

Krajiny tvořené slovy: TEORIE LITERÁRNÍ KRAJINY

Author(s): Martin Tomášek

Source: *Česká literatura*, Vol. 64, No. 1 (2016), pp. 67-91

Published by: Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24916250>

Accessed: 13-05-2020 17:11 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to Česká literatura

ROZHLEDY

Krajiny tvořené slovy

TEORIE LITERÁRNÍ KRAJINY

Martin Tomášek

[OSTRAVSKÁ UNIVERZITA]

Motivací k teoretickému přiblížení fenoménu literární krajiny by nám mohli být již samotný rostoucí zájem o fyzickou krajinu. Ať ji budeme definovat jakkoli,¹ příliš to neovlivní kolektivně sdílenou představu o podobě domácí krajiny. I proto nás nenechává zcela chladnými ohrožení jejího typického rázu, byť jej jsme ochotni vyměnit za pohodlnější bydlení či komunikace, větší dostupnost práce a zábavy, obzvláště tehdy, když z nich sami profitujeme a nejsme jimi naopak bezprostředně dotčeni. Je otázka, zda jsou to právě tyto pozitivní emoce, nebo potřeba určitého prostorového zakotvení našeho stále abstraktnějšího myšlení, co stojí za průnikem *krajiny* do terminologie řady oborů: *mediální krajina*, *historická krajina*, *montánní krajina*, *politická krajina*, *psychologická krajina*, *krajina jazyka*, *žánrová krajina*, *didaktická krajina*, *krajina hudby*, *krajina života*, *sociální a náboženská krajina* aj. Je pochopitelné, že narozdíl od těchto metafor byla krajina v literatuře a výtvarném umění „viditelnější“ daleko dříve, což vedlo k její tematizaci již v průběhu 19. století. Uvědomit si její literární podstatu a kvality možná trvalo tím déle.

Krajina jako specifická tematická složka literárního díla vzniká na základě umění popisu exteriéru určitého typu (viz závěrečné vymezení literární krajiny). Pravděpodobně nejranější vyjádření geomorfologie českého prostoru nalezneme v latinsky psané *Kronice Čechů* z počátku 12. století. Líčí-li děkan

1 Např. „krajina je zrakově vnímatelná část převážně suchozemského povrchu země, která má horizont a je nahlédnutelná z distance“ (STIBRAL — DADEJÍK — ZUSKA 2009: 27).

svatovítské kapituly Kosmas tuto zemi jako lesní pustinu obklopenou a chráněnou po celém obvodu horami, dosud nedotčenou rádlém, 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.² Konstatovaná liduprázdnota měla nepochybně podporovat český nárok na toto území a — z hlediska vypravěče — připravit „jeviště“ k inscenaci historických dějů. Václav Hájek z Libočan v *Kronice české* vydané roku 1541 využívá ke vstupu do geograficky identického prostoru přímo perspektivu protagonistů právě dorazivších do *země bohemské*:

Nazajtří pak ráno Čech, pojav Lecha, bratra svého, a jiné k tomu čtyři, vstúpili sú na ten vrch a odtud spatřili lesy a řeky, hory i roviny a navrátivše 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 1981: 47)

Přestože čtenář získává díky zmíněným líčením pouze základní představu 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“³ vzniká postupně, v aktu čtení, u Hájka se navíc vizualizuje pomocí dřevořezů ilustrujících události a místa, k nimž se text vztahuje. Spíše než literární obraz krajiny nám oba kronikáři poskytují materiál, jenž si čtenář uspořádává v souladu s vlastní zkušeností a do jisté míry i v kontrastu s ní, neboť se zdejší krajina od bájného příchodu prapředků podstatně proměnila. Zatímco žánr kroniky pojímá zobrazený

2 Podle Pavla Spunara ryze literární inspiraci Kosmova líčení české krajiny potvrzuje vztah našich středověkých předků k přírodě. Smysl pro krásu krajiny nebyl v Kosmově době nijak rozvinut. Pro středověkou populaci byla příroda živlem, s nímž bylo třeba vést nelítostný zápas. Lidé žili většinou ve volné krajině a neměli od přírody odstup. Pokládali se za její součást, obdělávali ji a měli k ní jen užitkový vztah (SPUNAR 1994: 25). S pohledem opřeným o filologické argumenty kontrastuje historická perspektiva prezentovaná v následující poznámce.

3 Ludmila Zelinková v práci „Mocenské akty v čase a prostoru Kosmovy kroniky“ vytváří podle kroniky mapu a všimá si, že autor vedle sídel věnoval pozornost i krajině. Za pozornost stojí její tvrzení o stezkách mezi sídly, s jejichž pomocí autor lokalizoval méně známá místa, a přesvědčení, že je na základě textu schopna určit přibližnou cestovní rychlost v Kosmově době, která byla údajně 50 km za den při rychlém tempu a 20 km při pohodlném (ZELINKOVÁ 2014: 110).

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 17. 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 obrozené 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. Takovými poutníky byli např. přírodovědci Jan Krejčí nebo Emanuel Purkyně. Starší krajinopisná tradice tak nepochybně existovala, její konkrétní projevy a vliv je však potřeba důkladněji zmapovat (viz např. MALURA 2012), totéž platí pro literaturu novější⁵ a novou.

Vývoj zkoumání literární krajiny ve světové literární vědě přenecháme filologům příslušných oborů (sami se v dalším textu držíme pouze jedné myšlenkové linie), ve stručnosti a bez nároku na úplnost se ale pokusíme vyjmenovat alespoň ty kolektivní a výjimečné individuální aktivity, které takto orientované bádání podněcovaly v českém prostředí. 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 letech „budování kapitalismu“ zasloužila řada konferencí a následných sborníků *Tvář naší země — krajina domova* (2001, 2002, 2005, 2008), konaná z podnětu a pod záštitou prezidenta Václava Havla a organizovaná 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*

-
- 4 *Miscellanea* byla pravděpodobně známa pouze v nejnávštěvanějších obrozených kruzích, což dokládá zmínka Josefa Dobrovského v dopise Evženu Černínovi, když první námi zmiňovanou knihu ocenil s výhradou, že její autor byl větším vlastencem a menším mineralogem (viz KUČERA — RAK 1983: 210).
 - 5 Literárněhistorický pohled na krajinu v (post)obrozené literatuře představujeme v chystané publikaci *Krajiny tvořené slovy. K topologii české literatury 19. století*.

příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku. Vedle jedinečných akcí uzavřených 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 spolupracujících univerzitních pracovištích v Praze, Brně a Českých Budějovicích, jež se zabývají environmentální estetikou a od roku 2007 pravidelně pořádají setkání *Krásy, krajina, příroda*. Jejich výsledky lze sledovat v řadě monografií, nejprve stejnojmenných (první dvě vycházejí 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* (v tisku). Aktivity 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) a *Krajina* (2013), výstupem ze třetího setkání by se měla stát *Příroda vs. industriál*. Z obsahu 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

Východím úkolem literární vědy na tomto poli by mělo být pochopení a teoretické uchopení rozdílu mezi oběma na první pohled různorodými kategoriemi — světem přirozeným⁶ a světy umělými. To není nikterak snadné, neboť odnepaměti — 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 nevyskytuje“. Ony literární výtvořky, které jsou současně interpretacemi světa, jenž nás obklopuje, se stávají jeho součástí, poměřujeme jimi např. mimoliterární realitu. Přestože neumíme myslet svět bez člověka (v konceptu přirozeného světa proto nelze spatřovat ekvivalent nelidské přírody), bez jeho zkoumajícího pohledu a pojmového aparátu, můžeme se alespoň soustředit na kulturní rozdíly a dobové či vzdělanostně podmíněné posuny v jeho vnímání. Jazyk, vrátíme-li se k Patočkovi, představuje významový systém, který společně užíváme a který nás více či méně odlišuje od společenství dalších jazyků, a je důka-

6 Husserlův pojem *natürliche Welt* a později *Lebenswelt* překládaný jako „svět našeho života“ (u Jiřího Zemánka pak jako „žitý svět“ [viz ABRAM 2013: 59–60]) rozpracoval Jan Patočka v pracích *Přirozený svět jako filozofický problém* z roku 1936 a *Problém přirozeného světa*, jenž je kompilací záznamů Patočkových přednášek z roku 1969.

zem, že alespoň v rámci jedné jazykové kultury „máme jeden svět, ne každý svůj privátní“ (PATOČKA 1995: 130–131). Sympatické odmítnutí solipsismu nicméně vyžaduje drobné upřesnění: 1. stále sofistikovanější znalost cizích jazyků a souvisejících reálií zbavuje významnou část populace oné „noetické výlučnosti“, jež byla vázána na národní komunitu, ani ta jistě nikdy nebyla homogenní;⁷ 2. určité „jazykové zajetí“ by dnes mohly představovat specializované vědecké obory, které jsou od ostatních izolovány terminologicky i perspektivou s tím související.

Výtvarný a literární teoretik a esejista Jindřich Chaloupecký ve svém textu z konce osmdesátých let připomíná George Berkeleye, který se již na počátku 18. století stavěl proti představě, že pravou skutečností je teprve fyzikálně-matematický svět odhalující primární kvality světa a nikoli ten vnímatelný smysly, díky nimž se člověku otevírají pouze kvality sekundární. Ve druhém ze *Tří rozhovorů mezi Hylasem a Philonousem* (1713) navazujících na *Zásady lidského poznání* mj. píše:

Hleď! 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 nepravá a smyšlená oslnění? (CHALUPECKÝ 2005: 364–365)⁸

Proti představě, že skutečnost je to, co vnímáme tady a teď svými smysly, a myšlenka, že být znamená být vnímán a vnímat („esse est percipi 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 vyhoš-

7 Patočková představa by tak platila jen pro přírodní národy, jejichž sourodost je dána nízkým počtem příslušníků kmene, ti ale své poznání nefixují písmem, nýbrž orální tradicí a obrazem.

8 Berkeleyho text existuje rovněž v novém překladu Marka Tomečka (BERKELEY 2007).

těna 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 živobytí“ (IBID.: 365). Stávají-li se literární světy součástí světa, který nás obklopuje, nejinak je tomu i se světy teoretickými, jež produkují jednotlivé vědy, i ony jsou jeho interpretacemi dokazujícími svou pravdivost nejen v rámci vlastní disciplíny, ale usilujícími rovněž o dominanci nad jinými výklady — prosazením svých témat a svého „jazyka“. Subjekt-objektová 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, živočichů a dokonce i samého člověka z vnějšího pohledu tak, jak se jeví v poli našeho vnímání“ (IBID.: 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 eukleidovskou a neeukleidovskou geometrií, respektive klasickým a moderním malířstvím. První se zakládá na perspektivě, tj. uspořádání, které kupř. při pohledu na krajinu představuje kompromis mezi jednotlivými pohledy postupně evidujícími strom, cestu probíhající za ním a konečně obzor. Aby dosáhl kýženého cíle, podřizuje malíř této konvenci velikost, barvy a vzhled odpovídající přímému pohledu — výsledně 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 již nechtějí spokojit s analytickou studií, ale usilují o to, přiblížit samu zkušenost percepce světa, v němž nelze pozorovat současně dva předměty: „Prostor tak již není ono prostředí vedle sebe se vyskytujících 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“ (IBID.: 21–22). Podle Merleau-Pontyho klasické malířství potlačovalo stopy tvůrčího procesu a vytvářelo iluzi reality. Krajinomalba díky tomu byla zřejmě majoritně vnímána jako miniatura krajiny skutečné (paradoxně nejspíše i tehdy, když byla oproti předloze „vylepšena“), a sugerovala tím snadnou a jednoznačnou vnímatel-
nost obou.

Autor se ve svém textu soustřeďuje pouze na přechod k modernímu výrazu, nezabývá se předchozím vývojem a nehledá v předmoderních dílech nic, co by snad mohlo ohlašovat kýženu proměnu, spokojí se s tvrzením — nepochybně poněkud zjednodušujícím —, že tradiční „pohled s lehkostí klouže po krajině bez nerovností, jež tuto naprostou lehkost ničím neruší“ (IBID.: 20). Těžištěm Merleau-Pontyho 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“ (IBID.: 24), a krajinomalba mu posloužila jako příklad, jak toto nesamozřejmě zjištění ovlivnilo proměnu populárního a produktivního výtvarného žánru. Ve svém opus magnum *Fenomenologie vnímání* vydaném o tři roky dříve Merleau-Ponty — rovněž v souvislosti s 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 takříkajíc 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 sdělit. 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, narozdíl od artefaktu samého. Následná racionální interpretace má proto podobu otevřené úvahy nad pravděpodobnou úlohou spaciálních motivů v díle, nad autorovou intencí a jeho estetikou prostoru. Je otázkou, zda se schopnost vnímavého čtení projevuje rovněž v citlivosti vůči neliterárnímu světu, jenž nás obklopuje, a naopak.

Fenomenologie ve vnímání prostoru odhalila 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 krajinně 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 krajinně sami fyzicky nacházíme a pohybujeme — uvolňuje Tilleyho vědeckou imaginaci, takže s krajinou zachází nikoli 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 [tj. krajina, MT] 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 upo-

zorňuje, 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, jenž 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 metafory reálnější než to, z čeho vycházejí, stávat se ve skutečnosti součástí scenerie“ (IBID.: 65). Pochopení, že mýty nejsou věčným mystériem, 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 přenáší 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. Všímá 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 (o „vynořování se“ krajiny z environmentu bude řeč později), ani té nikdy nechybí určitá perspektiva, již lze zkoumat a která vypovídá o intenci, respektive naladění pozorujícího. Zároveň platí, že jakýkoli 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 Sókratovu tázání, jímž „vytrhával své posluchače z mnemotického transu vyžadovaného orální tradicí, a tedy ze smyslové a příběhové říše, na niž byli zvyklí“ (IBID.: 138–139), a měl k vytváření abstraktních pojmů ztělesňujících morální vlastnosti, ale nezávislých na mluvčím, konkré-

ní situaci, osobách a činech.⁹ Fixace v platónských dialozích zajistila filozofickým pojmům specifickou viditelnost i relativní neměnnost (nadčasovost) a dodala jim na závaznosti, díky které se nakonec samy mohly stát měřítkem reality. Člověk se stále více uchyloval do svého urbanizovaného světa,¹⁰ 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 virtuálních 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. (IBID.: 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.

-
- 9 Abram v této souvislosti uvádí zkušenost s pomístními jmény v jazyce Západních Apačů, jež mají až na výjimky podobu ucelených vět představujících zhuštěný, ale velice přesný vizuální popis místa. Nejenže jsou mluvčí schopni při jejich recitaci „cestovat ve vlastní mysli“, ale takto konkrétně vnímaná země vstupuje jako svědek lidských činů i do etiky a pravidel chování apačské společnosti, takže lze dokonce mluvit o mravním působení krajiny, která není nikdy jen netečným pozadím lidských událostí, což znamená, že nevycházejí-li tradované příběhy z reálných míst, jež jim dala vzniknout, ztrácejí na významu (ABRAM 2013: 190–191).
- 10 Přechod od praktické výchovy zajišťované rodinou v přirozeném prostředí k teoretickému vzdělávání zajišťovanému pedagogem v instituci vyčleněné z okolního světa a řídicí se jinými pravidly úspěšnosti byl součástí civilizačního procesu a měl dalekosáhlé důsledky. O analogickém přenesení náboženských rituálů z posvátného háje do člověkem vystavěného chrámu píše Erazim KOHÁK (1994: 76–77). Přestože Kohák tento přechod přičítá až křesťanství, je zřejmé, že šlo spíše o součást civilizačního vývoje, jímž některé národy prošly, zatímco jiné ne.

Literatura díky své schopnosti konstruovat fikční světy tak na jedné straně tvoří předstupeň kyberprostoru (IDEM 2008: 38–39), na druhé se však s její pomocí (např. pozornou četbou D. Abrama) obnovuje schopnost vnímat okolní prostředí a na jeho pozadí se mj. díky ní začíná rýsovat koncept, jímž člověk svět uchopuje a přetváří ve scénérii 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“, nacionálního, spirituálního, existenciálního, ekologického atd.

Prostor a literatura

Věnujme se nyní pozornosti, které se obrazu prostoru a krajiny dostalo ze strany literární teorie. Vzhledem k výše uvedenému 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, 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 vyznačuje, tvoří v prvním fenomenologickém zkoumání básnické obraznosti *prostory řeči*, které by měla studovat topoanalýza. (IBID.: 17)

Autor je přesvědčen, že obraznost jakožto „prvořadá síla lidské přirozenosti“ (IBID.: 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“ (IBID.: 24). Bachelard spatřuje v umění antropologický fenomén, jednotlivé — básníky vytvořené a jím nyní promýšlené — prostory pro něj představují nahlédnutí do laboratoře, v níž vznikají nové světy. Autorovy postřehy se jen letmo dotýkají krajiny, dobře ovšem ilustrují jeho osobitý přístup. V kapitole věnované miniatuře 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? (IBID.: 164)

V kapitole o intimní nezměrnosti pak 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 (IBID.: 115). Bachelardův básník provádí analýzu uměleckých znaků fascinován schopností vytvářet svébytný svět a autenticky jej prožívat, aniž by mu přišel umělý, náhražkový, neskutečný. Autorův přístup lze označit za experimentální: jeho cílem je probouzet citlivost vůči fikčním světům literatury a upozorňovat na jejich specifčnost. „Báseň“ zbavuje 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, jakkoli 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.¹¹

Podívejme se, jak literární tematologie a topologie zapouštěla kořeny v českém prostředí. Zájem o tuto oblast nepochybně iniciovala mj. organizace 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*. Stejná autorka v kolektivní práci¹² *Poetika míst* rovněž shrnula dosavadní tematologické a topologické bádání — z domácích předchůdců jmenuje Jana Mukařovského, Karla Krejčího nebo Karla Hausenblase, upozorňuje i na příspěvky své a Vladimíra Macury. Za zvláště cenné zde pokládáme její rozvinutí myšlenek Jurije M. Lotmana,¹³ 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:

11 U nás Bachelardovy teze již na přelomu šedesátých a sedmdesátých let kriticky promýšlel Zdeněk Kožmín: prakticky, v úvaze o Halasově prostoru (KOŽMÍN 1995: 161–166), i konfrontací s přístupem Georgese Pouleta (IBID.: 251–259).

12 Vedle editorky do knihy přispěli Zdeněk Hrbata, Vladimír Macura a Marie Kubínová (řazeno podle míry podílu).

13 Citována je Lotmanova práce *Struktura uměleckého textu* (kap. „Problém uměleckého prostoru“) z roku 1970.

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 vrší další, už literární vrstvy, čímž se vytváří tradice pojmání a zpodobování určitého místa. Právě na tu se zaměřila *historická poetika prostoru*, naplněná v textech zaměřených na vybrané civilizační objekty (hospoda, škola, chrám, továrna ad.). Hodrové snaha zorientovat se v oblasti literárního prostoru ústí do rozdělení zobrazených míst podle jejich funkce v díle, jež 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“ (IBID.: 17). Pouze první kategorie vztahuje místo k neliterární skutečnosti, druhá sleduje vazby mezi vnitrotextovými entitami, třetí pak filiacemi a aluzemi odkazuje k západní kulturní tradici.

Mimo jiné i na vymezení toposu Hodrovou navazuje v knize *Topos lesa v americké literatuře* z roku 2005 Michal Peprník. Jako ekvivalent *míst s pamětí* uvádí v angloamerické tradici užívaného označení — *místa spojená s příběhem*. Podle autora je jednak možné rozlišit geograficky určené místo spojené s konkrétním příběhem (*fixní asociace*: Říp praotce Čecha) a místo figurující v řadě různých příběhů (*izotopie*: hora jako místo obřadu či iniciace) (PEPRNÍK 2005: 13–14), jednak si je třeba uvědomovat metaforičnost spojení *místa a paměti*, kterou místu v krajině dodává člověk, respektive čtenář, pokud jde o svět literárního díla (IBID.: 15). Zajímavější je další vývoj Peprníkova pohledu ve studii „Cesta od toposu k environmentu v americké literatuře 19. století“ (IDEM 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 narozdíl 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 rámec, 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. Narozdíl 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 *Waldenem* H. D. Thoreaua, že se u tohoto autora stává příroda environmentem, neboť ji nevnímá jako pouhý rámec lidského konání, ale uvědomuje si její svébytnost a „samoučelnost“, neřeší podle nás problém *literárního environmentu*, neboť ten se od *literárního prostředí* nijak neliší (viz např. JEDLIČKOVÁ 2012: 157). Navíc se jako příběh vztahu člověka a přírody, mentálního návratu k ní a uznání její hodnoty — nikoli pro něho samého, ale na lidských potřebách nezávislé — stává novým či obnoveným *toposem*.

Že nejen udržování vědomí distance literatury a mimoliterární reality, ale také důkladné promyšlení silového pole, které se mezi nimi vytváří, přináší podstatné impulzy, dokazuje Zdeněk Hrbata¹⁴ v práci *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 autor soustřeďuje na klíčový 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)¹⁵

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 nesoustřeďuje na krajinu či environment, příklady, jež volí (kupř. při před-

14 Topologické a topografické otázky řeší Hrbata rovněž v knize *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech* (HRBATA 1999).

15 Zajímavý postřeh představuje autorova poznámka věnovaná teoretickým dílům z oblasti imaginace a archetypologie (např. G. Bachelard), která se sama stávají inspirací děl uměleckých (HRBATA 2005: 327).

stavování „euklidovské“ deskripce vystavené na dráze pohledu a evokující tím 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 Hodrové ale vytváří tři 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 mizeze mezi literárním dílem a skutečností, 2. funkční toposémie sledující vztah mezi místy, osobami a ději v rámci fikčního světa, 3. uvažovat lze rovněž nad symbolickým, mytickým a ideovým významem prostoru v textu (IBID.: 326). Autor si je zároveň vědom komplikovanosti narativního aktu, nevěří na mechanismus třídění ani na vytvoření určitého, nejlépe již konečného počtu jasně vymezených kategorií — nabízí nám jimi spíše úhly pohledu, možné přístupy podmíněné různými funkcemi literárního prostoru. Autorova nedogmatická pozice tak nevylučuje ani mimetickou metodu pokládanou dnes některými badateli¹⁶ za překonanou a sám ji ve svých literárních analýzách dokáže produktivním způsobem využít.¹⁷

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. V (kritické) návaznosti na Janusze Sławińskiego a s dostatečně kvalitním povědomím o dosavadním směřování poetologického výzkumu prostoru ve světě i u nás (JEDLIČKOVÁ 2010a: 88–90) se zaměřuje na to, jak narativní text vytváří fikční prostor a vyvolává efekt prostorovosti (IBID.: 68). 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 apod.; 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

-
- 16 „Mimetická doktrína je základem populárního způsobu čtení, jenž přeměňuje fikční osoby v živé lidi, imaginární prostředí ve skutečná místa, vymyšlené příběhy v události skutečného života. Mimetické čtení, které praktikují naivní čtenáři a posilují žurnalističtí kritikové, patří mezi nejprimitivnější operace, jichž je lidská mysl schopna: obrovský, otevřený a zvoucí fikční vesmír se scvrká na model jednoho světa, na skutečnou lidskou zkušenost“ (DOLEŽEL 2003: 10). — Pokud budeme takto chápané čtení pokládat za zcela přirozené a naopak nemimetický přístup za vysoce sofistikovanou hru „členů klubu“ spočívající v osvobození od daností přirozeného světa, můžeme umění bez obav z intelektuální méněcennosti chápat jako stylizovaný komentář k tomuto světu, výsledek snahy lépe jemu i sobě samému porozumět a v intencích tohoto poznání ovlivňovat principy, podle nichž funguje lidská společnost.
- 17 „Vyrůstání“ krajiny románového příběhu z místopisné skutečnosti Hrbata představuje např. v komentáři k Máchovým *Cikánům* (HRBATA 2008: 447–453).

vyprávění jako výrazu lidské zkušenosti. Sama za svůj předmět výzkumu označuje *projevy prostorové syntaxe* uplatněné v konkrétních literárních textech (IBID.: 84–86). To, co na Jedličkové 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 v posledních letech na pole intermediality, a zkoumání literárního prostoru tak obohacuje o další, komparativní dimenzi (viz JEDLIČKOVÁ 2010b; FEDROVÁ — JEDLIČKOVÁ 2010 ad.).

Otázka, jak se mysl vztahuje k aktuálnímu světu, zdá se, donedávna provokovala spíše filozofii, v níž noetika představuje tradiční a systematicky budovanou disciplínu, než moderní literární teorii, kterou k promýšlení vztahu literární fikce a jejího možného mimoliterárního korelátu vrací mj. zkoumání prostoru jako podstatné dimenze literárního díla. Odklon byl nejprve důsledkem vyčerpání pozitivistické a později marxistické kritiky — v obavě před možnou ideologizací disciplíny byly většinou odmítnuty také další sociologicky orientované přístupy včetně environmentální kritiky.¹⁸ Fenomenologie v uměleckém díle spatřuje projev lidské touhy konstruovat vlastní, na přirozeném světě a přírodních zákonech nezávislý svět a klade si otázky, jaké důsledky to přináší pro každodenní existenci člověka a jeho odcizování se přírodě. Strukturalismus jako dosud nejvlivnější proud české literární vědy nalezl v textu útočiště před dobovými ideologiemi, setrvačně dodržování této klauzury ovšem v dnešní neklidné době vede k marginalizaci společenského významu literární vědy i samotné literatury.

Fenomén literární krajiny a pokus o její vymezení

S uspokojením lze konstatovat, že i na poli domácího literárněvědného bádání vznikla, zvláště v poslední době, řada prací, které se konstrukci literárního prostoru a speciálně krajiny — často ve spojitosti s vybraným dílem či autorem — věnují, někdy i s ambicí formulovat zobecňující soudy (kromě výše a níže jmenovaných např. Pavel Šidák).¹⁹ Pohled do minulosti přitom prozrazuje, že krajina byla zprvu spojována hlavně s úlohou lokalizační, čtení věrně 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 zob-

¹⁸ Ke změně dochází v poslední době, viz zmiňovaný Peprník nebo právě Jedličková.

¹⁹ Šidák v úvodu studie „Sémantika krajiny v literárním díle“ (ŠIDÁK 2012: 83–89) načrtává způsoby, kterými se krajina účastní významové výstavby textu: je geometrickým konstruktem, má archetypální význam, nese výrazný rozměr žánrovosti, intertextuality a interdiskurzivnosti, je realizací diachronního aspektu, je krajinou konkrétního díla ad.

razovaného 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 1948). Teprve soustředěný pohled založený na komparaci různých líčení ale umožňuje promyšlet 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 závislejší 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 hlavně na konci 19. a v prvních dvou desetiletích 20. století, v níž krajina představovala viditelnou tvář území, o něž se vedl nacionálně motivovaný kulturní, hospodářský a politický zápas, a jejíž podoba zmíněná strategie často poznamenala stejnou schematičností, s jakou byly pojímány postavy a komponován příběh (viz TOMÁŠEK 2012, 2014).

Práci *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart* slibující ucelený pohled na literární krajinu publikoval 2010 německý filozof Kurt H. Weber.²⁰ S hlavními milníky historického vývoje v oblasti zobrazení přírody a krajiny byl český čtenář seznámen již dříve — za iniciační lze v tomto směru považovat výše zmíněné práce Hany Librové (LIBROVÁ 1988) a Karla Stibrála (STIBRAL 2005), proto se ve Weberově knize zaměříme na myšlenky zakládající teorii literární krajiny.

Weber především zvažuje historickou podmíněnost individuálního vnímání krajiny, která se z mimoliterární roviny přenáší do uměleckého 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 tak sice 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 popsaný atomistický a me-

20 Opožděná recenze Weberovy knihy nazvaná „Ztratit se na cestě za literární krajinou“ vyšla v *České literatuře* (TOMÁŠEK 2015). Nyní zasazujeme již publikované postřehy do širšího kontextu.

chanistický 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).²¹ 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, nemůže se však se svou dobou naprosto 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 — byť se ani popisným partiím 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 pocíťováno. Výsledné tvary jsou sice jen výsledkem představivosti, ta ovšem nezůstává bez těla, materializuje se v podobě slova. Dokonce je na jazyk odkázána, a to nejspíše při vnímání obrazu [...]. A má-li být zachycena rozhodující dimenze skutečnosti, již 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. (IBID.: 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 podle Webera krása, která je vlastností přírody a mů-

21 Za pečlivou revizi přeložených citací děkuji Alici Jedličkové.

žeme ji — 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 [rozuměj příroda] v uměleckém vyobrazení jeví jako krásná — protože v ní lze nalézt příslib šťastného života — protože umožňuje dosáhnout stavu kontemplativního vytržení“ (IBID.: 43). Dodejme ovšem, že se intence autorů zdaleka nevyčerpává vyjádřením 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, jímž je „vnímání určitého výřezu zemského povrchu“ stejně jako „uměleckou reprezentaci tohoto vnímání“ (IBID.: 167). Rovněž charakteristika prožívání krajiny (*Erlebnis der Landschaft*), navíc neliterární, se u Webera rýsuje coby „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 akordu 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. (IBID.: 167–168)

Co tedy podle Webera formuje krajinu? Jednotliviny jako strom nebo louka v našich očích — narozdíl 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 patří rozsáhlý prostor sahající až k horizontu. Třebaže výhled do dálky zahrnuje nejrůznější pozemské (*terlurické*), 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 nespojité, 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 celistvosti přírody. 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 nesoustřeďuje 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 neboli environmentu.²² 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. (IBID.: 170)

Estetika přírody, která je Weberovým východiskem, mu sice pomáhá objasnit rozdíl mezi přírodou a krajinou, jako nejlepší odrazový můstek pro pochopení vlastní podstaty literární krajiny se ale neukazuje. Výše prezentované představy, jejichž společným jmenovatelem je určitý „univerzalismus“, tj. přesvědčení, že příroda, krajina i jejich obrazy patří do stejného modu reality, Weberovi totiž znemožňují vidět, že nutným důsledkem uznání konstruovanosti krajiny, ať už se jedná o obraz nebo předobraz, je rovněž akceptování převahy kulturního obsahu nad přírodním. Podle nás se u Webera nejedná o naivní přístup překonaný v okamžiku pochopení literárního realismu jako tvůrčí metody vytvářející iluzi autenticity, nýbrž o snahu překonat izolaci člověka a světa, z něž vyšel a který ho dosud obklopuje, aniž by ho plně vnímal. Je zjevné, že tento problém není na poli přísné literární vědy řešitelný.

²² Pojmy *literární prostředí* a *literární environment* užíváme jako ekvivalentní, zástupné mj. proto, že jsou s to zahrnout rovněž interiéry a exteriéry vznikající činností člověka. Pod označením *příroda v literatuře* pak chápeme jakékoli motivy odkazující k projevům mimolidské přírody.

Posun od nivelizace literární reprezentace krajiny a reálného pleneru, jehož jsme byli hlavně v minulosti svědky, k potřebě oba jevy rozlišovat přesně zdůvodňuje 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 potom ukazuje být 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 totiž podle něj 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 nakonec, že výsledkem tohoto tázání nemusí být nutně přísná separace fikční krajiny a krajiny reálné (IBID.: 233), překračuje tím sice hranice aktuální literárněvědné představitosti, jako provokující výzvu ale ponechává „weberovské dveře pootevřené“.

Závěr věnujeme vlastnímu vymezení literární krajiny.²³ Propojujeme v něm výše zjištěné poznatky s analytickými a interpretačními zkušenostmi z českého krajinopisu od konce 18. do počátku 20. století. Co nejobecnější definice (nevytváříme typologii krajin a obejdeme se bez ilustrativních příkladů) by měla představený pohled učinit dostatečně evidentním, aniž by jej zkreslovala, umožnit jeho aplikaci na literární materiál a otevřít jej kritickému posouzení.

Literární krajina 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. Není důležité, zda koresponduje s mimoliterárními reáliemi, nebo zda se jedná o výplod fantazie. Identifikaci konkrétního prostoru se zobrazením dochází ke kulturnímu zhodnocování místa, takže — je-li dílo dostatečně vlivné a sugestivní — bývá místo

23 Definice vznikala mj. v diskuzi s Alicí Jedličkovou, Veronikou Faktorovou, Karlem Stibralem a Richardem Změlíkem, kterým tímto děkuji.

následně vnímáno jeho prizmatem. Ideálně jde o úsek 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) vnímáme jako negativ standardu. 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. Hranice mezi literární krajinou a literárním environmentem bývá nezřídka obtížně rozlišitelná, neboť se obě reprezentace prostoru vzájemně doplňují a prostupují.

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.²⁴

Literatura

ABRAM, David

2008 *Procitnutí do živé země*; přel. Michaela Melechovská et al. (Nymburk: OPS)

2013 *Kouzlo smyslů. Vnímání a jazyk ve více než lidském světě*; přel. Michaela Melechovská, Jiří Zemánek (Praha: DharmaGaia)

BACHELARD, Gaston

2009 *Poetika prostoru*; přel. Josef Hrdlička (Praha: Malvern)

24 Stanislava Fedrová v této souvislosti dokonce uvažuje nad existencí určitého *filtru* ovlivněného předchozí diváckou/čtenářskou zkušeností: „Tak jako ve výtvarné reprezentaci stojí mezi aktuálním, viděným světem a jeho vyobrazením celá vizuální tradice, která je posouvána či travestována, analogicky mezi aktuálním světem, který je předmětem reprezentace, a zobrazeným světem literárního textu může být ještě něco jako filtr, přes který se díváme. Vizuální schéma. Nebo — krajina jako kulturní koncept“ (FEDROVÁ 2012: 195).

- BERKELEY, George
 2007 *Tři dialogy mezi Hyladem a Filonoem. O pohybu*; přel. Marek Tomeček (Praha: Oikúmené)
- DADEJÍK, Ondřej — STIBRAL, Karel — PEPRNÍK, Michal (edd.)
 2010 *Kauza les. Environment jako estetický problém* (Olomouc: Univerzita Palackého)
- DOLEŽEL, Lubomír
 2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)
- FEDROVÁ, Stanislava
 2012 „Krajina jako kulturní koncept. Od literatury k malířství, fotografii a zase zpátky“; in Jan Malura, Martin Tomášek (edd.): *Krajina. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění* (Ostrava: Ostravská univerzita), s. 181–197
- FEDROVÁ, Stanislava — JEDLIČKOVÁ, Alice
 2010 „Narativní scénáře a piktorální modely“; *World Literature Studies* XIX, č. 2, s. 20–41
- HODROVÁ, Daniela
 1994 *Místa s tajemstvím* (Praha: KLP)
 1997 „Paměť a proměny míst. Na okraj tematologie a topologie“; in eadem (ed.): *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie* (Jinočany: H & H)
- HRBATA, Zdeněk
 1999 *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech* (Jinočany: H & H)
 2005 „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“; in Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata, Marie Vojtková (edd.): *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 317–509
 2008 „Komentář“ (spolu s Martinem Procházkou a Michalem Charyparem); in Karel Hynek Mácha: *Prózy* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 277–470
- HÁJEK z Libočan, Václav
 1981 *Kronika česká*; ed. Jaroslav Kolár (Praha: Odeon)
- CHALUPECKÝ, Jindřich
 2005 *Evropa a umění* (Praha: Torst)
- JEDLIČKOVÁ, Alice
 2010a *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely* (Praha: Academia)
 2010b „Intermediální poetika krajiny“; in Stanislava Fedrová (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektivě* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR/Akropolis), s. 297–306
 2012 „Od prostředí ke krajině. Pokus o vymezení pojmu oklikou přes realistické zobrazení“; in Jan Malura, Martin Tomášek (edd.): *Krajina. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění* (Ostrava: Ostravská univerzita), s. 143–158
- KOHÁK, Erazim
 1994 *Pražské přednášky. Život v pravdě a moderní skepse* (Praha: Ježek)
- KOŽMÍN, Zdeněk
 1995 *Studie a kritiky* (Praha: Torst)

KUČERA, Rudolf — RAK, Jiří

1983 *Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře* (Praha: Vyšehrad)

LIBROVÁ, Hana

1988 *Láska ke krajině?* (Brno: Blok)

MALURA, Jan

2012 „Literární reprezentace krajiny v raném novověku“; in idem, Martin Tomášek (edd.): *Krajina. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění* (Ostrava: Ostravská univerzita), s. 69–85

MERLEAU-PONTY, Maurice

2008 *Svět vnímání*; přel. Kateřina Gajdošová (Praha: Oikúmené)

2013 *Fenomenologie vnímání*; přel. Jakub Čapek (Praha: Oikúmené)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 „Pokus o slohový rozbor »Babičky« Boženy Němcové“; in idem: *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý. K vývoji české poesie a prózy* (Praha: Svoboda), s. 311–322

PATOČKA, Jan

1995 „Problém přirozeného světa“; in idem: *Tělo, společenství, jazyk, svět* (Praha: Oikúmené), s. 127–202

PEPRNÍK, Michal

2005 *Topos lesa v americké literatuře* (Brno: Host)

2012 „Cesta od toposu k environmentu v americké literatuře 19. století“; in Petr Komenda, Lenka Malinová, Richard Změlík (edd.): *Místo — prostor — krajina* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 163–171

SCHAMA, Simon

2007 *Krajina a paměť*; přel. Petr Pálenský (Praha: Argo/Dokořán)

SPUNAR, Pavel

1994 „Paradisus et patria“; in Jiří Šubrt (ed.): *Locus amoenus — místo líbezné* (Praha: KLP), s. 23–28

STIBRAL, Karel

2005 *Proč je příroda krásná?* (Praha: Dokořán)

STIBRAL, Karel — ZUSKA, Vlastimil — DADEJÍK, Ondřej

2009 *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu* (Praha: Dokořán)

ŠIDÁK, Pavel

2012 *Sémantika krajiny v literárním díle*; in Petr Komenda, Lenka Malinová, Richard Změlík (edd.): *Místo — prostor — krajina* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 83–89

TILLEY, Christopher

1994 *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments* (Oxford: Berg)

TOMÁŠEK, Martin

2012 „Funkce literární krajiny u Karla V. Raisa“; in Jan Malura, Martin Tomášek (edd.): *Krajina. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění* (Ostrava: Ostravská univerzita), s. 159–197

- 2014 „Role krajiny v tzv. hraničářské próze konce 19. a počátku 20. století“; in Eduard Kubů, Jiří Šouša, Aleš Zářický (edd.): *Český a německý sedlák v zrcadle krásné literatury 1848–1948* (Praha/Ostrava: Dokořán/Ostravská univerzita), s. 388–417
- 2015 „Ztratit se na cestě za literární krajinou“; *Česká literatura* LXIII, č. 2, s. 312–317
- WEBER, Kurt-H.
- 2010 *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart* (Berlin/New York: Walter de Gruyter)
- ZELINKOVÁ, Ludmila
- 2014 *Mocenské akty v čase a prostoru Kosmovy kroniky*; diplomová práce (Brno: MUNI)
- ZMĚLÍK, Richard
- 2014 „Literární geografie: problém Máchových krajin“; *Historická geografie* XL, č. 2, s. 205–233
- ZUSKA, Vlastimil — DADEJÍK, Ondřej
- 2007 „Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity“; *Estetika* XLIV, č. 1–4, s. 28–44

Résumé

This study responds to the current growth of interest in the landscape, whose roots in humanities research go back to the latter half of the 1980s. The first part of the text focuses on the issue of sense perception of the world, with substantial input inter alia from Maurice Merleau-Ponty and David Abram; the second part shifts its attention to the literary depiction of space and its literary studies reflections. A basis for the author's reflections in the middle section of the work on the phenomenon of the literary landscape is a book by Kurt H. Weber *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart* from 2010, which does not, however, maintain a sufficient distance between the perceived landscape, i.e. a certain segment of nature arranged in the direct view of the observer, and the landscape constructed by artificial means. In the conclusion to the study, the author provides his own definition of the literary landscape as a specific thematic component of literary work and points out the value of landscape descriptions in their semantic construction.

Klíčová slova / Keywords

literární krajina — literární environment (prostředí) — prostor v literatuře — příroda a kultura — přirozený svět a fikční světy — M. Merleau-Ponty — D. Abram — K. H. Weber

literary landscape — literary environment — space in literature — nature and culture — natural world and fictional worlds — M. Merleau-Ponty — D. Abram — K. H. Weber