

Růžena Jesenská's impressionistic and luministic world of poetry

Růžena Jesenská is a figure who is almost non-existent in the Czech history of literature. Most often she is only mentioned in the anecdotes about Milena Jesenská to whom she was related. The fact that there are reliable analyses devoted to the works of this writer is even more surprising when we take a look at her numerous works, high writing skills and the themes she touched upon. Růžena Jesenská's works include all literary genre and are addressed to various audiences. This study focuses on the issue of the writer's lyric techniques. Examining the lyric works, spanning over more than 50 years, is a real challenge especially given the fact that regarding its time span, it includes different (and often opposing) poetological canons. Its roots are to be found in the epoch of realism whereas the last works were published in the heyday of the avant-garde. However, what can be noticed in Jesenská's works is also the influence of protoimpressionism, which puts her in the broader tendency of artistic expression of the poetry of the 1880s. Hypotyposis, emotionality and romantic aura are the most significant exponents of Jesenská's poetic idiostyle which influenced the manner of composing the represented world. In her poetry and following other impressionists, Růžena Jesenská – like a painter – wished to reveal the represented world through the senses and then to saturate it with the psychological content of the subject. This was manifested in trying to subjectively capture the unrepeatable and atypical impressions through the colourful articulation which transferred the emotional and feeling states. The creation of the represented world is thus not an aim in itself nor a decorative manner. Imagery is just a reason for exposing the internal world of the lyrical subject.

Keywords: Impressionism, protoimpressionism, luminism, modernism, Czech poetry

Ilona Gwóźdź-Szewczenko
Instytut Filologii Słowiańskiej
Uniwersytet Wrocławski
ul. Poczтовая 9
53-110 Wrocław
ilona.gwozdz-szewczenko@uw.edu.pl

IMPRESIONISTICKO-LUMINISTICKÝ LADĚNÝ SVĚT POEZIE RŮŽENY JESENSKÉ

ILONA GWÓŹDŹ-SZEWCZENKO

Růžena Jesenská je v české literární historii takřka nepřítomná, připomínaná nejčastěji anekdoticky na okraji úvah o Mileně Jesenské,¹ s níž byla spřízněna (viz např. Vondráčková 1991: 57–59 a Buberová-Neumannová 1992: 44–45). Přesto si Růžena Jesenská vzhledem ke své výrazné osobitosti a bohaté, neobvykle různorodé literární tvorbě rovněž zasluhuje pozornost. Z její biografie zdůrazněme především ty skutečnosti, které ovlivnily zaměření její literární činnosti *sensu stricto*. Povoláním byla učitelka, pracovala rovněž v redakcích časopisů pro děti (*Dětské besedy Máje*) a pro ženy, jako byly např. *Ženské listy*, *Ženský obzor*, *Časopis učitelek*. V redakci velmi populárního periodika vycházejícího pod názvem *Kalendář paní a dívek českých* setrvala řadu let a přispěla ke zvýšení jeho úrovně, spolupracovala také s redakcí pedagogického časopisu pro děti a mládež *Koule*, krátce působila jako divadelní kritička v časopise *Ženský svět*, psávala fejetony do periodik (od počátku 90. let Jesenská publikovala např. ve *Světě zoru* a *Květech*, začátkem nového století se její texty začaly objevovat i v časopise *Zvon* a také v *Moderní revue*²). Literární tvorbu Jesenské ocenil sám Jan Neruda, když její druhou básnickou sbírku *Úsměvy* zařadil do edice *Poetické besedy*. Je třeba zdůraznit, že Jesenská hojně cestovala, protože i to ovlivnilo její literární činnost – například cesta na Ukrajinu podnítila její zájem o tzv. maloruskou poezii a obohatila českou kulturu o její vynikající překlady poezie Tarase Ševčenko.

Obraz tvorby této české spisovatelky v literárněvědných pracích je znázorňován se sotva znatelnými konturami (např. Mukařovský 1995: 60) a nedočkal se důkladné literárněhistorické analýzy, pomineme-li impresionistickou skicu Jana Opolského, v níž sám autor upozorňuje, že „tyto vzpomínkové řádky nejsou žádnou kritickou studií“ (Opolský 1944: 11). O výjimečnosti její osobnosti se Opolský vyjádřil následovně: „Přímá, ve svém výrazu hluboko zabírající, nikdy nevlastnila plané a povrchní názory soudobého panteismu a na lánech hustě porostlých býlím pozdního romantismu kultivovala krásný kus naší prózy a poezie. Vydávala se se svou touhou daleko ve všech směrech větrné růže hledat čistotu, velikost a krásu svých témat [...] Svěžest jejího pohledu na všechny věci tohoto světa jako barvínek v zimě, v létě se zelenající, nikdy se neměnila“ (ibid.: 3–4). Citovaná práce, jež se ve své naraci vy-

/1/ Jak zdůrazňuje docela ironicky Robert B. Pynsent „poválečné dějiny české literatury spíš než Růženu uvádějí její neteř Milenu Jesenskou, ovšem ne proto, že byla zajímavější spisovatelka než její teta, nýbrž protože byla důvěrnou přítelkyní Franze Kafky“ (Pynsent 1995: 167).

/2/ V desátých letech 20. století vstoupila do *Moderní revue* řada nových tváří. K nejvýznamnějším patřili literáti Miroslav Rutte, Jaroslav Maria, Rudolf Medek, Karel Šelepa, Rudolf Krupička, Rudolf Procházka, kritik Kamil Fiala či právě Růžena Jesenská.

značuje znaky impresionistické kritiky rezignující na jasná a verifikovaná kritéria hodnocení literatury a soustředící se na všeobecné dojmy vnímatele-čtenáře, přesto obsahuje trefný postřeh, že spisovatelka „vnímala všechny věci více srdcem nežli očima“ (ibid.: 6), a soudí, že nejzajímavějším z jejích básnických svazečků je sbírka nazvaná *Srdce* (ibid.: 7). Pokud mluvíme o motivu srdce, nesmíme opomenout stať Roberta B. Pynsenta „Láska a slečna Jesenská“, která je stavěna na studiu dobových pramenů (především prezentuje dobové kritické ohlasy) a kromě rozboru jednotlivých děl s ohledem na zvolené téma, práce obsahuje také biografické prvky (Pynsent 1995).

Motiv srdce je skutečně pro interpretaci poezie Růženy Jesenské klíčový, plní podobnou roli jako v poezii hojně využívaný lexém „duše“ evokující schopnost rozumět vnějšímu světu. Substantivum „duše“ je v moderní české literatuře devadesátých let, zejména v její symbolistické části, značně frekventováno a akcentováno (viz např. Hankóová 2001). Popis vnějšího světa v literárním díle vytváří nejen ekvivalent nálady či myšlenek ukrytých v podvědomí, ale především emocí a citů, proto – jak můžeme soudit – byl motiv „duše“ zastoupen motivem „srdce“. Doplňme, že „srdce“ je nejfrekventovanějším lexémem v její poezii.³ „Srdce“ tak stejně jako „duše“ nebo „duch“ tvoří součást konkrétního lyrického subjektu.

Nedostatek důkladných analýz je dosti překvapující vzhledem k obsáhlé Jesenské tvorbě, jejímu tvůrčímu řemeslu a ztvárňované tematice. Tvorba této spisovatelky totiž zahrnuje všechny literární druhy a směřuje k různým vnímatelům. V této studii se zaměřujeme na problematiku spisovatelčina lyrického stylu. Své rané básně pro děti a mládež zveřejnila již v polovině 80. let 19. století, nedlouho poté začala publikovat pod uměleckým pseudonymem Eva z Hluboké také pro dospělé čtenáře.⁴ Její první básnický soubor, vydaný tiskem s titulem *Pozdrav Praze slovanské*, se objevil v roce 1882, nato se její *stricte* poetická tvorba mísila s básněmi pro děti, povídkami, s romány pro mládež a „dospívající dívky“, ale i pro dospělé, a také s různými žánry scénické tvorby. Současně překládala poezii Tarase Ševčenka. Poslední básnickou sbírkou Růženy Jesenské byly *Básně života a smrti* vydané roku 1932.

Prostudovat tuto více než půlstoletou lyrickou tvorbu není snadný úkol, zvláště když se během této doby střetává s různými (často protikladnými) poetickými kánony – její kořeny časově spadají do období realismu a poslední básně uveřejnila v době rozkvětu avantgardy, třeba už v roce 1917 H. G. Schauer konstatoval: „Je těžko zařadit sl. Jesenskou do některé školy básnické“ (Schauer 1917: 406). Nicméně zároveň dobová i pozdější kritika (Karásek 1927: 128; Brabec 1964: 128) upozorňovala nejen na nepůvodnost

/3/ Jak uvádí portál ceska-poezie.cz, slovo „srdce“ je nejvíce frekventovaným substantivem v lyrickém slovníku Růženy Jesenské. V singuláru se vyskytuje až 607krát, následujícím substantivem z hlediska frekvence je „moře“ (264krát) a teprve na třetím místě je „duše“ (220krát).

/4/ V případě prózy tištěné v časopise *Světlozor* užíla Jesenská pseudonymu Martin Věžník.

slohu Jesenské, nýbrž především na vliv Sládkovy básnické tvorby na její lyriku. Také Vladimír Hellmuth-Brauner, jenž sebral a chronologicky zpracoval její literární pozůstalost, poukázal v krátkém úvodu na to, že kromě Jana Nerudy ovlivnila vývoj její poezie tvorba Josefa Václava Sládka a Vítězslava Háška, načež v její následující básnické tvorbě shledává vliv novoromantismu a dekadence (Hellmuth-Brauner 1974: 1). Karel Milička dokonce uvádí také příbuznost impresionismu s novoromantismem⁵ (Milička 2002: 220).

Pozorná četba básnických sbírek Růženy Jesenské, jež jsou předmětem této reflexe, výrazně poukazuje na raně modernistickou provenienci lyrické konvence. Nelze však souhlasit s opakovaným konstatováním, že její tvorba inklinuje k dekadenci (např. Menclová 2000: 297). Zdá se, že to není nejvýstižnější vymezení její literární dílny a bylo by vhodné toto tvrzení prověřit. Autoři hesla v *Lexikonu české literatury* správně zdůrazňují, že jde spíše o „dekadentní stylizace“ (Cinková 1993: 518). Básnické světy Jesenské jsou totiž plné dekadentních rekvizit, sehrávají však roli stafáže a neimplikují světonázorové konsekvence. Obraznost ve stylu *fin de siècle* slouží pouze k evokaci smuteční nálady, kterou často provázel společenský rozměr, více ovšem exponovaný v prozaické tvorbě – odtud atmosféra šedivosti, ponurosti, smutku, životního prázdna, bídy. Jsou to ovšem spíše symptomy kritického realismu nežli dekadence (srov. Svozil 1974: 57). Možná, že o takovém „dekadentním“ vnímání její tvorby rozhodla povrchně interpretovaná kreace vnitrotextového subjektu, jehož role se jevila jako pasivní, poněvadž explicitně nevyjadřuje žádné emoce nebo postoje a vnější realita skrze něj proudí beze změny – „v němž jako by se obtiskovaly barvy, tvary, zvuky přírodního dění“ (Svozil 1979: 32). Avšak pasivita subjektu je přece jenom zdánlivá. Skrz smyslové vjemy z okolí vzniká mihotavý obraz vnitřního světa mluvčího, světa poskládaného ze střípků prožitků, myšlenek, pocitů a emocí. Došlo k rozkladu realistického objektivního světa a zrození krajiny subjektivních nálad, dojmů a letmých impresí.

V tvorbě Růženy Jesenské jsou bezpochyby zřetelné vlivy protoimpresionismu, což ji zařazuje do širších tendencí uměleckého výrazu poezie 80. let 19. století. Bohumil Svozil poukazuje, že: „[t]vorba básníků realistů 80. let se konstituovala zejména prosazením nového pojetí funkce básnického díla. Básnický realismus ruší hierarchii témat a forem. Jakákoliv podoba lidského bytí, třeba v jeho každodennosti, všednosti, triviálnosti, banálnosti, se může stát předmětem poezie, jejíž hlavní funkce podle realistů spočívá v nalezení *pravdy obyčejného života a pravdy doby*. Hlavní nápor byl proto veden proti *estetické scholastice*, která nadřazovala pojem krásna

/5/ Jednotlivé modernistické směry se mezi sebou nevylučují, nýbrž na sebe vývojově navazují a vzájemně se doplňují – „Vždyť přece veškeré -ismy prostě nejsou než individuálními orientacemi v ještě nezformované oblasti moderního umění, jež je širokou bytností o pohyblivých hranicích“ psal v roce 1913 Josef Čapek (Čapek 1913: 204; srov. též stati napsané o jedno století později – Haman 2013; Jedličková 2013).

všem ostatním funkcím uměleckého díla, a proti názorům o nadčasovém charakteru umění, jež se prý nemá špinit pomíjivou, běžně samozřejmou, tuctovou realitou“ (Svozil 1974: 27–28). Tato změna orientace evokující odvrát od minulosti a implikující zájem o pomíjející „neheroickou“ současnost otevřela před literárními tvůrci nové možnosti. V té souvislosti básník neupomínal na minulost, ale zahájil exponování „osobního prožívání světa“ a explorační vlastního já. Počátky Jesenské tvorby vykazují mnoho styčných bodů s poetikou Antonína Sovy, jehož tvorba má rovněž své začátky v realismu (srov. Šalda 1924: 7–8), což sám autor vyzvedl ve svém básnickém debutu z roku 1890, když ho nazval *Realistické sloky*, zatímco druhá sbírka jeho veršů vydaná hned následujícího roku s titulem *Květy intimních nálad* již zcela tkví v poetice impresionismu. Přejít od realistického popisu k impresionistické obraznosti nebyl tedy nijak výjimečný: „[a]le také toto rozštěpení je výrazem vnitřních rozporů realismu 80. a 90. let. Vždyť impresionismus z realismu bezprostředně vyrůstá. Je předmětný, opírá se o empirii, je zacílen k zpodobení ‚vnějšího‘ světa, především přírodního“ (Svozil 1974: 32).

Hypotypóza, dojmovost a náladovost tvoří nejvýznamnější prostředky básnického idiostylu Růženy Jesenské, jež ovlivnily způsob, jakým komponuje prezentovaný svět. Činitelem organizujícím materií lyrických děl je totiž specificky zkonstruovaný vnitrotextový subjekt podmiňující prezentovaný svět, jenž se jeví jako sestavený na plátně dvou komplementárních uměleckých tendencí, které technicky směřují k obdobným výsledkům (avšak různé provenience) – impresionismu a luminismu. Impresionismus je umělecká metoda dynamizující představovaný svět, zahrnující rigorózní zásady pragmatické analýzy a vyumělkované kompozice. Nejdůležitější se v uměleckém díle stala rekonstrukce pomíjivých a neklidných momentů a zachycení prchavosti chvíle, což provázela hra barevných reflexů, zastírání kontur, rozbíjení barev, aby se umocnil pocit živé, pulzující skutečnosti. Proto dominuje výrazná expozice „lyrického já“, jejíž transpozice vnějších obrazů obohacuje o vlastní vnitřní pocity. Postupy tohoto typu jsou v poezii Růženy Jesenské obvyklé, jak je patrné například v básni „Nad mořem“:

Nad mořem nízko
hvězdy visely,
a mně se jako v moři
duší zachvěly.

Bez konce dálka
temnila se z nich,
a mně se noci smutné
v duši soumrak zdvih.

Od skály racek
 bílý a tak něm
 sám letěl, zazněl touhou
 šum ten v srdci mém.

(Jesenská 1892b: 38)

Vnější svět je tedy jakoby „sestaven“ s prožitky lyrického subjektu, odtud se bere časté uplatňování sloves vyjadřujících pozorování světa (společně se zdůrazňováním pozorovatele), např.: „vidím“, „slyším“, ale také „jeví se mi“, signalizující senzuační percepci světa zdůrazněnou právě svou komplexností, synestézií popisu neboli sloučením koloristických, světelných, vonných či hmatových efektů, což vyúsťovalo ve zcela novou uměleckou kvalitu. Expozice vonných motivů se v této poezii projevuje následovně: vůně je hmatatelná, je možné ji např. nalít: „horoucí vůně do prsou mi vlíval“ (Jesenská 1904a: 75); vůně se může pohybovat: „čarovných se květů vůně chvěly nebezpečně“ (Jesenská 1912), vůně může mít barvu: „tajemstvím dýchá vzduchu modrá vůně“ (Jesenská 1904b: 48); vůně též může mít vlastnosti připisované chuti, a to jak konvenčním způsobem – „sladká vůně růží“ (Jesenská 1889: 4), tak i ve zcela nové „chuťově-vonně-hmatatelné sestavě“ – „tou teplou vůní růží“ (Jesenská 1895: 82) nebo také „vzduch teplý chvěl se slanou vůní vln“ (Jesenská 1892c: 7). Obdobnou reprezentaci získaly zvukové dojmy, jež jsou odívány do barev, např. píseň může být zbarvena bíle – „bílé noci rozechvěly bílé písně v duši“ (Jesenská 1909: 42), často se také určitá barva spojuje s nějakým zvukem, např. žalobný zvuk zvonu má fialovou barvu: „zvony fialově naříkaly“ (Jesenská 1904b: 53), „zvon své fialové písně roní (ibid.: 56). Básnířčiným preferovaným smyslem je nicméně zrak. Exponuje především *vidění*, veškeré další smysly mají spíše druhotnou funkci nebo jen posilují zrakové vjemy. Proto synestézie směřuje nejčastěji k *obarvování* ostatních smyslových dojmů, například zdůraznění intenzity barvy její chuťovou vlastností: „rozepnout křídla toužím, / opít se rudým kvítím“ (Jesenská 1904a, 74), „píti vzduch modravý, vonný“ (Jesenská 1899: 19). Charles Baudelaire, na něhož se Jesenská jakožto na svého patrona ve své poezii vícekrát odvolávala, tvrdil, že „v barvě nalézáme harmonii, melodii, kontrapunkt“ (Baudelaire 1961: 263):

Baudelairův pomník nad mým stolem psacím,
 mé jméno na okraji s jménem tvým
 kouzelně spojeno. Když cestu ztrácím,
 úzkosti sejmi křídly sklopeným!

(Jesenská 1919: 29)

Vnímání modifikací, jež barvu proměňují následkem změny intenzity osvětlení, věcnost vidění spojená s důkladnou topografickou lokalizací a také s poetickou metaforou dynamizující celek – to jsou některé ze znaků impresionistické objektivizace subjektivních zrakových zážitků. Dynamická koncepce prostorově-barevného zobrazování, „citovost“ (postupně jsou tyto popisy více „impresivní“ nežli „impresionistické“), jakési rozpouštění celku v syntetizujícím, jednolitém barevném tónu v závislosti např. na denní době či ročním období – to vše přibližovalo dojmy vznikající během vizuální percepce jevů a věcí, pomíjivého plynutí barev, mihotání iluminace, hru stínů. Básnířka tedy exponovala svět prizmatem rozličných atmosférických jevů (např. sněh, mlha) a zaznamenávala vizuální proměny, které způsobovaly, čímž ve svých básních zachycovala úplnost momentálního synestetického dojmu jako jednolité umělecký celek:

Jdu, Praha lazurem celá
svítila v lese svých věží,
Vltava zpívajíc mlhou
pučících ostrovů běží.

(Jesenská, 1899: 18)

Obraz vyvolaný spatřenou částí Prahy popsala poetka také v básni „Mé drahé město“ obsažené ve sbírce *K stínům* (Jesenská 1912: 44 n), v níž podtrhla neoddělitelnost koloritu od náladovosti: „Ó, jaké barev proměňování a nálad křížení [...]“ (ibid.: 45). Podle vzoru impresionistických malířů pozoruje dynamické změny v přece jen statickém (z hlediska objektivního vidění) plenéru: „A nade vším jak nad prchavým preludem / vychází slunce ohromné jak pečeť krvavá / do bílých mlh a křišťálovým dnem / proplovává [...]“ (ibid.: 45). Jaro přináší široce pojatou auru „jarnosti“: „V zelené mlze ostrovy / a v azurovém jasu ulic vyzývavý vzhled, [...] vzduch blankytný a vlahý [...]“ (ibid.: 46). Podzim naopak halí město do své „podzimnosti“: „A je-li jeseň, šarlatem a zlatem / zahýří den po stráních, v zahradách, / v čarovné krvi žlutých odstínů, / v perleti mlh, v záchvatu zbožně svatém [...]“ (Jesenská 1912: 47). Kromě ročních období ovlivňují vzhled města též denní doby: „Ó, město púlnocní, jak světla poletují v něm, / když vítr jimi zmítá, tmavý letí mrak / a zastaví se, rozpne křídla jak přízračný drak / a zastaví se [...]“ (ibid.: 46). Báseň evokuje umělecký projekt Clauda Moneta realizovaný od února do poloviny dubna 1892 a poté v letech 1893–1894, během něhož namaloval cyklus třiceti pláten věnovaných raně gotické katedrále Notre-Dame v Rouenu. Světlo a barva v tomto cyklu dominují. V každém obraze Monet předkládá odlišnou intenzitu světla a následkem toho určitou paletu barev. Obvykle osciluje v intenzivních, čistých barvách. Monet maloval katedrálu mnohokrát, pokaždé při jiném osvětlení, v jiné denní době i za jiného počasí: za úsvitu i za sou-

mraku, ve slunci i v mlze, v létě i v zimě. Usiloval o ztvárnění atmosféry, která katedrálu obklopovala, osvětlení i stavu průhlednosti ovzduší. Cyklus obrazů zobrazujících katedrálu v Rouenu nezrcadlí jen jednotlivé stavy počasí, ale ilustruje též několik aspektů umělcova vidění objektu. Toto impresionistické „pohyblivé oko“ (*vision binoculaire*) sloužilo k zachycení proměnlivosti světa, což reflektuje ve svých verších i Růžena Jesenská, např.: „Stříbrné ráno květy na fontáně v barvy teplé vzkřísilo [...]“ (Jesenská 1912: 51).

Toto hledisko je dalším podstatným aspektem v analýze básnické tvorby Růženy Jesenské. Přispívá k dosažení efektu „psychologizace“ krajiny, která se už nezahrnuje do kánonu subjektivní popisnosti, poněvadž je prezentována z perspektivy percepce „lyrického já“:

Tu hráz vidím tichou a snivou,
kdes nahlas mi čítával rád,
tu hráz vidím zelenou, snivou,
a potůček slyším tou nivou
jak slzami lidskými lkát.

(Jesenská 1899: 33)

Je to vlastně subjektivně impresivní způsob vidění skutečnosti umělci tvořícími řadu let před konstituováním malířského impresionismu. Světelné efekty emanovaly z poezie a výtvarného umění baroka, také mentální krajina romantiků byla podporována luministickými technikami. Zde se analogie dějí jen na základě ekvivalence určitých prostředků umělecké dílny. Impresionistický tvůrce vnímá sebe (eventuálně vytvořený vnitrotextový subjekt) jako médium petrifikující objektivně existující svět barevných a světelných relací. U Jesenské je naopak patrná psychologizace krajiny, v níž specifická role připadá mnohokrát implementovanému luministickému činiteli, jenž představuje pojitko impresionismu konce 80. let s prvky, jež badatelé nalézali v romantismu, nebo dokonce v baroku. Luministicko-impresivní dojmovost popisu přála sjednocování morálně-estetických kvalit a přispívala k vytváření „citové“ krajiny, nikoli pouze krajiny „pocitové“ charakterizující impresionismus *in puris*. Výsledkem bylo chápání impresivnosti popisu jako cesty vedoucí nejen k předání povrchu věci, ale i její vnitřní podstaty pramenící ze subjektivního vnímání a z toho plynoucí ambivalence:

Moje roky jakby mračna
plná světla v dálku létla –
vidím někdy jen ta mračna,
jindy jen ta drahá světla.

(Jesenská 1904a: 50)

Vnímání světa je tedy závislé na percipujícím subjektu. Luministické efekty dynamizují malířský způsob vidění a vnášejí činitel estetizace v podobě syntetičnosti popisované imaginární „vnitřní“ skutečnosti. Přechod od detailní relace o věcech k celostnímu, jevovému postihování koloristických a světelných hodnot, jež mají imitovat vnitřní stavy, vede k vytvoření impresivní metafory zahrnující celý obraz. Na tuto dominanci vizuálnosti a přítomnost secesní stylistiky upozorňuje Libuše Heczková (Heczková 2010: 148) jak v próze Růženy Jesenské, tak i v její básnické sbírce *Hudba plachet*. Poukazuje na spektakulárnost ve vyjadřování pocitů a na (nepodařený) pokus o nalezení odpovídajících prostředků k jejich vyjadřování; Vladimír Papoušek označuje tuto tendenci za málo elastický ornamentální model přelomu 19. a 20. století (Papoušek 2010: 297–298).

Jenže důkladnější analýza této tvorby vede k závěru, že toto světlo je motivem spojujícím a organizujícím lyrickou materii – toto světlo se stává kvalitou v souhře s plastičností básnického obrazu, slouží k výstavbě nálady vyplývající ze zvolené konstrukce lyrického subjektu. A co je zajímavé, že i tato malířská hodnota, vedle barvy (či spíše nanesená na barvu, již podmiňuje a interpretuje), je nepochybně využita jako nositelka nálady tvořící pozadí emocionálních prožitků lyrického podmětu. Médium stavu duše osvětluje tedy vnější svět, činí ho krajně subjektivním a ukládá vnímateli jeho recepci. Zdá se, že dílensky nejbližší metodou byl luminismus, jehož formule, vycházející z estetických předpokladů německého romantismu, vnímala světlo jako symbol ducha přírody. Obdobně jako barva nalézaly určité druhy osvětlení, ať již plné denní světlo, či světlo vycházejícího měsíce, nebo také mihotavé světlo svíce, své paralely v lidských náladách. V teorii i umělecké praxi Johanna Wolfganga von Goetha se barva intelektualizuje, když se stává básnickým obrazem abstraktních pojmů. Goethe jako první upozornil na „psychický“ charakter tohoto jevu, když zdůrazňoval, že barva není objektivní vlastností světla ani předmětů, ale je podmíněna subjektivním způsobem své recepcce.

Koloristicko-luministický aspekt kreace prezentovaného světa se stal hlavním determinantem poetiky Růženy Jesenské a projevil se ve vytvoření svébytné náladové krajiny, jež se opíralo o zachycení daného momentu, prchavosti chvíle. Měl představovat nejen záznam stavu přírody, ale i odpovídající nálady duše/srdce vnitrotextového subjektu, a současně penetraci jeho podvědomí. Jak si povšiml Bohumil Svozil, „poezie zdramatizovala vztah lidského ‚já‘ a světa a ukázala ho jako otevřený problém, který se dožaduje stále nového řešení“ (Svozil 1979: 17). Prostřednictvím verbalizace exprese lyrického subjektu volila básnířka nejčastěji „čistou“ krajinu, samu o sobě nijak výraznou, bez podivností a exotických elementů, nebo oživenou jedině zdůrazněním stafáže, a soustředila se především na jevy provázající změny v nich probíhající. Proto též preferovala prchavé, přechodné atmosférické jevy v denních dobách, které se vyznačovaly výraznými pro-

měnami – např. západy slunce či soumrak, a spojovala je se světelnými a barevnými jevy nesoucí pohaslé, vybledlé i barevné skvrny. Následně pak tato tónování spojovala se stavy duše a srdce. Takto představovaný svět byl výrazem vnitřních prožitků projevujících se širokou škálou pocitů, počínaje koncentrací mysli, melancholií, steskem a neklidem a konče strachem, rozpaky a pocity prázdna. Tak vznikl obraz integrující představovaný svět a náladu, závisející na stavu ani ne tak duše, jako „srdce“, čili subjektu transponujícího svět. Během doby vzniklý obraz tak silně slučoval obě kategorie, že není možné konstatovat, jestli se vnitřní nálada projektovala do jeho vnímání, nebo naopak, že aura vnějšího světa ovlivňovala expresi média:

Bez paprsků byla cesta,
dlouhým lesem cesta šerá,
stíny z nebe, stíny z korun,
smutno bylo u jezera.
[...]
Stokrát tmavší nežli jindy
byla jeho duše lesklá;
i v mé duši šelo se,
proč bych si mu nezasteskla?

(Jesenská 1889: 47)

Barevná paleta zrcadlila celý rozsah emocionálních stavů. V tvorbě Jesenské pozorujeme obě podoby výtvarného luminismu – vedle výše zmíněného koloristického luminismu, kdy je světlo činitelem osvobozujícím barevnou vibraci (jako např. v malířských projevech Camilla Pissarra nebo Williama Turnera) existuje rovněž monochromatický luminismus spočívající ve zvýraznění světla při dominujícím jednobarevném tónování (jako např. v malbách Caravaggia nebo Rembrandta). Například okamžik soumraku (symbolizující široce pojatý konec a atmosféru uzavírání) se vyznačuje úzkým, monochromatickým rozptylem barvy, kdy se nebe po západu slunce stává nejprve tmavomodré a postupně šedne a tmavne. Lyrické uchopování tohoto barevného fenoménu se nejvýrazněji začleňuje do paradigmatu impresionistického stylu, poněvadž se výchozím bodem impresionisticky orientované výpovědi stal objekt pojmáný jako jev zcela závislý na způsobech percepce. Prvoplánové situování poznávaného subjektu vedlo k významným jazykově-stylistickým konsekvencím, mimo jiné k užívání nominálních konstrukcí, což je patrné v líčení vlastností pomocí substantiv, čehož příkladem jsou formulace typu „taková modrost hlubokých a šťastných nocí, / taková modrost tichých zamyšlených moří, / ó modrost tvých krásných, drahých očí“ (Jesenská 1917: 48) nebo jejich vnímání jako události: „v taženou modrost, která zvolna hasne“ (ibid.: 37), „stíny zkameněly v modrost

tichých stěn“ (ibid.: 44). Senzuální prožitky se na sebe vrství, čímž vzniká značně zkondenzovaný, takřka hmatatelný lyrický obraz, jako např. v básni nazvané „Romance jednoho večera“:

Dva černé topole a *hrozny modrých fial*,
 žalostný vody pláč a modly zvrácené,
 zvrácené modly větrem. Na břehu jsem stála,
 u řeky *slunce krví temně zbrocené*.
Žal můj byl černá noc, a v nic jsem nedoufala,
 fialy kvetly, vlny pospíchaly v dál,
rezavé vlasy vrb s mým vlály smutkem.
 Kdo blízký, *Neznámý mne v modru zavolal*.
 A ještě chvil se hlas ten v slunce rudých stopách,
 když hadovitě řeky v stínu ponurém
 loď zjevila se divná, *bílých plachet kouzlo*
neslyšitelně plulo tmavým lazurem.

(Jesenská 1904b: 46; zvýrazněno I. G-Sz.)

Atributy jsou pro impresionistu událostmi, a proto se v obraze neobjevují „kouzelné bílé plachty“, ale „bílých plachet kouzlo“ a sám lyrický subjekt je s nimi neoddělitelně propojen: „rezavé vlasy vrb s mým vlály smutkem“. Denní doba zrcadlí jeho stav pohroužení se do beznaděje: „Žal můj byl černá noc.“

Pojetí atributů jako událostních kategorií způsobuje, že jsou spíše preferována dynamická slovesa než statická adjektiva, což se v synestetickém pojetí realizuje takto: „zálivy jezer teple modrají se v prohlubních“ (Jesenská 1917: 35). Často se také vyskytují slovesa obsahující stupeň intenzity barvy, její rozzářením nebo slovesa poukazující na její „přibývání“: „zamodralé, světlé vlny“ (Jesenská 1891: 58). Stupeň intenzity barvy byl též v zobrazování exponován pomocí adjektiv: „až světlo žlutavé se v oknech zachvělo“ (Jesenská 1904a: 22). Barvy se přenášejí též na jiné objekty, např. soumrak zabarvuje horské štíty modře: „jako když slunce zhaslo / za vrchy modravými“ (ibid.: 74). Předměty předávají své barvy jiným předmětům, odrážejí se v sobě podrobené analogickému vlivu světla (a transponovaného přes vědomí média), ztrácejí tvary, někdy se dokonce dematerializují. Ve světě Jesenské přechází jedna věc ve druhou, znakové významy na sebe navazují, prolínají se, utvářejí složitá významová pole. Barvy se totiž proplétají se světlem, proto nelze opominout barevné odstíny spojující v sobě dvě barevná pole, například zeleň a modř, jež jsou tak zkondenzovány, že se stávají takřka hmatatelnými, jako např. v incipitu básně „V azuru“:

*Azurnou světlostí byl prostor naplněn,
modrostí jezer, oblohy a moře,
lesův a skrytých květův, očí, jejichž sen
jak safírový člun se snesl v moře
a plul a plul –
by na ostrově Štěstí spočinul.
Tyrkysem zářilo kol drahé moře [...]*

(Jesenská 1917: 44; zvýrazněno I. G-Sz.)

Atmosféra lyrické krajiny světlem přesycující kaleidoskop barev a zvuků vytváří dojem plynulosti a neoddělitelnosti vzájemně se prolínajících senzualistických jevů, což poskytuje dojem představení zážitků – je to patrné např. v básni „Noc divně světlá“:

*Noc divně světlá lunou rozechvěná,
stříbrné orchideje mlžný květ,
tůň modravá, lekníny posázená,
záhadných snění vykoupný svět.*

*Roj zlatých hmyzů melodicky bzučí,
snad hvězdy rozptýlený teplý pel,
neb luna zpívá, moře z dálky hučí,
neb jenom háj to našich srdcí zněl.*

*Noc divně světlá. A tys dítě luny.
Mám v krvi plamen, v duši palem stín,
pojď, sednem spolu na písčité duny
před moře safírový vábný klín.*

(Jesenská 1904b: 33)

Barvy tedy neměly pouze a výlučně rozměr estetický, ale symbolicko-alegorický, je však třeba zdůraznit, že poetika Růženy Jesenské se nezačleňuje do symbolismu jako literárního směru – symbolika barev jako stylový prvek je vlastní nejen symbolismu, ale také impresionismu (srov. Rossa 2003: 108). Maria Rzepińska konstatuje: „Barva byla u symbolistů úzce spojena se světlem, roční dobou, částí dne, druhem počasí; postupně se impresionismus osvobozoval od těchto všech závislostí a směřoval ke stále odvážnějšímu komunikování svých vlastních imanentních kvalit a hodnot“ (Rzepińska 1983: 489). Pozorování barevného světa přináší „mnoho informací důležitých k racionálnímu poznání“ (Baran 1978: 23) a role smyslového vjemu působí na vyvolání nálad, zvláštních psychických stavů, které vznikají z emocionálního

působení světa na člověka (ibid.). V tvorbě Jesenské nahromadění vjemů působí občas nepřehledně až chaoticky, co způsobuje, že „[...] verše stávají se nepřístupnou zahradou, kde vše splývá v chaotický růst“ (Fiala 1918: 32).

Je pro tuto lyriku velmi charakteristické, že příroda je zde prezentována především jako neustálé dění. Do tohoto kontextu přírodního dění jsou často vsazeny reflexe lyrického mluvčího, které nesouvisí jen s prezentací konkrétního výjevu, nemá jen funkci zesilovat atmosféru dané chvíle, navodit ono „tady a teď“. Uvedené přírodní skutečnosti tyto reflexe svou obecnou lidskou symbolikou zintenzivňují a naopak dané reflexe zpětně značně „zabarvují“ tyto přírodní konfigurace existenciálními významy. Jesenská vytváří tak subjektivně zabarvený obraz světa, který je schopen odpoutat se od bezprostředního „tady a teď“. Každá použitá barva je tak nositelkou celé řady verbálních sdělení. Sekundární neboli přenesené významy použitých barev nejčastěji vycházejí z konotací, které tato barevná označení v jazyce mají.

Snaha sladit přírodní dění s emocionální sférou je v tvorbě Jesenské záměrná, ale nepřekračuje ustálenou konvenci sémantického propojení těchto dvou kategorií, což je zřejmé na příkladu červené barvy. Mnohoznačná červen, symbolizující jak hluboký cit lásky, tak i krev znamenající nemoc a smrt, se stejně často objevuje v poezii této básnířky. Anna Rossa konstatuje: „Barva, ačkoliv pochází ze světa přírody, je zapřažena do mechanismů řídících svět citů, vzpomínek, tužeb a také melancholií a extází. Běl sněhu je například ekvivalentní době dětství, šed' soumraku zmatkům a smutku, purpurový západ slunce zoufalství a obavám a světle růžová barva očekávání a nadějí. Příroda poskytuje nekonečné množství forem reflektujících city: mlhy, dýmy – rozptýlené myšlenky a tesknoty, déšť – hrdinčino zoufalství“ (Rossa 2003: 315–316). City se po vzoru barev mihotají různými odstíny, jsou nejednoznačné či proměnlivé, ale jsou sevřeny v jednom uzavřeném lyrickém obrazu, jak je tomu v básni ze sbírky *Okamžiky*:

Byl by to zázrak, kdyby za večera
jsi na pěšině lesní náhle stál,
když vyjdu z lesa tajemného šera,
když více touha ne, leč svírá žal
mé srdce pro tebe, když cvrčků písní
se sladkovonný jetel ozývá,
když západ větve purpurové třísní [...]

Večery tiché na silnici bílé –
ó, proč jen vzpomínek mi budí cit,
proč nejsi tu, by duši našich spolu
se dotekl ten mír a sen a klid!

(Jesenská 1891: 24)

Cesta širým nebem stříbrně se bělá,
jako samo štěstí utajené – tam;
abych drsných pěšin světa zapomněla,
k cestě bílých růží k nebi ulétám.

(ibid.: 37)

Podle příkladu impresionistů toužila Růžena Jesenská smyslově ozřejmit malířským způsobem vnímaný svět a poté ho nasytit psychickým obsahem prožívajícího subjektu. To se projevovalo ve snaze subjektivně ustálit neopakovatelné a netypické dojmy prostřednictvím barevné artikulace sdělující emocionální stavy (obdobně jak je tomu v tvorbě Federica Garcíi Lorcy, Rimbauda a Nervalu). Je potřebné si uvědomit, že barva může být i prostředkem hodnotícím a v celku textu poetizačním. Je tedy „důležitým prvkem poznávacím i prvkem emočním“ (Baran 1978: 185).

Proto zavádí celou férii barev, od křiklavých a jiskrných zobrazujících stavy vzrušení, zanícení či napětí po barvy zamžené, nereálné, vybledlé, sugerující přivolávání vzpomínek, jež „pohasly“ a „vybledly“. Kreace prezentovaného světa není samoučelnou dekorativní manýrou. Obraznost představuje záminku k expozici vnitřního světa. Když Jesenská využívá nově objevené metody záznamu světelných efektů, překonává impresionistický postoj, neboť vnímá světlo jako „mluvu srdce“, zdroj exprese, prostředek, jenž činí vnitřní svět vnímaného subjektu vnějším, což vede k psychologické deformaci prezentovaného objektivního světa (srov. Svozil 1979: 15). Vedle reálně existující skutečnosti (výrazně je akcentována topografie) se objevuje skutečnost náladová a významová, symbolizující a expresivní, prezentovaná prostřednictvím barevných skvrn, jejichž ostrost, sytost a odstíny zrcadlí intenzitu nálad srdce. Bohumil Svozil to formuluje následovně: „Otevírá se tím cesta od krajinomaleb k zobrazení duševních procesů, předmětnost ustupuje metaforice, konkrétní odstíněný detail symbolice“ (Svozil 1979: 32). Výstavby struktury prezentovaného světa se účastní všechny prostředky umělecké tvorby, fungující jako impresionisticko-luministické klima, což umožnilo lyrickou exemplifikaci napětí mezi „já“ transponujícím svět a tímto transponovaným světem.

LITERATURA

BARAN, Ludvík

1978 *Barva v umění, kultuře a společnosti* (Praha: SPN)

BAUDELAIRE, Charles

1961 *O sztuce. Szkice krytyczne* [z franc. přel. J. Guze] (Wrocław: Ossolineum)

BUBEROVÁ-NEUMANNOVÁ, Margarete

1992 *Kafkova přítelkyně Milena* [z něm. přel. I. Řezníček] (Praha: Mladá fronta)

BRABEC, Jiří

1964 *Poezie na předělu doby* (Praha: NČAV)

CINKOVÁ, Jarmila

1993 „Růžena Jesenská“; in *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce* (Praha: Academia), s. 518–520

ČAPEK, Josef

1913 „Guillaume Apollinaire: Les Peintres cubistes“; *Volné směry* 17, č. 4/5, s. 203–205

EXNER, Ivan – BALLARDINI, Andrea Louis

2017 *Světlo v obraze: český impresionismus – inspirace blízké i vzdálené* (Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes)

FIALA, Kamil

1918 „Romány a povídky“; *Moderní revue* 24, č. 32, s. 273

HAMAN, Aleš

2013 „Vilém Mrštík – naturalista, nebo impresionista? (glosa k povaze jeho próz)“; *Literární archiv* 45, s. 9–12

HANKOVÁ, Ludmila B.

2001 „Duše, život a krásy v moderní české literatuře přelomu 19. a 20. století“; in Daniel, Vojtěch (red.): *Česká literatura na konci tisíciletí I. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (Praha: AV ČR), s. 207–216

HECZKOVÁ, Libuše

2010 „Děti čistého živého (lux et tenebris) (1909)“; in *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923* (Praha: Academia), s. 145–158

HELLMUTH-BRAUNER, Vladimír

1974 *Růžena Jesenská (1863–1940): literární pozůstalost* (Praha: Literární archiv Památníku národního písemnictví)

JEDLIČKOVÁ, Alice

2013 „Zvětšeniny ze stylu bratří Mrštíků: impresionistické stopy v realistické malbě“; *Literární archiv* 45, s. 23–34

JESENSKÁ, Růžena

1882 *Pozdrav Praze slovanské* (Mladá Boleslav: V. P. Nešněra)

1889 *Úsměvy* (Praha: Eduard Valečka)

1891 *Okamžiky* (Praha: F. Šimáček)

1892a *Konec idylly* (Praha: F. Šimáček)

1892b *S vlaštovkami* (Praha: J. Otto)

1892c *Tři listy* (Praha: F. Šimáček)

1895 *Slitování a láska* (Praha: F. Šimáček)

1899 *Písně k tvé duši* (Praha: F. Šimáček)

1904a *Ballady a písně* (Praha: J. Otto)

1904b *Rudé západy* (Praha: R. Jesenská)

1909 *V pozdní chvíli* (Praha: nákladem vlastním)

1912 *K stínům* (Praha: v komisi Al. Srdce, Národní knihkupectví)

1917 *Hudba plachet* (Praha: Kamila Neumannová)

1919 *Poslání* (Praha: L. Bradáč)

1922 *Odchod lásky* (Praha: L. Bradáč)

1927 *Srdce* (Praha: B. Kočí)

1932 *Básně života a smrti* (Praha: Zátíší, knihy srdce i ducha; B. M. Klika)

KARÁSEK Jiří ze Lvovic

1927 *Tvárcové a epigoni* (Praha, Štorch-Marien)

MENCLOVÁ, Věra – SVOZIL, Bohumil – VANĚK, Václav (eds.)

2000 *Slovník českých spisovatelů* (Praha: Libri)

MILIČKA, Karel

2002 *Od realismu po modernu. Světová literatura 3* (Praha: Baronet)

MOLDANOVÁ, Dobrava

1996 *Česká literatura v období modernismu (1890–1918)* (Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně)

MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.)

1995 *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945* (Praha: Victoria Publishing)

OPOLSKÝ, Jan

1944 *Růžena Jesenská* (Praha: Česká akademie věd a umění)

PAPOUŠEK, Vladimír

2010 „Ze života umělcova (1917)“; in *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923* (Praha: Academia), s. 284–298

PYNSENT, Robert B.

1995 „Láska a slečna Jesenská“; in Urban, Otto. M., Merhaut, Luboš (eds.): *Moderní revue 1894–1925* (Praha: Torst), s. 167–187

ROSSA, Anna

2003 *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu* (Kraków: Universitas)

RZEPIŃSKA, Maria

1983 *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego* (Kraków: Wydawnictwo literackie)

SEDLÁŘ, Jaroslav

2006 „Impresionismus“; *Universitas* 39, č. 1, s. 39–45

SCHAUER, Hubert Gordon

1917 *Spisy* (Praha: Kamilla Neumannová)

STROHSOVÁ, Eva

1963 *Zrození moderny* (Praha: Československý spisovatel)

SVOZIL, Bohumil

1979 *V krajinách poezie. Realismus, impresionismus, dekadence, symbolismus – básnické vývojové tendence z konce 19. století* (Praha: Československý spisovatel)

ŠALDA, František Xaver

1924 *Antonín Sova: essay* (Praha: Otakar Štorch-Marien)

1949 „Syntetismus v novém umění“; in idem: *Kritické projevy 1* (Praha: Melantrich), s. 11–54

1950 „Česká moderna“; in idem: *Kritické projevy 2* (Praha: Melantrich), s. 361–363

VAŇKOVÁ, Irena

1999 „Barvy a emoce“; *Čeština doma a ve světě* 7, č. 1, s. 6–7

VONDRÁČKOVÁ, Jaroslava

1991 *Kolem Mileny Jesenské* (Praha: Torst)