem bylo o to těžší.

Vývoj zkoumání literární krajiny ve světové literární vědě přenecháváme jiným (dotkneme se pouze některých impulzů), ve stručnosti a bez nároku na úplnost se alespoň pokusíme shrnout, co se v této oblasti dělo u nás. K evidentnímu „obratu ke krajině“ došlo v humanitních oborech ve druhé polovině osmdesátých let minulého století, tedy v době uvolňování komunistického režimu. Na jaře 1986 bylo uspořádáno VI. plzeňské sympozium nazvané Člověk a příroda v novodobé české kultuře (1989), na podzim téhož roku se pak ve Frýdku-Místku z iniciativy muzikologa Rudolfa Pečmana uskutečnilo sympozium Umění a příroda s přihlédnutím k hudbě (1989), v obou případech se mezi příspěvky objevila i tematika krajiny. Jiskrou potřebnou k zažehnutí humanitně zaměřeného zájmu o krajinu se ale stala – snad i z důvodu opožděného vydání obou sborníků – kniha *Láska ke krajině?* (1988) z pera aktivní účastnice zmíněných sympozií, bioložky a socioložky Hany Librové. O opětovné rozdmýchání tohoto plamínku se po období hektického

„budování kapitalismu“ zasloužil cyklus konferencí a následných sborníků *Tvář naší země – krajina domova* (2001, 2002, 2005, 2008), konaný z podnětu a pod záštitou prezidenta Václava Havla a organizovaný ekologem Ivanem Dejmalem. Širokou popularitu fenoménu krajiny zajistily *Krajiny vnitřní a vnější* (2002) geologa a klimatologa Václava Cílka, do základní literatury předmětu patří od roku 2005 rovněž práce Karla Stibrála *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Vedle jedinečných akcí završených publikacemi, jakými byly např. konference ve Stráži pod Ralskem (*Literatura a krajina*, 1996), Malé Skále (*Krajina zevnitř*, 2002), Brně (*Aby Země nebyla jen hrobem. Literatura – kultura – příroda*, 2011) nebo Olomouci (*Místo – prostor – krajina v literatuře a kultuře*, 2012), můžeme systematictější zájem o krajinu sledovat na univerzitních pracovištích v Praze, Brně a Českých Budějovicích, jež se společně zabývají environmentální estetikou a od roku 2007 pravidelně pořádají setkání Krása, krajina, příroda. Výsledky lze hodnotit na základě řady monografií, nejprve stejnojmenných (první dvě vycházejí roku 2009), později svými názvy reflektujících jednotlivá témata – *Kauza les. Environment jako estetický problém* (2010), *Zahrada. Přirozenost a umělost* (2012), *Krajina – maska přírody? Studie k estetice krajiny a environmentu* (2015). Aktivita brněnské katedry environmentálních studií vyústily např. do publikací *Člověk a les* (2006) a *Člověk, krajina, krajinný ráz* (2009). Ostravská symposia soustředěná na vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění dala dosud vzniknout monografiím *Město* (2012), *Krajina* (2013) a *Příroda vs. industriál* (2016). Z obsahů většiny jmenovaných titulů lze vysledovat, že zájem o krajinu spojuje různé disciplíny nejen z oblasti humanitních, ale i přírodních věd, což významně přispívá k mezioborovému uvažování a vzájemnému obohacování.

Svět a jeho vnímání jako filozofický problém

Výchozím úkolem literární vědy na tomto poli by mělo být pochopení a teoretické uchopení rozdílu mezi světem přirozeným² a světy umělými, fikčními. To není nikterak snadné, neboť od nepaměti – Patočkovými slovy – „vidíme svět skrze jazyk“. Současně jsme schopni „svět, jak je dán“, nejen kopírovat („jazyk je neuvědomělým zdvojením světa“), ale i přesahovat, a vytvářet tak něco, „co se ve světě dané zkušenosti nevy-skytuje“ (Patočka 1995: 130–131). Ony literární výtvořky, které jsou současně interpretacemi světa, jenž nás obklopuje, se stávají jeho součástí

a poměřujeme jimi i mimoliterární realitu. Přestože neumíme myslet svět bez člověka,³ bez jeho zkoumajícího pohledu a pojmového aparátu, můžeme se alespoň soustředit na kulturní rozdíly a dobově či vzdělanostně podmíněné posuny v jeho vnímání. Jazyk, vrátíme-li se k Patočkoví, představuje významový systém, který užíváme společně a který nás více či méně odlišuje od společenství dalších jazyků, a je důkazem, že alespoň v rámci jedné jazykové kultury „máme jeden svět, ne každý svůj privátní“ (tamtéž: 130). Sympatické odmítnutí solipsismu nicméně vyžaduje drobné upřesnění: 1. stále sofistikovanější znalost cizích jazyků a souvisejících reálií zbavuje významnou část populace oné „noetické výlučnosti“ spjaté s národní komunitou (a ani ta jistě nebyla zcela homogenní);⁴ 2. určité „jazykové zajetí“ by dnes mohly představovat specializované vědecké obory, neboť jsou od ostatních terminologicky a s tím související perspektivou vpravdě izolovány.

Výtvarný a literární teoretik a esejista Jindřich Chaloupecký ve svém textu z konce osmdesátých let připomíná George Berkeleyho, který se již na počátku osmnáctého století stavěl proti představě, že pravou skutečností je teprve fyzikálně-matematický svět odhalující primární kvality světa, a nikoliv ten vnímatelný smysly, díky nimž se člověku otevírají pouze kvality sekundární. Ve druhém ze *Tří dialogů mezi Hyladem a Filonem* (1713) navazujících na *Pojednání o principech lidského poznání* mj. píše:

Hled! Což nejsou pole pokryta rozkošnou zelení? Není v lesích a hájích, v řekách a čistých pramenech něco, co konejší, co těší, co uchvacuje duši? Před scénami mocného a hlubokého oceánu nebo některých mohutných hor, jejichž vrcholků se ztrácí v mracích, nebo starého temného lesa, nejsou před nimi naše mysle plny líbezných hrůz? Není ve skaliskách a pouštích půvabná divokost? Jak upřímné potěšení je hledět na přírodní krásy země! Uchovávat a obnovovat naše zalíbení v ní, když se střídavě zatahuje přes ni rouška noci, když mění své roucho podle ročních dob! [...] A celé toto zjevení světa, to mají být jen ty sekundární kvality, za nimiž teprve máme hledat ty primární, o nichž jedná věda? Co by si zasloužili filosofové, kteří by chtěli všechny ty vznešené a rozkošné scenérie zbavit vší skutečnosti? Jak by se daly držet všechny ty zásady, podle kterých bychom si měli myslet, že všechna ta viditelná krása stvoření je nepravé a smyšlené oslnění? (Chalupecký 2005: 364–365)

Proti představě, že skutečnost je to, co vnímáme tady a teď svými smysly, a myšlenec, že být znamená být vnímán a vnímat (*esse est perci-*

pi et percipere), se prosazuje chápání abstraktního, teoretického světa jako skutečného, jenž je nadřazen tomu, v němž žijeme a který je pouhým subjektivním zdáním. To mělo své důsledky: z objektivního světa věčných zákonů byla vyhoštěna žitá příroda i člověk, o jejich bytí již nebylo nutno dbát jinak než jako o své vlastnictví, zdroj potěšení, bohatství a moci, a nakonec se z něj vytratil i Bůh, jenž podle Chalupeckého přestal být „Bohem lidského živobyetí“ (tamtéž: 365). Ztrácí-li člověk zakotvení v hmatatelném světě, chybí mu pevná opora i měřítko sebe sama. Svou knihu Chalupecký uzavírá: „Pro lidskou civilizaci je potřeba, aby se v ní restituovalo místo a čas pro ono poukazování k živému vesmíru, pro onu deixi, která je vlastní symbolickému konání umění či chcete-li náboženství. Umění je také zbožnost; a člověk zbavený zbožnosti je ve světě už mrtvém. Přestává cítit odpovědnost vůči vesmíru a tím i vůči sobě“ (tamtéž: 495). Krajinu jako úsek světa formuje lidský pohled, zároveň je v ní však obsažen zcela konkrétní prostor i čas, a nutně proto přesahuje jedince i lidský rod, neboť i když se podaří dokonalá proměna přírodní krajiny v kulturní, ani tehdy nebude vyjmuta z planetárních cyklů.

Stávají-li se literární světy součástí světa, který nás obklopuje, nejinak je tomu i se světy teoretickými, jež produkují jednotlivé vědy, neboť také ony jsou jeho interpretacemi s ambicí prokázat svou pravdivost nejen v rámci vlastní disciplíny, ale usilují rovněž o dominanci nad jinými výklady – prosazením svých témat a svého „jazyka“. Subjekt-objektivní schizofrenie trvá i přes snahu řady vědců různých oborů volajících po uplatňování celostního pohledu na člověka jako přirozené součásti světa, jenž ho obklopuje, zatímco druzí v tomto rozštěpení spatřují důkaz svobodného lidského ducha stále dominantněji ovládajícího přírodu, výsledek prohlubování a zpřesňování vědeckého poznání. Jeho efekty v podobě nových technologií podle nich nakonec vykompenzují průvodní „sociální a ekologické náklady“.

Podstatný příspěvek k uvedené problematice znamenal *Svět vnímání* – sedm rozhlasových vystoupení francouzského filozofa-fenomenologa Maurice Merleau-Pontyho na podzim 1948. Autor v nich zpochybňuje právo vědy označovat za iluzorní veškerá zkoumání, která neprobíhají pomocí měření či porovnávání a nesměřují k zákonům po vzoru klasické fyziky. Klamná je podle něj naopak představa, že smyslovou zkušenost lze jako pouhé zdání překonat vědeckým rozumem, jenž bude z určitých zákonů tvořících neměnnou tvář vesmíru vyvozovat vnímanou skutečnost či událost. Konečně i současná relativistická fyzika chápe, že „absolutní a konečná objektivita je snem“ a že „každé pozorování je

striktně závislé na postavení pozorovatele a neoddělitelné od jeho situace, a odmítá pojem pozorovatele absolutního“ (Merleau-Ponty 2008: 13). Podle Merleau-Pontyho tak i dnešní věda umožňuje objevování vnímaného světa. Malířství, poezie a filozofie tuto výzvu přijaly a nabídly „zcela nový a pro naši dobu velmi příznačný způsob vidění věcí, prostoru, živoučíchů a dokonce i samého člověka z vnějšího pohledu tak, jak se jeví v poli našeho vnímání“ (tamtéž: 15). Proto je těžší pochopit moderní umění, jelikož se snaží držet zkušenosti a odmítá jistotu tzv. zdravého rozumu (podtrhněme zde rozum), kterou zaručoval dosavadní vědecký výklad světa za cenu zjednodušení, zploštění reality. Merleau-Ponty své tvrzení dokládá výkladem pojmu prostoru vnímaného rozdílně euklidovskou a neeuklidovskou geometrií, respektive klasickým a moderním malířstvím. První se zakládá na perspektivě, tj. uspořádání, které např. v případě krajiny představuje kompromis mezi jednotlivými pohledy evidujícími postupně strom, cestu probíhající za ním a konečně obzor. Aby dosáhl kýženého cíle, podřizuje malíř této konvenci velikost, barvy a vzhled, které odpovídají přímému pohledu – výsledné krajině, do níž divák není vtahován, tak dominuje pohled upřený do nekonečna a dojem ničím nerušené poklidné důstojnosti. Ona jediná, věčná krajina nicméně vzniká za cenu narušení přirozeného způsobu vidění, potlačení různých úhlů pohledu, které zaujímáme, když vstupujeme do styku se světem a náš pohled bloudí skutečnou krajinou. Zachytit tyto po sobě jdoucí momenty, z nichž každý se vztahuje jen k určité části krajiny, znamená odmítnout zákony geometrické perspektivy a usilovat o vyjádření zrodu krajiny před našima očima. Mnozí další malíři přicházející po Cézannovi se proto nechtějí spokojit s analytickou studií, ale usilují o to, přiblížit samotnou zkušenost percepce světa, v němž nelze pozorovat současně dva předměty: „Prostor tak již není ono prostředí vedle sebe se vyskytující věcí, jimž vládne absolutní pozorovatel ode všech stejně vzdálený, bez úhlu pohledu, bez živého těla, bez prostorové situovanosti, zkrátka čirý intelekt. [...] Je to prostor kolem nás, organicky s námi spojený“ (tamtéž: 21–22). Podle Merleau-Pontyho klasické malířství potlačovalo stopy tvůrčího procesu a vytvářelo iluzi reality. Krajinomalba díky tomu byla nejspíše majoritně vnímána jako miniatura krajiny skutečné (paradoxně i tehdy, když byla oproti předloze „vylepšena“) a sugerovala snadnou a jednoznačnou vnímatelnost obou.

Merleau-Ponty se zde soustřeďuje pouze na přechod k modernímu výrazu, nezabývá se předchozím vývojem a nehledá v předmoderních dílech nic, co by snad mohlo ohlašovat kýženou proměnu, spokojí se s tvrzením – nepochybně poněkud zjednodušujícím, že tradiční „pohled

s lehkostí klouže po krajině bez nerovností, jež tuto naprostou lehkost ničím neruší“ (tamtéž: 20). Těžištěm autorovy úvahy ovšem bylo upozornit, že „člověk není duch a tělo, ale duch s tělem, jenž má přístup k pravé skutečnosti věcí jen díky tomu, že jeho tělo je mezi ně pevně vklíněno“ (tamtéž: 24), a krajinomalba mu posloužila jako příklad, jak toto nesamozřejmé zjištění ovlivnilo proměnu populárního a produktivního výtvarného žánru. Ve svém opus magnum *Fenomenologie vnímání* vydaném o tři roky dříve Merleau-Ponty – rovněž v souvislosti se Cézannovými krajinami – pozoruhodně popisuje rozdíl mezi „reálnou“ věcí či prostředím a jejich zobrazením:

Specifickým rysem reálného je právě to, že v každém ze svých momentů zhutňuje nekonečno vztahů. Stejně jako věc nemá být ani obraz definován, nýbrž viděn. Pokud je však obraz takřkajíc malým světem, který se otevírá uvnitř jiného světa, nemůže si nárokovat stejnou pevnost jako věc. Dobře cítíme, že byl záměrně vytvořen, že smysl v jeho případě předchází existenci a obaluje se jen takovým množstvím hmoty, které je nezbytné, aby se mohl sdílet. Zázrak skutečného světa tkví naopak v tom, že smysl a existence v něm tvoří jednotu, že vidíme, jak se smysl nadobro zabydluje v existenci. O imaginárnu lze říci, že sotva jsem pojal úmysl něco vidět, hned se domnívám, že jsem to viděl. Imaginárno nemá žádnou hloubku, neodpovídá na naše pokusy o změnu hlediska, nepropůjčuje se našemu pozorování. (Merleau-Ponty 2013: 395)

Uznání a trvalé vědomí tohoto rozdílu je jedinou možností, jak se v problematice uměleckého zobrazování světa opakovaně neztrácet a nemást. I ten nejvěrohodněji vytvořený literární prostor bude výhradně *odkazem* k prostoru mimoliterárnímu, rozevřenému do nekonečna a stále se měnícímu, a přestože si jej recipient na základě svých zkušeností – životních či získaných v kontaktu s uměleckými díly – aktivně dotváří a konkretizuje, faktem zůstává, že se tento proces odehrává v jeho mysli. Ani ta pochopitelně není ničím statickým, definitivním, na rozdíl od artefaktu samého. Následná racionální interpretace má proto podobu otevřené úvahy nad pravděpodobnou úlohou speciálních motivů v díle, nad autorovou intencí a jeho estetikou prostoru. Je otázkou, zda se schopnost vnímavého čtení projevuje rovněž v citlivosti vůči světu, jenž nás obklopuje, a naopak.

Fenomenologie odhalila ve vnímání prostoru zásadní téma, především pod jejím vlivem se různé koncepty prostoru začaly široce prosazovat v disciplínách jako sociální geografie (Yi-Fu Tuan – *Topophilia*).

A study of environmental perception, attitudes, and values, 1974, *Space and Place*, 1977), sociologie města (Henri Lefebvre – *The Production of Space*, 1991), krajinná archeologie (Christopher Tilley – *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments*, 1994) aj. Jako daň za produktivitu myšlenky prostoru a krajiny platíme ovšem pojmovým rozostřením, před nímž nás Merleau-Ponty varoval. Tilley např. v krajině spatřuje „kulturní kód pro žití, anonymní ‚text‘, který je možno číst a interpretovat, zápisník, do kterého je možné vepisovat“. Metafora krajiny jako textu, k níž ho vede představa sledu míst, jež byla pojmenována, propojena stezkami a narativy – tuto tradici podle něj vnímáme a rozvíjíme, pokud se v krajině sami fyzicky nacházíme a pohybujeme – uvolňuje Tilleyho vědeckou imaginaci, takže s krajinou zachází nikoliv jako s prostředím vnímaným určitým způsobem a za určitých podmínek, ale jako s intelektuálním konstruktem nesoucím vlastnosti, jež si lze představit spíše u krajin uměl(eck)ých:

Je [krajina] nadána mocí, může být uspořádána a naaranžována v souladu se zájmy skupiny a jsou v ní vždy usazeny lidské významy. Krajina je příběhem a vyprávěním, efemérou a pamětí. Krajina je systém označování, jehož prostřednictvím je „společenské“ reprodukováno a transformováno, zkoumáno a strukturováno – krajina je organizovaný proces. Krajina představuje především prostředek pojmového uspořádání, který akcentuje vztahy. Daný koncept zdůrazňuje zaužívaný způsob, jakým proces probíhá, důraz je kladen na podobnost, jež umožňuje kontrolu nad rozvratnou podstatou odlišnosti, polyfonního kódu, který je přítomen v konceptech místa nebo umístění. (Tilley 1994: 34)

Kulturní podmíněnost vnímání krajiny názorněji předvádí práce *Krajina a paměť* z roku 1995. Britský historik a kunsthistorik Simon Schama v ní upozorňuje, že krajinná „scenerie je stejně tak vystavěna z vrstev paměti jako z vrstev kamene“ (Schama 2007: 5), čímž se potvrzuje bytostné spojení člověka s prostorem, jež obývá a který díky tomu vstupuje do jeho mysli, promítá se do tradovaných příběhů a zásadně a trvale poznamenává charakter určité kultury. Právě zkoumání historické dimenze tohoto jevu umožňuje autorovi porozumět mytologii krajiny: „Jakmile se jistá představa o krajině, mýtus, vize usadí v daném skutečném místě, zvláštním způsobem dokáže mást kategorie, vytvářet metaforu reálnější než to, z čeho vycházejí, stávat se ve skutečnosti součástí scenerie“ (tamtéž: 65). Pochopení, že mýty nejsou věčným mysteriem, ale představují historické fenomény, které se – přehlíženy

vědou a zbaveny racionální kontroly – stávají svou přitažlivostí extrémně nebezpečnými, je hlavním přínosem Schamovy knihy a důkazem, že koncept krajiny dokáže poskytnout padnoucí klíč k pochopení podstaty problému, opírá-li se o promyšlenou metodologii, znalost zkoumaného materiálu a je formulačně přesný.

Nejinak je tomu i v otázce vnímání. Úvahy amerického filozofa a antropologa Davida Abrama nás přenášejí do devadesátých let minulého století a přibližují dnešním perspektivám. Ve své dosud nejvýznamnější knize *Kouzlo smyslů. Vnímání a jazyk ve více než lidském světě* z roku 1996 Abram kromě E. Husserla vychází především z Merleau-Pontyho. Všíhá si mj. jeho myšlenky *žité tělesnosti světa*, podle níž si:

[...] neumíme *představit* vnímatelnou krajinu, která by nebyla zároveň vnímána (jelikož při představování si kterékoli krajiny ji nevyhnutelně nahlížíme z určité perspektivy, čímž do této krajiny zahrnujeme svoje vlastní smysly a samozřejmě také svou vlastní citlivost), a podobně si neumíme plně představit vnímající subjekt či vnímavost, která by nebyla situována v nějakém poli vnímaných jevů. (Abram 2013: 89–90)

Postřeh, že nelze oddělit toho, kdo vnímá, od toho, co je vnímáno, lze jistě vztáhnout i na krajinu literární, ani té nikdy nechybí určitá perspektiva, již lze zkoumat a která vypovídá o intenci či naladění pozorujícího. Zároveň platí, že jakýkoliv fenomén stejně jako literární motiv je bytostně určen kontextem světa, respektive literárního textu a bez jeho znalosti není interpretovatelný. Náš jazyk vznikl jako organická součást žitého světa, a dokud existoval pouze v orální podobě, byla jeho vazba se světem evidentní. Narušení „mimetických myšlenkových struktur“ přičítá Abram pověstnému Sokratovu tázání, jímž „vytrhával své posluchače z mnemotického transu vyžadovaného orální tradicí, a tedy ze smyslové a příběhové říše, na niž byli zvyklí“ (tamtéž: 138–139), a měl je k vytváření abstraktních pojmů ztělesňujících morální vlastnosti, ale nezávislých na mluvčím, konkrétní situaci, osobách a činech.⁵ Fixace v platonských dialogích zajistila filozofickým pojmům specifickou viditelnost i relativní neměnnost (nadčasovost) a dodala jim na závaznosti, díky níž se nakonec samy mohly stát měřítkem reality. Člověk se stále více uchyloval do svého urbanizovaného světa,⁶ v němž se daří abstrakci (bezprostřední prožívání časoprostoru, tj. konkrétních míst a krajin neoddělitelných od ročních a denních cyklů, je nahrazeno vědeckými koncepty homogenního prostoru a lineárně plynoucího času), technologiím posilujícím jeho nezávislost na přírodě a umožňujícím unikat do virtuál-

ních světů, u jejichž zrodu stála literatura. Podle Abrama je člověk jako individuum i součást kolektivu sice utvářen místy, jež obývá, avšak:

[...] naše organické naladění na místní krajinu je mařeno tím, že se stále intenzivněji zabýváme vlastními znaky. Ohromeni vlastními technologiemi, zkratujeme smyslovou vzájemnost mezi našimi dýchajícími těly a tělesnou zemí. Lidské vědomí se stáčí samo do sebe a smysly – kdysi rozhodující místo našeho spojování s divokou, oduševnělou zemí – se stávají pouhými doplňky izolované a abstraktní mysli, mající sklon překonávat organickou skutečnost, která se zdá být nyní znepokojivě neúčastnou a nepodstatnou. (tamtéž: 322)

Literatura nemůže nahradit smyslové vnímání a mimoliterární zážitky a spíše než v roli přímého pojítka s mimolidským světem funguje jako médium, které nám zprostředkovává zkušenosti a pohledy druhých. Paradoxně však dokáže být stejné slovo, jež nás od bezprostředního okolí izoluje, zároveň nezbytným klíčem k jeho vnímání, jako bychom v rámci západní kultury, tj. kultury textů a obrazů, opravdu museli podniknout tuto cestu „tam a zase zpátky“, abychom porozuměli tomu, co jsme měli a celou dobu máme na dosah ruky. Literatura díky své schopnosti konstruovat fikční světy tak na jedné straně tvoří předstupeň kyberprostoru (Abram 2008: 38–39), na druhé se však s její pomocí (např. pozornou četbou Davida Abrama) obnovuje schopnost vnímat okolní prostředí a na jeho pozadí se mj. i díky ní začíná rýsovat koncept, jímž člověk svět uchopuje a přetváří ve scenerii pro své příběhy, myšlenky a pocity – krajina. Ta totiž neplní jen funkci *tváře* či *masky* přírody (srov. Zuska – Dadejík 2007), z níž se transformovala, aby ji učinila zřetelnější nebo naopak skrytější (záleží na perspektivě), ale stává se důležitým *nosičem ideového sdělení*, spirituálního, existenciálního, nacionálního, ekologického atd.

Prostor a literatura

Věnujme se nyní pozornosti, které se obrazu prostoru a krajiny dostalo ze strany literární teorie. Vzhledem k výše řečenému pokládáme za příznačné, že francouzský filozof Gaston Bachelard, jenž tento zájem inspiroval, ve své zakladatelské knize *Poetika prostoru* z roku 1957 volí právě perspektivu fenomenologie a usiluje o „fenomenologické určení obrazů“ (Bachelard 2009: 9). Z úvodní partie vysvítá, že podstatnější než pro

básnický obraz hledat „oprávnění v řádu smyslové skutečnosti“ (včetně niterných motivací) nebo určovat „jeho místo a roli v kompozici básně“ se Bachelardovi jeví studium samotného obrazu:

Izolovaný obraz, věta, která jej rozvíjí, verš a někdy strofa, v níž obraz vyzařuje, tvoří v prvním fenomenologickém zkoumání básnické obraznosti *prostory řeči*, které by měla studovat topoanalýza. (tamtéž: 17)

Autor je přesvědčen, že obraznost jakožto „prvořadá síla lidské přirozenosti“ (tamtéž: 23) není výhradně reproduktivní. Báseň nás naopak tím, jak propojuje skutečné s neskutečným, odděluje od minulosti a skutečnosti a zve na okraj, „kde funkce neskutečného svádí a zneklidňuje – stále probouzí – bytost uspanou ve svých automatismech“ (tamtéž: 24). Bachelard spatřuje v umění antropologický fenomén, jednotlivé – básníky vytvořené a jím nyní promyšlené – prostory pro něj představují nahlédnutí do laboratoře, v níž vznikají nové světy. Autorovy postřehy se jen letmo dotýkají krajiny, dobře však ilustrují jeho osobitý přístup. Například v kapitole věnované *miniaturě* je Bachelard zasažen tím, co může spatřit básník nahlížející svět přes malou deformaci v okenním skle, jak se v tomto jediném místě nachází krajina i vesmír, a poznává, že nám tyto a podobné obrazy vlastně nezprostředkovává skleněné jádérko, lupa či mikroskop, ale sám pozorný pohled, láska k prostoru a dar snění, které se přetavují v literární kouzelnictví:

Rozumný filozof by omluvil naše obrazy, kdyby mohly být podány jako účinek nějaké drogy, nějakého meskalinu. [...] Pokud jde o nás, my bereme literární doklady jako *skutečnosti* obraznosti, jako čisté produkty obraznosti. Proč by totiž akty obraznosti neměly být stejně skutečné jako akty vnímání? (tamtéž: 164)

V kapitole o *intimní nezměrnosti* pak Bachelard sleduje obrazy vyjadřující a vyvolávající stejnou bázeň, jako když se ocitáme v hlubokém lese, pozorujeme moře, ztrácíme se v nekonečné rovině nebo poušti. V souladu s tím, co si vytkl, vybírá z textů různých literatur i dob prostorově příznačné motivy, klade je vedle dalších a „fenomenologicky zakouší“ neboli interpretuje (tamtéž: 115). Bachelardův básník provádí analýzu uměleckých znaků fascinován schopností vytvářet svébytný svět a autenticky jej prožívat, aniž by mu přišel umělý, náhrakový, neskutečný. Autorův přístup lze označit za experimentální: jeho cílem je probouzet citlivost vůči fikčním světům literatury a upozorňovat na je-

jich specifičnost. Zbavuje „báseň“ přímé vazby na „pravdu“, tj. neliterární realitu, a literární vědu – na jejíchž hranicích se pohybuje – nutnosti pátrat po jejich vztahu. Bachelardovu tematizaci literárně konstruovaného prostoru, jakkoliv představuje krajní hledisko a určité vychýlení ze směru naší úvahy, zde nebylo možné pominout, neboť nejen založila, ale především výrazně ovlivnila následující literárněvědné bádání v této oblasti.⁷

Podívejme se, jak literární tematologie a topologie zapouštěla kořeny v českém prostředí. Zájem o tuto oblast nepochybně iniciovalo mj. konání mezioborových plzeňských symposií pořádaných od roku 1981 a provázených sborníky (např. *Město v české kultuře 19. století*, 1983; *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*, 1988; již v úvodu zmíněný *Člověk a příroda v novodobé české kultuře*, 1989 ad.), soustředěný literárněvědný pohled jsme nicméně zaznamenali teprve v knize Daniely Hodrové *Místa s tajemstvím* z roku 1994. Stejná autorka v kolektivní práci⁸ *Poetika míst* rovněž shrnula dosavadní tematologické a topologické bádání – z domácích předchůdců jmenuje Jana Mukařovského, Karla Krejčího nebo Karla Hausenblase, upozornila i na příspěvky své a Vladimíra Macury. Za zvláště cenné zde pokládáme její rozvinutí myšlenek Jurije M. Lotmana,⁹ který upozorňoval, že místa a jejich sémantická pole fungují jako prostorová struktura v rámci literárního textu, jsou tvořena literárními prostředky, a nelze je tudíž jednoduše vztáhnout k prostoru přirozenému:

I když prostor v díle představuje model jistého přirozeného prostoru (a dodejme i jistých trajektorií – cest, možných a typických v určité konkrétní době a určitém reálném prostoru) a modeluje různé reálné vztahy (časové, sociální a etické), není totiž tato modelovost nikdy přímočará, jelikož jde o skutečnost jiného řádu (nehledě na to, že prostor v uměleckém modelu světa „občas metaforicky vyjadřuje zcela neprostorové vztahy v modelující struktuře světa“). (Hodrová 1994: 14)

Všimněme si také, jak Hodrová reflektuje Bachelardovy úvahy o prostoru. Podle ní sice odhalují archetypální složku básnických obrazů spojených s místy, ta je ovšem pouhým podložím, na které se postupně kladou další, už literární vrstvy, čímž se vytváří tradice pojmání a zpodobování určitého místa. Právě na tu se zaměřila *historická poetika prostoru*, realizovaná v textech zaměřených na vybrané civilizační objekty (hospoda, škola, chrám, továrna ad.). Snaha Hodrové zorientovat se v oblasti literárního prostoru ústí do rozdělení zobrazených míst podle

jejich funkce v díle, která může být trojí: „1. kulisa, obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí, 2. ‚hrací plocha‘, případně políčko ve hře, 3. metafora, metonymie, jako část či model mytologicky pojatého prostoru“ (tamtéž: 17). Pouze první kategorie vztahuje místo k neliterární skutečnosti, druhá sleduje vazby mezi vnitrotextovými entitami a třetí mezi filiacemi a aluzemi odkazujícími k západní kulturní tradici.

Mimo jiné i na vymezení toposu D. Hodrovou navazuje v knize *Topos lesa v americké literatuře* z roku 2005 Michal Peprník. Jako ekvivalent *míst s pamětí* uvádí označení užívané v angloamerické tradici – *místa spojená s příběhem*. Podle autora je jednak možné rozlišit geograficky určené místo spjaté s konkrétním příběhem (*fixní asociace*; Říp prarodce Čecha) a místo figurující v řadě různých příběhů (*izotopie*; hora jako místo obřadu či iniciace), jednak si je třeba uvědomovat určitou metaforičnost spojení *místa* a *paměti*, kterou místu dodává člověk, respektive – jde-li o svět literárního díla – čtenář (Peprník 2005: 13–15). Zajímavější je další vývoj Peprníkova pohledu ve studii *Cesta od toposu k environmentu v americké literatuře 19. století* z roku 2012, jímž nepochybně reaguje na podněty environmentální estetiky (např. Dadejík – Stibral – Peprník 2010). Tzv. topologizace obohacuje krajinu o „paměť“, tj. o schopnost vyvolávat historické a poetické asociace, a mění ji v kulturní krajinu. Literární topos je součástí prostředí, které spoluvytváří kompozici díla a je na rozdíl od mimoliterární reality vždy „mezerovitě“. Pojem *environmentu* se tudíž vymezuje vůči pojmům *životní prostředí* a *příroda* ve snaze:

[...] vyhnout se redukci přírodního prostředí na pouhý rámeček, kulisu či ekonomický zdroj a zdůraznit jeho charakter „vzájemně provázané sítě živých věcí a procesů a závislosti člověka na této síti“ [citace R. F. Nashe] a jeho obsaženosti v ní. Na rozdíl od přírodního prostředí v literárním díle environment není mezerovitý (to může být jen naše percepce), je to plný (vyplněný) prostor, nemá žádný tematický plán a hledat tendenci k významovému sjednocení je u něho ošidné. (Peprník 2012: 163–164)

Pokud problém zjednodušíme: jde opět o vztah světa v jeho celistvosti a neohraničenosti a fikčního světa jako jeho dílčího, textem vymezeného a možnostmi čtenářské recepce omezeného komponentu. Píše-li Peprník v souvislosti s Thoreauovým *Waldenem*, že se u tohoto autora stává příroda environmentem, neboť ji nevnímá jako pouhý rámeček lidského konání, ale uvědomuje si její svébytnost a „samoúčelnost“, neřeší podle nás problém *literárního environmentu*, neboť ten se od *literární-*

ho prostředí nijak neliší (viz např. Jedličková 2012: 157). Navíc se jako příběh vztahu člověka a přírody, mentálního návratu k ní a uznání její svébytné hodnoty, nezávislé na lidských potřebách, stává novým či obnoveným *toposem*.

Nejen vědomí distance literatury a mimoliterární reality, ale i důkladné promyšlení silového pole, jež se mezi nimi vytváří, přináší podstatné impulzy, o čemž svědčí práce Zdeňka Hrbaty¹⁰ „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“ z roku 2005. Na základy položené v devadesátých letech historickou poetikou zde navázal mj. myšlenkou prostoru jako kulturního a sociálního konstruktů, jehož literární reprezentace jsou spjaty s dobou vzniku. Podle nás se soustřeďuje na podstatný aspekt literatury, když zdůrazňuje, že:

[...] literární prostor není reálný prostor ani prostor smyslu a tělem vnímatelné existence, [...] ale vnitřní prostor díla (diegetický prostor), který specifickými prostředky reflektuje vnější realitu (např. „mimetický realismus“), nebo čistě imaginární prostor, předložený dílem v určitém výseku. [...] Nejzřejmější, jakési empirické „bytí“ daného prostoru je určováno tím, jak je tento prostor bezprostředně označován, tj. popisován v textu. [...] Literární popis lze chápat jako homogenní metonymický celek, jehož rozsah je vázán slovníkem, jímž autor disponuje, tzn. nikoli komplexním stupněm skutečnosti jako takové. Každá deskripce se podřizuje určité literární perspektivě, která se do značné míry vyznačuje osobitými rysy a charakteristikami. (Hrbata 2005: 321–322)¹¹

Perspektiva odpovídající způsobu vytváření literárního prostoru se v dějinách mění spolu s panující geometrií (rovinná, euklidovská, neeuklidovská), v závislosti na moderním malířství či kinematografii. Přestože se Hrbata explicitně nesoustředí na krajinu či environment, příklady, jež volí (kupř. při představování „euklidovské“ deskripce vystavěné na dráze pohledu, a tím evokující skutečné fyzické přibližování se k viděnému), k nim můžeme bez potíží vztáhnout. Jím vytvořená kategorizace literárního prostoru sice není identická (částečně pojmenovává metodu zkoumání), stejně jako klasifikace D. Hodrové ale pracuje se třemi typy vazeb: mezi světem fikce a nonfikce – v rámci fikčního světa – mezi různými fikčními světy. Prostorem se totiž podle Hrbaty může zabývat 1. mimetická topografie zjišťující stupeň mimese (napodobení) mezi literárním dílem a skutečností; 2. funkční toposémie sledující vztah mezi místy, osobami a ději v rámci téhož fikčního světa; 3. uvažovat lze rovněž nad symbolickým, mytickým a ideovým význa-

mem prostoru v textu (tamtéž: 326). Jelikož si je vědom komplikovanosti narativního aktu, nevěří na třídící mechanismus ani na vytvoření určitého, nejlépe již definitivního počtu jasně vymezených kategorií – nabízí nám jimi spíše úhly pohledu, možné přístupy podmíněné různými funkcemi literárního prostoru. Autorova nedogmatická pozice proto nevyklučuje ani mimetickou metodu pokládanou dnes některými badateli¹² za překonanou a sám ji ve svých literárních analýzách dokáže produktivním způsobem využít.¹³

Zatím nejdůkladnější sondu do oblasti literárního prostoru představuje práce Alice Jedličkové *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely* z roku 2010. Namísto řešení reprezentace mimoliterárního prostoru přistupuje autorka k této problematice z opačného konce. Se znalostí dosavadního směřování poetologického výzkumu prostoru ve světě i u nás se zaměřuje na to, jak narativní text vytváří fikční prostor a vyvolává efekt prostorovosti. Rozlišuje přitom tři způsoby *manifestace fikčního prostoru*: 1. *prostředí* (dějiště) jako prostředek individualizace fikčního univerza, jež je ovlivněno dobovou poetikou, respektive vztahem metody literárního zobrazení ke skutečnosti; 2. *analogon fyzického prostoru* s vlastnostmi, které nám umožňují jeho identifikaci s tzv. žitým prostorem; 3. *prostorovost* jakožto účinek vyplývající ze způsobu, jakým se o fikčním světě mluví, a tedy z podstaty vyprávění jako výrazu lidské zkušenosti. Sama za svůj předmět výzkumu označuje *projevy prostorové syntaxe* uplatněné v konkrétních literárních textech (Jedličková 2010a: 84–86). To, co na autorčině koncepci oceňujeme především, je snaha podněcovat naši citlivost vůči pozorovaným jevům (výše uvedené *manifestace* lze aplikovat i v případě literární krajiny) a schopnost přesně pojmenovávat zjištěné. Zájem o vizuální paralely k verbálním reprezentacím světa navíc Jedličkovou (často ve spolupráci se Stanislavou Fedrovou) přivádí na pole intermediality, a zkoumání literárního prostoru obohacuje o další, komparativní dimenzi (viz Jedličková 2010b; Fedrová – Jedličková 2010 ad.).

Zkoumání prostoru jako podstatné dimenze literárního díla vrací literární vědu k promyšlení vztahu literární fikce a jejího možného mimoliterárního korelátu. Zatímco v období po pádu totalitního režimu vyvolávaly sociologicky orientované přístupy včetně environmentální kritiky obavy z opětovné ideologizace literární vědy, je dnes zřejmé, že hledat v dnešní neklidné době útočiště ve zkoumání struktury textu a vnitřních funkcí jeho komponentů znamená rezignaci na účast v aktuální společenské diskusi a de facto přitakání postupné marginalizaci role literatury v moderním světě.

Literární krajina¹⁴ – pokus o vymezení

Pohled do minulosti prozrazuje, že krajinopisné úseky literárních textů byly zprvu – pozitivisticky orientovanou vědou – spojovány hlavně s úlohou lokalizační, čtení věrné mimetickému principu sledovalo přenos určitého výseku reality na plátno či papír, což vedlo mj. ke srovnávání krajinopisu a krajinomalby. Obecně vyšší míra citlivosti vůči samotnému textu znamenala přesun pozornosti od zobrazovaného ke způsobu zobrazení a přinesla zkoumání krajinopisných partií z hlediska autorského stylu či kompoziční výstavby konkrétního díla, např. Jan Mukařovský se v analýze Němcové *Babičky* z roku 1925 několikrát dotkl také líčení přírody a krajiny (Mukařovský 1948a), soustředěnější pohled na ně pak nalezneme v práci Felixe Vodičky věnované Lindově *Záři nad pohanstvem* z roku 1948 (Vodička 1994: 228–234). Teprve systematictější přístup založený na komparaci různých líčení ale umožňuje promýšlet a problematizovat samotný pojem literární krajiny, zažitou představu čistě přírodní a venkovské krajiny rozšířit i na krajinu (post)industriální a městskou, postřehnout znaky odlišující krajinu a prostředí (environment), byť může jít o tenkou hranici, nezřídka závisející na schopnosti čtenáře tento rozdíl vnímat, a připustit si, že tvůrce obrazu získává nad realitou, již zachycuje a interpretuje, moc, která stávající kulturní/politické paradigma upevňuje, nebo narušuje. Jako výmluvný příklad ideologizace krajiny – jež může mít podobu náboženskou, mytologickou, ekologickou aj. – uveďme tzv. hraničářskou prózu vznikající na české i německé straně od konce devatenáctého století, v níž krajina představovala viditelnou tvář území, o něž se vedl nacionálně motivovaný kulturní (zejména jazykový), hospodářský a politický zápas (viz kapitola 14. a 15.). Přestože se již i u nás objevily určité snahy o formulování zobecňujících soudů (např. u Pavla Šidáka¹⁵ či Richarda Změlíka, viz níže), ucelený pohled na literární krajinu doposud scházel, proto jsme jej hledali jinde. Práci *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart* publikoval v roce 2010 německý filozof Kurt H. Weber. S hlavními milníky historického vývoje v oblasti zobrazení přírody a krajiny byl český čtenář seznámen již dříve – za iniciační lze v tomto směru považovat již zmiňované práce Hany Librové (Librová 1988) a Karla Stibrála (Stibrál 2005), proto se ve Weberově knize zaměříme na myšlenky zakládající teorii literární krajiny, které jsou odrazovým můstkem našich vlastních úvah.

Weber především zvažuje historickou podmíněnost individuálního vnímání krajiny, která se z mimoliterární roviny přenáší do umělecké-

ho díla. Z rozsáhlého studia konceptů přírody, krajiny a krásy autorovi vyplývá, že tvůrce je vždy součástí dobového paradigmatu. Z něj nepochybně vycházejí i ti, kteří vyhlížejí za jeho horizont a iniciují proměnu stávající optiky, která již přestává odpovídat zkušenosti a brání rozvoji myšlení. Napadá nás přitom, že dochází-li k názorové oscilaci v rámci tvorby jednoho autora – myslíme např. na jistou rozkolísanost filozofie přírody u K. H. Máchy, tím spíše budou odlišné náhledy existovat mezi různými tvůrci, byť by se jednalo o současníky. V uměleckých obrazech přírody/krajiny je proto možné hledat, jak se k ní ta která doba vztahovala, stejně tak je ale nutné se vyvarovat zjednodušování a přílišného zobecňování, neboť vedle sebe mohou existovat a působit protikladné výklady světa – kupříkladu Weberem popsany atomistický a mechanistický postoj odrážející okouzlení technikou a civilizačním pokrokem a představa o přírodě jako živém organismu, která s ním polemizuje. Současně však Weber tvrdí, že „existují nesčetné krajiny a to, že se různorodé jednotliviny spojují do určitého celku, nezáleží na věcech samých, nýbrž na pozorovateli. Právě jeho stanovisko a jeho způsob vidění propůjčují libovolné přírodní scénérii celistvost. Změna hlediska by ovšem vedla k odlišnému uspořádání. Již to dokazuje, že krajina vyvstává z individuálního vidění přírody“ (Weber 2010: 169).¹⁶ Klíčová role pozorovatele jako toho, kdo ve výseku světa spatřuje krajinu, respektive kdo viděné do podoby krajiny uspořádává, nemusí být s představou působícího paradigmatu v rozporu, neboť ten je potvrzován právě tak souhlasným jako polemickým názorem pozorovatele, který se však nemůže se svou dobou zcela míjet. To jej přibližuje jiným, aniž by se popírala jeho vlastní osobitost. Individualita tvůrce může být nakonec méně záležitostí jeho světonázoru než literárního stylu jako způsobu výběru a uspořádání jazykových prostředků – ani popisným partiím se totiž nevyhýbá schematičnost postihující texty sloužící dobovým potřebám.

Zůstaňme ještě u „umění popisu“. Weber nejprve konstatuje schopnost jazyka zprostředkovávat výsledky smyslového vnímání s tím, že přírodní líčení nevyžaduje stejnou míru zapojení všech receptorů. Rozhodující jsou pro něj zrak, sluch a čich, tj. distanční receptory, zatímco ty kontaktní, jako je hmat, chuť, vnímání teploty a bolesti, většinou zůstávají stranou:

Líčení přírody ozřejmuje smyslové kvality daného prostředí, ukazuje, v čem spočívají jeho půvaby. Dokáže však ještě víc – vyjadřuje pocity a myšlenky, které pohled na fyzický svět vyvolává. [...] Je zároveň výkladem, interpretací viditelného světa a dává výraz tomu, co bylo jen nejasně po-

citováno. Výsledné tvary jsou sice jen výsledkem představivosti, ta ovšem nezůstává bez těla, materializuje se v podobě slova. Dokonce je na jazyk odkázána, a to nejpozději při vnímání obrazu [...]. A má-li být zachycena rozhodující dimenze skutečnosti, jíž je čas, pak se obraz jazyku podřizuje. [...] To, že na sebe navzájem odkazují, slovo na obraz a obraz na slovo, je jedním z výsledků tohoto zkoumání. Abychom zjistili, jak je tento vztah utvořen, musíme nejprve [...] zrušit jednotu obou umění. Teprve pak lze rozpoznat potenciál každého z nich, a až pak získává tvrzení o obraznosti jazyka a schopnosti obrazu promlouvat přesný smysl. (tamtéž: 164–165)

Nesamozřejmost a nesnadnost verbalizace zážitku přírody/krajiny představuje pro mnohé tvůrce motivaci a výzvu (jiné naopak potřeba zabývat se jiným než čistě lidským světem odrazuje), hlavním důvodem uměleckého zachycování přírody je nicméně krása, která je vlastností přírody a kterou můžeme – pokud se na ni naladíme – vnímat přímo, ne až prostřednictvím umění. Citový vztah, který si k přírodě vytváříme, v nás zároveň probouzí touhu tuto krásu zachytit a přenést k sobě domů jako vzpomínku, sen, připomenutí přírodní dimenze naší existence: „Protože se [příroda] v uměleckém vyobrazení jeví jako krásná – protože v ní lze nalézt příslib šťastného života – protože umožňuje dosáhnout stavu kontemplativního vytržení“ (tamtéž: 43). Dodejme ovšem, že se intence autorů ani zdaleka nevyčerpává vyjádřením jejich okouzlení určitou krajinou.

Weberovo často synonymní užívání pojmů *příroda* a *krajina* nevyplývá pouze z faktu, že se jako historik ke krajině propracovává přes přírodu, ale rovněž z logiky zobrazování světa, které ke schopnosti „vidět krajinu“ dospělo – nejspíše na počátku novověku – od pravěkých artefaktů vztahujících se k přírodě. Ve stejné době přestává tento pojem sloužit jako ekvivalent latinského *regio* či *provincia* a nabývá významu *pohledu z hory na otevírající se údolí* podávaného malířem. Estetické osvojování světa, které je díky tomu s označením krajina organicky spjato, se vtisklo do obou významů slova, jimiž jsou „vnímání určitého výřezu zemského povrchu stejně jako umělecká reprezentace tohoto vnímání“ (tamtéž: 167). Rovněž charakteristika prožívání krajiny (*Erlebnis der Landschaft*), připomeňme, že neliterární, se u Webera rýsuje jako „negativ“ přírodního zážitku (*Naturgefühl*):

Prožitek přírody je neurčitější a zároveň obsáhlejší. Je založen na bezprostředním dotyku s přírodou. Člověk uchvácený přírodou ji zažívá na vlastní kůži – hmatem, čichem i sluchem. Zrak je jen jedním prvkem v akor-

du smyslů, a nemusí být tím hlavním. [...] Pohled vyžaduje odstup; je ve službách intelektu. Díky němu se člověk stává pozorovatelem, jenž věci vnímá jako určitý protiklad k sobě samému. Teprve když se znovu stane smyslovou bytostí, jíž původně byl, získá znovu cit pro stvoření. [...] Když se dotýká rostlin, kdykoliv vnímá čichem, hmatem, dotykem, zmocňuje se jej nesmírně lahodný pocit, blaho a vytržení, pramenící ze sjednocení s okolním prostředím. Prožívání přírody je bezprostřední duševní rezonancí přírodních pochodů a jevů, které není vázáno na žádnou dobu ani společenskou vrstvu. (tamtéž: 167–168)

Co tedy podle Webera formuje krajinu? Jednotliviny jako strom nebo louka v očích Evropana – na rozdíl od čínského a japonského umění, v němž detail podněcuje představivost dotvářející celek – krajinu nepředstavují. A nesnese se ani s blízkostí a úzkostí (v původním smyslu těchto slov), vylučuje dojem interiéru a obklíčenosti předměty; naopak k ní bytostně patří rozsáhlý prostor sahající až k horizontu. Třebaže výhled do dálky zahrnuje nejrůznější pozemské (*telurické*), rostlinné a nebeské (*uranické*) útvary, jde vždy o pouhý výřez přírody, na nějž nelze přírodu zredukovat – ta je totiž čímsi úplným a nedělitelným, jednotou, která drží pohromadě vše nespojitě, různorodé a různotvárné. Tato sjednocující vlastnost přírody se však nachází za hranicí našeho smyslového vnímání. Krajina tak, alespoň podle nás, vytváří podstatný mezistupeň mezi místem a Zemí, stává se synekdochou přírody, díky které nám zůstává zachováno povědomí o její celistvosti. Podle Webera činí krajina přírodu viditelnou – soustřeďuje totiž různé přírodní jevy do jediného pohledu. Zároveň si je pozorovatel dobře vědom, že to, co před sebou má, nemůže existovat samo o sobě, že viděné nekončí horizontem, ale odkazuje k celku disponujícímu určitou integrující silou. A naopak – příroda tvoří pozadí, na kterém se rýsuje podoba konkrétní krajiny. Člověk vnímající krajinu se nesoustředí na jednotlivé segmenty, ale na jejich celkový soulad. Píše-li Weber, že ani umělecký obraz nevzniká prostým vykreslením či vypsáním předmětů, můžeme tento fakt vztáhnout jak ke krajině, tak k přírodě nebo obecněji vzato k prostředí (environmentu). (Pojmy *literární prostředí* a *literární environment* užíváme jako ekvivalentní, zástupné mj. proto, že jsou – na rozdíl od přírody – s to zahrnout rovněž interiéry a exteriéry vznikající činností člověka. Pod označením *příroda v literatuře* pak chápeme jakékoliv motivy odkazující k výskytům a projevům mimolidské přírody.) Podle Webera se tedy krajina vyznačuje pěti charakteristickými znaky:

Zaprvé nepředstavuje jednotlivinu, nýbrž mnohost jevů. Zadruhé se vyznačuje určitou prostorovou dimenzí: rozkládá se do dálky a obepíná horizont. Zatřetí tvoří celek, uzavřený útvar, který se odlišuje od svého okolí. Začtvrté se její části vyznačují vzájemnou provázaností: jejich místo a hodnotu určuje jednota jim nadřazená. Zapáté patří k podmínkám jejího konstituování pohled pozorovatele. Krajina vyvstává z distance, a to tak, že pozorovatel zaujme stanoviště vůči výseku přírody a výhled, jenž se mu naskýtá, jistým způsobem uspořádá. Krajina existuje díky estetice pohledu. (tamtéž: 170)

Estetika přírody, která je Weberovým východiskem, mu sice pomáhá objasnit rozdíl mezi přírodou a krajinou, pochopení podstaty literární krajiny ale spíše komplikuje. Výše prezentované představy, jejichž společným jmenovatelem je určitý „univerzalismus“, tj. přesvědčení, že příroda, krajina i jejich obrazy patří do stejného modu reality, totiž Weberovi znemožňují vidět, že nutným důsledkem uznání konstruovanosti krajiny, ať už se jedná o obraz, nebo předobraz, je rovněž akceptování převahy kulturního obsahu nad přírodním. Zjevně však nejde o naivní přístup přesvědčivě překonaný pochopením literárního realismu jako tvůrčí metody usilující o vytvoření sugestivní iluze skutečnosti, nýbrž o vědomou snahu narušit izolaci člověka a světa, z něž vyšel a který ho dosud obklopuje, aniž by ho plně vnímal. Tento problém ovšem není na poli „přísné“ literární vědy řešitelný.

Posun od nivelizace literární reprezentace krajiny a reálného plenéru, jehož jsme byli hlavně v minulosti svědky, k potřebě oba jevy přesně rozlišovat dokládá Richard Změlík:

Toto rozlišení má své důvody zejména epistemologické, neboť se v něm reflektuje pozice literární vědy jako kritické moderní disciplíny, jež dokáže segmentovat rozdílné diskurzivní vrstvy kulturního pole, stejně jako základní vztah mezi jazykem jako sémiotickým a strukturním systémem a ne-jazykovou skutečností, jež se v jazyce nereflektuje přímým kauzálním vztahem, ale procesem složitých kódových i mentálních transformací. (Změlík 2014: 232)

Velmi cennou se ukazuje být zejména Změlíkova rada vnímat fikční modely světa jako metafory k aktuálnímu a skutečnému stavu věcí, tj. jako objekty v kulturním a dobovém kontextu autonomní, zároveň s ním ale propojené. Literární krajina podle něj totiž představuje složitý komplex informací: můžeme si klást otázky po smyslu její existence

v konkrétním textu, zabývat se zobrazovacími metodami, hledat k literárním obrazům jejich (umělecké) předobrazy, sledovat vztah člověka a krajiny z hlediska kognitivních procesů atd. Připouští-li autor nakonec, že výsledkem tohoto tázání nutně nemusí být přísná separace fikční krajiny a krajiny reálné (tamtéž: 233), sice poněkud překračuje hranice naší aktuální literárněvědné představivosti, zároveň tím ale nechává – snad jako provokující výzvu – pootevřeny ony „weberovské dveře“ mezi člověkem a přírodou.

Definice

Závěr kapitoly věnujeme našemu vlastnímu vymezení fenoménu literární krajiny.¹⁷ Propojujeme v něm výše zjištěné poznatky s analytickými a interpretačními zkušenostmi z českého krajinopisu od konce osmnáctého do počátku dvacátého století, jež jsou představeny v následujících kapitolách. Co nejobecnější definice (nevytváříme typologii krajin a obejdeme se bez ilustrativních příkladů) má představit námi zaujatou perspektivu, tak aby byla aplikovatelná na další literární materiál a otevřená kritickému posouzení.

Co si tedy představujeme pod pojmem *literární krajina*? Krajina jako specifická tematická složka literárního díla se konstituuje prostřednictvím textu, v němž je deskriptivními metodami konstruován prostor, který vnímáme – spíše intuitivně než na základě přesných kritérií – jako krajinu, tj. kompozici prvků přírodních a/nebo civilizačních v takovém poměru, aby společně evokovaly představu určitého úseku zemského povrchu s významným zastoupením souše. Z čistě teoretického hlediska není důležité, zda výsledek koresponduje s mimoliterárními reáliemi, nebo se jedná o výplod fantazie. Identifikací konkrétního prostoru se zobrazením ale dochází ke kulturnímu zhodnocení místa, takže – je-li dílo dostatečně vlivné a sugestivní – bývá místo následně vnímáno jeho prizmatem. Pod vlivem krajinomalby je za ideální považován úsek země ohraničený horizontem a zobrazovaný v centrální perspektivě (panorama), zatímco jiná podání působí jako odchýlení od nepsané normy či přímo negativ standardu (např. noční krajina potlačující dominanci zraku ve prospěch jiných smyslů). Podobně působí, nejsou-li přiměřeně vyjádřeny vazby mezi potenciálně krajinotvornými prvky, tj. blíží se prostému výčtu, nebo pokud je krajina pouze konstatována bez uvedení konkrétních rysů. Schopnost vnímat prostor jako krajinu pokládáme za věc kulturního a uměleckého vývoje, krajina stejně jako její obraz vyjadřují

relativní převahu pozorovatele nad pozorovaným, člověka nad přírodou či civilizací. Bez patřičného odstupu a bez možnosti „obejmout“ venkovní prostor pohledem je proto nutno mluvit o environmentu neboli prostředí, které pozorovatele bezprostředně obklopuje a do jehož vnímání se zpravidla zapojuje vícero smyslů – jde však o komplementární jevy, mezi nimiž není ostrá hranice.

Je-li krajina v díle, epickém či lyrickém, tematizována, stává se integrální součástí jeho významové výstavby, a tudíž bez ní nelze dílo vnímat jako kompletní. Také do ní se promítl ideový záměr autora (byť může jeho zřetelnost časem erodovat a ustavují se významy nové, autorem nezamýšlené či nepreferované) a otiskla doba vzniku. Spjatost krajiny s pozorovatelem (vypravěčem, postavou) vypovídá o jeho světonázoru, případně aktuálním stavu mysli, zvolená krajinopisná metoda pak o poměru osobitého autorského vidění k dobovým uměleckým estetikám. V procesu recepce je představa krajiny – v intencích individuálních kompetencí čtenáře – (do)modelována a nezřídka poměřována jinými literárně, výtvarně či filmově stylizovanými krajinami.¹⁸

(II)
Krajinopis
jako perspektiva
literárněhistorického
poznání



Antonín Mánes, Bouře u Cibulky, 1840

1/ Obrysy novočeské literární krajiny

Jindřich. Náleží ta jeskyně tobě?

Pastýř. Jaká jeskyně?

Jindřich. Tato jeskyně, co v ní stojíme.

Pastýř. Což stojíme v jeskyni? To jest krajina.

Jindřich. Krajina? U nás tomu říkáme jeskyně. Jest ta krajina tvá?

*Pastýř. To jest hloupá otázka. Není; honím sem toliko své ovce
a jehňata na pastvu.*

Václav K. Klicpera: *Loupež*

V Klicperově hře *Loupež* z roku 1835 se hlavní hrdina poprvé ocitá mimo loupežnickou skrýš, v níž byl od útlého dětství držen. Volnou krajinu však vytrvale označuje za jeskyni, jelikož mu pro její charakteristiku chybí jakákoliv zkušenost i příhodné slovo. Z kontextu rozhovoru je nicméně patrné, že označení krajina užívá ve smyslu „venkovního prostoru“, tedy širěji, než je v současnosti v různých odborných diskurzích obvyklé. Aniž bychom se zde zabývali genezí tohoto pojmu, připomeneme, jak byla krajina vnímána v raně obrozenské době, jíž se chceme v následujícím textu zabývat.

V kapitole o kráse v Jungmannově *Slovesnosti* z roku 1820 je mezi příklady „pěknosti aneb nižší krásy“ uvedena také krajina: „Příjemné, co tiché plodí uveselení k. p. krajina, v které sice žádná část nad jiné nevyniká, ale všecky v souhlasný celek splývají“ (Jungmann 1820: 19). Pokud dnes krajinou rozumíme hlavně „území, zpravidla se zřetelem k přírodnímu utváření či obraz zpodobňující krajinu“ (Filipec 1998: 149), v Jungmannově slovníku se krajina v geografickém smyslu objevuje ještě v roce vydání Máchova *Máje* až třetí v pořadí – teprve za „okrajem věci, odkorkem či břehem“ – jako „krajina země, světa / finis, terminus“, tj. ve smyslu končiny či nějak ohraničeného území, přičemž se Jungmann opírá mj. o odkazy k *Rukopisu královédvorskému* („ze všech krajin země“) a *Slávy dceři* („krajinečko spanilá“). Rovněž užití tohoto slova ve smyslu „dílu země neb království / regio, terra, provincia, natio, Gegend, Landschaft, Land, Provinz, Ortschaft“ je podpořeno citacemi

z *Rukopisu královédvorského* („obzírám krajiny z hory“; „v krajiny Neklaniny“; „v naše krajiny“; „po všech po krajinách“). Až pak následují příklady užití krajiny spojující její úrodnost či neúrodnost s estetickým významem („bahnitá“, „bařinatá“, „slatinná“; „letná“, tj. letní; „vinná“, „rozkošná“, „líbezná“; „těžná“, tj. orná), tentokrát bez jakýchkoliv odkazů k literárním zdrojům (Jungmann 1836: 160–161). Bez nich se Jungmann obejde i tam, kde je krajina součástí víceslovného pojmu: k heslu *malířský*, tj. „malovatelný, co se malovati může“ (zdrojem je Dobrovského *Deutsch-böhmischer Wörterbuch* z roku 1821), přidává spojení *malířská krajina* přejaté z Lindeho *Słownika języka polskiego* (1807–1814); heslo *romantický* obsahuje i výklad, podle něhož „romantické slove odchýlení od obyčejnosti, podlé zákonů duchovních, n. p. romantická krajina, kdež částky ne náhodou, ale schválně spořádány se býti zdají, aby duši pohybovaly“ (jako zdroj opět Linde; Jungmann 1837: 846); k heslu *rozkošný* je uveden příklad „rozkošná krajina, vyhlídka“ (zdrojem je Dobrovský;¹ tamtéž: 886). Můžeme-li z této drobné sondy něco vyvozovat, potom to, že se obrozenská lingvistika a literární věda soustředily především na vytvoření české terminologie. I zde již je ovšem patrná snaha rozlišovat mezi prostorem a jeho uměleckým zobrazením, fenomén krajiny ale nemohl být promyšlen v míře, jež by přesahovala impulzy dobového krajinopisu nacházejícího se teprve ve stadiu zrodu.

Historická perspektiva

Měřítkem obrozenského krajinopisu nám mohou být vybraná zobrazení venkovního prostoru reprezentující středověkou, humanistickou a barokní tradici. Pravděpodobně nejranější vyjádření geomorfologie českého prostoru nalezneme v latinsky psané *Kronice Čechů* z počátku dvanáctého století. Líčí-li děkan svatovítské kapituly Kosmas tuto zemi jako lesní pustinu obklopenou a chráněnou po celém obvodu horami, dosud nedotčenou rádem, disponující čistou vodou a nespočetným množstvím zvěře, nepochybně tím evokuje biblickou představu přírody před stvořením člověka a prokazuje rovněž znalost antických textů, nejen geograficky se vztahujících k této části Evropy, ale i umělecky vyjadřujících idylu pastýřského života. Měříme-li představený prostor výše uvedenou definicí, je zřejmé, že jej vystihuje spíše pojem *teritorium*, *území*. Z jeho povahy můžeme například vyčíst, že konstatovaná liduprázdnost podporovala český nárok na toto území a – z hlediska vypravěče – připravovala „jeviště“ k inscenaci historických dějů, případně

že Kosmovo vnímání prostoru bylo ještě „předkrajinné“, což nejspíše souviselo s výraznou zalesněností území znemožňující daleké výhledy, což se začalo měnit teprve během 13. století,² i s neznalostí perspektivy ve výtvarném projevu, která by mohla ovlivňovat literární líčení. Zda byl autor především čtenářem pociťujícím vůči skutečnému přírodnímu živlu bázeň (viz Spunar 1994: 25), nebo vášnivým poutníkem dokonale obeznámeným se zobrazovaným prostorem, z jehož strukturace můžeme vyvodit i přibližnou rychlost, jíž se pohyboval (viz Zelinková 2014: 110), na literárním výsledku nic nemění.

Václav Hájek z Libočan v *Kronice české* z roku 1541 využívá pro evokaci stejného prostoru perspektivu legendárních protagonistů objevujících kvality „země bohemské“:

Nazajtří pak ráno Čech, pojav Lecha, bratra svého, a jiné k tomu čtyři, vstúpili sú na ten vrch a odtuď spatřili lesy a řeky, hory i roviny a navráti vše se k svým zase, řekl jest Čech: „Tuto máme jeden veliký zřip, po slovan-ském jazyku vrch, a okolo něho hojné roviny a úrodnú zemi, ale všecku lesy porostlú.“ Druhého pak dne šli sú okolo a našli řeky z obú stran té hory hojné a velmi rybné, i navrátili sú se k svým opět a vypravovali jim všecken způsob té krajiny. (Hájek z Libočan 1981: 47)

Přestože čtenář získává díky zmíněným líčením pouze základní informace o povaze české země (hory, řeky, lesy, roviny, podmínky příznivé pro osídlení), klíčové je jejich umístění, takže následné informace již zapadají do načrtnutého rámce; „literární mapa díla“ vzniká postupně, v aktu čtení, u Hájka se navíc vizualizuje pomocí dřevorytů ilustrujících události a místa, k nimž se text vztahuje. Přesto nám oba kronikáři dobově příznačně³ poskytují – spíše než literární obraz určité a pohledem vnímatele individualizované krajiny – materiál, jenž si čtenář podle svých geografických zkušeností a historické imaginace teprve uspořádává do konkrétní představy.

Zatímco žánr kroniky pojímá zobrazený prostor jako kulisu či pozadí historického dění, vlastivědný text poměr obou složek – přírodní a lidské – vyrovnává. Balbínovy třídlíné latinsky psané *Rozmanitosti z historie Království českého* vydané na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let sedmnáctého století představují v mnohém ohledu ojedinělé dílo, především díky autorově důvěrné znalosti Čech (včetně prací, které jim byly zasvěceny), jeho prostorové orientaci a imaginaci (podobu země přirovnává k růži či amfiteátru). Přestože v tomto okamžiku nemáme doklady vlivu díla na obrozenské a pozdější vnímání krajiny,⁴ respektive

na její literární modelaci, považujeme Balbína za předchůdce vzdělaných poutníků, kteří odborný pohled dokázali spojit s estetickým prožitkem navštívených míst, jakými byli např. přírodovědci Jan Krejčí nebo Emanuel Purkyně. Sporné nicméně zůstává, zda jeho líčením přiznat status krajiny, nebo je spíše považovat – vycházíme-li z předpokladu, že barokní člověk v krajině žil, ale nechápal ji jako esteticko-optický fenomén – za zachycení jej obklopujícího environmentu (Malura 2012: 69). Některé okamžiky se nicméně vyznačují jak patřičným odstupem, tak i snahou zprostředkovat viděné včetně vlastního zážitku z pozorování, např. když autor tlumočí vyprávění přítele o dojmech z vyhlídky do krkonošského údolí (Balbín 1986: 69), když přibližuje vzhled míst úctyhodně spojujících um člověka a přírody („Kdo spatřil zblízka dva hrady v Boleslavském kraji, a to Trosky a Skály, nemůže se dost vynadivit divoké kráse těch míst, údolí, skal a lesů, stejně jako nenapodobitelné vznešenosti skalních pyramid, jež vyčnívají v obrovské výši nad těmi hvozdy“; tamtéž: 75) nebo když popisuje vlastní zážitek pohledu z Milešovky během svatojánské noci, během níž se zapalují slavnostní ohně („To vše bylo pod našima nohama, a protože noc tomu pomáhala, byl to překrásný pohled, řekl bys, že obloha s hvězdami sestoupila na zem; podívaná to byla o to příjemnější, že na zemi bylo možno spatřit ještě více hvězd, ale stíny se pohybem přeskakující mládeže ustavičně měnily, takže se zdálo, jako by i hranice poskakovaly. Při nejlepší vůli nedovedu slovy vylíčit tento pohled“; tamtéž: 74). Souhlasíme proto s Janem Malurou, že některé Balbínovy reprezentace prostoru předjímají již romantickou citlivost pro krajinu (Malura 2012: 76). V obecné rovině jsou pak všechna tři díla důstojnými předchůdci obrozeného krajinopisu, který se však, jak uvidíme dále, inspiroval primárně antickou tradicí.

Vlaštovky nové literatury

Zakladatelé novočeské literární tradice při neexistenci soudobé česky psané literární kultury hledali inspiraci u sousedů a v té části literární minulosti, která jim byla přístupná. O tom, že tyto vazby existovaly, svědčí již první novočeský almanach *Básně v řeči vázané* z roku 1785 sestavený Václavem Thámem. Barokní texty Kadlinského *Zdoroslavíčku* do něj zařazené – zbavené ovšem křesťanského rozměru⁵ – jsou takřka nerozeznatelné od soudobých básní oslavujících pastýřský, respektive venkovský život stavěný nad život ve městě. Setkáváme se v nich však pouze s líčením přírodního prostředí, na rozdíl od krajiny vyžadující do-

minanci zraku a distanci od viděného zapojují tyto texty i ostatní smysly a evokují spíše bezprostřední vnímání, jako např. v básni Tomáše Pavelky „Toužení po vlasti“: „Zelený háji! kde jsem v své mladosti / V loubí tvém skotal prázden vši starosti, / Kdy mne zas uspí tvé libé šustění, / A ptactva pění? // Kde jsem v údolí poroseném líhal, / Aneb motejle po bylinkách stíhal, / Utrhna kvítek vázal ve věneček / Jako chlapeček. // Tam líbě hlučí potůček stříbrný, / Z obou stran kráší jej palouk zelený, / Volšové proutí hustě zastěňuje, / V něm se zhleduje“ (Pavelka 1785: 76). Podstatným rysem představovaného prostoru je rovněž jeho nekonkrétnost, která líbeznému místu (topos *locus amoenus*) dodává na nadčasovosti, což podtrhují výrazné antikizující rysy. Právě chybějící dotek s reálným historickým časem a prostorem byl vedle omezeného počtu emblematických reálií podmínkou idyly jakožto žánru odkazujícího k lepšímu, ale dávno minulému světu (Macura 1999: 11). Na druhé straně vazba idyly na venkov, jenž se zdál stále ostřeji kontrastovat s městem jako koncentrátem civilizačních „novot“, nabízela možnost propojit původně nedosažitelný estetický ideál s konkrétními etnografickými, přírodními či sociálními reáliemi (tamtéž: 12–13). Konstatuje-li Viktor Viktora, že základním prostorem anakreontické idyliky byla antická krajina, ale že se v almanaších objevují první pokusy přiřadit k ní motiv vlasti a blíže nekonkretizované vidění české krajiny (Viktora 1999: 39), je zřejmé, že Viktora krajinu ztotožňuje s jejími potenciálními komponenty, jednak „vlasti“ přiřazuje význam nevyplývající z obsahu výše uvedené básně, kde se básnický subjekt těší na návrat z města do prostředí venkova, tedy kde „vlast“ neznamená „rodnou zem“, nýbrž „rodný kraj“. Tomu by odpovídala i – nepodepsaná, ale podle vyznění rovněž Pavelkova⁶ – báseň „Zůvení Battysty do kraje“: mluví v ní láká svého druha z města od světských radostí a tělesných žádostí do jarní přírody (kde mu ovšem slibuje vyznávání lásky pod větvitým stromem). Pod vlivem líčeného se čtenáři mohla skutečně vybavovat domácí krajina, jejíž variabilitu (hory se zbavily šedivého oděvu, potůčky se kroutí mezi pyšnicími se lukami, osení se zelená, pole se raduje, větřík pohybuje obilím, les je radostně oblečen, ovocný sad je posněžen květem, pastýři ženou vlnatá stáda na pastviště atd.) by nejspíše nebylo možné nazřít z jednoho místa, ale která se skládá z pohledů, na něž se mohou oba chodci postupně těšit. Naopak mytologický rozměr, vzdalující jej realistické představě, dávají obrázku zmínky o Ževně (tj. bohyni Živě) běžící lovit do hor, o krásných nymfách, které vylezly z křovíčka, či faunovi omámeném slavičím zpěvem a ležícím nedbale na výsluní. Takřka dokumentárně naopak působí jarní báseň Jiřího Petrmanna „Vymyšlení“: popis cesty z města, přes

předměstí, zahrady a louky k lesu, na níž se poutník postupně vzdaluje hluku produkovanému člověkem a kráčí vstříc ptačímu zpěvu, je sice jen hrubým náčrtem krajiny, zato však zbaveným veškerých antikizujících aluzí. Oscilace mezi oběma póly almanachu (ideální – empirický, univerzální – příznakově český, přírodní environment – krajina) nepochybně ovlivňovala výslednou představu o vztahu literární a reálné krajiny, mezi něž by předrealistický čtenář pravděpodobně nekladl rovnítko.

Antikizující poezie zůstala oblíbená i v pěti almanachů připravených Antonínem Jaroslavem Puchmajerem a pokrývajících bezmála dvacet let básnického vývoje mezi lety 1795 a 1814. Jejich editora lze považovat za jednoho z průkopníků zobrazování venkova v české literatuře, byť se nejednalo o texty původní. Do prvního almanachu zařadil svůj překlad jednoho z Vergiliových pastýřských zpěvů, do druhého „Ladino přenocování“ podle Bürgerovy básně à la Catullus (srov. Dobiáš 2009: 330), do čtvrtého Montesquieuovu „Svatyni Venušinu v Knidě“ přeloženou přes Szymanowského (tamtéž: 340). Obraz českého venkova v podobě rurální idyly ale inspirovaly spíše texty bez mytologizujících či exotických prvků, viz „Večír v létě“ vytvořený dle textu pražského univerzitního profesora, estetika a literárního historika A. G. Meißnera („Již se hrdé slunce tratí, / krásně za vrch sstupuje, / pole, lesy, hory zlatí, / stíny hrubě zvětšuje. [...] Oráč krokem s mdlými volky, / s nákrivými srpy holky/ domů spole kráčejí, / a se ke vsi blížejí“; Puchmajer 1795: 44). V básni „Živobyť v kraji“, inspirované Kleistem, se setkáváme s protikladem města (v české verzi identifikovaného s Prahou) a venkova líčeného z pohledu jeho obyvatele, procházejícího se a pozorujícího okolí („Jakouž radost, v širém chodě poli, / div se nerozplyne, požívá! / [...] / Teď se dívá, jak se hory doly / zeleností jarní šatějí; / jak se různopasouc tlustí volí / mocným v pláni hlasem bučejí“; tamtéž: 79).⁷ Ve třetím almanachu najdeme další překlady přizpůsobené českému kontextu („Hora v polohu“ podle Kniažnina: „Za Libuše, když byl plný divů svět, / praví se, že Chlum tak zježil hřbet, / tak i prej se rozdul v břicho, / až se lekly Netolice. / Což co dím? I Cheb i Pardubice“; Puchmajer 1798: 21) či stylizované jako reflexe vlastního venkovského pobývání, které klidem a prostotou kontrastuje se životem v Praze („Můj ráj“ podle Bürgera). Adaptační přístup překladatele nepochybně vedl přes konfrontaci výchozích obrazů a dosazovaných českých reálií, literární a fyzický prostor se ve výsledku proluly do té míry, že výsledek působí jako původní tvorba. Podstatné potom není, jak samotný Puchmajer prožíval kontrast města a venkova, vezmeme-li v potaz tehdejší zhruba osmdesátitisícovou a teprve nedávno do jednoho administrativního celku sjednocenou

Prahu ale to, že vzniká poezie, která se programově vyrovnává se soudobou poezií evropskou a přenáší k nám její témata i citlivost.

V Puchmajerových stopách kráčel ve třetím almanachu Jan Nejedlý, autor ódy „Na Čechy“ vytvořené podle básně „An die Böhmen“⁸ z pera litoměřického rodáka, pražského vychovatele a později Meißnerova nástupce J. G. Meinerta, přičemž česká verze vyzývá na rozdíl od té německé k užívání češtiny (srov. Dobiáš 2009: 329–330). K Čechám jeho verše váže hned několik charakteristických znaků (obyvatelé, Vltava, připomínky Karla IV. a dávné české udatnosti), obecně pojatý prostor, do něhož vstoupilo jaro, pak symbolicky vyjadřuje oživení národa: „Mračny i slunce tak přikryto bývá / načas jen; vzejda pak radosti sívá, / na pole, luka i zelený háj, / jasnějším bleskem svět čaruje v máj. // Bude nám jasněji slunéčko svítit; / budeme poznovu život svůj cítit; / okřeje osení, okřeje les, / zaplesá město, i zaplesá ves“ (Nejedlý 1798: 140). V epické básni Vojtěcha Nejedlého „Přemysl Otokar v Prusích“ uveřejněné v prvním almanachu je zachycena historie Čech, doby jejího rozkvětu i úpadku; podobně jako v předchozí básni – jen na větší ploše – jsou zde vyjmenovány jednotlivé, potenciálně krajnotvorné komponenty, o uspořádané literární krajině evokující souvislý pohled na konkrétní úsek země nicméně nemůže být řeč. Totéž platí i pro báseň Filipa Všenského „Veselost jarní“. Nejvíce se přesvědčivému obrazu prostředí, nikoliv ale krajiny, přiblížil ve třetím almanachu moravský kněz Tomáš Mnich básní „Povětrí“, v níž dokonale vystihuje atmosféru letní bouřky a přenáší tento prožitek na čtenáře: „Černá se k západu zdvíhají mračna, / vichorec rozdírá ústa svá dračná, / zaměťá v kotouče na cestách prach, / pohání před sebou hrůzu a strach. // [...] Ouprkem hne se dobytek s pole/ přes vody, zelená luka i role, / za ním též pastucha utíká v skok, / po tváři hrčí mu potový tok. // Tamto zas děvečka zděšená běží, / s trávou svou, anaž jí na hřbetě leží. / Tady to ženou se oráči dom, / za nimiž strašlivý pere již hrom“ (Mnich 1798: 97). Přesně lokalizována je v posledním almanachu vydaném roku 1814 báseň „Na Trosky“ Antonína Marka v náznaku zachycující dávný výhled z hradu na další „strážnice“, Velíz a Zbirohy.

Z uvedených textů vyplývá, že se v básnické tvorbě reprezentující českou psanou literaturu na přelomu století zatím neprojevovala schopnost vnímat a líčit venkovní svět jako zrakem uchopitelný celek, jehož estetickou kvalitou ovlivňuje nejen (ne)soulad jeho částí, ale i perspektiva a momentální rozpoložení pozorovatele (vypravěče, básnického subjektu). Většinou se zde setkáváme s líčením urbánního a přírodního prostředí, jež člověka obklopuje či přímo pohlcuje a dotýká se vícera jeho smyslů.

Pokrokem je zcela jistě nejen snaha o domestikaci literárního prostoru, zahrnující vedle míst pro Čechy ikonických i méně známé lokality venkovské, ale rovněž civilnost a subjektivnost prožívání prostoru, jež jsou patrné v některých textech a které lze považovat za úrodnou půdu pro vznik krajinopisu.

Podobné snahy a stejné limity zobrazení venkovního prostředí zaznamenáváme rovněž v produkci Krameriovy České expedice určené široké vrstvě čtenářů. Zřejmě nejstarší náběh k estetickému ocenění krajiny nahlížené z určitého místa, přestože tato není konkretizována a odráží se pouze v účinku na pozorujícího hrdinu, lze v obrozenské literatuře nalézt v povídce *České Amazonky aneb Děvčí boj v Čechách pod správou rekyně Vlasty* z roku 1792 vytvořené podle Hájkovy kroniky Prokopem Šedivým:

Jednoho dne se procházel po vrších libínských a hluboce přemejšlel, jakým by způsobem potlačil dívčí svobodu a zemi svou osvobodil od takové nezbednosti jejich. Bylo to letního času po poledni; tiše a příjemně vál vítr od západu a chladil povětrí od slunce rozpálené. Přemysl přijde na jeden zelený kopec, jenž byl zarostlý hustými duby, a posadil se tu do chladného stínu. Vůkol hleděl a hned slzy polily jeho osmahlou tváří, nebo si v svém dobrém srdci pomyslí, kdyby snad tato krásná a nadmíru ourodná země měla býti skrze svévolnost dívek pohubena. (Šedivý 1947: 30)

Pohádkově laděnou prózu *Rybrcol na Krkonoských horách nebo Zakletý a vysvobozený princ* publikoval roku 1794 anonymně u Krameria rodák z kladského Slaného (Kudowa-Zdrój) Jan Karel Killar (Sochorová 1999). Stručné líčení rozkošné, jako ráj vyhlížející fikční krajiny v podobě prostranného, ale nehlubokého údolí, v jehož středu stojí na nízké skále starý hrad, je zde spjato s hrdinovým pohledem z vysokého vrchu následně přecházejícího ve smyslově bohatý prožitek cesty údolím. Výchovně vlastenecká povídka „Štěstí“ Vojtěcha Nejedlého otištěná 1807 v *Hlasateli českém* signalizuje již přechod k dalšímu období, byť se v ní neuplatňují slova Čechy, Čech či český. Text předjímá Tylovu ideu báchorky *Strakonický dudák*, neboť putování orientální cizinou nepřináší hrdinovi, jenž v touze po lepším životě opustil nevěstu i rodný kraj, trvalé uspokojení. Jako nejkrásnější se hrdinovi nakonec jeví domácí berounská krajina, odkud pocházel jeho tvůrce, líčená v klasickém duchu jako *locus amoenus* („Hájové ourodnými stromy se pyšníci, hory zelené, údolí strakatá a pole obilím se chvějící z oblaků se rozvinuli [snový obraz seslaný na poutníka bohyni jako by byl promítán na plátno noci] a svou

krásou a příjemností každé srdce k sobě přivábili. Po lukách skákaly dítky, z háje vycházely panny a v oudolí s milými syny a dcerami slavili starci svátek prvního máje“; Nejedlý 2005: 293), s de facto stejnými rysy jako exotická Nomenie, ovšem s drahými přáteli namísto zlatého ovoce a milostného ptačího zpěvu. Obecnost jejích rysů nám nedovoluje vytvořit si o těchto exteriérech konkrétnější představu, což ovšem – jak jsme mohli vidět – zcela zapadá do dobového pojetí literárního prostoru.

V Jungmannově duchu

Ve druhém z rozmlouvání *O jazyku českém* z roku 1806 staví Jungmann proti názoru, že by se Češi, nemají-li dostatečnou kapacitu k vytváření uměleckých a odborných knih, mohli opírat o jim srozumitelnou tvorbu německou, argument, že umění nesplní svoji funkci, nebude-li předáno národu (Jungmann 1869: 20). Na kritiku současného stavu jazyka a literatury pak reaguje potřebou tento stav změnit a se stovkou dobrých spisovatelů slibuje do dvaceti let literární divy (tamtéž: 27–28). Jeho program nalezl v nastupující generaci úrodnou půdu a v daném horizontu spatřila světlo světa díla pro sebevědomí česky psané literatury zásadní. Tato díla jsou – jistě nikoliv náhodou – podstatná rovněž svým citem pro zobrazení venkovního prostoru, jenž se stává důležitým nosičem vlasteneckého náboje. Cestu jim připravovaly významné překlady a adaptace stejně jako původní práce drobnější povahy; jejich vliv v oblasti krajinopisu zůstává sice pravděpodobný, nicméně v našem stadiu poznání obtížně doložitelný konkrétními filiacemi. Nemá smysl opakovat, že v dobové tvorbě, stejně jako dříve v almanaších Thámových a Puchmajerových, evidujeme rovněž prostý výčet reálií, nicméně některá líčení podle nás mírou komplexnosti a uspořádáním prvků, mezi nimiž jsou vytvářeny vazby, již odpovídají vědomé snaze o literární reprezentaci krajiny. Rostoucí umělecké ambice a zkušenosti – mj. v oblasti zobrazení prostoru – současně vedly ke zdatnému růstu umělecké kvality.

Připomeňme nejprve výpůjčky z jiných literatur, jež mohly ovlivňovat, co vyspělý čtenář od zobrazení venkovního prostoru očekával, případně co mohlo poskytovat měřítko či vodítko pro původní tvorbu. Puchmajerův překlad antikizující Montesquieuovy idyly *Chrám gnídský* z roku 1804, tj. bezmála osmdesát let po francouzském vydání, ještě spíše zaplňoval mezery ve vývoji českého románu a nepochybně ve své době působil konzervativním dojmem: ve věčně rozkvetlé, úrodné krajině leží