
NÁHLEDY NA ESTETICKÉ OCEŇOVÁNÍ PŘÍRODNÍ LYRIKY

OD IMPRESIONISTICKÉ ROZPTÝLENOSTI
K ENVIRONMENTÁLNÍMU ŽALU

LIBOR STANĚK

AN INSIGHT INTO ESTHETICAL APPRECIATION OF NATURAL LYRIC. FROM IMPRESSIONISTIC RANDOMNESS TOWARDS (CONTEMPORARY) ENVIRONMENTAL LAMENTS.

The aim of this thesis is not to provide a complete list of every poetic movement which was interested in nature as such. However, the text is focusing on several selected impressionistic and environmental poetry collections through which the thesis will demonstrate different examples how a poet can deal with natural lyric. The list of chosen poems should outline concrete groups of metaphors which are characteristic for poetic movements aforementioned.

Keywords: Natural poetry, aesthetic appreciation of nature, contemporary Czech poetry, impressionism, environmental poetry

Estetické náhledy na přírodu se v rámci impresionistického diskurzu transformovaly do sdíleného přesvědčení, které vyprodukovalo nový systém jejího metaforického uchopování. Výtvarní impresionisté v odmítavé reakci na ateliérovou malbu vykročili ze svých uzavřených ateliérů do neorámovaného a všeobklopujícího plenéru (volné přírody), kde chtěli znovu uchopit viděnou skutečnost a nově esteticky ocenit přírodu.⁽¹⁾ Ta se pro ně stala

1 Strůjce výtvarného impresionismu Claude Monet byl fascinován nejen ustavičným zobrazením proměn světla, ale rovněž frekventovaným znázorňováním vody v říční hladině, konkrétně jemnými kontrasty v pojetí hladiny a vnitřní dynamiky vody. Neustále ztvárňoval motiv moře v různých klimatických obdobích, avšak jeho zpodobnění přírodních živlů podléhalo idealizacím v duchu harmonické-

ústředním tématem, do kterého (podobně jako jejich romantičtí předchůdci) transformovali své vnitřní stavy.⁽²⁾ Impresionistická řeč toužila prostupovat citové nálady atmosférického okamžiku, který byl ze své prchavé podstaty nezachytitelný, ostatně stejně jako znázorňované přírodní objekty.

Ono impresionistické „vnoření se“ do přírody pracovalo i v literárním úzu se skupinou metafor, které měly za každou cenu vyvolat, zobrazit či reprezentovat okamžitý a prchavý dojem, nejčastěji vyvolaný přírodním dějem. Inovativními postupy reprezentoval nový typ uměleckého vidění, které s sebou přineslo mimo jiné i nový typ básnického slovníku.

Impresionističtí básníci tedy nahlíželi přírodu v jakémisi „předporozumění“, které už bylo skrze výtvarnou tvorbu definováno, které ale zároveň skrze díla literátů čekalo na své plnohodnotné zpodobnění v literatuře. Jedno z nejproslulejších podnikl francouzský básník Paul Verlain, jehož lze považovat za jednoho z otců literárního impresionismu. Lyrický subjekt se nechává především v jeho básnické sbírce *Saturnské básně* (1860) ovíjet toulkami v přírodě, prostřednictvím níž dochází k typickému způsobu vnímání krajiny fixující se na její prchavou neopakovatelnost. Jde o nový způsob percepce zakládající se na inovativním impresionistickém principu: „Jitro po probuzení / rozsévá se po polích / melancholické snění / západů slunečních. / Melancholické snění / mé srdce v zpěvech svých / zkolébá k zapomnění / v západech slunečních. / A hlavou mi sny běží, / zvláštní jak slunné dny / západů na pobřeží, / jichž rudé fantomy / sledovat stačím stěží / když letí, podobny / sluncím, jichž koruny / klesají na pobřeží.“ (Verlain 2007: 30) Západy sluncí jsou zde vykresleny v typicky impresionistické melancholické náladě, jež se pokouší zachytit efemérní krásu přírodní scenérie. Stěžejním motivem básně je ustavičný pohyb, jenž je ale ze své podstaty nezachytitelný. Verlainovo básnění přesto akcentuje snahu tento prchavý přírodní proces zpodobnit v jakési „vnitřní črtě“, chceme-li impresi.

ho pojetí přírody (srov. Klivar 2014: 12). Vodní plocha se pro impresionisty stala zrcadlem, od něhož se odráží umělcova vnitřní imprese, která se díky síle imaginace doslova vpíjí do plátna.

2 I v romantismu byl hlavním impulzem pro estetické oceňování přírody básníkův subjektivismus. Příroda se zde stávala pomyslným zrcadlem, ve kterém se odráželo autorovo nitro.

Je patrné, že do Verlainových básní již zřetelně promlouvá modernistický diskurz, jenž celkový obraz vnímá extrémně rozptýleně, s latentními náznaky abstrakce,⁽³⁾ rozestírající hranici mezi objektivním a subjektivním. Ve Verlainově básnickém pojetí se neklade důraz na „to, co je vidět“ ale naopak na „to, co vnímáme“.

Základem literárního impresionismu je „preferování smyslových jevů a požitků před intelektuálním přístupem ke skutečnosti“ (Vlašín 1983: 8). Do lyrického obrazu předmětného světa je tedy zároveň silně obsaženo psychologické naladění básníka (srov. Verlainovu báseň). Obdobně jako v romantismu se zde přírodní krajina transformuje do stavu autorovy duše. Subjektivní zaměření estetických principů impresionismu proto tenduje k posílení lyričnosti, která se orientuje na intimní a přírodní témata. V českém literárním poli na tyto tendence nejpružněji zareagoval básník Antonín Sova. Do jeho impresionistického období spadá především sbírka *Květy intimních nálad* (1891) a cyklus krajinářských pastelů *Z mého kraje* (1893). Právě zde dochází k prolnutí básníkovy nitra s různými podobami přírodních krajin.

METAFORA: ZROD NOVÉHO SLOVNÍKU

Pokud na umělecké texty hledíme neopragmatickou optikou toho, že „nejsou pouze speciálními estetickými objekty, ale svého druhu rovněž určitými popisy světa či prožívání tohoto světa různými subjekty“ (Papoušek 2018: 183), pak je stanovená řeč impresionistů jakási „jazyková hra“,⁽⁴⁾ v níž mezi objektem a jeho reprezentací neexistuje žádné fatální spojení. Z toho je patrné, že impresionismus stanovil inovativní umělecký slovník

3 O tom svědčí například výrok ruského malíře a teoretika umění Vasilije Kandinského v souvislosti s Monetovými obrazy, konkrétně „Kupkami sena“: „Že to je stoh sena, o tom jsem se poučil v katalogu. Poznat jsem to ale nemohl... Nejasně jsem pociťoval, že v tomto obraze chybí předmět... Co mi ale bylo naprosto jasné, to byla netušená, předtím pro mě skrytá síla palety... Měl jsem dojem, že tu bylo tématem samotné malířství“ (Walther 2008: 353).

4 Dle Papouška se slovy jazyková hra „nemíní nějaká činnost pro ukrácení dlouhé chvíle, ale spíše zkoušení různých způsobů, jak prostřednictvím slov popsat svět tak, aby to bylo užitečné pro situace, v nichž se ocitá jedinec či komunita v rozdílných historických situacích“ (2018: 183–184).

(nabourávající například předešlý slovník realistů), který vyprodukoval celý konvolut nových metafor. Ty byly vázané na dobové soubory řečových prostředků, prostřednictvím nichž autoři realizovali své představy o tom, co je literatura, společnost nebo příroda (ibid.: 184).

Jak už bylo řečeno, jakýkoliv nový slovník (v našem případě impresionistický) produkuje zároveň i nový soubor metafor, které ho zároveň jaksí ukotvují. Včleňují ho skrze narativní konfigurace do jazykového systému společnosti. Donald Davidson se metaforou zabýval ve své zásadní studii „What Metaphors Mean“ („Co metafory znamenají“), konkrétně jejím kognitivním obsahem, aby nakonec paradoxně konstatoval, že metafory nefungují v řeči na základě nějakého speciálního kognitivního obsahu. Davidson připodobňuje metaforu ke vtipu nebo ke snu. Jedná se sice jistým druhem o výpověď, která vábí k interpretaci, ale zároveň v sobě neobsahuje žádný konkrétní fakt. „Vždy, když se snažíme říci, co metafora znamená, brzy si uvědomíme, že není konce tomu, o čem chceme mluvit,“ píše Davidson (1978: 17) a usuzuje, že kognitivní obsah metafory je obsažen v samotném vyvolání interpretačního úsilí. Naše pokusy vyjádřit, co metafora míní, jsou tak v podstatě nekonečné. Nejde nám tedy o pravdivost nebo nepravdivost metafory, ale především o efekty jejího užití v promluvě. Metafory nesdělují ani nevlastní skrytý význam k interpretačnímu odkrytí, pouze naznačují a produkují určité asociace. „Jejich cena spočívá v kauzálním efektu, které vyvolávají“ (Skalický 2018: 52). Na Davidsonovu teorii pak navazuje Richard Rorty, jenž ve své studii „Contingency of Language“ („Nahodilost jazyka“) metaforu pojímá jako jedno z principiálních hledisek zrodu nového slovníku.⁵⁾ Pro Rortyho je metafora zlomovým bodem, kdy je adekvátní dobová řeč přerušena a je nahrazena jiným obrazem-metaforou, jenž magneticky přitahuje pozornost a iniciuje veškerou imaginaci a interpretaci (srov. Papoušek 2018: 188).

Za nově strukturovaný prostor, který je protkán novými metaforami, lze považovat i impresionismus. Poetickou tvorbou se v něm etabluje i zmiňo-

5 Rorty přímo říká, že bychom měli „chápat dějiny jazyka a tedy i dějiny umění, věd mravního vědomí jako dějiny metafory“ (1996: 147).

vaný Antonín Sova, pro jehož poetiku se v této fázi stává ústřední tématem rovněž zachycování prchavých a neopakovatelných dojmů, které jsou syceny ponejvíc skrze přírodní scenérie. Estetické oceňování přírody se pro Sovu stává důležitým instrumentem k tomu, aby rozezněl své vnitřní emoce či rovnou celé své tělo: „Slunce blysklo, všecko kvetlo. / a já v slunná pole vyšel. / Do mé duše padlo světlo, / zevšad hlas jsem tichý slyšel / Táhlo teplo mojí hrudi“ (Sova 1925: 15).

SOUBOR IMPRESIONISTICKÝCH METAFOR

Z výše uvedeného je zřejmé, že Antonín Sova nahlížel na přírodu jako na soubor určitých metafor. Jedna z nich se uchovala v onom tíhnutí k tzv. Arkadské krajině, vzniknuvší v antice.⁽⁶⁾ Tato původně hornatá a skalnatá část středního Peloponésu byla v bukolické poezii, konkrétně například ve Vergiliových básních, proměněna v idealistický svět, v němž panuje blažený stav, který je „naplněn zpěvem a hudbou fléten, kvetoucími lukami, slunečním jasnem, stinnými zákoutími a bohatými prameny vody,“ jak poznamenává ve své knize *Láska ke krajině* Hana Librová (1988: 28). Jedná se o básnickou imaginaci krajiny spojenou hyperbolizovanými obrazy hojnosti, kterou Sova svou poetikou, zakotvenou v impresionistických náhledech, nijak nenarušuje.⁽⁷⁾ Naopak je z ní mnohdy až halucinogenně omámen: „Jsem v parku... / Hudba víří, / a růží dech se šíří: / [...] Hle lehký list se střese / se snětí v tichém plese, / a motýl modravý / se snáší do trávy. [...] Však to se nám jen zdálo... / Co zbylo? Málo, málo. / To vzpomínky mdlý dech / vál kolem na křídlech“ (Sova 1925: 59).

6 Jednalo se vůbec o první evropské konzistentní zobrazení přírody, jejíž životnost se (přes renesanční či barokní modifikace) uchovala v mnoha modernistických poetických směrech. Sova zde i po vzoru romantických předchůdců netěží z nového, ale naopak starého slovníku, který byl typický už pro antické přemýšlení o přírodě. Motiv Arkadské krajiny můžeme vysledovat rovněž v cestopise *Cesta do Itálie* od Matěje Miloty Zdirada Poláka, což komentuje Zdeněk Hrbata: „Krajina je v jeho podání podobně klidná, ušlechtilá, kultivovaná lidskou prací o obdařená jakousi mimořádnou nadpozemskou milostí“ (2014: 560–561).

7 Obrazy hojnosti jsou ovšem někdy narušeny v tom smyslu, že obraz přírody se tvaruje podle záporných atributů básnickova nitra. Nejedná se tak vyloženě o aspekty přírodní, ale o ty psychologické. Viz Sovova báseň „Bez ní“ (Sova 1925: 45).

Jak už jsme zmínili, Sovův básnický vhled byl vydefinován dobovým diskurzem – tedy tím, jak se mají v rámci impresionistického diskurzu věci zobrazovat, v jakém módu se mají nazírat. Zatímco romantický básník obnažoval své pocity primárně kvůli vnitřní rozervanosti, impresionistická dobová potřeba tíhla k daleko větší sentimentalitě. Přírodu jakožto sentimentální prostor (v našem případě zádumčivý les), jehož viděná perspektiva je determinována melancholickými pocity ztvárnujícího subjektu, lze považovat za další produktivní metaforu v Sovově sbírce: „Po trávě jdu, po listí spadaném, / mlha všude kouří se a slunce mdlé v tmy pílí. / Jdu v luzích pěšinou: močálů shnilým dnem / zdupaná třeslice do svadlých trav se schýlí“ (ibid.: 44).

Metafora pojímající přírodu jako „neživel“, tedy v jejích klidných a mírných příznacích,⁽⁸⁾ kde absentují zuřivé bouře a rozhněvané orkány, je pro tuto poetiku také typická.⁽⁹⁾ Daleko frekventovanější jsou zde přírodní procesy afirmující pomalost a ztišení, týkající se i tak dynamického jevu jako je bouře: „Zas noci červnové s tichými blesky jdou. / Jsou jasné, zamlklé, s měsíčním polosvitem, / dech trávy požaté zas táhne zahradou / a větřík dřímavý se zlehka vlní žitem“ (ibid.: 33).

Do skupiny Sovových metafor o přírodě patří i potřeba oné rozpité básnické obraznosti, tendující k nezachytitelnosti výsledného dojmu, který je ale přeci jen metafyzicky otisknut v básníkově duši. Přírodní objekty jsou v autorově řečové strategii ztvárněny podobně jako v impresionistických zářivých malbách.⁽¹⁰⁾ Jako by se tedy rozptylovaly a samy sebe překrývaly, aniž by ale ztrácely svá barevná ohniska. Na první pohled ostré kontury se častým míšením barev transformují do dráždivé roztěkaných bodů: „Samý

8 Opět si povšimněme rozdílu oproti romantickému diskurzu, který naopak pojímal přírodu v její nespoutané živelnosti, stojící jako protiklad lidské pomíjivosti.

9 Dynamizace básnického jazyka je ale v Sovových básních přirozeně také. Nevyskytují se ale ve vnitřku přírody (v jejím odporování), spíše uvnitř pozorujícího subjektu, v jeho prožívání: „Přes tvoje víčka / blesk jako z vod se nyní přehoup jasné“ (ibid.: 132).

10 Interpretace Monetových obrazů poukazovaly na to, že jejich kompozice se soustřeďuje do určitých ohnisek světelné atmosféry. Například na obraze „Parlament, průlom slunce v mlze“ najdeme dvě žlutočervená ohniska reflexů proti sobě – vedle fialově modré siluety architektury (srov. Klivar 2014: 20).

černý – / dole žlutých, opadaných listí klín: / měsíc krovy zelenými / sotva se jich dotýká“ (ibid.: 21) či „Modravé švestky větvemi kmitly / žlutými, zřídlymi lupeny“ (ibid.: 24) nebo „Zlatožluté mlhy dech / jak by přelít po stromech [...] Ale náhle v zlatu par / oblohy pruh šedý, stár“ (ibid.: 10–11). Rozpitě barevná symbolika Sovovy obraznosti (umocněná synestézií, zesílenou frekvencí adjektiv a využitím komplementárních barev) nesouvisí s nemožností komplexně zachytit přírodní procesy, které jsou ve své ustavičné proměnlivosti a neopakovatelnosti nepolapitelné. Příroda se stává pomíjivou nikoliv kvůli své zranitelnosti vůči člověku, ale díky svým efemérním reakcím, které lidské oko sotva jen postřehne. I z toho důvodu se hlavním předmětem Sovových básní stává jiskřící hra světél, třpyt sněhu, rozvlněná pole, sublimace pár nebo odraz ve vodní hladině.

Právě poslední zmíněný obraz týkající se vody, respektive řeky, je pro Sovu další stěžejní metaforou, která rámcuje jeho celkový pohled na přírodu. „U řek mám večer vlažný rád, / u řek, kde plno mušlí leží, / kde zvolna z řeky vstává chlad / a bílá pěna z dálky sněží. / U řek mám břízy nejraděj / a olše, do nichž stín se dere, / a cvrčků šum a vázek rej / a v dálce města rysy šeré. / Rád u řek rybáře já zřím / za clonou par s lodičkou línou / se ploužit šerem večerním, / kdy červánky v mze modré hynou. / A večer když se nachýlí / a měsíc v řece kdy se houpá, / ten noční chodec, napilý / modravou parou, z vod jež stoupá: / rád spřádám rytmus hudby pln / při vzpomínkách a sladké tuše, / při šplouchání ztišených vln / a při vzrušení celé duše“ (ibid.: 17). Už samotný námět básně je emblematicky impresionistický – harmonicky idealizovaný večer u řeky. Podnětnější ale je, že pro Sovovu řečovou strategii je vodní řeka objektem, kolem něhož se kulminují zástupci živé fauny a flóry. Přírodní živel plyne pod básníkovým hledím v poklidném tichu, přičemž se stává dokonalou kulisou pro rezonanci jeho vnitřních stavů, kdy skrze přírodní jev dochází k vzrušení lyrického subjektu. Nezčeřená hladina řeky je navíc imaginativní pobídkou k tomu, abychom v ní uzzřeli odraz měsíce. A v neposlední řadě i obloha, coby horizontální dominant básně, v nás evokuje esteticky okrasný zážitek, který už tak umocňuje – skrz prožívané imprese – silnou jedinečnost prožívaného okamžiku. Sovova báseň „U řek“ je exemplární případ toho, jak

impresionističtí básníci nahlíželi na přírodní lyriku a jak přírodu esteticky oceňovali. Dobový diskurz a v něm aplikovaná básnická řeč, vzešlá z výtvarného prostředí, vydefinovala jasné mantinely, do nichž se impresionistické básnění adaptabilně skrze svou skupinu metafor vsunulo.

Již zmiňovaný Davidson chápe metaforu jako iniciaci, jako čistě řečový operant (srov. Papoušek 2018: 188), který nás podněcuje k produkci dalšího řečového výkonu na dané téma. Právě impresionismus disponoval v jisté dějinné fázi novým typem slovníku, který produktivně skrze své metafory sloužil k novému popisu světa, a který svou metaforickou optikou stanovil rovněž odlišné náhledy na estetické oceňování přírody. Každý literárněvědný i literárně umělecký slovník má ovšem své limity, které se časem vyčerpají. „Vytrácí se energie generovaná vždy, když se ‚objevuje‘ či ‚tvoří‘ něco nového, a stále více převládá jen setrvačnost, předvídatelnost a reprodukce téhož“ (Skalický 2018: 52). I z toho důvodu je zarážející, že tradiční slovník a na něj navázané metafory nahlížející koncept přírodní lyriky měly v evropském kontextu tak dlouhé a stereotypní trvání. Tento slovník se totiž etabloval v romantickém diskurzu⁽¹¹⁾ zhruba na začátku 19. století. V romantické poezii se ideální ztvárnění přírody stávalo instrumentem k tomu, aby primárně poskytovalo subjektivní estetické potěšení. Obraz přírody (objekt) se tak měnil v pouhou kulisu, jež se musela přizpůsobit básnickově duši (subjekt).⁽¹²⁾ Všechny básnické aspekty vázané k pojmu příroda měly tedy smysl teprve vzhledem k subjektivitě jednotlivce (srov. Hrbata – Procházka 2005: 19). Jinak řečeno viděná příroda se stala metaforou pro individuální stav duše. V návaznosti na toto schéma pak mnoho uměleckých směrů (včetně impresionismu) přistupovalo k přírodě jako k nástroji – jako k něčemu, co v lyrickém subjektivizujícím nitru mělo rozdmýčkat básnickovu psyché. Impresionismus se od romantické koncepce ztvárnění přírody ale lišil především tím, že jeho básnické vidění bylo ovlivněno modernistickým diskur-

11 Subjektivismus romantických básníků, který razantně změnil lyrické náhledy na podstatu samotné přírody nastal po mnoha staletích, kdy se středověká lyrika díky kolektivnímu principu křesťanství o estetické oceňování přírody, příliš nezajímala a kdy panoval například i utilitaristický postoj osvícenců (ve striktně objektivistickém přístupu k přírodě).

12 Hrbata s Procházkou si všimají, že jde o novoplatónský konstrukt, který tenduje k ideálnímu a harmonickému obrazu přírody (2005: 19–20).

zem, který za účelem vyvolání okamžité imprese vnímal obraznost daleko více rozptýleně.⁽¹³⁾ Například ale další skupina metafor o přírodě týkající se idealizovaného prostoru krajiny byla vesměs totožná.

PROTO-ENVIRONMENTÁLNÍ LYRICI

Podstata každého sebeúspěšnějšího slovníku ale tkví v jeho dočasnosti a nahraditelnosti, což v aktuální době⁽¹⁴⁾ dosvědčuje nový typ přírodní lyriky, který můžeme označit jako environmentální.⁽¹⁵⁾ Tento typ lyriky měl ale i v našem literárním kontextu přirozeně své předchůdce. Za proto-environmentální poezii lze považovat tvorbu Jakuba Demla, který vyjadřoval svůj niterný vztah k přírodě explicitně ve svých „květomluvách“. Konkrétně v lyrizované próze *Moji přátelé* (1913), kdy jeho básnická řeč vede imaginární dialog se zástupci naší flóry. Rostlinstvo se zde primárně stává projekčním plátnem pro autorovu strategii intertextových signálů, předznamenávající experimenty literárních avantgard. V některých osloveních ale Deml přeci jen jako by předjímal environmentální básnění, spočívající v úctě k přírodě, jejíž prolnutí s boží neměnnou přítomností zde rovněž působí jako opozitum k pomíjivosti lidského rodu. To mimo jiné vycházelo z Demlových poctivě vypozerovaných botanických znalostí: „PŘESLIČKO, vzpomene si někdo ještě na nás, až budou všechny stro-

13 Ona rozptýlenost afirmuje impresionistickou estetiku, v níž nacházíme jakési vnitřní světlo, či záření energie přírody, které „rozvibrovává“ či rozpíjí zachycovanou skutečnost.

14 O tom svědčí i nedávné literární aktivity týkající se tohoto tématu v zahraničí. V roce 2013 vznikla v USA reprezentativní průřezová antologie *The Ecopoetry*, v níž jsou např. zastoupeni básníci velíkáni v čele s Ezrou Poundem či Williamem C. Williamsem. V sousedním Německu byla na základě tzv. open call výzvy uspořádána v roce 2016 básnická antologie nazvaná *All dies hier, Majestät, ist deins* (*Toto vše, vaše výsosti, je tvoje*), která operuje s termínem antropocénu. *The Ginkgo Prize for Ecopoetry* je pak speciální mezinárodní ocenění udělované ve Velké Británii za ekologickou poezii. V českém kontextu je pak důležitá platforma www.prirodnilyrika.cz, kterou založili čeští básníci Radek Štěpánek a Pavel Zajíc.

15 Uvědomuji si, že tento literární pojem absorbuje několikéré označení: ekologická poezie, poezie klimatické krize, novodobá přírodní lyrika či ve studii používaná environmentální poezie. Z tohoto pojmového hlediska se tedy jedná o velmi problematický jev, který by měl být podroben detailnější analýze. Tato práce ale bude pracovat s faktem, že všechny uvedené výrazy jsou vesměs synonyma, jelikož chtějí prostřednictvím básní nově reflektovat jedincovu pozici v ekosystému a následně přeformulovat přetřhaný vztah mezi člověkem a přírodou.

my tak malé jako ty? Och, jak tě miluji, sestřičko, neboť jsi mi poslední svědkyní věků, kdy ještě nebylo lidí.“ (Deml 2010: 168)

Proto-environmentální poezii s její ekologickou stopou lze vystopovat i v básních Bohuslava Reynka. Projevovala se ve vztahu k domestikovanému zvířectvu, s nímž žil básník na svém statku doslova v symbiotické rovnováze: „Reynek se ke svým svěřencům choval jako ke stvořením sice zranitelným, avšak obdařeným jakousi záhadnou silou. Udržoval s nimi vztah vzájemného obdarování přítomností a potravou, přičemž zvíře poskytovalo potravu dvojí: pozemskou, všední, i nebeskou, pradávnou“, téměř „františkánské“ citění k živým tvorům popisuje francouzská autorka Sylvie Germain (2000: 65) zabývající se autorovou spojitostí s rodným místem. Pro katolické autory narozené v 19. století nebylo přirozené primárním stimulem ke tvorbě jejich básní zaryté ekologické přesvědčení. Pracovali spíše s metaforou přírody, v níž docházelo k prolnutí duchovního (křesťanského) světa s tím všedním (každodenním). Toto lyrické prostoupení pak generovalo neskonalejší respekt k živé materii přírody, které ovšem stále tendovalo k antropocentrickému vidění světa. V něm byla příroda stvořená Bohem pro člověka, ne naopak.

Prvním českým spisovatelem, který se naplno vyvázal z područí antropocentrického vidění přírody ve prospěch toho ekologického, byl až Josef Váchal. Zde bychom měli zmínit především jeho knihu *Šumava umírající a romantická* (1931). V jejím tematickém jádru je uchován hluboký vztah k přírodě, do jejíchž klimatických cyklů ovšem negativisticky zasahuje lidská stopa: „Ta tam romantika a kouzlo dovedší strhnouti k nadšení Heyduky a Stiftera, uchvátit realism Klostermanův a Vrchlického k popisné prose. Nyní abys krásu šumavských hvozdů pracně v nejdlehlších končinách shledával [...] Slatě některé a jezera takřka každoročně se zmenšují, vody ztrácejí a lesy mizí. Regulacemi a přehradami, elektrisací a splavněním řek, racionálním obhospodařováním lesů i nahodilými katastrofami živelnými vyzvání staré krásy šumavského kraje zvolna, ale jistě. [...] V dnešní zbahnělé době ničemu velkému, krásnému a ušlechtilému nepřející, jest již odvahou říci, že úpadkem přírodních krás vinna je pouze přemnožená lidská společnost.“ (Váchal 2007: 15) Váchal už takřka před sto lety

obviňuje člověka z antropocentricky predátorských choutek, přičemž si všímá i oteplování vzduchu a snižování počtu srážek způsobeného lidskou činností. S časovým odstupem je zřejmé, že jeho dystopická vize, týkající se šumavského fenoménu, byla s přihlédnutím k dnešnímu stavu krajiny jen pouhou předehtou k dalekosáhlejšími problémům. Těživá klimatická situace, kterou Váchal v četných ironických hyperbolizacích pouze předpovídal – „Bohatství tvých lesů rozvezou, vody vysuší a hory srovnají“ (ibid.: 21) – se pak naplno zpřítomňuje v tvorbě současných environmentálních básníků.

Na uvedených příkladech je patrné, že zmínění zástupci našeho básnického pole byli prostřednictvím své tvorby s přírodou úzce provázáni. Přírodní lyrika nabývala v různých literárních etapách/směrech dominantního postavení (rurální poezie, impresionistická), aby byla jindy odsunována na periferii autorských intencí (poetismus, poetika Skupiny 42). Samotný koncept přírodní lyriky a jejího estetického oceňování se přitom naplno etabluje v romantickém diskurzu zhruba na začátku 19. století. Po mnoha staletích, kdy se středověká lyrika díky kolektivnímu principu křesťanství o estetické oceňování přírody příliš nezajímala (vyjma sv. Františka z Assisi – srov. jeho modlitbu *Bratra slunce*) a kdy panoval například i utilitářský postoj osvícenců (ve striktně objektivistickém přístupu k přírodě), přichází subjektivismus romantických básníků, který razantně mění lyrické náhledy na podstatu samotné přírody. Jsou to právě oni, kteří jako první s úžasem píší o čarokrásných krajinných průzorech a sestupují do přírody za tím účelem, aby ve svém nitru rozdmýchali senzibilní spleť pocitů. V návaznosti na toto schéma s přírodou obdobně zacházela i pro tuto studii ústřední impresionistická estetika.

SOUČASNÁ ENVIRONMENTÁLNÍ LYRIKA

I z výše uvedeného je patrné, že současná environmentální lyrika si za svůj úkol stanovila zrevidovat starý slovník (mimo jiné i ten impresionistický a křesťanský) týkající se přírody. Přichází s novým obrazem-metaforou, jak přírodu literárně uchopit. „Obraz-metafora je novým prostředkem v dobové řeči a pro svou novost, neobvyklost, neuhněžděnost v dobovém řečovém

provozu strhává pozornost, přičemž umožňuje nové rozvrhy, produkuje nové narativní konfigurace,“ píše Papoušek (2018: 188), přičemž právě tyto narativní konfigurace jsou novými způsoby vyprávění počítající s novým slovníkem. V environmentální lyrice je důležité, že geneze jejích metafor pochází jak z uměleckého, tak i vědeckého myšlenkového podloží. Varianta této lyriky totiž musí pracovat se společenským kontextem, který upozorňuje na skutečnost, že jsme přímými svědky změny klimatu, kterou zapříčinil člověk. Na základě širších vědecky podložených okolností apeluje na důležité problémy životního prostředí.

Za typicky environmentálně laděnou poezii lze v našem současném literárním prostoru považovat sbírku českého básníka Radka Štěpánka *Hic sunt Homines*. Štěpánek v ní rovněž esteticky oceňuje přírodu, avšak používá naprosto jinou zásobu metafor, než jsme mohli vypožorovat u Sovovy poetiky. Jeho klimatologické vidění (ovlivněné současným dobovým slovníkem) se transformuje do negativistických náhledů. Do fascinace z přírodních krás vstupuje nezpochybnitelný kontext: tíže environmentálních problémů. Autor se nevyhýbá ani dystopickým obrazům společnosti, jež evokují pesimisticky viděnou budoucnost: „Slunce se klube z mlženého oparu [...] pak spustí koncert svých žihadel. / Chystá se další v řadě tropických dní, / které po stopách geologických vrásnění sestupují ve skalách nad klesající vodu / stezkami nové žízně, zatímco teplota / bez závratě šplhá k třetihorním výškám. / Tohle slunce budeme proklínat, / před ním skryjeme svou kůži, / oči zavřeme za černá skla brýlí, / oblékneme hadry a zalezeme pod zem, / zkoncentrujeme své jedy v dužnatých tělech, / obalíme se ostny“ (Štěpánek 2018: 37). Metafora slunce už není ideál neměnné, fantazijní a panenské krásy jako v Sovových básních: „Slunce všude po krajině / rozechvělo svůj paprsek čistý“ (Sova 1925: 14). Totéž platí i pro básnické uchopování oblohy, která se v environmentální lyrice stává projekčním plátnem pro zobrazení vyhynulých zvířat: „Po nebi letí mrak, kovový drak z prastarých bájí, / dávno vyhynulý ještěř s krokodýlí hlavou na krku labutě“ (Štěpánek 2018: 34).

Je patrné, že Štěpánek už neklade takový důraz na impresionistické okouzlení z efemérních přírodních procesů. Namísto úžasu z přírodních dějů se zde naopak vyjevuje metafora přírody, která je zranitelná a nepři-

náleží jí atributy mytologického a neměnného kolosu, jenž se v našem světě definitivně tyčí nad lidskou pomíjivostí: „Území lvů a draků zmizela / v bezbřehé poušti lidí. / Z kopců jsou krtince, / z pralesů lesy, z řek potoky. / Vždy jsme spěli k této chvíli / a snažili se dospět, v rukách už nedržíme globus, / ale celou zeměkouli“ (ibid.: 44). Racionální a antropocentrická orientace, spočívající v klasickém opozičním schématu neměnná prastarost přírody versus lidská pomíjivost, v této poezii mizí. V Sovových básních byla příroda odsunuta do jakéhosi bezčasí, ale ve Štěpánkově tvorbě je zpřítomněna v hrozivě aktuálních predikcích: „Ne děti, ne vnuci, já sám přihlízím, / jak současnost překresluje mapy světa. / V korunách borovic rezavými jehlicemi, / na hladinách rybníků zeleným šlemem / jedovatých sinic. Najednou není kudy / po vodě poslat svůj záchranný člun z kůry“ (ibid.: 34). Společně s autorem kráčíme do období antropocénu, ve kterém lidstvo svou negativní činností globálně ovlivňuje zemský ekosystém.

Další podstatnou metaforou v environmentální lyrice, která reviduje nahlížení na přírodu, je tzv. zásobárna kognitivních znalostí. Ty nám při estetickém oceňování mají ukazovat hlubší povahu znázorňovaných objektů. Podle japonské environmentální filozofky Yuriky Saito je v tomto módu zásadní poznat „příběh, který příroda vypráví“ („story that nature tells“) (srov. Saito 1984: 40). Nabyté znalosti nám mohou ukázat hlubší povahu objektů a zabránit subjektivnímu hodnocení bez kritického přístupu. Obdobný příběh¹⁶⁾ nám vypráví skrze svou báseň „Píseň pro Vajíčko“ Štěpánek, když detailně a s ekologickou znalostí¹⁷⁾ popisuje líhnutí zebříček, jejichž zpěv skutečně

16 Barbora Bakošová ve studii *Kognitivní a nekognitivní postoje k estetickému hodnocení* přichází s obdobnou analogií: „Představte si, že jsme v lese a díváme se na dub zimní. Můžeme esteticky oceňovat jeho kontury, zkroucené větve nebo zbarvení listů, můžeme ale být také fascinováni rolí, jako strom sehrává v rámci ekosystému. Že jsou jeho tajemné dutiny zároveň domovem tesaříka dubového, nám otevře nový mód estetického prožitku, protože si uvědomíme nový účel této dutiny. Jedná se tedy o jistý způsob obrany vůči formalismu, respektive lpění čistě na designu objektů – barvách, tvarech, či strukturách“ (Bakošová 2015: 38). Pokud tedy Antonín Sova ve sbírce *Květy intimních nálad* zaměřuje v básnickém popisu stromu olše pouze na jeho hru stínů: „Jak jsem, olše měl vás rád, / v podvečerní, vonný chlad, / nad vodou, když schýlen sám / stín váš chvěl se sem a tam (1925: 26), dopouští se dle kognitivistů mělkého způsobu estetického oceňování přírody.

17 Není náhoda, že básník Radek Štěpánek absolvoval environmentální studia na Masarykově univerzitě. V současné době se již jedná o psychologický faktor, v němž se projevuje emoční vychýlení z ekologických ztrát.

v obdobích velkých veder dopomáhá mláďatům přijít na svět: „Zebříčky zpívají své písně pro vajíčka. / Trylky o tón pozvednuté / do výše stoupající rtuti teploměrů stékají po skořápkách“ (Štěpánek 2018: 7). Dle kognitivních environmentalistů je přítomnost znalostí z přírodních věd předpokladem autonomního a hlubšího estetického hodnocení přírody.

Básník Antonín Sova si v rámci dobového diskurzu přirozeně nemohl uvědomovat environmentální problematiku, která ve druhé dekádě 21. století silně rezonuje napříč celou společností. I tak ale v některých svých impresionistických textech projevuje k přírodním objektům nezvyklou dávku environmentální empatie, konkrétně v básni „Cit stromů“, kde si všímá pokácených dubů: „Zřím staré duby na obzoru / v zlatových parách k výši čnit, / tak přímý jsou a plny vzdoru / a zadumány ve svůj klid, / jejich těla mocná, obrovitá / zříš ve vodách, / jak do vln západ stíny vplítá / a slunce nach.“ [...] Až zazní / seker cinkot známý / a odveze je volů spřež, / ty smuten půjdeš samotami / a prázdnotou se zachvěješ, píše Sova (1925: 38), avšak jeho lítost se nakonec přetaví do částečné útěchy z toho, že pokácená matérie dřeva poslouží jako hračky pro děti, potažmo z ní budou zkonstruovány mlýnská kola: „Však drobným dětem hračky různé / ten obrovitý skytne kmen [...] on skytne mlýnu ve vsi chudé / dvě nových kol“ (ibid.:39).

Naprosto odlišná je v tomto ohledu přírodní poezie environmentální lyriky, která už nemůže považovat přírodu za jakýkoliv instrument k dosažení lidských cílů. Štěpánkova poetická řeč se přetváří do metafory environmentální žalu⁽¹⁸⁾ (ekologické úzkosti), v níž umírání přírody negativně ovlivňuje lidskou psychiku. Z básníka – hlavního mediátora pro apoteózu krajiny – se stává environmentální truchlenec, který už jen stroze zapisuje vyhubené druhy zvířat: „S vlající hřívou neohroženě kráčí / vstříc budoucnosti, kde už brzy zaujme své místo / v mýtech a tetováních po boku nosorožců, žraloků / a snad i šedých andělů⁽¹⁹⁾ řeky Jang c' ťiang. / Ti všichni ze světa zmizeli, než jsem stihl dospět“ (Štěpánek 2018: 34).

18 V současné době se již jedná o zavedený psychologický termín, v němž se projevuje emoční vychýlení z ekologických ztrát. Environmentální žal může mít podobu obvyklé emoce jako je bezmoc, smutek, úzkost, strach, ztráta smyslu života a také vztek.

19 Jedná se o zaniklý druh čínských delfínů.

Rozdíl mezi současnou přírodní (environmentální) lyrikou a tou tradiční je i v odlišně aplikovaném básnickém slovníku. Krajina, která byla od doby romantismu zrcadlem lidských citů, emocionálním stimulantem a plnila roli utěšitelky, totiž nepotřebovala přesné určení přírodních objektů (srov. Librová 1988: 71). Proto se i v Sovových básních dočítáme často o „jakémsi ptáku“, „o jakési louse“, o „jakési řece“ nebo o „jakémsi lese“: „V lesích jel jsem hlubokých, / byla noc a všude sníh, / smutno bylo, kam jsem zřel, / les jen dýmal a setměl“ (Sova 1925: 10). Krajinné jevy zde ztrácejí svůj konkrétní obsah a mění se v abstraktní symboly. Naopak v environmentální lyrice jsou přírodní objekty i z výše uvedených bodů (kognitivních) s přihlédnutím k jejich specifičnosti slovně konkretizovány. Indexové a symbolické znaky typické pro impresionistickou lyriku přerůstají v tvorbě environmentálních básníků ve znaky ikonické. Ve Štěpánkově sbírce se to jen hemží pestrou paletou živočichů, rostlin i řek. Slovní konkretizací básník posiluje autentičnost a zakotvenost ke specifické lokalitě (poštolka, čejka, ledňáček, podběl, Blanice atd.).

Básník Radek Štěpánek není ale v českém básnickém poli jediný, kdo se věnuje tzv. environmentální lyrice. Za určité opozitum k jeho poezii je možné považovat environmentální básnickou skladbu Olgy Stehlíkové *O čem mluví matka, když mlčí* (2019). Ta je psána s jakýmsi sarkastickým odstupem a není založena na intuitivním vztahu k určité krajině či domovu, ale rovnou k celé planetě Zemi, jíž básnířka propůjčuje autonomní lyrický hlas: „Říkáte, že jsem vaše první slovo. / Nejsem slovo, systém, princip, / třetí planeta soustavy. / Nejsem otec. / A kromě toho nemluví. Těžko bych vás přesvědčovala o opaku. / Nemám smysly, necítím bolest ani vztek. / Ani lásku. / Budu vám matkou, když si to přejete. / Beztak si uděláte, co se vám zlíbí. / To bych se naučila od vás, nezvedené děti“ (Stehlíková 2019: 6). V poetice Stehlíkové se objevuje obdobná metafora anti-antropocentrického vidění přírody, v tomto případě Matky Země. Avšak autorčin básnický vhled nevychází jako u Štěpánka z vnitřku přírody, ale je odpozorován jaksi zvnějšku.

Racionálně a s velkým emočním odstupem přistupuje k přírodě rovněž další současný český básník Jonáš Zbořil ve své sbírce *Nová divočina* (2020).

V mnohých environmentální básních si všímá jinak přehlížených přírodních úkazů – kupříkladu křoví v městském prostředí, které ale i v nehostinných podmínkách projevuje energickou touhu žít: „někde u podchodu se chvěje křoví / jednou ho nová divočina ztrestá / že bylo kolaborant,“ píše Zbořil (2020: 35), jehož verše mohou být metaforou pro temnou a apokalyptickou předzvěst, v níž tzv. nová divočina nakonec vše ovládne.

STŘET ŘEČOVÝCH PROMLUV

Na uvedených příkladech je zřejmé, že v rámci interpretačního zkoumání tématu přírodní lyriky dochází ke střetu různých řečových promluv, které byly vydefinovány dobovým diskurzem. Oba zde komparované přístupy – impresionistický a environmentální – přitom zachází s naprosto jiným slovníkem, který v estetickém oceňování produkuje odlišnou skupinu metafor. Ústřední metaforou pro znázornění impresionistického básnického vidění byla potřeba rozptýlené obraznosti. V Sovových básních lze vypozařovat přichylnost k zachycení smyslového dojmu, jehož bezednou studnicí se stává sama příroda, která zde figuruje jako odraz básníkovy nitra. Příroda je vzácná a pomíjivá nejčastěji skrze své efemérní děje. Dominantní metaforou je v jeho básních i motiv Arkadské krajiny, v níž se uchovává koncept přírody jakožto harmonizovaného a idealistického celku. Přírodní lyrika v impresionistické poetice pracuje rovněž s metaforou sentimentálního prostoru, kde není místo pro znázornění přírodní „živelnosti“.

Zlomovou metaforou pro environmentální lyriku je samotná ekologická krize, s níž tato varianta poezie pracuje se snahou přehodnotit lidský vztah k planetě Zemi. Současná společenská atmosféra a s ní spojené narativní konfigurace totiž vyžadují jinou potřebu, jak přistupovat k přírodní lyrice. Adekvátní dobová řeč na toto téma je přerušena a nahrazena novým slovníkem, který produkuje nové metafory. Metafora vzniklá v řeči přírodních věd či filozofie může vyvolat imaginativní produkci v literatuře (srov. Papoušek 2018: 96). Příroda se v environmentální lyrice nestává primárně katalyzátorem pro kontemplativní meditace abstrahující směrem od objektu k prožívanému subjektu. V rámci biocentrických tendencí chce být spíše

viděna jako hodnota sama o sobě, bez vztahu k lidským zájmům a potřebám.⁽²⁰⁾ V environmentální lyrice jsme tak svědky nového metaforického popisu přírody. Metafora idyličnosti a vitality spojená s arkadskou útechou je zde zborcena. Klimatologické vidění světa se transformuje do negativistických a dystopických náhledů, které přírodě přisuzují status zranitelnosti (srov. poetiku Stehlíkové a Zbořila). Podstatnou skupinu metafor zde pak tvoří tzv. znalost kognitivních znalostí, environmentální žal a frekventovaně konkretizovaný slovník týkající se přírodních objektů.

Literární diskurz v řeči Sovova lyrického vypravěče odhaluje obraz přírody jakožto harmonický prostor, k jehož popisu volí autor specifické řečové strategie. Základ tohoto popisování spočívá v tvorbě impresí, kterými má být skrze psychologické naladění básníka postižena efemérní atmosféra přírody. Jednalo se o dobovou potřebu estetického nazírání přírody. Impresionisté v rámci dobového diskurzu nechtěli a ani nemohli přírodu zkoumat pod jakýmkoliv ekologickým prizmatem. Oproti tomu environmentální lyrik, jehož básnická řeč je ovlivněna soudobým společenským klimatem, svou poezii sytí naprosto jiným „odkouzleným“ slovníkem. Odlišné klimatologické vidění světa zcela zásadně mění slovník environmentálních lyriků a s ním spojené metafory týkající se přírody.

Mgr. et Mgr. Libor Staněk

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích

Branišovská 31a, 370 05 České Budějovice

caracala@seznam.cz

20 Aní environmentální lyrici se ale nevymaní z antropocentrických tendencí, jelikož v jakékoliv lyrice bude vždy dominantní vliv estetické funkce. I oni přírodu využívají jako básnický prostředek, který má ovšem mimo jiné apelovat na aspekty signifikující její zranitelnost.

LITERATURA

BAKOŠOVÁ, Barbora

2018 „Kognitivní a nekognitivní postoje k estetickému hodnocení přírody“;
in *Kapitoly z environmentální estetiky* (Brno: Masarykova univerzita), s. 37–58

DAVIDSON, Donald

1978 „Co metafory znamenají“; *Host, Literární revue*, roč 1997., č 1; přel. Denis Kostomitsopoulos (Praha: Triáda), s. 187–202; (Brno: Host), s. 3–17

DEML, Jakub

1990 *Miriam; Moji přátelé* (Praha: Odeon)

GERMAIN, Sylvie

2000 *Bohuslav Reynek v Petrkově: poutník ve svém přibytku* (Havlíčkův Brod: Literární čajovna Suzanne Renaud)

HRBATA, Zdeněk — PROCHÁZKA, Martin

2005 *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty* (Praha: Karolinum)

KLIVAR, Miroslav

2014 *Claude Monet* (Praha: Umělecký klub)

LIBROVÁ, Hana

1988 *Láska ke krajině* (Brno: Blok)

PAPOUŠEK, Vladimír

2018 „Co lze slovy dělat s dějinami literatury“; in *Kontext v pohybu, (Neo) pragmatické úvahy o literatuře a kultuře interpretace* (Praha: Akropolis), s. 171–201

POLÁK, Milota Zdirad

2014 *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie* (Brno: Host)

RORTY, Richards

1996 *Nahodilost, ironie, solidarita* (Praha: Pedagogická fakulta UK)

SKALICKÝ, David

2018 „Ironik, který chtěl být pomocníkem básníka“; in *Kontext v pohybu, (Neo) pragmatické úvahy o literatuře a kultuře interpretace* (Praha: Akropolis), s. 41–68

SOVA, Antonín

1925 *Dílo Antonína Sovy – svazek XII, Květy intimních nálad, Z mého kraje*
(Praha: Aventium)

SAITO, Yuriko

1984 „Is There a Correct Aesthetic Appreciation of Nature?“; *Journal of Aesthetic Education*, roč. 1984, č. 4, s. 40.

STEHLÍKOVÁ, Olga

2019 *O čem mluví matka, když mlčí* (Nová Říše: Dobrý důvod)

ŠTĚPÁNEK, Radek

2015 *Hic Sunt Homines* (Brno: Masarykova univerzita)

VÁCHAL, Josef

2007 *Šumava umírající a romantická* (České Budějovice: Jihočeská vědecká knihovna)

VERLAIN, Paul

2007 *Básnické dílo* (Praha: Vyšehrad)

VLAŠÍN, Štěpán

1983 *Slovník literárních směrů a skupin* (Praha: Panorama)

WALTHER, Ingo F.

2008 *Malířství impresionismu: 1860–1920* (Köln: Taschen)

ZBOŘIL, Jonáš

2020 *Nová divočina* (Brno: Host)