

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav románských studií**

**Filologie – Románské literatury**

Zdeňka KOSTIK ŠUBROVÁ

**Orientální krajina ve francouzské cestopisné próze 19. století**  
**Le paysage oriental dans les récits de voyage français du 19<sup>e</sup> siècle**

Disertační práce

Vedoucí práce – Doc. PhDr. Ales Pohorský, CSc.

2011

## **Prohlášení o původnosti**

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

.....  
Zdeňka Kostik Šubrová

## **Zvláštní poděkování**

Tato práce by nevznikla bez trpělivého a pečlivého dozoru mého školitele, doc. PhDr. Aleše Pohorského, CSc., jemuž tímto hluboce a s úctou děkuji za projevenou ochotu a odbornou podporu.

Upřímně děkuji také prof. PhDr. Anně Houskové, CSc., jejíž inspirativní slova byla pro mne citlivou motivací ve chvílích váhání.

Konečně děkuji Egyptu a Maroku, dvěma zemím, jejichž pouště mi vnukly téma práce a průběžně dodávaly dostatek energie ke studiu.

## Obsah

Obsah.....	4
Úvod.....	5
Historický kontext.....	5
Krajina literárního textu.....	7
Území Orientu v cestopisech 19. století.....	13
Sémantické aspekty pouštní krajiny.....	17
Autor – cestovatel – vypravěč : Identita mluvčího v cestopise 19. století.....	23
Obraz orientální krajiny ve francouzských cestopisných textech 19. století.....	41
Krajina jako muzeum (Dominique Vivant Denon).....	41
Krajina jako kulturní dědictví (François René Chateaubriand).....	58
Poušť – šelma (Honoré de Balzac).....	92
Orient jako součást vesmíru a člověka (Alfonse de Lamartine).....	109
Krajina jako přelud (Gérard de Nerval).....	131
Orient jako jeviště groteskna (Théophile Gautier).....	161
Krajina násobené linearity (Gustave Flaubert).....	172
Krajina jako plátno (Eugène Fromentin).....	204
Krajina – nepřítel (Guy de Maupassant).....	234
Krajina mezi otevřeností a prázdnotou (Pierre Loti).....	249
Prvky orientální krajiny, jejich vztahy a zapojení do struktury cestopisu.....	296
Evropská krajina v orientální krajině.....	296
Krajina, krajiny, hranice. Typy krajin a jejich interakce.....	303
Krajinné submotivy a jejich vztahy.....	315
Závěr: Od pojmenované krajiny ke krajině vyjádřitelného.....	348
Abstrakt.....	356
Résumé.....	357
Poznámka k českým překladům pramenů.....	358
Bibliografie.....	360

# Úvod

## *Historický kontext*

Sledujeme-li tematickou a topologickou námětovou základnu francouzské prózy 19. století, nemůžeme si nepovšimnout role, již v tomto období hrál Orient jako prostor a zdroj určité skupiny sémantických atributů. Pokud přijmeme hypotézu, že pro vznik a vývoj literárního námětu je často možno nalézt vnější příčiny, jež však literární námět postupně opouští, aby pozvolna začal žít svébytným životem, pak právě 19. století se stalo momentem, kdy se vnější podmínky pro vznik a život „orientálního“ tematického kánonu propojily, a to hned na několika rovinách: vnějším impulsem byla bezpochyby velkolepá vojenská výprava Napoleona Bonaparte do Egypta v roce 1798, díky níž se mu podařilo zabránit Velké Británii v nastolení vlivu v oblasti Středomoří a která byla taktéž prostředkem ke kontrole cest do Asie („*route des Indes*“).<sup>1</sup> Napoleona doprovází komise 165 francouzských vědců, kteří zároveň mají vazby na umění – o významu této výpravy na vědecké i estetické uchopení Egypta, a skrze něj v první fázi i celého Orientu, v dané době není pochyb. Aktuálnost „orientální otázky“<sup>2</sup> je v průběhu celého století udržována na politické a sociální rovině francouzskými koloniálními či protektorátními politickými tahy v Alžírsku (1830), Maroku (1844), Libanonu (1860) a Tunisku (1881). V roce 1876 je Egypt po vážné finanční krizi odevzdán do společné správy Francii a Velké Británii. Francouzská (nejen) umělecká společnost vnímá tuto novou situaci veskrze pozitivně – jako prostředek k zabezpečení terénu pro novou generaci ambiciózních výprav, jejichž cílem je paradoxně stále méně hledání dokumentárních informací či oslava francouzských vojenských úspěchů.

Zatímco 18. století znamenalo pro orientální témata ve francouzské literatuře téměř naprostý útlum, jeho poslední desetiletí náznakově začala předznamenávat blížící se rozkvět. Mezi několika překlady Koránu existujícími a namátkově publikovanými od 12. století<sup>3</sup>, mezi léty 1717 (datum vydání poslední části překladu Tisíce a jedné noci profesora Gallanda<sup>4</sup>) a

---

<sup>1</sup> K Napoleonově výpravě do Egypta existuje rozsáhlá bibliografie, pro naši práci jsou přínosné zejména práce Henry Laurence (1987, 1995, 2004), které evokují i v širší perspektivě vztah císařství a Napoleona k islámu a vliv Napoleonovy výpravy na vývoj politické i sociální koncepce Orientu.

<sup>2</sup> „Orientální otázka“ je již tentýž rok řešena na zahraničněpolitické rovině (počátky boje Francie, Velké Británie a Rakouska) v rámci problematiky možného rozpadu osmanské říše.

<sup>3</sup> Autorem prvního překladu Koránu do francouzštiny byl Pierre le Vénérable.

<sup>4</sup> Antoine Galland (1646-1715) započal překlad tohoto díla v roce 1704, celkem v letech 1704-1717 vyšlo 12 svazků.

1787 (vydání první části Volneyho Cesty do Sýrie a Egypta<sup>5</sup>) leží téměř naprosté prázdno, jako by Orient vymizel z imaginace francouzské literatury. Napoleonova výprava znamenala jednoznačný zlom, byla však spíše prvním podnětem než trvalou inspirací. Během 19. století dochází po literární stránce k viditelnému posunu: zatímco současníci Napoleonovy výpravy chápali svou cestu do Egypta a okolních zemí jako poslání s hlavním cílem informovat čtenáře v co nejobjektivnějším slova smyslu, s postupnou reedicí rozsáhlých popisných děl dokumentaristické hodnoty<sup>6</sup> a posléze s vývojem fotografie<sup>7</sup> jsou spisovatelé-cestovatelé postaveni před zdánlivě neslučitelné: jak ukázat zážitek z cesty nově a přitažlivě, a zároveň neprotiřečit všem dříve vytvořeným obrazům Orientu? S postupem času tak vzniká postup, který bude mít klíčovou roli mimo jiné pro literaturu nadcházejícího století: nikoli jako věrný odraz viděné reality, nýbrž jako její záměrná variace, obměna. Pokusíme se objasnit, jak si jednotliví spisovatelé vytvářejí vlastní metodu k uchopení a přetvoření orientální reality, jak se jejich texty zapojují do stále pevnějšího literárního kánonu „cesty do Orientu“, aniž by nutně trpěly opakováním již řečeného, popsaného.

Francouzská próza se postupně dostává do více méně explicitního kontrastu s realitou koloniálního světa: motiv orientální krajiny žije stále ve větší nezávislosti na historickém a politickém vývoji, autoři hledají při svých cestách na východ minulost, exotiku, drama, nostalgii, barvy či symboliku – vše, jen ne současnost a politickou či sociální realitu obyvatel. Kromě Lotiho žádný ze zkoumaných autorů neovládal arabštinu, řada z nich však měla dobré znalosti hieroglyfů či starořečtiny – lingvistické souvislosti plně vystihují rozdílnost vztahu k minulosti a přítomnosti navštívených zemí.<sup>8</sup> Autorita autora, jeho erudice a úmysly, ustupují v 19. století do pozadí ve prospěch autority mluvčího cestopisu, přičemž autorita znamená stále méně vševědounost, je spíše snahou hledat vyjádření novosti navštívené krajiny, případně svou erudici dokázat umělecky (intertextuálními odkazy, což čistě metodologicky

---

<sup>5</sup> VOLNEY 1998.

<sup>6</sup> Máme na mysli zejména dvacet svazků „*Popisu Egypta*“ („*Description de l'Égypte ou Recueil des observations et recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'Expédition française*“), vydaných postupně v letech 1809-1828.

<sup>7</sup> V roce 1835 se Jacquesovi Daguerrovi podařilo vyvolat první obrazy díky použití rtuťové páry na stříbrnou desku, na kterou působily jodové páry, vznikla tak tzv. daguerrotypie. V roce 1839 vytváří William Henry Fox Talbot tzv. „calotypii“, umožňující zachycení několika kopií na základě jednoho negativu. V roce 18690 jsou fotografovány scény z krvavého tažení proti křesťanům v Libanonu, v roce 1867 je otevřen první fotografický ateliér v Bejrútu. Louis Ducos vytváří v roce 1878 tzv. fotochromii, fotografie zachycující žlutou, modrou a červenou barvu. K vývoji fotografie z cest do Orientu a jejímu vztahu k fiktivním představám orientální krajiny viz zejména analýzu Danièle Méaux (MÉAUX 2001).

<sup>8</sup> Až Isabel Eberhardt se koncem 19. století přiklání k vnímání prostředí převážně z hlediska sociální a politické aktuálnosti a z pohledu místní populace. Její přístup vytváří symbolickou hranici mezi koncepcí orientálního prostoru 19. století a nadcházejícími novými trendy v pojetí literárního prostoru – proto jsme její texty již nezařadili do této práce.

cestopis 19. století spojuje s tradicí pocházející již ze středověkých cestopisů do Svaté země<sup>9</sup>), nikoli vědecky (sbíráním komentářů k historickým artefaktům). Přemostujícím článkem mezi těmito dvěma odlišnými tendencemi by byla Chateaubriandova *Cesta z Paříže do Jeruzaléma*<sup>10</sup>, jež ještě vykazuje diskurs vědecky založeného autora - cestovatele, v mnohém však již otevírá cestu k uvolnění pole působnosti mluvčího v cestopisu.

Než však přikročíme k samotným textům, je třeba pro přehlednost v úvodu metodologicky vymezit některé pojmy, na nichž náš přístup bude založen a jejichž definice není v současném literárně-teoretickém světě zcela jednotná. Jedná se předně o samotný pojem „krajina“ v literárním textu. Dále považujeme za účelně v počátku definovat geografické chápání prostoru, jež budeme v naší práci nazývat „Orient“. Vzhledem k tomu, že se u všech autorů budeme v rámci orientální krajiny setkávat s toposem pouště, pokládáme za užitečné v úvodu taktéž alespoň stručně zmínit základní sémantické i geografické vazby, které si s sebou tento typ krajiny do textů 19. století přináší, neboť toto významové podloží bude do značné míry ovlivňovat další krajinné komponenty a jejich vzájemné vztahy.

## ***Krajina literárního textu***

Pojem „krajina“ se stal v posledních cca 30 letech předmětem řady rozsáhlých a kvalitních studií<sup>11</sup>, jež vycházely jak z umělecké, tak geografické, ekologické či architektonické koncepce. Zároveň začal být často (zejména ve francouzštině a angličtině) neúměrně užíván v mnoha kontextech pro vyjádření pojmů, jež se svým významem od původního smyslu značně odlišují a často jsou neopodstatněle příliš všeobecné, synonymní k pojmům „prostor“, „oblast“ apod. (mediální krajina, sentimentální krajina filmových hrdinů...<sup>12</sup>). V našem zájmu nebude tento obecný pojem krajiny, budeme naopak sledovat zejména linii analýz založených na teorii umění a kontext pojmu „krajina literárního díla“. Naše omezení definice krajiny na umělecké gesto vychází z historie pojmu „krajina“

---

<sup>9</sup> Zatímco však v předchozích stoletích cestopisec odkazoval na předchozí texty s cílem posílit faktografickou základnu textu, v 19. století se objevuje stále výraznější tendence intertextuální odkazy využívat k estetickým záměrům. Přechodem mezi těmito dvěma tendencemi by byly texty Vivana Denona a Chateaubrianda.

<sup>10</sup> CHATEAUBRIAND 1969.

<sup>11</sup> Cf. Zejména ROGER 1978, GIRARDIN 1992 aj.

<sup>12</sup> K lingvistické analýze nadbytečného užívání pojmu „paysage“ ve francouzštině viz např. Jean-Claude WIEBER: *Le paysage visible, un concept nécessaire*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 183. Principiálně „přírodní“ koncept krajiny, využívaný zejména v myšlenkové tradici severní Evropy, kladou do opozice k rozšířenému, politicko-sociálnímu konceptu jižních zemí zejména PÉRIGORD + DONADIEU 2007.

v evropské kultuře<sup>13</sup>. V evropských jazycích (nejprve v holandštině) je toto slovo doloženo až koncem 15. století, kdy se vyskytlo pro definici malířských děl, zobrazujících ve vlámské škole přírodní scenérie. Vycházíme tudíž z koncepce motivu krajiny jakožto uměle vytvořené skladby submotivů, přičemž zmíněná umělost je neoddělitelně spjata s uměleckostí<sup>14</sup>, a to i přesto, že zcela uznáváme koncepci Yves Lacosta, jenž prokazuje vztah mezi subjektivní vizí „krásné krajiny“ a koncepcí strategického pojetí krajiny ve vojenském duchu<sup>15</sup> – tento aspekt se nám jeví jako zásadní zejména z historického důvodu – řada umělců 19. století odjíždí do Orientu s vojenskými výpravami, což může ovlivňovat pohled na krajinu, který je jim zprostředkován. Je v našem pohledu založena na dvou pilířích.

První z nich se vztahuje k umělosti konstituce krajiny – jedná se o princip tvorby krajiny jakožto cíleného výběru krajinných submotivů. Hlásíme se k pojetí školy, která rozlišuje „kraj“ („pays“) a „krajinu“ („paysage“)<sup>16</sup>. Je-li kraj (u některých autorů „příroda“-François Chenet-Faugeras aj.) bezprostřední, přirozený a nezávislý na pohledu pozorovatele, je také umělecky nezachytitelný. Jeho umělecká paralela, krajina, je naopak gestem vůle a intelektuálního potenciálu pozorovatele, výsledkem jeho zkušenosti, momentální nálady, duševní a senzuální otevřenosti: „Krajina totiž nikdy není surovým objektem pozorování. Náš pohled vybírá tím, co zachytí, obraz rozlohy, kterou může vidět/...“<sup>17</sup>. Zprostředkovat, literárně popsat krajinu znamená nejprve vyjít z její fragmentarizace a následné rekompozice v textu. Potřeba zarámovat vybrané výseky vycházející z umělého dojmu nehybnosti (mnohem výraznějšího v malířské koncepci<sup>18</sup>) je relativizována postupným rozkrýváním jednotlivých fragmentů a jejich skládání (dané charakterem psaného textu), jež navozují dojem pohybu krajem, přičemž právě proces rekompozice je stejně, ne-li více důležitý než samy jednotlivé fragmenty: „/.../ možná nelze popsat /.../ aniž bychom řekli, jak k tomu došlo,

---

<sup>13</sup> K historii pojmu „krajina“ v evropské kultuře viz zejména Michel Conan: *Généalogie du paysage*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 360 – 378.

<sup>14</sup> A. Roger tento proces nazval dnes již v teorii krajiny ustáleným pojmem „artialisation“, původně převzatým od Montaigne.

<sup>15</sup> Cf. Yves LACOSTE: *À quoi sert le paysage? Qu'est-ce un beau paysage?*; in: *La Théorie du paysage en France*, str.42 – 73. Krása krajiny dle autora souvisí se strategičností (předně vyvýšeného) pohledu, krásná krajina je podvědomě krajinou ovladatelnou a kontrolovatelnou.

<sup>16</sup> K tomu předně Alain ROGER, např. *Histoire d'une passion théorique*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 441-448.

<sup>17</sup> Cf. THOMSON 1988, str. 32.

<sup>18</sup> Tradiční opozice mezi „jednorázovým“ charakterem percepcie malby oproti postupnému odkrývání popisů v textu je možná částečně platná v 19. století, stále méně aktuální ve století 20., kdy moderní malířské trendy jednorázovost percepcie úmyslně znemožňují. I pro 19. století však nelze s jistotou tvrdit, že malby jsou uchopitelné vcelku a souběžně – spíše bychom mohli hovořit o opozici lineárnosti (tok textu) a nelineárnosti (upření zraku na různá místa obrazu bez udání pravidel), než o jednorázovosti a postupnosti.



kde, kdy. Aniž bychom rámovali.“<sup>19</sup> Krajina jakožto vědomý a cílený výběr fragmentů odkazuje na subjektivnost svého charakteru – je evidentní, že definice „krásné“ či naopak „hrůzné“ krajiny je od samotného vzniku krajiny kompletně závislá na výběru a vzájemnému propojení určité (často značně ustálené) skupiny submotivů – fragmentů. Krajina je místem analytického výběru a následných souvztažností – její smysl se aktivuje až v momentě, kdy je rekonponována v nový celek, jehož identita má jen málo společného s identitou původního prostoru (kraje), stojícího u jejího zrodu. Smysl krajiny je však završen až tehdy, vstoupí-li krajina do celku vyššího – totiž do konceptu daného kánonizovaného typu, jak jej vnímá autor a čtenář.<sup>20</sup> Lze tak obrátit vztah příčiny a důsledku – kraj již není prvotním impulzem pro vznik krajiny, tím se stává kulturní potřeba člověka uchopit prostor a začlenit jej do svého intelektuálního světa: klíčem není potřeba pozorovat kraj, nýbrž nutnost vytvořit krajinu a teprve poté zpětně akceptovat existenci kraje: „/.../ nejdeme do přírody hledat to, co se nám líbilo v přírodě, nýbrž to, co nás okouzilo v umění.“<sup>21</sup> Nelze tudíž z našeho pohledu souhlasit s tezí Georgese Bertranda, že krajina je upřednostněním percepčního aspektu „omezována“.<sup>22</sup> Podmíněnost krajinné identity vnímáním pozorovatele je naopak procesem obohacení díky mnoha možnostem rozšíření její sémantické základny.

Druhý pilíř umělého charakteru krajiny je propojen s jejími samotnými submotivy. Hlavním aspektem submotivů krajiny je jejich příslušnost k základnímu (či základním) živlům<sup>23</sup>. Konečná literární krajina však zahrnuje již v 19. století nejen čistě přírodní submotivy, nýbrž i elementy vytvořené lidskou přítomností v přírodním prostoru – a konečně i vazby, jež mezi těmito elementy vznikají.<sup>24</sup> Do orientální krajiny ve zkoumaných cestopisech je tedy nutno zahrnout nejen přírodní submotivy (strom, hora, moře apod.), nýbrž i submotivy spojené s člověkem a jeho momentální či dlouhodobou aktivitou v prostoru (město, zeď, stopa v písku, apod.). Realita uměleckého pojetí krajiny v 19. století je odlišná od původní krajinné koncepce i ve výtvarném aspektu, jak ji teoretizoval Leonardo da Vinci,

---

<sup>19</sup> LYOTARD 1988, str. 44.

<sup>20</sup> Michel CORAJOU: *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 144.

<sup>21</sup> Lucien CHABASON: *Pour une politique du paysage*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 263.

<sup>22</sup> Georges BERTRAND: *Le paysage entre la nature et la société*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 95 - 97.

<sup>23</sup> V podstatě zde přebíráme koncepci Anne Coquelin, která krajinu definuje na dvou intelektuálních aktivitách: rámování a hře se základními živly (cf. CAUQUELIN 2000). Místo procesu rámování, již specifického kroku s odkazem na malbu, preferujeme v této fázi výraz „výběr“, lidské elementy v krajině se taktéž posléze začleňují do příslušnosti k různým základním živlům, jak ukážeme ve II. části této práce.

<sup>24</sup> K tomu např. Roger BRUNET: „Krajina je velmi bohatý údaj, vytvořený z přírodních prvků (svahy, formy, rostlinný porost apod.), lidských elementů (pole, města, cesty apod.) a z jejich vzájemných vztahů.“ In: *La Théorie du paysage en France*, str. 12.

a která rozlišuje prvky zvířecí a lidské od krajinných<sup>25</sup>. Lze tak zcela souhlasit s tezí Guyota a Le Huenena, kteří uvádějí, že „V informativní části, která participuje na celkovém cestopise, figuruje na důležitém místě popis procházených měst, kde se manifestuje více než jinde originalita lokální kultury /.../“<sup>26</sup>. Hranice mezi „přírodními“ a „lidskými“ krajinnými submotivy není v 19. století pro pozorovatele vždy rozlišitelná. Zejména v případě percepce cizí, neznámé krajiny, jakou byl Orient v 19. století., se stopy lidské a přírodní aktivity mohou překrývat, doplňovat či splývat (ruiny památek obrostlé stromy, obdělaná pole ve vyschlém korytě řeky apod.). Již v 19. století platí koncept, kdy krajina bez lidské stopy, bez člověka, není krajinou v pravém slova smyslu, neboť krajinu vnímá člověk, a tím je hranice přírodní – lidské překročena. Proto je možno následující postřeh Wenera Heisenberga s jistou nadsázkou vztáhnout nejen na 20., nýbrž i na 19. století: „žijeme ve světě zcela transformovaném člověkem, neboť všude nacházíme struktury, jež vytvořil... takže člověk v posledku potkává jen sám sebe.“<sup>27</sup>. Na první pohled je orientální krajina s pouštními prostory možným místem úniku před stopami civilizace – budeme se zajímat o to, zda tento únik není pouze iluzorní.

Krajinu lze tedy vnímat jako „intelektuální úhel pohledu“<sup>28</sup>, formu fikce, konstrukci, jejíž forma je v některých případech přímo anticipována podvědomím pozorovatele – krajina může být v mysli pozorovatele vytvořena ještě před tím, než na kraji spočine jeho zrak – což je jednoznačně platné právě v 19. století, kdy se orientální krajina postupně stále více zatěžuje ustálenými obrazy a zastává v povědomí společnosti významnější roli. Pohled pozorovatele nutně interpretuje a základní složkou krajiny je zprostředkovanost. Není náhodou, že lexikologická studie F.-P. Tourneux<sup>29</sup> ukázala, že ve slovníkových definicích slova „*paysage*“ („krajina“) se z hlediska frekvence nejčastěji objevuje slovo „*représenter*“ („představovat“), které je častější než slovo „*voir*“ („vidět“). Pohled na krajinu (a pravděpodobně i pohled obecně) se nikdy neomezuje na zaznamenání faktů, vždy zároveň tato fakta organizuje, napomáhá k jejich interpretaci vědomou či podvědomou selekcí. Zrak jako by zaregistrované

---

<sup>25</sup> Cf. zejména *Traité de la peinture*.

<sup>26</sup> GUYOT + LE HUENEN 2006, str. 103.

<sup>27</sup> HEISENBERG 1970, str. 28.

<sup>28</sup> Henri CUECO, in: *La Théorie du paysage en France*, str. 169 a dále: „krajina neexistuje, je třeba ji vynalézt.“ (Ibid., str. 180)

<sup>29</sup> François–Pierre TOURNEUX: *De l'espace vu au tableau*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 203.

vjemy nejen evidoval, nýbrž také zároveň doplňoval, anticipoval jejich dopad na pozorovatele.<sup>30</sup>

Zprostředkovaný však není pouze prostor: krajina svým zakotvením v duchovním světě člověka navozuje různé vztahy i na úrovni časové, nesouc s sebou stopy vlastní minulosti (ruiny, stopy, vyschlá ramena řek apod.) a vzbuzujíc dále připomínky na historii svého pozorovatele (autora i čtenáře). Krajina tedy aspiruje na jedinečnost a pevnou vazbu s lidským elementem jakožto estetizujícím prvkem. Jak však bude princip aktivizace paměti a pozorovatelovy zkušenosti fungovat v krajině a priori cizí, jakou je krajina Orientu? Je neznámá krajina schopna být stejně reaktivní vůči evropskému pozorovateli jako krajina domácí, evropská? Může naplnit všechna jeho intelektuální očekávání, zahrnout v sobě prostor i různé časové aspekty? Krajina je komplexním prostorem založeným jak na jednotlivých krajinných prvcích (které zde nazýváme submotivy), tak na jejich kompozici a vývoji v kraji, a konečně na jejich pozici v lidském kulturním vědomí v okamžiku konkrétního zprostředkování. Pro 19. století se však nabízí i další otázka: je-li eventuelně cestující umělec schopen zapojit do pozorování krajiny svou osobnost, jak je možno, aby se do této percepce „viděné krajiny“ zapojilo vědomí soudobého čtenáře, který ve většině případů orientální krajinu nikdy neviděl? Do jaké míry mohl autor spoléhat na zapojení jeho imaginace, případně jaké prostředky k tomu mohl použít ?

Pro záměry naší práce nelze pominout vazbu krajiny literární na krajinu piktorální. Jak jsme uvedli výše, pojem „krajina“ byl v prvopočátku vymezen pro oblast malířskou (pro Bernadina de Saint-Pierre je například nemožné vytvořit či obdivovat krajinu, aniž by byl pozorovatel zároveň básníkem i malířem)<sup>31</sup>, je tedy logické, že jeho transpozice do literárního textu s sebou přinesla některé kompoziční důsledky pro text samotný, aniž by však nutně znamenala opis malby.<sup>32</sup> Obdobně i výraz „pitoreskní“ znamená v prvotním významu „vhodný pro malbu“<sup>33</sup>, jak byl zřejmě v prvních příkladech i využíván – teprve postupně mu byl přidán význam více literární a estetizující. Orientalistická malba se v průběhu 19. století postupně odklání od romantického patosu ve prospěch drobných, každodenních orientálních

<sup>30</sup> K tomu z psychologického hlediska zásadní studii J. Guillaumina (GUILLAUMIN 1975), která radikálně redefinuje princip „objektivit“ vizuálních vjemů.

<sup>31</sup> Výjimku v chronologii piktorální a literární krajiny by údajně tvořila krajina horská a mořská, v těchto případech dosavadní výzkumy ukazují spíše na to, že literární obraz předcházela malbě – cf. CAUQUELIN 2000, str. 81-82.

<sup>32</sup> K paralelám vývoje malby a literární krajiny, včetně opuštění figurálních motivů cf. např. COLLOT 1997, str. 195.

<sup>33</sup> Z italského „pittore“, malíř.

scén – jež si ovšem uchovávají jistou dávku umělosti a aranžovanosti (scény z tureckých kaváren, hammámů apod.). Cílem totiž ani v malbě není nalezení reality či její kopie. Stejně jako pro literaturu byl vynález fotografie momentem, kdy výtvarné umění mohlo definitivně opustit dokumentaristický záměr a sledovat vlastní, nové směry, hledání své pravdy ve vyjádření krajiny. Vzhledem k tomu, že i orientální krajina v 19. století byla evropskému publiku prezentována na úrovni maleb a kreseb<sup>34</sup>, nabízí se otázka, jaký vztah si v tomto období orientální krajina cestopisů vytvořila k orientální krajině malby. Tato otázka nás bude zajímat zejména u autorů, kteří byli spjati s oběma těmito uměleckými sférami (ze studovaných textů Gautier, Fromentin, dále i Delacroix, de Forbin<sup>35</sup>). Oproti významu malířské perspektivy (Sarga Moussa hovoří o orientalistické malbě jako o „oblíbeném filtru“ spisovatelů<sup>36</sup>) je vliv dalších uměleckých přístupů (například sochařství) na literární koncept orientální krajiny v 19. století výrazně oslaben – jedním z důvodů je bezpochyby fakt, že paralela s malbou umožňuje autorovi rozpracovat motiv chromatické hodnoty krajiny, jenž v daném období nabývá v orientálním cestopise zásadní role. Cílem bylo popsat krajinu, jako by byla malována, vytvořit její hodnoty stejně přesvědčivě a zároveň nově.

Konečně je třeba zmínit vazbu krajiny a lokálního obyvatelstva daného kraje. Uměleckost krajiny vytváří možnost percepce a kompozice krajiny „vnějším“ pozorovatelem, který v daném kraji nežije, je mu cizí a nemá vazby na místní populaci, jejíž koncepce transponovaného prostoru by nebyla zdaleka identická. Yves Luginbühl toto napětí mezi domácí a vnější percepcí kraje vystihuje velmi příhodně: „Krajina by tedy byla výsledkem přeměny kraje v objekt kontempace, poezie a identifikace, a to navrstvením na místní představu o zemi, výsledkem jiného myšlení zahrnujícího citový vztah člověka k organizaci přírody v prostoru dle určených modelů rozložené a opět složené reality.“<sup>37</sup> Myšlenkový prostor vnějšího pozorovatele je pro kompozici krajiny rozhodující a zároveň nevychází z intelektuálního prostředí lokálního obyvatelstva. Tento princip, platný obecně pro tvorbu

---

<sup>34</sup> Je zajímavé, že zatímco malby se pro řadu spisovatelů stávaly vyhledávaným zdrojem paralel a zdrojem inspirace k popisu orientální krajiny, kresby se v tomto směru prakticky nevyskytují. Velmi fundovaně a výstižně tento fakt vysvětluje Paule Richard, která nezáměrně autorů orientálních cestopisů 19. století o kresbu spojuje s absencí nuancí, tónů v kresbě, s její přílišnou lineárností a sklonem k deskriptivnímu aspektu, jež nekoresponduje se soudobou tendencí vykreslit krajinu jako nejednoznačnou, proměnlivou. (Cf. RICHARD 1988, str. 139)

<sup>35</sup> K textu de Forbina viz zejména studii Patricka Jagera, v níž si všímá originálního vztahu literární perspektivy a autorových doprovodných ilustrací ve Forbinově textu. Zajímavý je zejména důraz, jaký Jager klade na deskriptivní charakter kreseb oproti estetizujícímu účinku textu, teze, která odpovídá výše uvedenému nezáměru autorů o kresbu v celém průběhu 19. století. (cf. Patrick JAGER: *Ecrire et peindre. Le Voyage dans le Levant en 1817 et 1818 du comte de Forbin* ; in: MOUREAU 1995, str. 41-49)

<sup>36</sup> MOUSSA 1995, str. 216.

<sup>37</sup> Yves LUGINBÜHL: *Le paysage rural*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 327.

každé krajiny, je v kontextu orientální krajiny 19. století zcela zásadní, neboť cestující umělci se málo zaobírají místní populací či snahou o její pochopení. Chateaubriand po celou cestu nevstoupil ani jednou na muslimskou loď, Denon zachycuje z místních zvyklostí pouze ty, jež svou krutostí a bizarností mohou exotizovat text. Přestože pro konstituci krajiny není nezbytné pochopení jejích obyvatel, zůstává otázkou, zda je pro evropského cestovatele v 19. století atraktivní pochopit orientální krajinu samu, zda se ve snaze intelektuálně ji uchopit opírá o vjemy dané krajem či zůstává v rovině prekonstruovaných „modelů“, jak je zmiňuje Luginbühl. Jinými slovy, zda je schopen a daří se mu podívat se za hranici „bohatých, ale němých forem“<sup>38</sup> povrchně analyzované krajiny.

## ***Území Orientu v cestopisech 19. století***

Forma cest do Orientu pochází z náboženské tradice, jejíž kořeny sahají do 4. století, období definitivního vítězství křesťanství v římské říši a prvních poutí do svatých míst této víry, motivace pro tento typ cesty se však s postupem času rozšiřuje a zejména od konce 18. století je třeba do ní zahrnout i ambice vědecké (archeologické, egyptologické), estetické, etnografické, politické. Cestování konce 18. a 19. století je odlišné od předchozích etap i z hlediska geografického – výpravy 16. a 17. století vyjíždí tradičně z Benátek, cíle je přímo Jeruzalém, Egypt se Sinají či Sýrie jsou navštěvovány jen zřídka z důvodů bezpečnosti<sup>39</sup>. Cesty jsou v drtivé většině realizovány na jaře, u příležitosti Velikonoc. První cestující v počátku 19. století následovali trasu archeologů, právě archeologické hledání stop minulosti napomohlo k posílení symboliky Orientu jakožto místa posunů v čase. Místem odjezdu je často Marseille, Nerval cestuje přes Itálii. Z hlediska čistě geografického jsou však hranice prostoru nazývaného „Orient“ i v 19. století značně proměnlivé v závislosti na pohledu autora.<sup>40</sup> Základními destinacemi jsou vždy Egypt, Turecko, Palestina a Sýrie s Libanem. Spornější jsou oblasti jako Rhódos, Kypr, Řecko či částečně Itálie – prostory, ležící jako více méně ustálené zastávky na trajektorii směřující do (nebo ze) „skutečného“ Orientu a nevyhnutelně tak ovlivněné jeho atmosférou. Nelze zapomenout ani na Španělsko s jeho andaluskou historií, které pro mnohé autory<sup>41</sup> znamená orientální prostor v Evropě, a to i

---

<sup>38</sup> Georges BERTRAND, op. cit., str. 100.

<sup>39</sup> K trajektoriím cest do Orientu v 15. století cf. např. Jean-Marc PASTRÉ: *De Gaza au Sinai. Les récits de pèlerins allemands au XVe siècle*; in: MESNARD 1986, str. 13-24.

<sup>40</sup> „Nic není hůře definováno, než oblast, na niž je aplikováno toho jméno“, lze vyčíst u pojmu „Orient“ v Larousseově Univerzálním slovníku 19. století. (cf. LAROUSSE 1866 – 1877).

<sup>41</sup> Nejen Mérimée, ale i Gautier, Hugo aj.

přesto, že během 19. století mizí z trajektorie cesty do Orientu. Orient je tak v 19. století spíše než geografickým konceptem fantaskní projekcí kolektivní evropské mentality<sup>42</sup>. Tento převážně intelektuálně-symbolický rys koncepce Orientu se radikálně mění vlastně až v roce 1914, po pádu osmanské říše, kdy je postupně nahrazován koncepty se silnější geopolitickou základnou (Blízký a Dálný východ ve francouzské tradici, Střední a Dálný východ v tradici americké). I ve 20. století je literární Orient prostorem rozsáhlým s nejasnými hranicemi, přičemž kritériem je často zůstává klimatický charakter či morální hodnoty, než objektivní geografické aspekty.<sup>43</sup>

Přesto však lze vytyčit jakousi „ideální“ trajektorii, kterou umělci buď realizují, nebo by si ji alespoň přáli realizovat – často ji sami nemohou naplnit, vkládají ji však do krajiny cestovatele textu. Tato cesta, nazvaná „Velký okruh“ („Grand Tour“), se stala základem slova „turista“ a tento fakt jen dokazuje její vliv na myšlenkové pochody dobových cestujících. Velký okruh začíná v Alexandrii, pokračuje Palestinou, Libanonem, Sýrií do Istanbulu a při návratu (či cestě tam) prochází Řeckem a Itálií. Egypt či Sinaj již nejsou pouze okrajovou částí cesty, Jeruzalém postupně přestává být jediným či hlavním cílem, často je pouze záminkou k návštěvě okolních krajín, pouště. Přestože i v předchozích stoletích existovaly více méně ustálené trasy a místa, jež nebylo možno vynechat a cestovatelé již v tomto období jezdili na Východ „vzpomínat spíše než objevovat“<sup>44</sup>, je to až 19. století, kterému se podařilo v maximální míře tematizovat a rozvinout koncept organizovaných cest a institut průvodce – až do té míry, že Loti mohl ve druhé polovině dospět k ironizaci turistiky<sup>45</sup>.

Egypt je většinou první etapou Velkého okruhu a po celé 19. století zaujímá v evropské imaginaci zvláštní místo, o jehož významu svědčí vzrůstající „egyptománie“ francouzské soudobé společnosti. Postupné odkrývání archeologických nálezů je přímou paralelou cest v čase, egyptská krajina je zdrojem nekončících ruin a stop zašlé a znovuobjevované slávy. Staroegyptská kultura s pyramidami jako obřimi hroby a mumifikační tradicí také vzbuzuje extravagantní, smrt oslavující až nekrofilní efekt, posilující

---

<sup>42</sup> „Neboť orientalismus nevznikl v prostoru tabula rasa, nýbrž naopak v prostoru přetíženém kulturou, přesyceném znalostí obraznosti /.../“ (JUILLIARD 1995-1996, str. 178)

<sup>43</sup> „Je zřejmé, že termín Orient obsahuje všechny teplé země rozkládající se od Indie po Maroko.“ – in: THIBAUDET 2010, str. 104.

<sup>44</sup> Tohoto aspektu orientálních cest si v kontextu 16. století všímá Françoise JOUKOVSKY, která dokonce neváhá použít pro toto období lingvisticky anachronní výraz turista: „Náklonnost pro tatáž místa a mechanické přebírání týchž detailů z jednoho cestopisu ke druhému vytvářejí dojem, že tito turisté cestují s průvodcem v ruce“. (Cf. *Un circuit touristique au XVIIe siècle: les pèlerinages à Jérusalem*; in: MESNARD 1986, str. 50)

<sup>45</sup> Máme na mysli jak *Smrt Philae*, tak řadu poznámek v *Jeruzalémě* i v korespondenci.

princip bizarnosti a zvrácené mystiky. Pro Nervalu je Káhira kulturním i textuálním ohniskem cesty i knihy.

Palestina je místem, kde se z cesty stává pouť za náboženskými kořeny Evropy. Zaslíbená země, Jeruzalém, Betlém, Getsemanské zahrady, hora Sinaj či Golgota jsou nezbytnými zastávkami. Právě palestinská krajina je výrazně zatížená historií míst, jejich hledanými jmény. Je-li pohyb Egyptem pohybem v čase, je pohyb Palestinou návratem v čase, návratem k původu. Právě pro tuto fázi Velkého okruhu platí více než pro ostatní etymologie samotného slova „Orient“, vycházející z latinského výrazu „oriri“ – původ, zrod. V dalších významech se tohoto termínu používá pro kvalitu (lesku perly i obecně), pro východ (slunce), pro orient-aci, pro ukázání na to, co je správné. Právě prvek zrodu, prapůvodu, je klíčový pro většinu cestovatelů 19.století<sup>46</sup> a možná je to jeden z důvodů, proč tato epocha dávala pro cestování přednost právě východu například před Amerikou – kromě praktických důvodů (vzdálenost, finanční nákladnost apod.) je třeba brát v potaz, že 19. století na Východě spatřuje prapůvod myšlenkového i duchovního bohatství Evropy, to, co je správné, pravé, nezkráslené, východ může znamenat krajinu dětských snů o Bibli a jejím světě.

Sýrie a Libanon jsou regiony s kvantitativně nejslabší přítomností v cestopisech 19. století, regiony nejméně ovlivněné vzrůstajícím evropským turismem. Jejich tradici de facto založil Lamartine. Geografický aspekt (horská pásma, nepřístupné rokliny apod.) komplikoval nejen jejich přechod, nýbrž i jejich politickou pacifikaci – byly tedy nejméně příhodné pro odkrývání. Poznávání Libanonu navíc komplikovala nepřehlednost náboženských kongregací<sup>47</sup> a jejich vzájemné spory, jež křesťanskému cestovateli způsobují duchovní nejistotu. Jednoznačně nejčastěji navštěvovanou památkou je antický Baalbek, daleko významnější jsou však obecně libanonské hory, jež často vstupují do paralely s Alpami. Bude nás zajímat, jak tato paralela s domácí krajinou ovlivní koncept orientální krajiny v těchto fázích cesty.

---

<sup>46</sup> Je třeba na okraj připomenout, že o Asii jakožto „kolébce moderních civilizací“ hovořil již Voltaire v Předmluvě k *Eseji o mravech*. Filozoficko-historickou koncepci 19. století přejme, obohatí ji však symbolickou rovinu.

<sup>47</sup> V první polovině 19. století bylo na území Libanonu známo a popsáno 17 náboženských společenství, z nichž nejznámější byli maronité.

Obvykle poslední fází Velkého okruhu je Istanbul, orientální město nejvíce podobné městům evropským, město komfortu po strastiplných předchozích etapách. Díky této posilující se blízkosti na úrovni geografické (Orient Express) a přetrvávající blízkosti evropské atmosféře se Istanbul stává stále významnějším cílem organizovaných turistických skupin. Turecko bylo v 18. století jednoznačně nejčastěji zobrazovanou orientální zemí<sup>48</sup>, z toho období si o během 19. století nesl Istanbul řadu klišé – jako bájně centrum kruté osmanské moci, prostor zakázaných harémů, neviditelných slastí. Je téměř symbolické, že od Chateaubrianda, zakladatele romantického cestopisu, známého helénismem a permanentní kritikou osmanské moci<sup>49</sup>, se vývoj francouzského orientálního cestopisu v 19. století překlenul postupně až k textům Lotiho, jehož turkofilie a islamofilie je patrná z textů i jeho života. Tento vývoj svědčí o rozporuplnosti pocitů, s nimiž na Turecko Evropa po staletí shlížela.

Některé etapy Velkého okruhu se stávají významnějšími v určitých ročních obdobích. Vánoce v Egyptě, Velikonoce v Jeruzalémě znamenají pro vypravěče zdroj symbolických znamení a završení návratu ke kolébce evropské, totiž křesťanské civilizace. Bude nás zajímat, jak krajina mění tvář v průběhu cesty a zda tyto změny jsou vztaženy na pohyb od místa k místu, či zda naopak změna místa (Palestina po Egyptě apod.) ovlivňuje vnímání vůči krajině.

V naší práci se však neomezíme na krajiny Velkého okruhu. Do pojmu Orient začleníme (na rozdíl od autorů jako Berty<sup>50</sup>) kvůli jejímu významnému metodologickému přínosu i oblast Maghrebu, která sice kulturně není spjata s Orientem biblické tradice, jak jej Evropa převážně vnímá, z hlediska koncepce krajiny však tvoří nevyhnutelnou část orientální sémantiky, a to nejen přítomností pouště, tradičního prvku orientální krajiny. Maghreb se k orientálnímu světu váže také přítomností arabského rysu, muslimského způsobu života obyvatel. V textech 19. století tedy lze vymezit dva hlavní typy orientální krajiny – Orient biblický (Egypt, Izrael, Libanon, částečně Turecko) a Orient africký (Maghreb). Z hlediska frekvence stojí Maghreb spíše na okraji kánonu orientální krajiny v cestopisech 19. století, je však v mnoha ohledech snazší pro realizaci návštěvy, přístupnější a praktičtější. Opěrné body

---

<sup>48</sup> „/Turecko/ bylo takřikajíc nejbližším a nejméně nereálným Orientem.“ (MARTINO 1906, str. 173)

<sup>49</sup> Chateaubriandův postoj definující osmanskou říši jako vládu zkázy a zvuče vychází v podstatě z Montesquieovy konstrukce orientálního „despotického státu, jehož principem je strach“, pro nějž našel vzory v Číně, Turecku a Indii – cf. *Duch zákonů*. Myšlenku a tuto definici despotismu převzal následně i Voltaire (ovšem spíše s kritikou, tezi Turecka jako despotického státu na několika místech odmítá), Diderot a další.

<sup>50</sup> BERTY 2001, str. 11.



dané koloniální přítomností Francie i menší vzdálenost od Evropy (Alžír je v druhé polovině 19. století díky parníku 48 hodin z Marseille) učinily postupně z Maghrebu levnější, dosažitelnější Orient, jakýsi Orient kompromisu, což je patrné například z Gautierovy korespondence<sup>51</sup>. Zároveň je však také Maghreb oproštěn od historické zátěže, je Orientem bez bible v ruce. Bude nás zajímat, zda tento faktor má vliv na koncepci krajiny, do jaké míry oslabení náboženského konceptu bude určovat pozici krajiny v cestopisném textu, omezení či naopak rozšíření jejího sémantického pole.

Pro naši práci nebude možné do Orientu plnohodnotně začlenit všechny krajiny, které se objevují v orientálních cestopisech. Museli bychom analyzovat také střední Evropu či Itálii, případně Španělsko, protože se několikrát objevily na itineráři cestovatele do Orientu a pro mnohé byly již ovlivněny očekáváním nových zážitků. V samostatné kapitole se však pokusíme ve druhé části ukázat, jak jednotlivé fáze cestopisu vytvářejí různé druhy krajin a jak ty mezi sebou komunikují. Taktéž nebude v naší moci analyzovat do hloubky všechny aspekty konceptu Orientu, včetně sociologického, politického a všeobecně kulturního rozměru cest francouzských intelektuálů do Orientu v 19. století – tyto kontexty budou zmíněny pouze tehdy, ovlivnily-li bezprostředně koncepci krajiny v daném textu.

## **Sémantické aspekty pouštní krajiny**

Výše zmíněné etapy orientální cesty přinášejí do textů odlišné prvky (nábožensky, historicky, etnologicky) a umožňují zapojit různé motivy a sémantické okruhy. Přesto lze nalézt několik rysů, jež je spojují (arabský lingvistický superstrát vytvářející leitmotiv problematického porozumění, permanentní dialog či konflikt mezi muslimským a křesťanským světem), z čehož alespoň jeden je výlučně krajinného rázu: každá z uvedených zemí zahrnuje v různé podobě topos pouště. Než začneme zkoumat jednotlivé přístupy autorů k tomuto klíčovému krajinnému typu, shrňme v úvodu, na jakých sémantických základech pojem pouště na přelomu 18. s 19. století ve francouzském umění stojí.

Francouzský výraz „*désert*“ etymologicky vychází z latinského základu „*desertus*“ (klasická latina) označujícího ve formě adjektiva vlastnost vyprahlosti a nekultivovanosti.

---

<sup>51</sup> „Nejedu do Persie, neboť mé boty jsou proděravělé, pojedu však do Alžírsku /.../“, in: T. GAUTIER, dopis adresovaný pravděpodobně manželce Victora Huga, publikovaný in: *La Revue de l'Agonais*, září 1889, č. 9-10.

Substantivum „*desertum*“ pak odpovídá jednak krajinnému významu pouště, jednak významu „samota“<sup>52</sup>. V obou případech je zřejmé prolínání významu geografického se sociálním a filozofickým, krajina pouště je spojována s negativními kontexty<sup>53</sup> - absencí lidské činnosti (neobdělávaná a zároveň neobdělátná půda), izolací, úpadkem, taktéž tragikou osudu (samota). Evropská kultura převzala z latiny oba tyto aspekty, posílené biblickou tradicí. Některé slovníky přidávají k charakteristice slova i význam rozlehlosti<sup>54</sup>

Je paradoxní, že přestože je dnes pojem pouště běžně spojován především s pouští písečnou (bezpochyby vliv reklamních fotografií romantických dun a palmových hájů oáz), tento typ pouště<sup>55</sup> představuje ve skutečnosti geograficky minimum (cca 20%). Až 70% pouští na zeměkouli je kamenného typu<sup>56</sup>, zbylý druh je složen ze štěrku a úlomků kamene<sup>57</sup>. Přitom například prostor Palestiny, pro biblickou tradici zásadní, obsahuje písečnou poušť jen zřídka, hlavní jsou rozlehlé vápencové masivy. Obdobně poušť severní Afriky je z velké části kamenitá.<sup>58</sup> Simplifikace rysů pouště je však, zdá se, mnohem méně výrazná v období do 19. století, kdy, v souladu s literárně-filozofickou a náboženskou tradicí křesťansko-židovské kultury pojem pouště mnohem více než formu znamenal duchovní situaci a hodnotu. Biblické texty písečný aspekt často pomíjejí - zmiňují poušť divokou, bez rostlinstva, vyprahlou, temnou a málo bezpečnou.<sup>59</sup> Tento koncept podporuje i pikturní tvorba 18. a 19. století - řada pláten výrazných umělců znázorňuje poušť jako kamennou nehostinnou krajinu, často ji dokonce zachycuje pouze zkratkou ve formě skály<sup>60</sup>. Geografické aspekty jsou doprovázeny či přímo nahrazovány tématy spjatými s lidskou existencí – poušť je pro evropského umělce spíše než zeměpisnou oblastí, etapou pouti, symbolem samoty, rozjímání, duševních zkoušek,

---

<sup>52</sup> Ač by na první pohled mohlo být zajímavé (pro nás zejména v kontextu Balzakovy povídky „*Une passion dans le désert*“) spojit výraz „*désert*“ s pojmem „*désert*“ v kontextu častém v 19. století, tedy dezertovat z armády do pouště, původ slova tomuto konceptu přesně neodpovídá: pochází sice z latinského slovesa „*deserere*“ – opustit, zanedbávat někoho, něco (základu slova „*désert*“), ovšem jeho využití je známo již od 12. století ve smyslu zničit, učinit místo neobydleným, od konce 13. století dále ve významu opustit, přestat obdělávat, nechat zemi ladem. Teprve od konce 17. století je znám význam opustit svou armádu – útěk z armády etymologicky není nutně spjat s útekem do pouště, možný vliv křížových výprav v tomto ohledu nebyl dosud prostudován.

<sup>53</sup> Cf. např. BOUVET 2006, str. 37.

<sup>54</sup> To je časté i v českých slovnících – viz např. Slovník spisovné češtiny, který rozlehlost klade dokonce na první místo: „poušť – rozsáhlá vyprahlá, pustá oblast bez rostlin“.

<sup>55</sup> Tzv. erg.

<sup>56</sup> Tzv. hamada.

<sup>57</sup> Tzv. serir.

<sup>58</sup> K tomuto selektivnímu principu imaginace vůči pouštním krajinám cf. např. ROUX 1996.

<sup>59</sup> K symbolice pouště v biblické tradici viz např. FIORES (1999), str. 691-692.

<sup>60</sup> Viz např. „*Magdalena v poušti*“ - Jean Jacques Henner (1874, Musée des Augustins, Toulouse). Obecně u většiny Hennerových děl s tematickou pouště je hlavní kamenitost a temnota, přičemž právě vyzdvižení pouště jakožto tmavého, zatměného prostoru má důsledky pro duchovní pojetí pouště.

svobody, ale také hříchu a smrti<sup>61</sup>. Smrti žízni – opět ve významu fyzickém i duchovním, neboť člověk může zemřít samotou, vyprahlost se stává duchovní prázdnotou.<sup>62</sup> Díky toposu pouště nabývá symbolických hodnot i motiv vody.

Oproti čistě symbolickému (a často schematickému) pojetí pouště před 19. stoletím, kdy většina autorů neměla možnost reálnou pouštní krajinu navštívit, však 19. století přináší do konceptu pouštní krajiny jisté změny. Poušť v sobě postupně začíná spojovat dva protikladné prvky. Prvním z nich je stále přetrvávající váha biblického kulturního kánonu a s ním související více méně ustálená symbolická rovina, jež s promítá do běžného esteticko-etického povědomí o světě: poušť je místem zkoušek a pokušení i místem reflexe a pobyt v ní může znamenat základní moment na cestě k víře. Svou rozlehlostí a „nelidskostí“ přesahuje člověka a zároveň mu, je-li schopen pochopit její smysl, pomáhá odhalit skryté významy existence, sílu základních živlů. Poušť je zemí bez vody, zemí neplodnou a těžko obdělátnou. Symbolicky tedy tvoří paralelu lidské pouti na zemi, jež by bez slova božího, rosy z nebes, zůstala stejně sterilní a bezcílná. K základním atributům se samozřejmě připojují mnohé další, jako prvek žíznivosti (země i duše), bloudění, poutě aj.

Druhý znak je podmíněn geograficky. Zatímco poušť zůstává do konce 18. století pro drtivou většinu Evropanů v reálné podobě čímsi zcela neznámým a nepředstavitelným, množící se cesty do Orientu v 19. století tuto pozici nedosažitelného, cizího prostoru značně relativizují. Jestliže tedy do přelomu 18. a 19. století převládá v obrazu pouště podoba zcela fiktivní, v rámci níž se poušť staví po bok Utopii a Atlantidě, s bájnými zvířaty a fantaskními rysy<sup>63</sup>, autoři 19. století často poušť sami poznali a jejich svědectví o relativně nově objevené krajině se opírá o autoritu cestovatele – znalce. Bude nás zajímat, jak autoři pracují s těmito dvěma odlišnými koncepty pouště, jak dochází v průběhu 19. století k mísení reálného (popisného) a fantaskního a jaké důsledky tento postup může mít na topos pouště a orientální krajiny. Ostatně až během 19. století se v evropském povědomí utvořil blíže definovatelný sémantický základ výrazu „poušť“, který je blízký koncepci současné.

---

<sup>61</sup> K tomu viz m.j. SAĪDA 2001, str. 21, včetně motivu pouště v islámu jakožto „místa meditace v dočasném osamění, jehož cílem je lépe znovu nalézt bratry.“ (Ibid., str. 31)

<sup>62</sup> Pro Chateaubrianda jsou americké lesy obdobou pouště právě kvůli prázdnotě a nekultivovanosti člověkem. Motiv sucha je tak zcela převeden do symbolické roviny a dominuje nad geografickým pojetím.

<sup>63</sup> Jedním z nejznámějších příkladů tohoto pojetí je pasáž věnovaná létu v Bergeracově „*Les Etats et Empires de la lune*“ (BERGERAC 2001-2006).

Prvek pouště je významný i z hlediska rozsáhlosti prostoru, již do textu přináší. Neomezenost pouštní krajiny dává možnost patetizace, teatrálnosti.<sup>64</sup> Otevřený prostor je výjimečný, vybízí k dramatičnosti svou neurčitostí je výzvou intelektu.

Biblická tradice<sup>65</sup> zasahuje nejen do pohledu na pouštní krajinu, nýbrž i na její obyvatele. Budou autoři 19. století využívat možné paralely mezi Ábelem, pastevcem a nomádem, a beduínskými kmeny? Kain, usedlý pěstitel, by pak mohl být předobrazem obyvatel oáz. Budeme si všímat, jaký obraz Beduínů autoři vytvářejí a zda odpovídá této biblické koncepci. Pouštní prostor působí na pozorovatele extrémněji než jiné krajinné typy. Rachel Bouvet uvádí, že putování pouští znamená pro hrdinu „překračování jeho limitů tělesných (půst, nedostatek vody, odolnost vůči intenzivnímu horku a chladu), sémiotických (ztráta záchytných bodů, desémiotizace), mentálních (samota, fata morgána, halucinace, riziko šílenství) a spirituálních (zkouška víry, permanentní pochyby)“<sup>66</sup>. Jaký vliv má konfrontace s vlastními limity na vnitřní svět vypravěče a jak bude ovlivňovat obraz krajiny?

\*\*\*

Výběr autorů a textů v této práci se neřídil ambicí kompletnosti, nýbrž snahou zachytit různé přístupy k orientální krajině, jež francouzské 19. století v literatuře buď převzalo z období předchozích, nebo samo vytvořilo, rozvedlo či marginalizovalo. Pokusíme se ukázat, jak se orientální krajina se svými jednotlivými komponentami včleňovala do konkrétních cestopisných textů, jak ovlivňovala jejich literární konstrukci a jak se během století proměňovala její role v tvorbě obrazu Orientu. Kritériem výběru byla významnost motivu krajiny v jednotlivých cestopisech s orientální tematikou a také přínos, jaký texty přinesly do tvorby literární krajiny. Od kritéria cestopisného charakteru jsme se odklonili pouze v případě Balzakovy textu *Vášeň na poušti*, který je žánrově povídkou. Důvodem je zcela zásadní přínos Balzakovy koncepce pouštní krajiny. Jako chronologicky první autor byl zvolen Dominique Vivant Denon, jehož účast na Napoleonově výpravě z něj učinila svědka prvního skutečného kontaktu Francie s orientální krajinou. Naopak posledním je Pierre Loti, v němž se orientalistické směřování mísí s postupně se rodícím zájmem o realitu lokální populace a jenž

---

<sup>64</sup> K poušti jakožto „prostoru show“ v americkém filmovém průmyslu viz např. Michel FOUCHER: *Du désert, paysage du western*; in: in: La Théorie du paysage en France, str. 81.

<sup>65</sup> K biblickým významům pouště v literatuře 19. a počátku 20. století a k vývoji náboženského aspektu pouštní krajiny v tomto období srov. zejména Rachel BOUVET: *Anachorètes et transfigurations*; in: BOUVET 2006, str.121 - 162.

<sup>66</sup> BOUVET 2006, str. 16.

explicitně vytváří konflikt mezi individualistickou pozicí umělce a biblickou tradicí orientálního prostoru.

Historické hledisko nebude stěžejním pilířem našeho přístupu, přesto však nelze pominout jeho vliv na koncepci orientální krajiny v některých zvláště významných případech. Jedná se zejména o (politicko-historicky upevňovaný) zájem a obdiv klasické řecké kultury, platný ještě v počátcích 19. století, mimo jiné v kontextu problematických vztahů k osmanské říši a následně vplynuvší v dialog mezi přetrvávajícím zájem umělců o starořecký ideál krásy a postupné posilování odbojových hnutí v Řecku během prvních tří desetiletí 19. století – proces, posilovaný řadou francouzských prořeckých uměleckých i politických hnutí<sup>67</sup>. Tato tendence je výrazná v Chateaubriandově díle a ačkoli nutně neznamená jednoznačný obdiv všeho řeckého, má výrazný vliv na koncepci krajiny nejen během řecké pasáže Chateaubriandova textu. Obdobně lze chápat hnutí podpory egyptského boje za nezávislost, jímž prochází francouzská inteligence v 80. letech 19. století, jako nepřátelskou reakci na britské obsazení Egypta. Tato tendence je patrná zejména u Lotiho, nepřímo se však objevuje i u Maupassanta v rámci reflexí o koloniální politice Francie v Maghrebu.

V následující práci nejprve vytyčíme hlavní rysy cestopisného žánru od přelomu 18. a 19. století a rozčleníme jednotlivé mluvčí, kteří v rámci tohoto žánru vstupují do textu a mají vliv na konečný obraz krajiny. Následně přejdeme k monografickému zkoumání motivu orientální krajiny, tedy pomocí jednotlivých cestopisných textů konkrétních autorů. Náš výběr není zdaleka vyčerpávající a pomíjí některé drobnější práce, které by si zasloužily samostatnou studii<sup>68</sup>. Obecně lze z hlediska biografického říci, že většina francouzských autorů 19. století reálně objevila Orient ve svém raném věku: mezi 20 – 35 lety života. Jejich pobyt trval řádově od jednoho do několika měsíců (Nerval cestoval rok, Chateaubriand půl roku). Maxime du Camp se vydává na svou první „orientální cestu“ již ve svých 19 letech

---

<sup>67</sup> Řecký boj za nezávislost byl výrazně usnadněn společným vítězstvím Velké Británie, Francie a Ruska nad turecko-egyptskou flotilou v bitvě u Navarin (dnešní Řecko) v roce 1827. V letech 1827-1829 se řecká snaha o nezávislost posiluje a integruje, za podpory a pocitu sounáležitosti tří vítězných zemí, zejména Francie, v níž v daném období jednoznačně převládají idealizované obrazy řecké kultury, jež často byly v podstatě přesnou kopií ideálu starořecké estetiky. Odtud také zklamání řady autorů z reálného řeckého prostředí 19. století, jež mělo málo společného s antickými ideály – k tomu blíže v kapitole věnované Chateaubriandovi. Kladný vztah k antickému Řecku a problematický poměr k Řekům soudobým je v podstatě obdobou egyptologické preference staroegyptské kultury na úkor studia moderních obyvatel Egypta, jev příznačný pro téměř celé 19. století. K pozici helénistického směru ve francouzském uměleckém prostředí první poloviny 19. století zejména v návaznosti na kritiku osmanské říše viz např. MOUSSA 1995, str. 39-58.

<sup>68</sup> Myslíme zejména na texty Charlese de Foucaulda a jeho pojetí marocké pouště, na texty Alexandra Dumase staršího týkající se Maroka či Sinaje, na deníky Delacroix z jeho cesty do Maroka a z hlediska cestopisu na Bernardina de Saint Pierre a jeho koncepci krajiny.

(1841 do Alžírska), s 28tiletým Flaubertem pak podniká rozsáhlou pouť Egyptem, dnešním Libanonem, Palestinou a Sýrií (1849). Výjimkou je Lamartine, který poprvé cestuje na východ ve 42 letech (1832). V určení pořadí autorů v monografické části práce jsme se řídili daty prvního vydání textů, případně, pokud texty nebyly za života autorů vydány, předpokládaným datem ukončení jejich práce na textu (Flaubert, Gautier). Denonův text vyšel poprvé v roce 1802, základy Chateaubriandovy *Cesty do Jeruzaléma* vznikly během autorovy cesty po Řecku, Malé Asii, Palestině a dnešním Izraeli v roce 1806 (bylo mu tehdy 38 let), text byl však vydán až v roce 1811. Balzakova povídka vyšla poprvé časopisecky (1830), Lamartine cestopis vydal v roce 1835. Nervalova *Cesta do Orientu* vycházela časopisecky od roku 1844, jako celek byla dokončena až k roku 1851. Gautier práce na cestopisu realizoval průběžně v letech 1845-1851, kdy je definitivně zastavil. Flaubert cestopis za svého života nevydal, cestu uskutečnil v letech 1849-1851 a v této době také pracoval na textu. Texty Fromentina jsou datovány 1857 a 1858. Maupassant sbírku cestopisných textů vydal souhrnně v roce 1884, Loti text *V Maroku* v roce 1890, *Trilogii* v roce 1894. Postupným rozkrýváním jednotlivých autorských konceptů orientální krajiny se budeme snažit ukázat, že i přes značnou ustálenost a váhu literárního kánonu se stále v průběhu 19. století jedná o topos do té míry variabilní, významově široký a umělecky nevyčerpaný, aby uspokojil řadu často protichůdných koncepčně-uměleckých přístupů. Tematizovaný pozitivistický přístup generace doprovázející Napoleona na jeho výpravě do Egypta je brzy oslaben a většinou cestovatelů záhy opouštěn a nahrazován jinými uměleckými ambicemi: mysticismem, který v orientální krajině hledal spirituální a náboženské kořeny, romantizujícími dějotvornými obrazy, které měly díky orientální kulise získat novou přitažlivost, fantazijským realismem, jenž, ač založen na zdánlivě konkrétních obrazech, svou kompozicí nakonec podává obraz jakéhosi snového, ne-reálného světa, či v neposlední řadě pojetím zapojujícím literárně-žurnalistický, smyslový a malířský obraz.

V poslední části práce se zaměříme na vývoj motivu orientální krajiny v komparativním aspektu a pokusíme se ukázat, jakých sémantických znaků nabývá orientální krajina a její jednotlivé komponenty u různých autorů, jak tato krajina vstupuje do dialogu s krajinou evropskou a konečně se pokusíme vymežit některé její základní chronotopické typy ve vztahu k průběhu cesty. Cílem bude vymežit některé aspekty pojetí krajiny, jejichž platnost přesahuje vývojové limity 19. století a jež by mohly zasahovat do roviny obecnějších otázek vztahu člověka a literární krajiny, jak je známe z pozdějších údobí.

## Autor – cestovatel – vypravěč : Identita mluvčího v cestopise 19. století

Koncepce této práce vychází z principu, který literární formě cestopisu přiznává plnohodnotnou pozici mezi ostatními literárními žánry<sup>69</sup>. Domníváme se, že řada studií posledních cca 30 let jasně prokázala oprávněnost a nezbytnost tohoto přístupu<sup>70</sup>, a to i přesto, že se jedná o žánr, jehož hranice nejsou vždy snadno definovatelné. Cestopis vykazuje svébytnou vývojovou linii - pokusme se proto nejprve ukázat, jaká byla jeho pozice a forma na přelomu 18. a 19. století. S vymezením pojmu „cestopis“ souvisí nutnost přesněji koncipovat jednotlivé mluvčí, kteří v cestopise 19. století promlouvají a zprostředkovávají tedy i jeho krajiny. Znamenalo-li 19. století v mnoha ohledech zlatou éru literárního cestopisu, znamenalo také obohacení (a tedy i relativizaci) jeho zdrojů, formy, rozsahu a cílů - to i přesto, že někteří z autorů (Flaubert) cestopis jakožto literární žánr neuznávali. Od cestopisu – dokumentární zprávy k cestopisu románového charakteru, jak se s ním setkáváme již v první polovině 19. století, je cesta dlouhá jen zdánlivě a spíše z hlediska formy než časového odstupu či dobového kontextu. Již texty konce 18. století věnované Orientu v sobě (minimálně díky své autobiografičnosti a nevyhnutelné promluvě subjektivnosti) obsahují základy pozdější narativní estetiky a jejich dosah tedy nelze limitovat na dokumentaristickou hodnotu. Cestopis v sobě obsahuje náznaky několika forem a tedy promluvy najednou, což s sebou nese i rys jisté fragmentárnosti a možné diskontinuity. Vrstvení dojmů a příhod z cesty, jež jsou v cestopise většinou ve vzájemně rovnocenné pozici bez vztahu důsledku či následnosti (oproti klasickému rozvoji syžetu) toto riziko časoprostorové roztříštěnosti může posilovat. Princip kauzality je tedy v cestopise nahrazován vrstvením prostorů, ovšem při (alespoň zdánlivém) zachování časové posloupnosti. Cestopis se pro nás vyznačuje schopností absorbovat další literární žánry, aniž by nutně směřoval k jejich homogenizaci<sup>71</sup>. Naopak: formální diverzifikace znamená pro autora estetickou a naratologickou výzvu: je třeba pracovat s rizikem formální nejednotnosti textu, je možno tento kolážový charakter potlačit či

---

<sup>69</sup> K různým pojetím cestopisu v literární kritice cf. zejména detailně a zároveň analyticky zpracovanou studii Adriana Pasqualiho (PASQUALI 1994, str. 93 – 109).

<sup>70</sup> Za zásadní považujeme práce J.-D. Urbaina o vzniku turistiky (URBAIN 1991), A. Guyota o pojetí cestování v 19. století (MASSOL + GUYOT 2003), práce Adriana Pasqualiho (PASQUALI 1994), dále díla Rollanda Le HUENEN, Christine MONTALBETTI (zejména její vymezení cestopisu, jež mu umožnilo emancipaci vůči referenčnímu textu – cf. např. *Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque*; in: Linon-Chipon + Magri-Mourgues + Moussa 1998, str. 3-5) atd. Klíčové texty přináší také práce Centre de Recherche sur la Littérature de Voyage (CRLV, Sorbonna).

<sup>71</sup> Odile Gannier v tomto kontextu hovoří o „federativním“ rysu cestopisného žánru (GANNIER 2001, str. 96-100).

jí naopak využít k estetickému záměru<sup>72</sup>. V tomto kontextu vyvstává otázka, zda a jak tato koexistence několika promluv vstupuje do procesu tvorby krajiny ve zkoumaných textech.

Přestože zcela akceptujeme koncept některých literárních kritiků<sup>73</sup>, kteří v motivu cesty poznávají jednu ze základních a pravděpodobně nejstarších literárních zápletek a každý literární text tak hodnotí jako svého druhu cestopis, neboť „psát, číst a cestovat pocházejí z téže aktivity“<sup>74</sup>, v naší práci se omezíme na texty, které lze jako cestopisy definovat na základě řady formálních rysů, přičemž geografickým cílem je prostor definovaný jako Orient nebo jeho část.

Přes jistou rozostřenost hranic cestopisného žánru lze vymezit jeho základní rysy, či lépe řečeno předpoklady, bez nichž by literární text mohl být stěží označen za cestopis. Prvním z nich je pro nás zdůraznění motivu cesty, pohybu mluvčího či hrdiny prostorem. Tento pohyb může být (explicitně či implicitně) imaginární<sup>75</sup>, není však možné jej v cestopisném textu netematizovat. Druhým pilířem cestopisu je práce s motivem daného prostoru, většinou prezentovaného jako cosi pro mluvčího neznámého, poprvé viděného. Cestopis 19. století tematizuje setkání s cizostí, prohlubuje významovou základnu odstupů, pozorování, reflexe okolního prostředí. Ačkoli lze nalézt příklady cestopisů pracujících s explicitně či implicitně definovanými imaginárními prostory<sup>76</sup>, jejich frekvence se s postupem 19. století relativně snižuje ve prospěch krajin sice pro evropské publikum exotických, nicméně reálně existujících. Přesto pro koncepci literární krajiny nelze opominout fakt, že jako první se do umění zapojila krajina výhradně symbolická a alegorická, jež postupně, od období renesance, byla částečně nahrazována krajinami reálnými. I autoři 19. století do textů přinášejí literární zkušenost obou typů krajiny, zkušenost reálně existující při cestách prožité krajiny je podbarvena obrazy orientální krajiny středověkých maleb a textů, silně alegorizovanými.

Prostředí orientálních zemí se v 19. století ukazuje z pohledu obou výše zmíněných rysů jako optimální pro tvorbu cestopisu. Pohyb prostorem (cesta z Evropy do Orientu a

---

<sup>72</sup> Využití různých promluv jako umělecké gesto je jedním z mnoha přínosů Chateaubrianda do rozvoje cestopisu v 19. století (cf. J.-P.CLEMENT 1998).

<sup>73</sup> DE CERTEAU 1980, BUTOR 1964.

<sup>74</sup> Cf. vynikající studie, jež se zabývá existenciálními vztahy mezi psaním, četbou a cestováním a jejich textuálními důsledky, kterou sestavil Philippe DUBOIS v textu *Le voyage et le livre*; in: JACOB + LESTRINGANT 1981, str. 149-204.

<sup>75</sup> Např. Xavier de MAISTRE: *Cesta kolem mého pokoje*; vydáno 1795 (cf. de MAISTRE 1984).

<sup>76</sup> Např. Savinien Cyrano de BERGERAC: *L'Autre monde* vydáno 1657-1662 (cf. BERGERAC 2001-2006).



pohyb samotným Orientem) zahrnuje peripetie několika cestovních prostředků (lod', karavana, kůň...), krajina je během celého století dostatečně exotická, aby si texty mohly nalézt čtenáře a zároveň s postupem času stále více navštěvovaná, politicky přibližovaná koloniální strategií Evropy. Tyto okolnosti podpořené vědeckým i technickým pokrokem<sup>77</sup> způsobily, že mnohé dříve závažné překážky cestovatelů postupně přestaly existovat. Orient se stává snadněji dosažitelnou a zároveň stále intelektuálně zajímavou oblastí.

Cílem naší práce není zkoumat vývoj cestopisného žánru v 19. století, ačkoli by si toto téma zasloužilo samostatnou studii, zejména vzhledem k paradoxnímu faktu, že přes nepopíratelný rozvoj cestopisu byl tento žánr jako svébytný a hodnotný hodnocen literárními kritiky a samotnými autory v daném století jen zcela výjimečně, řada z nich jej chápala jen jako okrajový text metodologických poznámek, korespondence či přípravných ad hoc materiálů zaznamenaných pro potřeby pozdějších děl, text, který často za života autora nebyl publikován (výjimku by v tomto směru představoval Chateaubriand). Dříve než přistoupíme k samotné analýze motivu orientální krajiny v cestopisných textech francouzského 19. století, bude však třeba metodologicky ujasnit, kdo v těchto textech daný motiv zprostředkovává, tedy jinými slovy, jací mluvčí jej prezentují. Nahlížíme-li na cestopisné texty jako na zvláštní literární žánr s vlastními specifiky, jako na žánr, jež nelze omezit na definici „literárního deníku“ či dokumentu a který si s sebou nese svébytné literární gesto, využívá vlastních postupů k dramatizaci krajiny a často i samostatnou epickou linii, je také nutno připustit, že specifika cestopisu se týkají nejen relativizace žánrové příslušnosti (cestopis jako text mezi románem a autobiografií, mezi dokumentem a dobrodružnou četbou apod.) či jeho formální rozrůzněnosti (cestopis mezi dopisovou a prozaickou formou, první a třetí osoba mluvčího, vkládání epických digresí do deníkové linie apod.), nýbrž i problematizace pozice mluvčího, která se během 19. století postupně prosazuje, a to předně ze dvou důvodů.

Během 17. a v průběhu 18. století se cestopis v mnoha ohledech stal marginalizovanou formou, vzbuzující ostražitost, častěji však nevoli umělecké i vědecké veřejnosti z důvodu

---

<sup>77</sup> Orientalismus a egyptologie se jako věda začaly formovat již závěrem 18. století, v roce 1795 byla založena Ecole des langues orientales. Technika přinesla následně výrazné posuny v možnostech ovládnutí trajektorie cest - využití parních lodí v oblasti Středozemního moře od 30. let 19. století mělo zásadní dopad na usnadnění cest a jejich plánování. V roce 1851 je otevřena železnice spojující Alexandrii a Káhiru, což mělo zásadní vliv zejména na počátek masové turistiky do Egypta. V roce 1869 je inaugurován Suezský průplav. (K Egyptu a pokrokům turistiky cf. např. WALTER + SOLÉ 2010, str. 14). V roce 1883 vyjíždí z Paříže první Orient-Express, umožňující bezpečné a pohodlné pozemní spojení s Istanbulem.

neserióznosti, fantasknosti, nevěrohodnosti zdrojů a informací<sup>78</sup>. Zároveň však cesta jako nosný literární motiv stále zaujímá pozornost čtenářstva<sup>79</sup>. Odtud snaha autorů 18. století vymanit cestopisné texty z negativního přístupu a legitimizovat je argumentem co možná nejsilnějšího akcentu na vědeckou a informativní polohu<sup>80</sup> - aby cestopis mohl být hodnocen pozitivně a zároveň mohl odpovědět na poptávku, musel prokázat své opodstatnění odbornou základnou a vyjádřeným didaktickým záměrem – nejlépe z několika vědeckých oblastí zároveň. V tomto ohledu se situace cestopisu nezměnila od středověku, kdy argument serióznosti a objektivní pravdy byl preferován nad originalitou a individualitou stylu. Cestopis tak plní funkce neumělecké: archeologickou, historickou, geologickou či antropologickou – vědomě se vyhraňuje vůči umělecké sféře jak důrazem na odbornou platnost, tak vyjádřenou preferencí pozorovaného objektu nad pozorujícím subjektem. Volney se v předmluvě ke svému cestopisu hlásí k „bezmezně lásce k pravdě“, explicitně zařazuje cestopis do oblastí historie („/.../ myslel jsem, že cestopisný žánr náleží historii, nikoli románu“), zdůrazňuje neosobnost a vůli zachovávat vědecký přístup a odstup: „Zakázal jsem si jakýkoli smyšlený obraz.“<sup>81</sup>. Snaha přihlásit se k encyklopedické tradici jasně předurčovala styl textů i výběr motivů.

Oproti koncepci cestopisu jakožto dokumentu a svědectví, jež převládá v 18. století, staví století 19. cestopis coby emancipující se literární žánr s postupně stále méně skrývanými uměleckými ambicemi. Paradoxně se 19. století stalo neopakovatelným momentem, kdy cestopis sledoval převážně a výslovně estetické cíle. Významná část koloniální literatury počátku 20. století se (ovšem z jiných důvodů, než v 18. století) vrací k dokumentaristickému, každodennímu tónu, kdy cílem je spíše než nechat se překvapovat exotičností kolonizovaného prostoru prezentovat jej jako vlastní, intelektuálně obydlený a vstřebaný, jako prostor určený k po(u)chopení spíše než k pozorování<sup>82</sup>. 19. století se svou snahou o osamostatnění od faktografického rámce znamená pro cestopisný žánr nové horizonty. Tento krok má rozhodující vliv na identitu autora, vypravěče i čtenáře.

---

<sup>78</sup> K depreciativnímu pojetí cestopisu viz zejména Jean-Claude BERCHET (cf. *La Préface des récits de voyage au XIXe siècle*; in: TVERDOTA 1994, str. 3-15).

<sup>79</sup> Připomeňme, že od roku 1746 začíná vycházet 20 svazků *Obecné historie cest* („*Histoire générale des voyages*“), míněné jako antologie vybraných textů z cest. Poslední svazek vyšel v roce 1789.

<sup>80</sup> Diderotova koncepce nutnosti kvalitních informátorů o navštívení zemi apod. (cf. DIDEROT 1982).

<sup>81</sup> VOLNEY 1959, str. 26.

<sup>82</sup> K tomu např. HALEN 1996, str. 53.

Autor se postupem času vzdaluje od pozice faktografa hledajícího informace v co možná nejobjektivnější podobě či vševědoucího hrdiny vydávajícího se na pouť do nebezpečného, neznámého prostoru a upřednostňuje autostylizaci do role umělce, hledajícího intelektuální a senzuální inspiraci. S rozvojem cestování však autor zároveň stále častěji akceptuje v historii literatury i cestování zcela novou roli, jež mu zůstane zachována i pro 20. století: roli turisty, který nehledá nové, nýbrž sleduje předem určené trasy s cílem vidět doporučené, porovnat realitu s informacemi načerpanými od průvodců a nastudovanými z knih.<sup>83</sup> Sama etymologie je zde více než výmluvná: výraz „touriste“, zakotvený v sémantickém poli slova „tour“, tedy okruh, předem daná trajektorie, naznačuje zřetelně, jaký cíl cesty se postupně vyjevuje jako dominantní či alespoň významný.

Obdobně se modifikuje i identita čtenáře. Cestopisné texty pracují jednak s čtenářem explicitním (často imaginárním), jednak s vědomím čtenářstva implicitního, anonymního. Na prvního z nich se výslovně mluvčí textu opakovaně odkazuje, jemu adresuje své postřehy a celé pasáže, tato postava může sloužit jako záminka pro vypuštění některých popisů (Nerval tak omezuje popisy Švýcarska s tím, že jeho čtenář i on tuto zemi dobře znají). Odkazování se na čtenáře – přítele navíc posiluje soukromý rys cestopisu. Pozornost autora vůči druhému typu čtenáře je sice v mnoha textech záměrně potlačena (cestopis stylizovaný jakožto zdánlivě soukromý text původně nekoncipovaný ke zveřejnění), anonymní publikum je však téměř vždy skutečným adresátem textů. Zapojení explicitního čtenáře do textu je spíše uměleckým prostředkem - umožňuje autorovi zdůvodnit samotnou existenci cestopisu, (za předpokladu, že každý literární text vzniká pro čtenáře), aniž by musel přiznat, že jej tvořil s cílem publikovat. Modifikací prochází v 19. století předně druhý typ čtenáře. Oproti relativně omezenému publiku zasvěcenců a učenců 17. a 18. století se cestopis 19. století obrací ke čtenářstvu mnohem heterogennějšímu, zahrnujícímu jednak osoby s odborným zájmem o popisované země, nýbrž i (a postupně mnohem spíše) čtenáře, kteří při četbě cestopisů hledají prakticky výlučně exotický zážitek a originální zprostředkování prostoru, který ne vždy hodlají sami navštívit. Jinými slovy, čtenář 19. století má vícero tvář a různé nároky na předložený text. Této mnohvrstevnatosti se musí uzpůsobit i promluva textu, která se, počínaje Chateaubriandem, multiplikuje, aby zdůraznila místo homogenního vědeckého projevu různorodost pocitů z cest a oslovila co možná nejširší publikum:

---

<sup>83</sup> K principu turisty a genezi jeho role viz zejména URBAIN 1991.

„V práci typu této *Cesty* jsem se musel pohybovat od vážných úvah k nejosobnějším promluvám: tu jsem se oddával snění na řeckých ruinách, tam jsem se znovu chopil úlohy cestovatele, můj styl nutně sledoval pohyb mých myšlenek a mého osudu.“<sup>84</sup>

Z hlediska našeho přístupu je však nejvýznamnější proměna, kterou prochází vypravěč. Ten se stává výrazným hráčem konstrukce literárního textu, opouští postupně původní roli vševědoucího pozorovatele a sběratele faktů. Jinými slovy, cestopis 19. století nesměruje pouze k předání viděného, k co možná nejkompletnějšímu zápisu informací a nálezů, nýbrž k tomu, kdo a jak toto viděné zprostředkovává – i se všemi omezeními úhlu pohledu, které tento posun znamená. Chateaubriandova koncepce romantického cestopisu jakožto „kroniky jednoho roku mého života“ („*Mémoires d'une année de ma vie*“)<sup>85</sup>, staví od počátku do popředí cestující subjekt jako hlavní autoritu textu, a to nejen v rovině autobiografického aspektu. Hned na první straně Předmluvy k prvnímu vydání *Cesty do Jeruzaléma* zdůrazňuje cestovatel omezenost svého pohledu: „neměl jsem v úmyslu poznat národy, jejichž územím jsem pouze projížděl.“<sup>86</sup>

Zároveň však oproti předchozím obdobím 19. století v praxi díky technickým a politickým změnám umožňuje spisovatelům reálně navštívit vzdálená exotická místa mnohem snáze a častěji<sup>87</sup>. Cestopis 19. století proto a priori předpokládá, že autor popisovaná místa skutečně navštívil – odtud důraz na vlastní zkušenost cestovatele prožitou v reálné, existující krajině a nevyhnutelné vzdalování se cestopisům, proklamovaným jako fantastické.

Z uvedených specifík vyplývají tedy jisté změny v pozici vypravěče, mluvčího cestopisu. Cestopis v moderním slova smyslu, jak jej 19. století zavádí na literární scénu, se snaží ve své promluvě zahrnout obě výše zmíněné tendence: posílit roli literární, subjektivní zprostředkovanosti zažité cesty a zároveň zachovat dojem znalosti terénu i autentičnosti cesty,

---

<sup>84</sup> CHATEAUBRIAND 1969. str. 105.

<sup>85</sup> Ibid, str. 701. Všimněme si však taktéž užití velkého písmene ve slově „Paměti“ („*Mémoires*“): jeho cílem není pouze naznačit možnou žánrovou formu *Mémoires*, nýbrž taktéž prosadit autoritu cestovatele v textu.

<sup>86</sup> Ibid., str. 701.

<sup>87</sup> Nesnižujeme význam francouzské obchodní koloniální politiky, která, mimo jiné na popud Colberta, již v průběhu 17. století umožnila založením řady „východních“ obchodních společností (Compagnie de la Chine zal. 1660, Compagnie des Indes Orientales 1663, Compagnie du Levant 1670) první dlouhodobější cesty do oblastí, dnešního Blízkého i Dálného Východu. Tento rámeček se však vztahoval v dané době na obchodníky, přičemž literatura z těchto cest těžila jen nepřímou, využívajíc zprostředkované zážitky. Nelze proto dle našeho názoru v 17. a ani ve větší části 18. století ještě hovořit o skutečných „cestách umělců“, jak je zvykem u století 19., a to i přesto, že vznik a první rozšíření exotismu ve francouzské literatuře lze pravděpodobně s těmito událostmi spojovat.

reálnosti jejího průběhu. Chateaubriand toto napětí komentuje v Předmluvě k *Cestě do Jeruzaléma*: „Cesty, například, obsahují poezii i historii.“<sup>88</sup>

V důsledku zmíněné mnohohrstevnatosti cestopisného textu 19. století se postava vypravěče v textu z hlediska našeho přístupu rozkládá na dva samostatné, komplementární mluvčí: cestovatele a vypravěče, přičemž z hlediska narativního mají oba tito mluvčí právo využívat jak promluvy v první osobě („já“, „my“), tak v osobě třetí („člověk“, neosobní zájmena)<sup>89</sup>. Jean Roudaut vystihuje tento proces identickými termíny: „Autor, vypravěč a cestovatel jsou jedna osoba.“<sup>90</sup>, Jean-Claude Berchet si zase všímá toho, jak „Vypravěč a poté čtenář mají každý jako cíl vžít se do cestovatele, aby absolvovali tentýž okruh: aby znovu uskutečnili cestu.“<sup>91</sup> Ačkoli v obecném pohledu je tento výrok pro cestopisné texty bezpochyby platný, je třeba jej hlouběji analyzovat a přizpůsobit naratologickým podmínkám textů. Každý ze zmíněných mluvčích má nejen vlastní pozici vůči textu (autor je pouze vnějším elementem), nýbrž i odlišný vliv na promluvu v textu a konečně, což nás bude zajímat především, na zprostředkování cesty a tvorbu motivu krajiny. Nejtěsněji se však naší koncepci přibližuje Philippe Antoine, který v kapitole věnované různým formám přítomnosti cestovatele v cestopisech Chateaubrianda<sup>92</sup> přímo hovoří o vypravěči („*narrateur*“) jakožto hrdinovi textu a o cestovateli („*voyageur*“), kterému „se stávají dobrodružství.“<sup>93</sup> Antoine však tohoto rozdělení mluvčích využívá zejména ke komentáři obecných naratologických postupů Chateaubrianda a spojuje je s autobiografickými prvky textů, méně je však aplikuje na popisy krajiny.

---

<sup>88</sup> Chateaubriand 1969, str. 703.

<sup>89</sup> Jistou paralelou k našemu přístupu by byla koncepce Valérie Berty, která pracuje s triptychem „autor-vypravěč-hrdina“, pokud bychom cestovatele chápali jako hrdinu cestopisu. Tato možnost je na místě, méně však dle našeho názoru zahrnutí autora coby narativního subjektu textu (cf. BERTY 2001, str. 69).

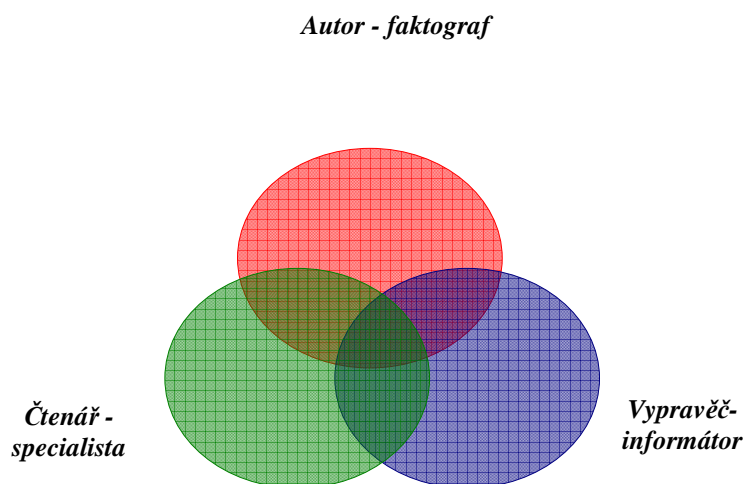
<sup>90</sup> ROUDAUT 1984, str. 59.

<sup>91</sup> BERCHET, op. cit., str. 3.

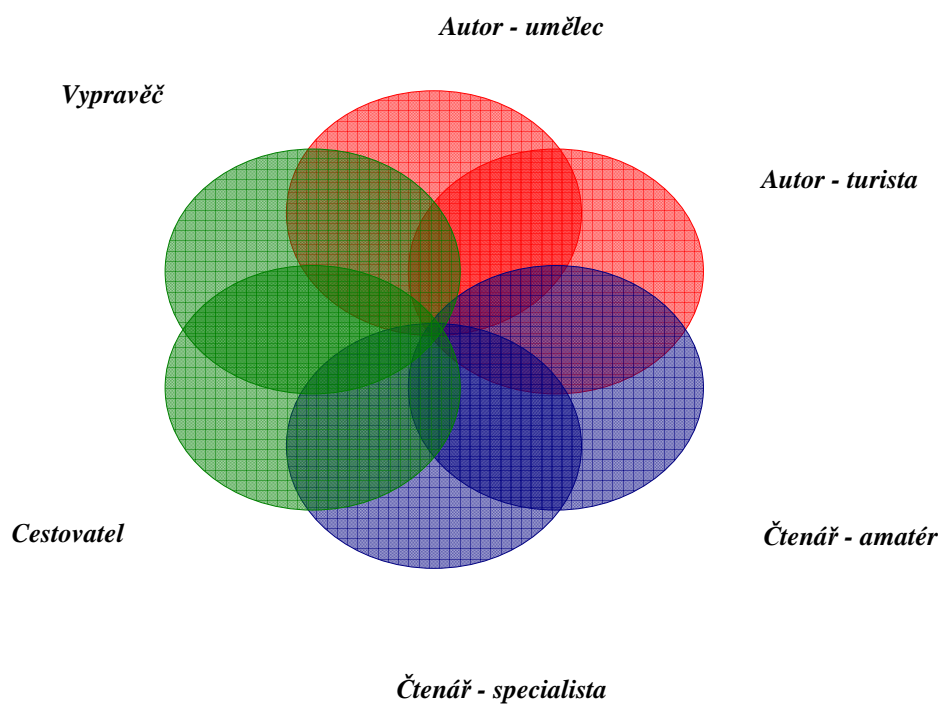
<sup>92</sup> ANTOINE 1997, str. 171-292.

<sup>93</sup> Ibid., str. 215.

## Aktéři tvorby krajiny cestopisného textu před 19. stoletím



## Aktéři tvorby krajiny cestopisného textu v 19. století



Podívejme se nyní blíže na zapojení všech uvedených prvků do procesu tvorby krajinného toposu. Vzhledem k tomu, že nás v této práci bude zajímat především proces konstituce textu, konkrétně obrazu krajiny, pomineme roli explicitního i implicitního čtenáře, a to v obou jeho formách (amatér i specialista). Pro naši práci postačí, zachováme-li v povědomí výše zmíněnou roli multiplikace čtenáře jako jednoho z hybných prvků multiplikace promluvy v cestopise 19. století a fakt, že cestopisy 19. století se ve všech případech k entitě čtenáře více či méně otevřeně adresují.<sup>94</sup>

Další ze zmíněných prvků, *autor* (v obou podobách) není textuálním mluvčím. Naše koncepce přiznává cestopisu plnou literární hodnotu, je tudíž nutné obdobně jako u dalších literárních textů i zde považovat autora za identitu externí, jež přímo nezasahuje do promluvy textu. Domníváme se dokonce, že ani v předmluvách k jednotlivým cestopisům nelze hovořit o promluvě autora<sup>95</sup>. Autor není interní složkou cestopisného textu, je však třeba brát v potaz zejména tu složku autorovy identity, která má přímý vliv na cestopisný text: autor – umělec do cestopisu vkládá jednak svou uměleckou a historickou zkušenost, jednak své intimní představy a imaginativní obrazy navštívené krajiny, vytvořené často před cestou samou<sup>96</sup>. Zkušenost ve formě přečtených literárních a historických textů o navštívené krajině přináší do cestopisu intertextuální vazby, odkazy na shlédnuté malby pak vazby, jež v této práci nazýváme textopikturální<sup>97</sup>. Okrajově by do této kategorie patřily i zkušenosti hudební – role evropských hudebních děl inspirovaných orientálním světem však ve srovnání s literárním a malířským odkazem není příliš významná<sup>98</sup> a vazby textomuzikální jsou proto vzácné<sup>99</sup>. Vliv

---

<sup>94</sup> K pozici čtenáře jakožto logického interlokutora vypravěče v Chateaubriandově *Cestě do Jeruzaléma* viz např. MOUSSA 1995, str. 32.

<sup>95</sup> K funkci předmluv v cestopisech 19. století cf. např. BERTY 2001, str. 84 – 96.

<sup>96</sup> Herman Perret hovoří o dvojitém filtru, skrze nějž krajina komunikuje s přírodní předlohou: filtr estetický a historicko-kulturní. (cf. PERRET 2005, str. 3). Naše koncepce oba tyto filtry zařazuje do kategorie zkušenosti autora-umělce, jako rovnocenného spoluhráče jeho imaginace. Dualitu, která v autorovi-umělci zahrnuje uměleckou zkušenost a imaginaci uplatňuje i Philippe Antoine, když hovoří o zklamání z reálné krajiny „ve srovnání s tím, co vytvořila obraznost a co nám přinášejí knihy.“ (ANTOINE 1997, str. 11)

<sup>97</sup> Intertextualitu chápeme v širokém slova smyslu jako jakýkoli implicitní či explicitní odkaz na jiná psaná díla, obdobně jako textopikturalitou a textomuzikalitou chápeme jakýkoli, implicitní či explicitní odkaz na malířské či hudební dílo. Základní teoretický syntetický pohled na textopikturální vazby cestopisu uvádí např. Odile Gannier (GANNIER 2001, str. 62-64).

<sup>98</sup> Důvodem je jistě menší počet známých hudebních děl inspirovaných explicitně zmíněným Orientem – výjimkou by v tomto ohledu tvořila Verdiho Aida.

<sup>99</sup> Přesto v textech existují, ale spíše v obecné rovině, aniž by zmiňovaly konkrétní dílo – výjimkou by byl Nervalův cestovatel, který při návštěvě pyramid vzpomíná na Mozartovu Kouzelnou flétnu. Příkladem generalizovaných textomuzikálních přesahů by byl Gautierův obraz alžírské krajiny jakožto operního jeviště. I zde je však otázkou, zda spíše než orientálně laděná opera nevystupuje v daném srovnání opera jako obecný žánr, se svou specifickou expresivností a patosem. To však nic nemění na roli hudebních odkazů v Gautierově textu – ostatně i vazby intertextuální či textopikturální mohou odkazovat na díla ne přímo spjatá s Orientem:

umělecké zkušenosti autora – umělce na text je časově neomezený reálnou cestou autora - turistu, limituje jej pouze moment tvorby cestopisu: zahrnuje totiž nejen znalosti vstřebané autorem před reálnou cestou, nýbrž i během ní a po ní. Důležité je tedy intelektuálně-umělecké dědictví, jež autor může použít ve chvíli tvorby cestopisu, nikoli v momentě své vlastní cesty: „Každý cestovatel si převáží svou knihovnu /.../ která se obohacuje s průběhem času a psaní cestopisu.“<sup>100</sup>. Všechny tři přesahy cestopisu (intertextuální, textopikturální i textomuzikální) vytvářejí analogii k jeho hlavnímu motivu : tematizace zobrazení jinakosti se odráží v textuálním využívání jiných děl, děl jiných autorů.

Prvek *cestovatele* je v našem pojetí na rozdíl od autora interním prvkem cestopisného textu. Cestovatel je textuálním mluvčím, jehož rolí je jednak (i když ve srovnání s 18. stoletím jen velmi omezeně a relativizovaně) podávat informace a faktickou základnu k navštívenému prostředí, jednak, a především, vytvářet autentický dojem cesty samé. Jeho hlavním cílem je zprostředkování cesty, navštívených míst, „příběhů z cest“. Cestovatel má právo cestovat, popisuje míjenu krajinu i samotný pohyb skrze ni, informuje o délce trasy mezi jednotlivými body cesty, přikládá informaci o časových úsecích strávených v konkrétních destinacích. Jeho úkolem je také vyprávět anekdotické příběhy z cesty, praktické historky, které podtrhují její věrohodnost a reálnost – cestovatel líčí smlouvání o ceně pronajaté karavany, nesnáze při silných deštích, problémy s povolením ke vstupu do svatých měst a podobně. Oproti hrdinům dobrodružných románů předchozích období, kteří se ocitají prakticky v evropských krajinách, pouze s exotickými jmény, je cestovatel 19. století obklopen skutečně cizí, neznámou krajinou, jejíž potencionální nebezpečnost se nespolehá pouze na tvrzení vypravěče založené na epických potřebách dobrodružné literatury, nýbrž spočívá v popise samotného nepochopitelného okolního prostoru. Jedním z důsledků promluvy cestovatele je posílení autobiografické hodnoty výpovědi a případně heroizace cestující postavy. Svou promluvu však zároveň koncipuje na bázi každodennosti cesty, někdy i na její všednosti až banálnosti, na některých místech místo oslavy hrdiny naopak zlidšťuje jeho pouť poukázáním na nemoci, nepohodlnost cesty, na nedokonalost cestujícího. Fakt, že cestovatel již není vševědoucím vypravěčem 18. století, by mohl představovat slabinu cestopisu, pouze pokud by cestopis sledoval jako hlavní cíl svědeckou výpověď o navštíveném prostředí. Akceptujeme-li však koncepci 19. století jakožto období, které z velké části subjektivizuje literární promluvu, bude

---

důležitý je fakt, že v jistém okamžiku hrají roli při autorově vnímání orientální krajiny, nikoli zda z Orientu skutečně vycházejí.

<sup>100</sup> ANTOINE 1997, str. 15.



to mimo jiné znamenat, že cestopis naopak redukovanou perspektivu využije pro jiné umělecké cíle – cestopisný text se díky ní může stát odrazem duševního stavu cestujícího subjektu, navštívená krajina partnerem v dialogu subjektu s okolím i sebou samým. V tomto pohledu je omezení cestovatele výhodou – umožňuje osobitý výběr určitých scén, výběr je sám o sobě již literárním gestem. S redukcí perspektivy souvisí i možnost cestovatele předat v některých pasážích slovo cizím osobám – pozorovatelům. Krajina je pak popsána ústy jiné identity, často osoby, která se objevila náhodně a jednorázově, ihned poté definitivně mizí (například pruský voják, kterého u pyramid potkává Nervalův cestovatel) a její autorita, „zodpovědnost“ je oslabena, někdy může být dokonce „věrohodnost“ popisu napadena přímo cestovatelem. Odkrývání krajiny cestopisu je tak procesem zdaleka ne samozřejmým či daným, stává se procesem postupným, dramatickým, často nedokončeným. Krajina může poskytnout překvapení, nenadálé pohledy a nečekané scény a cestovatel tak disponuje jednou z několika možností, jak aktivizovat jinak a priori pasivní charakter krajinných popisů. Cestovatel a omezenost jeho pohledu je u řady autorů tematizována, neviděné, zakázané se stává u některých přímo leitmotivem.

Konečně poslední definovanou narativní entitou je *vypravěč*. I ten spolu s cestovatelem přímo promlouvá v textu cestopisu, jeho role je však odlišná: zatímco cestovatel zprostředkovává (proklamovanou) realitu cesty, její okolnosti a průběh, vypravěč na základě těchto informací, a pomocí umělecké zkušenosti a imaginace autora, interpretuje, vytváří dojmy, rétoriku cesty, vznáší paralely s jinými prostory a časovými pásmy. Cestovatel do textu přináší motivy překážek, bouře, nemoci, slunce, světla apod., na vypravěči je pak tyto motivy zúročit při popisu vnitřních stavů subjektu, jeho nálady (deprese, strachu, radosti, smíru) i při nastínění momentální atmosféry krajiny tak, jak na subjekt působí (hrůzostrašnost, výhružnost, harmonie apod.). Vypravěč dodává cestopisnému textu prvek estetičnosti v pravém slova smyslu, tematizuje subjekt cestovatele a jeho dojmy, estetizuje a subjektivizuje cestovní deník, vytvořený entitou cestovatele, interpretuje vjemy vložené do textu cestovatelem. Vypravěč díky uměleckým zkušenostem autora může multiplikovat svou enunciativní identitu pomocí citací jiných děl, autorů a průvodců, převyprávěním příběhů a legend vyslechnutých cestovatelem.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Přestože Roudaut nepracuje s existencí dvojího mluvčího cestopisu, jeho definice vypravěče odpovídá naší koncepci: „Vypravěč dává slovo ostatním, knihám, předchozím cestovatelům, průvodcům /.../ Je méně osobností a více koncertem hlasů.“ (ROUDAUT 1984, str. 60)

Zatímco cestovatel je z hlediska temporální osy textu narativně pevně vklíněn do momentu přítomnosti (líčí právě prožívané), vypravěč funguje z pozice časového odstupe a motivům prezentovaným cestovatelem může dodat vazbu na další časová pásma - minulost i budoucnost. Využívá pohyb cestovatele prostorem k manipulaci různých časových os. Minulý časový prostor je do textu přenášen v zásadě formou vzpomínky, kterou ve vypravěči vzbudil konkrétní vjem, s nímž se „právě“ setkal cestovatel (specifický tvar hory připomene horu v rodném kraji vypravěče, konkrétní kombinace barev jaro prožité v Itálii apod.). Z hlediska textuální tvorby je ještě zajímavější odkaz na budoucí časové pásmo anticipací cestovatelova času: konkrétní událost, kterou „právě“ prožívá cestovatel, je například komentována vypravěčem s tím, že něco podobného se během cesty stane ještě o něco později na jiném místě.<sup>102</sup> Tento postup má dvě klíčové role: podílí se na obohacení časových rovin cestopisu tím, že problematizuje jeho temporální následnost, kterou čtenář – odborník i čtenář - amatér a priori u cestopisu očekává – tedy následnost kopírující průběh cesty. Kromě toho však má tento krok zásadní funkci při samotném prokazování literární hodnoty cestopisu: z hlediska textuálního totiž přiznává vypravěči právo tematizovat časový odstup při tvorbě cestopisu, a tudíž jeho uměleckou, umělou koncepci *ad postem*, a to často i přes důraz na deníkovou, bezprostřední formu projevu, rozpracovaný v enunciativní rovině cestovatele. Právě možnost odkazu na „budoucí“ znamená explicitní vyjádření literárního gesta a záměrnosti a vytváří podstatu cestopisu jakožto svébytného uměleckého žánru.

Vzhledem k tomu, že ústředním bodem naší práce bude motiv tvorby krajiny ve zkoumaných cestopisných textech, je třeba se zamyslet nad tím, jak entity autora (turisty i umělce) a vypravěče (cestovatele a vypravěče) ovlivňují koncepci krajiny v cestopise. Krajina autora z hlediska literárního zahrnuje dvě složky, složku vnější a vnitřní z hlediska cestopisného textu: prvním z nich je krajina autora – turisty, tedy prostor, který autor skutečně navštívil za svého života, tedy prvek čistě externí z hlediska cestopisného textu. I přesto, že se jedná o element (více či méně) prokazatelný, je třeba nepřeceňovat krajinu navštívenou autorem ani její vliv na konečnou formu krajiny v cestopise. Moment tvorby textu se totiž z hlediska času aktivity jednotlivých entit začleňuje různě. V některých případech základy textu sice vznikají zčásti již během reálné cesty autora, to však nutně neznamená, že zůstávají v nezměněné podobě v konečné verzi textu, který je tvořen vždy až po návratu autora

---

<sup>102</sup> Tento postup několikrát využívá zejména Fromentin, jak později ukážeme.

z cesty,<sup>103</sup> a často s několikaletým odstupem a po několika přepracováních. Do konstrukce krajiny v textu tak zasahuje v mnohem významnější míře krajina autora – umělce. Ta je oproti krajině autora – turisty skutečným vnitřním stavebním prvkem konstrukce krajiny a v analýze jejího motivu jej nelze pominout: jedná se o intelektuální zkušenost a imaginativní očekávání, tedy o jakési předobrazy vytvořené autorem o navštěvované krajině, jež obohacují promluvu vypravěče: obrazy krajiny jsou tak napojeny na vazby intertextuální, textopikturální či textomuzikální a dále prohloubeny v rovině imaginativní estetizace krajiny.

Role cestovatele, tedy jednoho ze dvou přímých mluvčích textu, je v koncepci krajiny zásadní hned v několika směrech. Je třeba si v první řadě uvědomit, že krajina reálné cesty autora – turisty a krajina cestovatele nemusí, a zpravidla nikdy nejsou totožné. V mnoha případech bylo prokázáno, že následnost krajiny autora – turisty se neshoduje s následností krajiny cestovatele, někdy je dokonce časová osa pohybu cestovatele krajinou nereálná a nerealizovatelná, vezmeme-li v úvahu historické okolnosti<sup>104</sup> – krajina cestovatele totiž v konečném důsledku slouží účelům vypravěče a její faktičnost i přes proklamace cestovatele není hlavním cílem. Cestovatel Nervalova textu *Cesta do Orientu* popisuje návštěvu řeckého ostrova Kythéra, který však Nerval během své orientální cesty nenavštívil. Obdobně tentýž cestovatel v první části popisuje cestu do Orientu přes Švýcarsko a Rakousko, přičemž Nerval absolvoval cestu do těchto zemí samostatně, před cestou do Orientu, zatímco do Egypta jel přímo přes Lyon a Marseille<sup>105</sup>. Frapantní rozdíly mezi krajinou autora - turisty a cestovatele v případě Chateaubrianda důsledně zaznamenal Michel de Jaeghere<sup>106</sup>. Další tvůrčí prvek do konstrukce krajiny cestovatel přináší tím, že určuje sled navštívených míst v textu a tím ovlivňuje kontext, v němž daná místa v textu vystupují, což má dalekosáhlé důsledky na koncepci jejich atmosféry i sémantického složení. Loti při své marocké cestě navštívil nejprve město Tanger, poté město Tetouan, pak se vydal s delegací budoucího francouzského velvyslance do Fesu a Meknesu a poté zpět do Tangeru. Cestovatel však Tetouan navštěvuje až k závěru cesty, po návratu z Meknesu a před vyplutím zpět do Francie, což vypravěči následně umožňuje přiřadit Tetouanu místo atmosféry svěžesti a očekávání z další cesty jen dojem únavy a stesku z blížícího se návratu. Obdobných příkladů lze v cestopisech nalézt řadu.

---

<sup>103</sup> Důkazem je například srovnání novinových článků, které řada spisovatelů během své cesty zveřejnila, s krajinami, jež figurují v jejich cestopisech. K otázce modifikace krajiny v různých fázích tvorby textu Chateaubrianda srov. velmi přínosnou analýzu – GUYOT + LE HUENEN 2006, str. 131 – 159.

<sup>104</sup> K tomu např. pro Chateaubrianda ANTOINE 1997, str. 121.

<sup>105</sup> K tomuto viz např. BAYLE 2008, str. 185 vs. 188 a 193, nebo RICHER 1963, str. 358-359.

<sup>106</sup> JAEGERE 2006.

Cestovatel má taktéž moc přisoudit danému místu určité množství textu, jinými slovy může mu věnovat hodně či málo slov, odstavců, příběhů z cesty a tím posílit či naopak zcela marginalizovat jeho pozici v celkovém textu. Tento postup opět nesouvisí s průběhem reálné cesty autora – místa, kterými autor pouze projel, se v textu mohou stát klíčovými motivy, pokud jim je věnováno dostatek prostoru a narativní pozornosti. Již samotný fakt, zda cestovatel dá či nedá určitému místu jméno, má rozhodující vliv na pozici tohoto toposu v cestopise. Je pak otázkou, zda vypravěč bude pokračovat v tomto vyzdvižení místa a přidá k faktickému popisu literárně-rétorickou hodnotu. Řeka, kterou cestovatel překračuje, může být zmíněna pouze genericky jako řeka – vodní překážka, může jí však být cestovatelem dáno jméno (Jordán) a vypravěč může na základě tohoto jména vytvořit literární diskurs. Tento proces si uvědomuje již Chateaubriand:

*„Jaké je tedy kouzlo slávy? Cestovatel se chystá přejít řeku, jež se nevyznačuje ničím mimořádným /.../ překročí ji a pokračuje v cestě, avšak někdo na něj zavolá: To je Gránikos! On ustoupí, rozevře udivené oči, upne zrak na rok vody, jako by měla magickou moc /.../.“<sup>107</sup>*

Právě cestovatel má možnost způsobit, aby čtenář zůstal stát a upřel pozornost na jisté místo – umožní-li vypravěči rozvinout literární hodnotu daného toposu tím, že mu dá v popise cesty prostor.

Centrem našeho zájmu bude však krajina vypravěče. Jedná se o prostor estetizovaný, interpretovaný a obohacený o literární, malířské i hudební přesahy. Zatímco cestovatel předkládá krajinu prožitou, vypravěč tematizuje své prožitky v této krajině, přičemž zahrnuje (v různě explicitní míře) i krajiny předchozích dvou mluvčích – autorovu a cestovatelovu. Z autorovy krajiny přebírá intertextuální, textopikturální a textomuzikální vazby a dále pracuje s autorovou imaginací předobrazů krajiny, na základě cestovatelovy promluvy prohlubuje obrazy textem zmíněných míst a scén.

Akceptujeme-li pojem „krajina“ („*paysage*“) jakožto uměle vytvořený obraz okolí, můžeme cestopisný text vnímat jako imaginární výstavu krajinných obrazů. Rolí cestovatele je obrazy vybírat (rozhodnutí, zda tu či onu krajinnou scénu zmíní v textu či nikoli), rámovat

---

<sup>107</sup> CHATEAUBRIAND 1969, str. 936.

(vytváret krajiny vyjmutím určitých částí z celku okolí)<sup>108</sup> a skládat za sebe, tedy tvořit trajektorií cesty návaznosti mezi jednotlivými obrazy (krajinnými scénami). Navíc tím, kolik obrazů (rozuměj kolik prostoru v textu) věnuje každému místu, dodává cestovatel jednotlivým obrazům na důležitosti – město, jemuž na „výstavě“ bude věnováno obrazů deset, zaujme pozornost diváka – čtenáře snáze, než město, které je zachyceno pouze na jednom obraze.

Není to autor, nýbrž vypravěč, kdo promlouvá i v předmluvách k cestopisu, pokud cestopis předmluvu má – předmluva je prvním slovem onoho průvodce po otevírající se „výstavě“ krajinných obrazů, začleňuje ji do rámce literárního gesta. Předmluva sama je uměleckým gestem, jež napomáhá „zarámovat“ vybrané scény z cest a dodat jim žádoucí efekt – mimo jiné apelováním na určité vnímání čtenáře, a to téměř vždy čtenáře – amatéra. Vypravěč se tedy stává průvodcem po této „výstavě“ – dodává jednotlivým obrazům kontext, interpretaci, vyzdvihuje jejich vazbu na jiná díla a prostory, jež přímo nevystupují na výstavě, vkládá je do dalších časových rovin. Vypravěč vysvětluje své dojmy ze „zavěšených“ obrazů – při těchto procesech využívá nejen skladbu „výstavy“ danou cestovatelem, nýbrž i znalosti a zkušenosti přenesené od autora. Cestovatelovo „nikdy neviděné“ („*jamais vu*“), vycházející z dojmů autora – turisty, je konfrontováno s vypravěčovým „*déjà vu*“<sup>109</sup>, založeným na zkušenosti autora – umělce. Vypravěč spolu s cestovatelem zahrnují oba aspekty pojetí krajiny, které zmiňuje Hugo v předmluvě k *Východním zpěvům* z roku 1829: „Orient, jako obraz nebo jako myšlenka, se stal pro inteligenci i pro obraznost všeobecným zájmem.“<sup>110</sup> Cestovatel vytváří obrazy, vypravěč úvahy nad nimi. Cestovatelova inteligence, metoda při skládání obrazů je podmínkou následné konstrukce imaginativního pohledu na krajinu v rovině vypravěče.

Vypravěč však nemusí nutně zachovávat jednotný směr s kompozicí danou cestovatelem. Svou rétorikou může totiž zčásti relativizovat pořádek „výstavy“, když například místu, jemuž je věnován pouze jeden obraz, dodá překvapivou vazbu na jiné dílo či krátký, ale výrazně osobitý komentář, či naopak místu, jemuž je věnováno obrazů (prostoru)

---

<sup>108</sup> Vzpomeňme na význam tohoto principu v koncepci popisu Rolanda Barthes, přičemž následující citát lze dle našeho názoru použít velmi dobře i na popis krajiny v cestopise předrealistickém: „Popsat, to znamená vložit prázdný rámec, který si s sebou realistický autor veze /.../ před sbírku nebo celek předmětů nedostižných promluvě /.../“ (BARTHES 1976, str. 61)

<sup>109</sup> Výstižnou paralelu mísení „*jamais vu*“ a „*déjà-vu*“ během cesty do Orientu využívá Ildikó Lörinszky v souvislosti s cestopisným textem Flauberta, dle našeho názoru je však generalizovatelná pro všechny cestující spisovatele v 19. století (cf. LÖRINSZKY 2002 (B), str. 87).

<sup>110</sup> „*l’Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale.*“; HUGO 1966, str. 23.

mnoho, přidá dojem nudy z opakování. Přijmeme-li výstižnou hypotézu Georsege Bertranda, jenž definuje krajinu jakožto soubor morfologických (forma), konstitučních (struktura) a funkčních vztahů<sup>111</sup>, můžeme analogicky shrnout, že cestovatel přináší do textu popis morfologických komponent, vypravěč interpretuje strukturu jejich vztahů a pracuje s funkcí krajiny v rámci textu cestopisu. Je-li krajina „sociální interpretací přírody“<sup>112</sup>, pak cestovatel představuje sociální aspekt a vypravěč jej využívá k interpretačnímu přístupu.

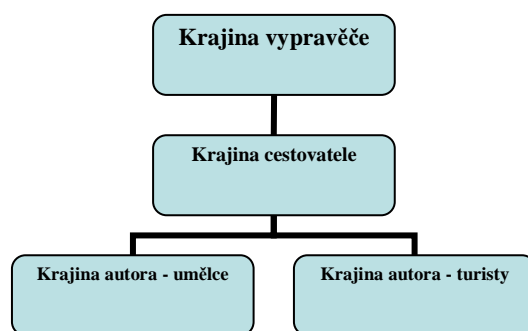
Zatímco v pojetí cestopisu předchozích století (zejména 18.) převládá význam krajiny autora a cestovatele, 19. století svým důrazem na subjekt přikládá stále více významu krajině vypravěče. Chateaubriand výrazně oslabuje roli cestovatele ve prospěch vypravěče, a to i přesto, že se slovně hlásí k tradici cestovatelů – historiků. Jeho důraz na subjektivitu cestujícího dává prostor vypravěči – prostor, který budou dále stále aktivněji využívat všichni tvůrci cestopisů během století. Chateaubriandova koncepce cestopisu – kroniky života je prvním krokem k vymanění cestopisu z faktického žánru a jeho posunutí do prostoru svébytných literárních děl. To však rozhodně neznamená, že by role cestovatele mizela – spíše se modifikuje: cestovatel se postupně během století stává hlavně důležitým zdrojem drobných bizarností a zprostředkovatelem kuriozit, oslabuje svou roli tvůrce věrohodnosti a serióznosti, či dokonce patetizace cestujícího hrdiny. Bez cestovatele by navíc nebylo stále častěji vytvářeného napětí v textu, daného tematizovanými rozpory mezi oběma mluvčími a jejich krajinami, což je příznačné zejména u Nervalova textu.

Jak funguje vzájemný vztah autorovy, cestovatelovy a vypravěčovy krajiny? Z chronologického hlediska je možno tento vztah definovat následovně: krajina autora – umělce (tedy složka estetické zkušenosti a imaginace) již před reálnou cestou autora – turisty ovlivňuje obraz orientální krajiny. Během cesty dominuje krajina autora - turisty, která se postupně, často ve formě deníku z cest či novinových článků, přetváří v krajinu cestovatele. Dodatečně, jako konstrukce s odstupem času, se poté vytváří krajina vypravěče, která zahrnuje jak prvotní vliv autorovy zkušenosti a imaginace, tak krajinu autora - turisty, a konečně záznamy z cesty, tedy základ krajiny cestovatele.

---

<sup>111</sup> cf. Georges BERTRAND: *Le paysage entre la nature et la société*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 99.

<sup>112</sup> *Ibid.*



Během vytváření cestopisu a jeho krajiny hraje důležitou roli krajina vypravěče, stále je však aktivní i krajina autora – umělce, která zahrnuje i zkušenosti a imaginaci vzniklé až po reálné cestě. Naopak krajina autora – turisty s postupem času pozbývá významu, modifikována pamětí a časovým odstupem. Tento časový proces eliminace detailů krajiny autora – turisty ve prospěch postupného aktivování nových elementů krajiny cestovatele a krajiny vypravěče se v tematizované rovině projevuje tím, co někteří teoretikové nazývají „nostalgii temporality“.<sup>113</sup> Krajina cestovatele, a zejména krajina vypravěče, se v této koncepci stává dějištěm „hry naší paměti“<sup>114</sup>, skrývá několik na sebe naskládaných časových vrstev, neboť s časovým odstupem jsou prvotní dojmy autora – turisty překrývány novými motivy aktivovanými cestovatelem a vypravěčem.

Naším cílem bude mimo jiné zkoumat vazby, které jednotliví autoři vytvářejí mezi krajinami cestovatele a vypravěče. Na dualitu cestovatelova – vypravěčova krajina naráží v principu řada teoretiků, ač ji přímo nezmiňuje. Gannier uvádí v tomto kontextu zcela zásadní tezi, dle níž během cesty „vidíme, co *můžeme* vidět /.../, a co *chceme* vidět /.../, sdělujeme, jak *můžeme* /.../ a jak *chceme*“.<sup>115</sup> Krajina autora-turisty by byla paralelou „toho, co můžeme vidět“, krajina autora-umělce pak „tím, co chceme vidět“, krajina cestovatele by byla „zprávou o tom, co můžeme vidět“, a krajina vypravěče „zprávou o tom, co chceme vidět“. Charcosset hovoří o dvou prostorech, geografickém a krajinném<sup>116</sup>, přičemž první prostor definuje jako informačně určený, geometrický, obsahující pojem vzdálenosti, zeměpisného bod či trajektorie, zatímco krajinný prostor nazývá prostorem kvalitativním,

<sup>113</sup> Cf. např. Thompson 1988, str. 14.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> GANNIER 2001, str. 56 (zvýraznila autorka).

<sup>116</sup> CHARCOSSET 1988, str. 53.

obsahujícím pojmy směr, místo, vrstvy, regiony: „V zeměpisném prostoru máme k dispozici údaje, na něž se můžeme obrátit. V prostoru krajiny jsme nejprve ztraceni.“<sup>117</sup> – jinými slovy, v krajině vypravěče jsme místo údajů odkázáni na interpretaci prvotních vjemů, na dříve nabyté zkušenosti, komparativní přístup a intuici. Akceptujeme-li koncept cestovatel-vypravěč, stává se prostor geografický krajinou cestovatele a prostor krajinný krajinou vypravěče. Zatímco místo samo nemá paměť ani historii, krajina je naopak na prolínání temporálních os založená, spojuje v sobě paměť autora-umělce, autora-turisty, cestovatele i vypravěče. Nejblíže se však k diptychu cestovatel-vypravěč blíží Sarga Moussa svou tezí, že přelom 18. s 19. století přinesl „vznik cestovatele jakožto literární postavy svého vlastního cestopisu“, a „vniknutí vypravěče“<sup>118</sup> do cestopisu. Zrod cestovatele jakožto literární postavy totiž nevyhnutelně vede právě k „vetření“ vypravěče do textuální hry cestopisu.

---

<sup>117</sup> Ibid. str. 52.

<sup>118</sup> MOUSSA 1995, str. 29.



# Obraz orientální krajiny ve francouzských cestopisných textech 19. století

## *Krajina jako muzeum (Dominique Vivant Denon )*

Dominique Vivant Denon odjel v roce 1798 do Egypta jakožto člen Napoleonovy výpravy po řadě usilovných jednání: Bonaparte jej do výpravy začlenil až na naléhání mnoha významných osobností. Vivant Denon má v daném okamžiku za sebou diplomatickou kariéru a před sebou důležitý post Napoleonova „dvorního umělce“, správce uměleckých statků císařství, který bude stát u zrodu Louvru<sup>119</sup>. I přesto, že *Cesta do Dolního a Horního Egypta*<sup>120</sup> pracuje s tematizací exotického neevropského prostředí, jen málokdy se vypravěč vzdálí hlavnímu záměru textu, tj. pokud možno co nejpřesněji svědčit o všech detailech velkolepé výpravy a být prostředníkem mezi cestovatelem-hrdinou a čtenářem. Cestovatelova snaha během cesty opakovaně hledat skryté památky v napovrch těžko rozklíčovatelné krajině koresponduje s muzejním sklonem autora – umělce. Ať se jedná o nákresy či slovní popisy, vždy se autor pokouší navodit dojem záznamu, objektivního pozorování válečných dějů i krajinných výjevů – deskriptivní aspekt se tudíž projevuje jak v rovině akce, tak v pasivních pasážích a z hlediska pojetí krajiny je text kombinací permanentní snahy důvěryhodně zdokumentarizovat a oslavit všechny objevy Bonapartovy výpravy a zároveň uměleckého pokusu ztvárnit neznámé, jež vzbuzuje strach z potencionálního nebezpečí i naději na odkrytí muzejních artefaktů. Egyptská pouštní krajina zcela odpovídá oběma těmito požadavkům: ve sféře akce je pro vypravěče vhodným pozadím pro epos o dobytí a civilizování barbarské říše, ve sféře pasivní pak potencionálním zdrojem dávno ztracených míst a předmětů. Z hlediska koncepce cestovatele je navíc přirozeným prostředkem jeho heroizace: cestovatel ztracený v dunách má schopnost díky historickému poslání výpravy se svou rolí přiblížit onomu světu nesmrtelnosti a impozantnosti, jež hledá v pískem konzervovaných ruinách. Pokusme se ukázat, v čem Denonův text představuje spojnici cestopisu s tradicí předchozího období a v čem lze naopak spatřovat rysy předznamenávající 19. století.

---

<sup>119</sup> Průběh příprav i cesty samé důkladně rozebírá Raoul BRUNON v předmluvě k námi citovanému vydání díla.

<sup>120</sup> VIVANT DENON 1990. Pro potřeby této kapitoly budeme toto dílo, pouze v této kapitole, označovat zkráceně *Cesta*. Mimo tuto kapitolu je název díla užíván v celém znění.

## Cesta jako poslán1 a p1esah

Denonův vypravěč se v mnoha ohledech řadí do tradice vypravěčů Volneyho a posléze Chateaubrianda, zejména pojetím cesty jakožto privilegia, výjimečné možnosti, jež jej naplnila velkou měrou zodpovědnosti. Je-li autorita cestovatele dána tím, že byl vybrán jako člen expedice, autorita vypravěče je dána jeho schopností věrně zprostředkovat viděné a slyšené. Jedinečný zážitek, totiž putování písečným světem za ztracenými monumenty, je pouze součástí univerzálního dědictví, podat svědectví je tedy pro vypravěče povinností. Již v Denonově textu nalézáme zmíněné rozlišení čtenáře laika a specialisty<sup>121</sup>: na mnoha místech vypravěč zdůrazňuje svou potřebu přesně zaznamenat všechny detaily pro „zvědavce a vědce“ (str. 205), „překonat těžkosti, abych mohl sdílet své nadšení“ (str. 94). Významnou součástí vypravěčovy autority je (opět v duchu 18. století) objektivnost: explicitní stylizace do pozorovatele, jenž zaznamenává vše, aniž by cokoli soudil, odpovídá apelu na čtenáře, jenž si má sám udělat obrázek o dobrém a zlém. Již v definici objektivity však nastává problém: autor sám o ní uvádí toto:

*„/.../ první povinností cestovatele je předložit veškeré pocity, aniž by si dovolil je soudit či zkreslovat“<sup>122</sup>*

Důraz na nutnost nesoudit a nepřetvářet realitu je negován výrazem „pocity“, který kromě vjemu vnáší do textu hodnotu prožitku – tedy prvky čistě subjektivní. Zatímco v deklarativní rovině Denonův vypravěč má navodit dojem co největší přesnosti a objektivnosti, ve skutečnosti již tento text odkazuje na fenomén, přítomný v orientální krajině po celé 19. století se vzrůstající silou: krajinná realita a fikce, objektivnost a osobní pocity se mísí, přičemž postupně se hlavní hodnotou stává právě ona těžko určitelná hranice mezi krajinou cestovatele a vypravěče, mezi krajinou prožitou a myšlenou. Druhým problematizujícím elementem je fakt, že cestovatel několikrát zdůrazňuje, jak málo mohl ovlivnit trajektorii cesty a časový prostor, daný jednotlivým krajinným místům: průběh a harmonogram výpravy určovala armáda, již se cestovatel (podobně jako téměř o sto let později Lotiho cestovatel v *V Maroku*), musel podřídít. Objektivnost, dle níž by délka

<sup>121</sup> Denonův vypravěč svým explicitním důrazem na zájem o čtenáře předčí většinu pozdějších autorů. Několikrát s ním přímo vstupuje do dialogu, dovolává se jeho trpělivosti, znalostí, pochopení. Někdy dokonce předjímá čtenářovu promluvu (věty typu „Čtenář si nyní jistě říká: cože! Již odcházíte z Hermopolis? apod.).

<sup>122</sup> „/.../ le premier devoir d'un voyageur est de rendre compte de toutes ses sensations, sans se permettre de les juger et de les dénaturer.“ (str. 172)

časového úseku cestovatele měla být přímo úměrná významnosti místa, tedy není zachována, čímž se nutně relativizuje i hodnotový žebříček prezentovaný cestovatelem.

Denon aktivuje proces, plně využitý následně Chateaubriandem a dalšími autory: egyptská krajina se stává dějištěm intertextuálních odrazů. V Alexandrii zmiňuje vypravěč Volneyho dílo a hlásí se k „týmž formám, barvám a dojmům“. Při procházce městem má vypravěč dojem, že „čte Volneyho popis“ a když si dodatečně po cestě jeho knihu čte ve Francii, má pocit, jako by opět vcházel do Alexandrie (str. 57) - textuální forma města tedy postupně během cesty překrývá cestovatelovy vjemy a naopak: dodatečná četba Volneyho má moc i po cestě aktivovat cestovatelovu krajinu. Chůze městem je ve vypravěčově promluvě nahrazena četbou – fyzický pohyb prostorem je dán na stejnou úroveň, jako pohyb v textu. Již Denonův vypravěč tedy řeší paralelu mezi cestováním a psaním/četbou. Při popisu a komentáři původu pyramid vypravěč opakovaně proklamuje, že přebírá Herodotův text (str. 110). Pyramidy se stávají, spíše než krajinným motivem v očích cestovatele, zdrojem textuální transpozice, jejich identita je nevyhnutelně spjata s přítomností v předchozím literárním kánonu. V kontextu významu slova a literárního, psaného obrazu krajiny, je třeba vnímat i příhodu, kdy cestovatel objeví svitek starého papyru, jenž svou starobylostí „je nejstarší ze všech knih“. Hodnota krajiny je pro vypravěče dána její schopností uchovat a vydat dávno psané texty - na papyru, v nápise na skále či hieroglyfech na staroegyptských kamenných pylonech. Nesrozumitelnost hieroglyfů ustupuje do pozadí, fakt, že jsou *psány*, stačí, aby jim byla vypravěčem přiznána plná historická a umělecká cena a tím i schopnost přispět k valorizaci krajiny, jež je uchovala.

Intertextualita však nejde ruku v ruce se všeobecnou preferencí slova nad realitou. Denonův vypravěč vytváří výraznou opozici mezi pojmenováním a krajinou, když podtrhuje rozdíl mezi představou pouště a jejím skutečným prožitím. Čtenář, který neměl možnost osobně poznat Egypt a jeho krajinu, je paralelou naivní mladé ženy, jež čeká po bitvě mezi mrtvými na příchod svého manžela, aby s ním odešla přespat do pouště, ale ještě nemá tušení, co ji čeká – poušť „byla pro ni zatím pouze slovo“<sup>123</sup>. Cestovatelova krajina má tedy nejen autentizační roli tím, že prožitek krajiny ospravedlňuje autoritu cestovatele. Je využívána taktéž ve chvíli, kdy se krajina stává nevyjádřitelnou či netransponovatelnou do evropské

---

<sup>123</sup> „ce n'était encore qu'un mot pour elle.“ (str. 64)

zkušenosti. Bez cestovatelova pohledu krajina zůstává „pouhým slovem“ bez reliéfu, a toto slovo může nabýt významu pouze, pokud je za ním skryt prožitek cestovatele.

### **Krajina zklamání a rozkladu**

První kontakt s Egyptem, prekonstruovaným prostorem umělecké a historické inspirace autora-umělce, je nesen v duchu zklamání cestovatele, téměř okamžitě propojeného s motivem vyprahlosti půdy a její hrubosti. Denonův vypravěč shrnuje základní mozaiku adjektiv, jež jsou trvalou součástí symbolického obrazu orientální krajiny v evropské tradici již od středověku: sterilita, vyschlost, neobdělanost půdy, apatie pasivní krajiny vnímané jako „hrůzy přírody“ (str. 189) a spojené s motivem smrti v tradičním sousloví „zhoubná země“ („*terre funeste*“, str. 212). Vypravěč se v krajině cítí stísněn a ohrožován permanentním smutkem panujícím v prostoru, atmosférou zaprášené, všední, únavné a málo inspirativní tiché zkázy:

*„odhalili jsme odtamtud asi dvě čtverečné míle vyprahlých a neobdělaných pozemků, což nás trochu rozčarovalo /.../. Pokud to byly ruiny dvou měst, jež jsem právě jmenoval, jejich stav byl smutný /.../“<sup>124</sup>*

Kontrast mezi slávou hledaných míst a jejich neuspokojivými troskami se stává leitmotivem Denonova textu a místy zcela odpovídá Chateaubriandově nostalgii po minulém čase navštívené krajiny. Tento element je posílen motivem nejistoty cestovatele: výrazy jako „přibližně“ („*à peu près*“) a „kdyby to byl“ („*si c'était*“) ukazují na problém nemožnost přesné definice hledaného prostoru, na složitost krajiny a její nečitelnost, jež je sama o sobě dalším zdrojem zklamání pro cestovatele hledajícího odpovědi na své historicko-muzejní ambice. Pro Denonova vypravěče je motiv rozkladu krajiny spjat s více časovými pásmy. S úpadkem souvisí kromě vývoje krajiny před cestou taktéž téma válečného kontextu výpravy. Postup Bonapartovy armády způsobuje vylidňování vesnic, jejichž obyvatelé si zároveň odnášejí veškeré potraviny a vodu: původně lidské příbytky se tak stávají pouhými dalšími troskami v písečných ruinách, stejně depresivními a sterilními jako rozsypané zbytky

---

<sup>124</sup> „*Nous découvrîmes de là à peu près deux lieux carrés de terrains arides et incultes; ce qui nous désenchanta un peu /.../ Si c'était là, les ruines d'une des deux villes que je viens de nommer, leur situation était triste /.../.*“ (str. 99-100)

dávných měst, od nichž jsou těžko rozlišitelné, což dále posiluje nejistotu a zklamání vypravěče:

*„neměli jsme větší štěstí, než včera. Stejně rozvaliny, neboť jinak nelze ony beztvaré střepy a cihly nazvat, když žádná nebyla celá.“*<sup>125</sup>

Kondenzovanou krajinou zkázy se stává egyptská poušť, a to na všech rovinách vnímatelných lidskou existencí. Předně negováním sociálního aspektu člověka: poušť jej izoluje a odsuzuje k nucené samotě. Dále negováním rovnováhy živlů: mniši z kláštera u skal Mokattamu jsou „obětí tří živlů a naprosto se jim nedostává živlu čtvrtého“ (str. 284) - bojují o vodu s vyprahlou zemí, vysušujícím vzduchem (větrem) i ohnivým sluncem. Poušť je prototypem krajiny nesouměrné, jež spojuje tři nespoutané a tudíž člověku nepřátelské živly, aby na něj útočila ve všech možných formách.

Poušť je místem, jež redukuje orientaci, prostorem, kde pohyb karavany pokračuje po linii nepochopitelné cestovatelem, čímž ztrácí pro cizince hodnotu směřování a zůstává nerozklíčovaný, neboť bez jakéhokoli cíle viditelného na horizontu. Dalším důvodem nejistoty je fakt, že poušť ruší přechod mezi živým a neživým, když z velblouda barvou a monotonií chůze činí krajinnou součást (*„le sable est son élément“*, str. 247). Tento proces je u Denona sice již zaveden, rozpracování však zažije až s pozdějšími autory, zejména u Lotiho.

Komplexní obraz pustošivé pouště je rozehrán v kapitole věnované bývalému klášteru Svátého Simeona, který cestovatel vyjíždí hledat do pouště (str. 200-201). Motiv hledání a pobytu v klášteře je od počátku spjat s motivem izolace. Vojenský doprovod zanechává cestovatele na tomto osamělého, aby se věnoval studiu architektonických pozůstatků. Poloha kláštera odkazuje na klasický obraz rozkladné pouště: stavba leží v údolí, místo vyvýšené pozice, odkud by mohla získat symbolickou nadvládu nad krajinou a odstup od ní, je obklopena písečnými dunami, jež její zdi z dominantní pozice v krajině pomalu pohlcují. Vnější osamocená pozice kláštera koresponduje z vnitřní perspektivy vizuálně s obrazem dlouhých vyprázdněných koridorů bývalých spojovacích chodeb a auditivně opakuje se dutou ozvěnou, ozývající se při každém kroku cestovatele pod polorozpadlými oblouky.

---

<sup>125</sup> *„Nous ne fûmes pas plus heureux que la veille; même nature de décombres; car on ne peut pas donner un autre nom à ce tesson sans forme, à ces tas de briques dont il n’y avait pas une d’entière.“* (str. 99)

Spojovací chodby, které v důsledku opuštěnosti kláštera již nemají co spojovat, jsou absurdním odkazem na minulost bez budoucnosti. Pokoje mnichů připomínají svou omezeností a temnotou klece pro zvířata, ztělesňující nepatrnou lidskou přítomnost v krajině v porovnání s rozlehlou pouští, jež ji mnohonásobně přesahuje trváním v čase i rozlehlostí v prostoru. Světelný efekt prohlubuje kontrast mezi stavbou a krajinou: šero vnitřních prostorů kláštera vstupuje do přímého kontrastu s jasností nebe a sluncem rozzářeného písku, lidská existence je zabarvena stínem a ve srovnání s věčností pouštních obzorů odpovídá jeho pomíjivosti (včetně náboženského dosahu tohoto obrazu). Tak jako je cestovatel osamělý uprostřed ruiny, tak dle jeho odhadů kdysi mniši osaměle a izolovaně žili své životy, samostatně jedli, modlili se. Cestovatelova přítomnost v klášteře je jen odrazem dřívější přítomnosti mnichů, tvoří jeden z článků zanedbatelného řetězce lidské beznaděje a pomíjivosti v této krajině.

Oproti jiným monumentům neobsahuje pro vypravěče klášter časový přesah na dávné období slávy – jako by i v době své kompletní a funkční podoby byl spíše obrazem neúspěchu a úpadku, neboť stvořen k tomu, oddělit člověka od lidstva a jako oslabeného jedince jej postavit tváří v tvář nelítostné okolní přírodě. Významnou se opět stává role textu: cestovatel nachází na zdech napsané izolované věty, jež jsou pro něj jediným důkazem lidské přítomnosti v budově. Tyto písemné fragmenty se stávají pro vypravěče nejen důkazem, nýbrž přímo zástupcem člověka, jeho jedinou smysluplnou, neboť přetrvávající formou existence v poušti. Navíc se vypravěč snaží alespoň jejich prostřednictvím komunikovat se zemřelými mnichy – polosmazané nápisy jsou klíčem ke znovupropojení mezi jednotlivými lidskými existencemi v různých časech a také zbraní proti neživému tichu – nabízejí totiž možnost četby slov, a tedy ozvučení prostoru. Spojník však nakonec pro oživení prostoru nestačí. Klášter zůstává v závěru explicitní paralelou hrobu, vyčleňuje se z kreativního pole lidské působnosti a stává se definitivně součástí pouštní krajiny a synekdochou její hrozby.

Meditativní stránka pouštního prostoru zůstává aktuální v pasážích, věnovaných soudobým poustevníkům, obývajícím její části. Zatímco bývalý, opuštěný klášter se odosobňuje a stává pouští, poušť se naopak přítomností poustevníků mění v jakýsi rozlehlý, nejasně definovatelný klášter a specifické útočiště, jež může zachovávat biblický cíl hledání boha. Poušť postupně nabývá rozporuplného významu zla i boží vůle, hrozby i duchovní záchrany. Při popise egyptského nebe se božské gesto odráží pro cestovatele na dvou simultánně vnímaných smyslových vjemech: vizuálním (nezvyklá zář egyptského nebe) a

auditivním (absence zpěvu ptáků). Kombinace neobvyklosti vnímané hned na dvou smyslových rovinách způsobuje ochromení vypravěče před krajinou, jeho oslepení i ohlušení najednou, vytvářející sice obdiv, ale obdiv daný spíše než krásou její znepokojivostí. Denonův text vytváří postupně napětí mezi cestovatelovou promluvou založenou na deklarativně deskriptivním aspektu a vypravěčovou promluvou založenou na motivu respektu a obavy vůči krajině a v ní obsažené smrti, hrůzy z nepochopeného systému ticha a nekonečna, jenž jako by jen znovu odkazoval k záhrobí. Tento princip je posilován vědomím, že poušť často slouží jako pohřebiště bez hranic, tedy všudypřítomný hřbitov, v němž prostor ničí, neboť relativizuje a následně rozkládá stopy života. Je spíše než místem a dojmem chybou, omylem, spíše překážkou pohybu než jeho vlastním dějištěm. Jedná se o prostor, jenž zároveň relativizuje časovou linii cestovatele, neboť ruší naději vypravěče z očekávání blížícího se nového pohledu za horizontem: za ním čeká jen další zklamání z úpadku.

Propojení motivu hřbitova a pouště je využito při popisu Théb (současného Luxoru), kde cestovatel neopomíná zdůraznit, že hřbitov města se rozkládá „daleko do pouště“ (str. 172). Kromě rozsáhlých ruin je zde hlavním zdrojem pro vypravěčův obdiv staroegyptské civilizace právě množství monumentálních hrobek. Jindy jej fascinuje, že kamenná hora byla v minulosti jakoby proděravěna v celém svém prostoru, aby sloužila jako úložna mumií – stala se tak „dutou a zvučnou masou“ (str. 149). K symbolice hory-hrobu se připojuje sluchový vjem: vyprázdňené skalní dutiny vydávají ozvěnu, jež symbolicky odkazuje na poslední stopu již neexistujícího života.<sup>126</sup> Dalším z faktorů napomáhajících propojení motivu hrobu a pouště je taktéž sluchového rázu: pouštní ticho připomíná evropskému cestovateli ticho hřbitovů (str. 204). Jednou z pasáží, kde prvek pouště jako hrobu vystupuje silně do popředí, je chvíle, kdy cestovatel popisuje hrobky Údolí králů. Jejich labyrintické chodby vtesané do skal symbolizují celý pouštní svět, jenž, na povrchu nehybný a pro nezkušeného pozorovatele jednolitý, v sobě skrývá tajemné podzemní prostory - hroby, které občas obydlí živí, spíše náhodou a z nezbytnosti. Prostor se střídavě v běhu času stává hrobem i příbytkem, obé pro vypravěče postupně splývá v jedno a zdejší obyvatelé jako by tudíž sami byli někde na rozmezí mezi pozemským a oním světem. Tyto podzemní duše jsou (jako Beduíni) stejně nepřátelské a nevyzpytatelné jako poušť, v šeru chodeb navíc okem nerozeznatelné, spíše přízraky než žijící tvorové:

---

<sup>126</sup> Zvukový vjem krajinných dutin má v mnoha civilizacích magický význam – odtud např. celá škála hermeneutických výkladů historie a legend Velikonočních ostrovů, jež jsou známy m.j. tím, že jejich obyvatelé žili v prostorách vyhloubených v nitru ostrova, což dodnes dodává půdě specifickou rezonanci.

*„Mezi polednem a jednou hodinou jsme přijeli do pouště, jež byla polem mrtvých. Skála, opracovaná na své kolmé straně, obsahovala /.../ dvojité a trojitě chodby a pokoje /které/ sloužily pro mrtvolu. Vjel jsem tam na koni /.../ domnívaje se, že tato útočiště mohou být jedině domovem míru a ticha, avšak jakmile jsme se ponořili do tmy chodeb, zaútočily na nás oštěpy a kameny nepřátel, jež jsme nemohli rozeznat /.../.“<sup>127</sup>*

Polední poušť multiplikuje své nepřátelství na všech vertikálních rovinách: na povrchu krajiny (horký písek), pod ním (nepřátelské kmeny žijící v podzemí) i nad ním (rozpálené slunce). Cestovatel tedy nemá před rizikem smrti útočiště, je dokonce nucen několikrát přenocovat v prostorách, jež sloužily jako pohřebiště. Egyptská země je schopna oživit mrtvé, jež ukryvá, a ti ohrožují cestovatele nečekaně a zákeřně. V momentě, kdy tráví noc v bývalé pevnosti, jež byla opuštěna v poušti a posléze se stala hrobkou, prolínají se motivy ruiny, pouště a hrobu explicitně (str. 218). Poušť kondenzuje veškeré negativní stránky lidské existence, stává se protikladem života. Obyvatelé hrobek Údolí králů jsou nepřátelští a rebelští, prostor v útrokách pouště, kde tráví svůj život, zcela zastřel veškeré stopy lidskosti v jejich charakteru: Denon o nich píše jako o populaci udržující „zuřivé zvyklosti“, stále v opozici k místním autoritám, ztělesňující „teror“ pro všechny okolní obyvatele (str. 173).

Analogie krajiny s jejími obyvateli podtrhuje další, v 19. století hojně opakovaný motiv – útočné berberské kmeny, jež ze zálohy překvapují cizí výpravy a poté, co je jejich útok odražen, mizí v poušti (str. 67). Podobně jako divá zvířata, z pouště se noří beduínské nebezpečí a zase do ní mizí, nečekaně a rychle jako písečná bouře či fata morgána. Beduíni jsou představeni ve zcela orientalistickém duchu: jako primitivní národ bez hodnot a pravidel, divoká individua milující svou „divokou svobodu“ (str. 91), zrozená z pouště a jejího zla. Odlidštění Beduínů je završeno jejich přirovnáním k moru Egypta a jeho zkáze, ke kobyilkám, jež jsou „stejně drobné, stejně aktivní, stejně vytrvalé jako beduínské Arabové, jsou taktéž výtvorem pouště“<sup>128</sup>. Beduíni nikdy nejsou ochotni přistoupit na „čestnou“ dohodu – jejich hlavním cílem je krást a zabíjet. Klíčovým rysem Beduínů je jejich nepochopitelnost: i kdyby měli uvnitř svého klanu jakási, možná relativně čestná pravidla, ta zůstávají zcela

---

<sup>127</sup> „Entre midi et une heure, nous arrivâmes à un désert qui était le champ des morts: la roche, taillée dans son plan incliné, présente /.../ de doubles et triples galeries et des chambres /qui/ servaient de sépultures. J’y entrai à cheval /.../ croyant que ces retraites sombres ne pouvaient être que l’asile de la paix et du silence; mais à peine fîmes-nous engagés dans l’obscurité de ces galeries que nous fîmes assaillis de javelots et de pierres par des ennemis que nous ne pouvions distinguer /.../.“ (str. 173)

<sup>128</sup> „aussi maigres, aussi actives, aussi vigoureuses que les Arabes Bédouins, elles sont de même une production du désert.“ (str. 244)



nepochopitelná pro vnější svět, pro cestovatele. Nepochopitelnost je tedy základem negativního aspektu, nevysvětlitelnost je nepřátelstvím. Arabské obyvatelstvo celkově je a priori pro cestovatele negativním faktorem, a to předně v aspektu záchrany hledaných památek. Cestovatel, snažící se v krajině vidět potencionální muzeum zakrytých monumentů, několikrát podtrhuje, že jediným přínosem kultury soudobé populace do architektonických památek Egypta jsou „vrstvy odpadků“ (str. 186, 234), hovoří o „barbarství“ arabské vlády, která, podobně jako poušť, způsobuje rozpadávání monumentů.

Poušť vystupuje do popředí poprvé v kapitole nazvané „Vražda v poušti“- od počátku je tedy spojena se smrtí, násilím a hrozbou. Příběh žárlivého manžela, který za trest vyžene svou nevěrnou ženu a nevlastní dítě do pouště na jistou smrt, vychází z biblické tradice (příběh Hagar a Izmaela), zároveň však klade přímou paralelu mezi hrubostí krajiny a lidského charakteru domorodých obyvatel, tak jak ji nalezneme později i u Chateaubrianda: když napoleonští vojáci chtějí ženu a dítě zachránit a dát jim chleba a vodu, rozrušený manžel oba na místě zabije. Smrt v poušti je nahrazena smrtí z rukou muže – jeden vrah je nahrazen druhým. Muž sám nabývá svým chováním rysy pouště, když po svém činu znehybní a upřeným pohledem zabrání vojákům, aby vraždu pomstili (str. 65) – jako by je uhranul svou mlčenlivou zkamenělostí a stal se tak podobně jako pouštní krajina nedotknutelným i přes své zločiny.

Tato příhoda odkazuje na příznačné propojení významů, které se bude v různých uměleckých modifikacích opakovat v mnoha literárních textech 19. století a které opět vychází z biblické tradice, totiž na evokaci pouště jakožto prostoru pomsty (Boha, člověka, přírody). V jedné z pozdějších pasáží vypravěč připomíná staroegyptskou legendu, podle níž byl Egypt potrestán za incest mezi Isis a Typhonem tím, že se z něj stala poušť (str. 133).<sup>129</sup> Pouštní krajina, chápaná jako nástroj trestu a pomsty, paradoxně ožívá: její ničivý vliv je živelný, plný pohybu a smrtonosných vírů. Proces přechodu identity živého a neživého je tudíž obousměrný: zatímco pouštní obyvatelé či zvířata přebírají rysy své domovské krajiny, poušť se v očích Denonova vypravěče dává do pohybu, ba dokonce se postupně antropomorfizuje či animalizuje: oblak prachu „kráčí“ po poušti a „sleduje“ horské pásmo (str. 244), karavany sdílí vizuální identitu s písečnou bouří, podobně jako skupiny

---

<sup>129</sup> Později ukážeme i na textech jiných autorů, že motiv pouště jakožto gesta boží pomsty (tedy nejen trestu) byl velmi nosný po celé 19. století a zdaleka se neomezoval na rámec biblických výkladů. Obraz pouště mimo jiné díky tomuto sémantickému prvku posílil svou mytickou polohu.

beduínských jezdců. Pouštní příroda vykazuje prvky lidského působení, když „vyhání“ lidi z příbytků (str. 105), když „kráčí směrem k nám“ (str. 140), její písky „směřují vždy od západu k východu“ (str. 133) – jako stáda zvířat, která putují za vodou. Památky „unikají z rukou přírody /.../“ (str. 141), jako oběť, jež mizí z dravých spárů šelmy.

### **Krajina a její živly**

Egyptská krajina je zdrojem extrémů, což odpovídá i vzájemnému vztahu jejích jednotlivých živlů, jež je možno klasifikovat jako konfliktní. Poryvy písečné bouře vytvářejí napětí mezi zemí (vířícím pískem) a vzduchem (obloha), oheň ve formě slunce ovlivňuje kvalitu země i vzduchu. Výrazný obraz vzájemné zkázy živlů je umocněn evokací paralely mezi vodou a pískem. Denon s analogií pouště a vody pracuje obdobně jako mnozí pozdější vypravěči pouště, i on aktivuje princip boje živlů. Voda bojuje se smrtonosností pouště, v poušti nabývá jakýkoli pramen strategické důležitosti a symboliky (str. 248).

Koncept voda-poušť však u Denona není postaven jednoznačně na poměru dobro-zlo: v této orientální krajině si jsou totiž oba živly blízké, umí spolupracovat, přecházet jeden ve druhý, tvoříce jakýsi přízračný krajinný amalgam („Sotva jsme opustili lodě, ponořili jsme se do písků“ – str. 107). Voda se spojuje s ostatními živly a vytváří se tak hrozivý chaos, v němž je člověk ztracen a zmítán jako nedůležitý článek přírody. Vztah vody a písku tak u Denona není nutně založen na protikladu – v některých momentech může mít nespoutaná voda podobně ničivé účinky jako sucho – rozlité Nil ničí krajinu stejně živelně jako poryvy pouštního větru. Často se oba živly v ničivé aktivitě spojí (str. 244) a násobí tak destruktivní rysy prostoru.

Oblasti téměř vysušených jezer, kde jen zvlhčená půda ukazuje na dávné průtoky řek, připomínají vypravěči ruiny paláců, ponořené do pouště (str. 133). Voda se tak stává jakýmsi stavebním materiálem, který se také může rozpadnout, ztratit svou původní podobu a smysl, řeka může „zkamenět“ pod vlivem slunce, podobně jako půda. Výrazy jako „vlna“ a „zaplavit“ jsou často využívány pro znázornění postupu písků, vypravěč využívá na lexikální úrovni fonetického zrcadlení slov „řeka – pohroma“ („*fleuve-fléau*“, str. 105). Ačkoli výsledek účinků vody a země jsou protikladné, obraz jejich pohybů je stejný, Nil i poušť se stávají mocnými hybateli krajinného dění i lidského osudu, schopnými zaplavit údolí i vyhnat obyvatele z domu. Ani sám Nil totiž pro Denonova vypravěče nemá jednoznačně pozitivní

význam: na jedné straně je jako každá řeka v krajině nositelem pohybu, tedy života, je zdrojem vláhy a odráženého, tedy násobeného světla, zároveň však jeho vlny pravidelností svých úderů postupně ničí staré památky, jež stojí na jeho březích – obrušováním reliéfů a ornamentálních motivů Nil jako by mazal stopy velkých kultur, neodvratně a neoblomně odstraňoval vše, co člověku v nehostinné krajině dodává sílu – totiž znamení předchozí civilizace. Při pohledu na skály, vybroušené jeho vlnami, odkazuje vypravěč Nil na stejnou úroveň jako duny, jež zahalují stavby. Písek i voda skrývají v Egyptě dávné památky, stejně jako v dunách, i ve vlnách cestovatel rozpoznává ruiny a sloupy starověkých chrámů. Voda i písek jsou schopny pohltit nejen architekturu, nýbrž i lidské trosky. Padlí vojáci jsou napůl „zaplaveni“ pískem, do něž se jejich paže „noří“ (str. 83).

Vodu a poušť vizuálně propojuje řada obrazů. Jednotlivá písečná plocha navozuje dojem klidné vodní hladiny nebo vody v jiném skupenství – totiž netknuté sněhové pláně, na níž lze číst stopy zvířat. Dojem sněhu se objevuje také v každém okamžiku, kdy výprava kráčí po ztvrdlém písku, jenž pod nohama křupe jako sněhová krusta. Denon na základě podobnosti vody a písku vytváří obraz „tekoucí pouště“, jež nabývá děsivých rozměrů, neboť tekutost dodává ničivému suchu mobilitu a tedy i moc plíživě se zmocnit všeho živého, vysušit svět kolem rychlostí přílivu. Voda jako by propůjčila písečnému živlu své schopnosti pohybu, písek si však zároveň zachovává ve svém nitru původní tvrdost a neživost kamene, z něž vznikl - a přelévání takto „zmutovaného“ písku znamená jistou zkázu.

Smrt je spjata s pouští v kapitole „Vražda v poušti“ a zároveň s vodou v kapitole „Smrt na řece“ a obsahující tragický obraz padlých Bonaparteho vojáků, jejichž těla jako by plula na pohyblivých píscích po prohrané bitvě u Aboukiru. Před smrtí v orientální krajině tedy neochrání člověka ani blahodárnost vody. Je-li však poušť (a její submotivy jako písek, horko, sucho) hrozná ve všech momentech, z vody se stává nepřítel, teprve když se vymkne řádu krajiny a začne žít nepředvídatelným vnitřním pohybem, když jí vítr dodá děsivý hlas a sílu spolykat vše živé. Pouštní ticho a nehybnost jsou pro cizího cestovatele stejně depresivní jako písečná bouře. Zkáza přicházející z vln má však pro vypravěče další, hrozný význam: bouře na Nilu či na moři zároveň aktivuje pro vypravěče pocit zrady, zděšení z vody-macechy, která požírá vše, co svou vláhou předtím pomohla stvořit. Zatímco poušť je od počátku chápána jako nepřítel, voda, ten tradičně přívětivý živel, doprovázející člověka v jeho snaze zúrodnit půdu, náhle ukazuje svou smrtící tvář, což hluboce otřásá důvěrou cestovatele v její dobrotu a, v širším kontextu, důvěrou v celou krajinu. Části krajiny, které byly dříve

pevně spjaty s pozitivními a uklidňujícími vjemy, se najednou od člověka odvracejí a doslova mu berou půdu pod nohama.

I přes řadu tradičních exotizujících popisů se příroda a krajina stávají postupně leitmotivem nevyzpytatelnosti, často plným zklamání, čímsi, na co se již cestovatel nemůže spolehnout. Najednou neexistují krajinní spojenci člověka: zůstává přírodní krajina jako celek, který se může postavit proti němu. Krajina svým vzezřením mate – v poušti vypadá vesnice opuštěná včera jako „stoletá ruina“ (str. 162), čas se relativizuje a odpoutává od lidské zkušenosti. Obrazy, jež by v evropské krajině byly pro cestovatelovo oko atraktivní, se náhle devalorizují : zvuk vln rozbíjejících se o skály je najednou „nevhodný“, bělost půdy „unavuje zrak“ (str. 87). Vodní plocha se, stejně jako poušť a celá egyptská krajina, ukazuje jako permanentní hrozba. Poušť a voda jsou dvěma tvářemi téže nemilosrdné přírody. Obě mohou vypadat poklidně a zrcadlením multiplikovat její chromatickou hodnotu. Obě svou silou mohou pro cestovatele znamenat zkázu. Krajinnému rámci dodávají rozměr nebezpečně rychlé proměnlivosti, jakési smrtící masky, jež pod sebou může skrývat jinou. V egyptské krajině neexistuje bezpečné místo, pouze místa tvářící se jako bezpečná.

### **Ovládnout krajinu**

Denonův vypravěč od počátku textu podtrhuje motiv vítězství Bonaparta a jeho expedice nad krajinou i nad místním obyvatelstvem. Osvěta z rukou evropského hrdiny je brána jako něco nevyhnutelného a pozitivního zároveň. Každý krok v písku, každý další den přežitý v nehostinné krajině je již malým vítězstvím. Zatímco cestovateli v přežití pomáhá přítomnost Bonapartova vojska, vypravěč s posiluje nálezy památek pradávných civilizací. Možnost odkrýt tajemství ukrytá pod nánosy písků jsou pro něj na prvním místě splněním jeho uměleckých ambicí, zároveň se však jakoby podvědomě jedná také o vítězství cestovatele nad nepřístupnou krajinou – každou objevenou stopou po dávné památce poušť podkřívá svou tvář, přibližuje se evropskému očekávání, „civilizuje se“. Už se nejedná o bohem (a člověkem) opuštěné místo, najednou před poutníkem vyrůstá obraz dávných kultur a dějin, poušť se zabydluje a tím se stává snazší pro uchopení.

Všudypřítomná touha odkrývat dávné monumenty a hledat mezi nalezenými ruinami a legendárními místy pevné, vědecky podložené spojitosti provází text jako leitmotiv od počátku. Egyptská krajina je sice hřbitovem zbloudilých karavan a veškerého projevu života,

zároveň však umí konzervovat památky, je ohromným přírodním skladištěm a pohřebištěm pradávných civilizací, pokladnou antikvit. Nad každou objevenou kostrou vypravěč rozjímá, zda se nejedná o historickou osobnost – stejně jako nad ruinami budov je třeba zvažovat, jaká byla jejich historie a která legenda je zmiňuje. Exaktnost cestovatelova zkoumání se tak mísí s nostalgií, kterou ve vypravěči vzbuzují osamělé architektonické objekty vystupující z písků. Odtud pramení magie ruin, jež bude později prohloubena Chateaubriandem.

Oproti Chateaubriandovi či Lamartinovi je spolu s epochou antiky plně valorizována i staroegyptská epocha. Egyptské umění je pro vypravěče vzorem stálosti přetrvávající polozahaleně v písku, zatímco mladší památky dávno rozemlel čas. Masivnost staroegyptských chrámů, které symetrii nahrazují mohutností zdí a sloupoví, je jen více sblížuje s pouštní krajinou, která masívu kamene staví nekonečné písečné duny a skály, s nimiž se mnohdy v očích cestovatele prolíná. Nad památkami křesťanství se (na rozdíl od Chateaubrianda) cestovatel příliš nepozastavuje a zcela bez zájmu se vyjadřuje k umění katolickému, které se na jeho vkus jeví příliš „ponížené“ a tudíž bez majestátnosti a moci (str. 199), jako by mu jeho poníženost bránila bojovat s destruktivní silou přírody. Od počátku má tendenci v krajině hledat exotizující kulturní stopy minulosti - památky současné, arabské kultury, jsou pro něj i přes orientální ráz neatraktivní. Zmíněný hodnotící systém se shoduje nejen s Bonaparteho politikou, nýbrž také s uměleckým založením Denona jakožto autora-umělce. Jeho tendence k výtvarným, dramatickým popisům a permanentní důraz na tajemnost jejich polohy, dohady a otázky o jejich skutečném původu a časté zdůrazňování nejistoty při vysvětlování jejich smyslu posilují literární odstín textu a napojují se tak na budoucí linii motivu ruin, jak bude rozvinuta v následujících desetiletích.

V prostoru polorozpadlých památek výprava často nalézá vyvrácené sloupy, historii přetočenou vzhůru nohama, a vytušit opravdový původ takových monumentů je ještě těžší, neboť čas jako by se tak vymkl ze svého pravidelného toku. Ruina neurčitě odkazuje na velikost dávné památky a svou neúplností a možnými interpretacemi nabývá na dramatičnosti.

Zbytky dávných staveb navíc svou vyprahlostí a opuštěností stojí již někde na pomezí mezi světem lidským a světem pouště – jejich dávná osídlenost vymizela a všudypřítomné sucho a prázdnota způsobuje, že pouštní svět je pomalu vstřebává do svých útrob. Ruiny jsou sice občas obydlené místními obyvateli, chaotičnost a nesystematičnost arabského obydlí však

pro Denonova vypravěče neznamena skutečné osídlení : písek tak často odkrývá několik generací staveb, splývajících v nedefinovatelných superpozicích architektur a substrátů původních vrstev. Jednotlivé styly a doby tak v písečné krajině nalézají jeden společný hrob, jedno místo, kam uložily své svědectví. Na troskách dávných památek stojí nové mešity a různé kultury a doby se tak prolínají – což představuje výzvu pro neúnavného hledače antikvit, jakým Denonův cestovatel je. Období se rozprostírají jedno v druhém – stejně jako pouštní horizont objímá zemi i nebe v jedné rozžhavené linii. Vypravěč – vědec je znejistěn a zároveň fascinován stejně jako vypravěč – malíř.

### **Pikturální hodnota krajiny**

Denon spojuje aspekt vědce s výtvarníkem, kromě vztahů intertextuálních aktivuje jeho vypravěč i přesahy textopikturální. Uvedli-li jsme v úvodu, že kresby nebyly oproti malbám hlavním zdrojem pikturální inspirace autorů 19. století, Denon je frekvencí jejich využití výjimkou: kresby a náčrty tvoří významnou, i když a priori spíše faktografickou (didakticko-deskriptivní) paralelu k textu. Vypravěč jich využívá ke komunikaci se čtenářem - aby údajně opravil představy, jež si o některých staroegyptských či antických památkách Evropa vytvořila. Pikturální aspekt tedy vstupuje do hry intertextuálních vazeb, má za cíl negovat či relativizovat předchozí prameny. Kresby doplňují textuální obraz starého Egypta vizuálními mimetickými odkazy a místo jako inspirační zdroj slouží (opět v duchu 18. století) k podpoře autentičnosti a autority vypravěčovy promluvy, k posílení dokumentární hodnoty textu. Denonův vypravěč však chromatické a světelné hodnoty krajiny vnímá taktéž jako umělecký instrument a zatímco Denonovo výtvarné dílo spjaté s výpravou do Egypta je z větší části povahy kresby, a tudíž černobílé, zachycení nových barev a světla Denon ponechal v gesci vypravěče literárního textu, tedy lingvistické rovině. Vliv chromatických vjemů se vryl do textu řadou pasáží, jež použitou paletou barev přímo odkazují na pozdější texty Fromentina, Gautiera či Delacroix. Interpikturální dosah textu je výrazný v popisech horizontu, kde vypravěč pracuje s dialogem pískové žluti a modře nebe, jejichž přechod je relativizován skrze oblaka prachu. Vizuálně i symbolicky významnou pasáží je noční pohyb cestovatele krajinou:

*„/.../ vstoupili jsme ke konci dne do rozlehlé pouště, kde linie horizontu byla přerušena pouze několika cihlovými památkami, jež měly umožnit cestovateli, aby se neztratil*

*v prostoru /.../. Kráčeli jsme v tichu pouště a stínů po solné krustě /.../ Vycházející měsíc osvětlil novou scénu /.../“<sup>130</sup>*

Západ slunce a tedy ztráta krajinného světla a barevnosti je simultánně spojena se vstupem do rozlehlé, otevřené krajiny pouště – absence chromatických záchytných bodů jde ruku v ruce s vymizením prostorových bodů orientačních. Nepřítomnost světla podtrhuje pocit ztracenosti v nekonečném dezorientujícím prostoru, temnota vzbuzuje představu nebezpečí. Tma otupující vizuální smysl zároveň posiluje smysly ostatní – absence světla je analogií k absenci zvuků. Noční poušť je jinou krajinou, než kterou dosud vypravěč vnímal: dojem přízračnosti posiluje evokace solné krusty, tedy zcela sterilní půdy, jež pod měsíčním svitem taktéž mění svou chromatickou identitu. Krajina vykazuje schizofrenní rysy, její denní identita neodpovídá identitě noční. Proměnlivý potenciál krajinné barevnosti vystupuje do popředí v momentě značně krizovém – při příchodu pouštní bouře, kdy se krajina stává jiným prostorem, přičemž klíčem přerodu její identity je pouze hra barev a světla: nové barvy, slunce ztratí sílu a tedy i schopnost uchovat kontrast světla a stínu, voda bez světla neschopná odrážet krajinu na hladině, pláž nově osvětlená zakaleným vzduchem a zežloutlým horizontem – všechny tyto komponenty jsou založeny na změně poměrů světla v krajině před bouří. Výraz přírody, která ztuhla v jakési nepřirozené křeči, měsíční krajiny bez tepla a chorobně osvětlené slabým sluncem, znamená magii prostoru, ale taktéž výtvarnou výzvu: Denonův vypravěč implicitně v popisu řeší i technické otázky malby spjaté s krajinnou konfigurací, jež je odlišná od Evropy.

Tato výzva, rozpracovaná později Fromentinem, souvisí taktéž s relativizací hranic mezi barevnými a světelnými plochami. Ve slunečním žáru splývají jednotlivé kompoziční linie, horizont neodděluje zemi a nebe, neboť rozpálený písek a prosvícená obloha mají téměř identickou barvu. Intenzita slunečního světla navíc otupuje oko, nevyklé místnímu počasí, a to pak stěží rozeznává všechny odstíny barev a světla. Barvy zároveň v opačném procesu mohou přebírat v pouštní krajině roli přírodních členitostí tak, jak je cestovatel zná z Evropy, a právě díky různým znovu rozpoznávaným odstínům se poušť na některých místech stává pro cestovatele „téměř krajinou“ (str. 249). Bez čitelných a vyjádřitelných barev jako by prostor neznamenal nic jiného než pouhou neforemnou, plochou kulisou bez osobnosti krajiny. Právě

---

<sup>130</sup> „/.../ nous entrâmes, le jour expirant, dans le vaste désert, où la ligne horizontale n'est brisée que par quelques petits monuments en briques, qui sont destinés à empêcher le voyageur de se perdre dans l'espace /.../. Nous marchions, dans le silence du désert et des ténèbres, sur une croûte de sel /.../ La lune en se levant éclaira une scène nouvelle /.../“ (str. 82)

proměnlivost světla, často daná různými minerálovými základy půdy a skal, umí místy učinit z pouště hodnotný prostor stojící za pozornost vypravěče. Pod cestovatelovou touhou popsat všechny okolní druhy kamenů a silic tak zůstává oslnění vypravěče-výtvarníka nad novými pravidly barvy a světla, nad novými kompozicemi odstínů, jež mu tento neznámý typ krajiny nabízí – tuto výzvu bude řešit později zejména Fromentin.

### **Počátek emancipace krajiny**

Přestože v mnoha ohledech odkazuje Vivant Denon na tradici předchozího století, přináší do kánonu orientální krajiny později dobře známé motivy a postupy a jeho text lze v některých aspektech chápat jako koncepční základnu pro pozdější cestopisy: vědomým mísením krajiny cestovatele a vypravěče, relativizací hranice krajiny prožité a přečtené již *Cesta* směřuje do období romantického orientálního cestopisu a přímo ukazuje na Chateaubriandovu koncepci orientální krajiny. Tematizací problému vyjádřitelnosti cestovatelem prožité krajiny a pochopitelnosti čtenářem neprožité krajiny („krajina jako pouhé slovo“) předznamenává Denon Fromentinovu cestu, stejně jako užitím barevných vztahů a jejich vztažením ke smyslu krajiny. Sepětím motivu smrti a krajiny jakožto nekonečného pohřebiště zase odkazuje na Flaubertovu vizi mrtvolné, hniající krajiny, jeho schizofrenní aspekt denní a noční krajiny bude následně symbolicky a existenciálně rozpracován zejména Nervalem.

Denon poprvé využívá v popisu pouštní krajiny klíčový termín, jehož platnost se bude během století v cestopisech neustále posilovat a postupně rozšiřovat na koncept celé orientální krajiny: totiž krajina jako prostor „neexistence“, jako „skoro krajina“. Toto in extremis filozofické téma bude následně využito v mnoha směrech: u Balzaka k vyhocení nelidskosti krajiny, u Fromentina jako teoretický prostředek k abstrakci krajiny. Denon taktéž rozpracovává později předně Nervalem využitý motiv pouště jakožto spojnice s podzemním světem. Prolínání pouště pozemské a podzemní znamená již u Denona multiplikaci a problematizaci horizontálního aspektu pouštní krajiny.

Klade si Denonův vypravěč otázku po smyslu orientální krajiny, hledá klíč k jejímu uchopení? Smysl pouště implicitně provokuje mysl vypravěče od počátku ke konci jeho pouti. Odpovědi na toto dilema jsou nejednoznačné a často si protiřečí, čímž Denon tematizuje jeden z hlavních koncepčních problémů orientálních cestopisů 19. století – jak



vysvětlit a zachytit prostor, jenž je svou extrémností člověku cizí. Poušť je prezentována jako soubor významů, z nichž řadu známe z biblické tradice – je chybou přírody, důsledkem špatného chování člověka k ní (str. 142), zkouškou (str. 181), trestem, ale také prostě záhadou, jejíž rozměr evropské (potažmo lidské) vnímání může stěží pojmout. Poušť je možná nedokončeným dílem – čímsi nedokonalým, nedokonaným a bez duše. Může to však být také prostor prvotního života, který dnes, vybydlen, zažívá období úpadku, jaký čeká všechny civilizace, jež se postaví mimo schéma přírody a morálních hodnot.

Zatímco stylisticky na rovině cestovatele Denonův text zůstává věren tradici 18. století a sleduje mimetické i didaktické cíle<sup>131</sup>, v rovině vypravěče již přiznáním sémiotické hodnoty krajiny předznamenává tematizaci pochybnosti a boje o pojmenování nepojmenovatelného umělecké tendence, s nimiž se setkáváme v 19. století a jež plně emancipují orientální krajinu jakožto literární topos spíše než pouhé „signifié“.

---

<sup>131</sup> Odkazujeme se zde na teorii tří hodnot popisného textu (mimetickou, mathésickou a sémiotickou), jak je definují ADAM+ PETITJEAN 2005

## **Krajina jako kulturní dědictví (François René Chateaubriand)**

Řada literárních kritiků již prokázala, že i přes tvrzení opakované vypravěčem v předmluvě k Chateaubriandovu dílu *Cesta z Paříže do Jeruzaléma*<sup>132</sup> nelze v žádném případě hovořit o textu, jenž dle autora původně „nebyl určen k publikaci a jež dávám veřejnosti proti své vůli“<sup>133</sup>. Ve srovnání s poznámkami vzniklými na základě cesty autora – turisty do severní Ameriky se jedná o práci s výrazněji deklarovaným literárním projektem, jež autor – umělec pojal již před cestou samotnou. *Cesta do Jeruzaléma*, vyznačující se v motivu krajiny zprostředkovaností deskriptivních postupů a nepopíratelnou rolí vypravěče, osamostatněného vůči cestovateli - informátorovi, je možno chápat v mnoha ohledech jako přelomový literární počín v procesu koncepcie orientální krajiny – mimo jiné proto, že po periodě předchozích století, která cestopisům přiznávala pouze pedagogicko – informativní, případně zábavný cíl, se Chateaubriandův vypravěč otevřeně hlásí k záměrům estetickým a estetizujícím. Využití orientální krajiny v *Cestě do Jeruzaléma* znamenalo pro francouzskou a evropskou literaturu výrazný a nevratný posun, spočívající v rekonfiguraci její významové základny. Chateaubriand nejen znovuobjevil pro evropskou literaturu exotizující prvky a roli, jakou při jejich využití může hrát motiv krajiny<sup>134</sup>, nýbrž de facto „založil nový literární žánr – cestopis vytvořený spisovatelem“<sup>135</sup>, a jako takový i prezentovaný. Zmínili-li jsme otázku mísení různých žánrů u autorů 19. století, pak právě toto dílo je příkladem par excellence, kdy cestopisu, hned v počátku jeho samostatné literární existence, hrozí heterogeností forem a nejasností stylistické normy textuální roztržité. *Cesta do Jeruzaléma* je sice psána formou údajně čistě osobních deníkových zápisků, a jako takovou ji také autor v předmluvě ke knižnímu vydání prezentuje, avšak od počátku je zřejmé, že cílem není uzavřená korespondence: leitmotiv morální a teologické osvěty z ní tvoří paralelu k dílu *Mučedníci*, mino jiné oslavou křesťanství a elegií na jeho pády<sup>136</sup>. Krajina *Cesty do Jeruzaléma* tak nabývá skrytého paradoxu: na jedné straně vykazuje, ve srovnání s ostatními Chateaubriandovými cestopisnými texty, větší ambice realističnosti, je konkrétnější ve svých obrazech<sup>137</sup>, zároveň je však z nich nejvýrazněji zatížena etickou sémantikou.

---

<sup>132</sup> CHATEAUBRIAND 1969. Pro potřeby této práce budeme toto dílo v celé práci označovat zkráceně *Cesta do Jeruzaléma*.

<sup>133</sup> Ibid., str. 701.

<sup>134</sup> K exotismu v Chateaubriandově díle viz např. JOURDA 1938.

<sup>135</sup> GUYOT + LE HUENEN 2006, str. 10.

<sup>136</sup> Ke vztahu *Cesty do Jeruzaléma* k dalším Chateaubriandovým dílům viz zejména ANTOINE 1997, str. 74-84.

<sup>137</sup> K tomu např. ANTOINE 1997, str.270.

Pro zkoumání role orientální krajiny v *Cestě do Jeruzaléma* jsou zásadní dvě metodologická tvrzení uvedená v Předmluvě k prvnímu vydání. Na prvním místě se jedná o proklamovaný úmysl autora – turisty „hledat obrazy, nic víc“<sup>138</sup> k dílu *Mučedníci*. Dalo by se předpokládat, že orientální krajina je v tomto směru ideálním prostorem, základnou cílených obrazů. Přírodní motivy, popisy prostoru hrají v *Cestě do Jeruzaléma* roli nesrovnatelně významnější a diverzifikovanější, než v textech předchozích, a to na úrovni cestovatele i vypravěče. Vypravěč prohlašuje, že text je „rychlou cestou muže, který se jel podívat na nebe, zemi a vodu /.../“<sup>139</sup> Spíše než rychlost pohybu cestovatele, která je leitmotivem *Cesty do Jeruzaléma* a která dle některých teoretiků ovlivňuje synekdotický aspekt krajin textu<sup>140</sup>, nás v tomto případě zajímá směr, kterým Chateaubriandův vypravěč předznamenává Lamartinovu koncepci pozorování krajiny jakožto místa interference přírodních živlů a jejich prostorů, když zmiňuje pohled na nebe (tedy vzduch), vodu a zemi jako podmínku pojetí krajiny Orientu. Přesto však nelze tvrzení autora – umělce považovat za zcela platné. Zatímco o Nervalovi Jean-Pierre Richard právem uvedl, že „cestoval, aby sbíral obrazy“<sup>141</sup>, Chateaubriandova koncepce mnohem spíše než s „obrazy“, barvami a kontrastními výjevy pracuje s idejemi, spíše než o krajinnou realitu se zajímá o historicko – etický podtext jejich elementů. Bude zajímavé sledovat, do jaké míry je krajinný substrát, vnímaný cestovatelem, modifikován filtrem esteticko – etického hlediska autora – umělce a zda obraz podaný vypravěčem skutečně představuje literární krajinu či spíše její ideologickou abstrakci. V jaké míře se tento motiv podílí na sjednocení stylu *Cesty do Jeruzaléma*, který se ve své době kromě vstřebání různých žánrových forem (deník, historický popis, filozofická rozvaha, autobiografie) ocitl na rozhraní mezi cestopisem jakožto textem, kde cestovatel prezentuje ještě krajinu - objekt a zároveň vypravěč již krajinu individualizuje jakožto promlouvající subjekt? Druhým zásadním tvrzením je totiž fakt, že Chateaubriand do popředí procesu tvorby orientální krajiny staví nikoli prostor, nýbrž subjekt pozorovatele prostoru. Tento krok na první pohled kontrastuje s abstrakcí krajiny, spojenou s předtvořenými etickými konstrukcemi, a opět vyvolává riziko stylistické nesourodosti textu, kterou někteří kritici nazývají „diskursivní polyfonií“<sup>142</sup>. Pokusíme se ukázat, jaké prostředky při práci s motivem orientální krajiny napomáhají cestovateli a vypravěči k docílení koheze textu.

---

<sup>138</sup> Str. 700. Prezentace cesty do Orientu jako pasivního „hledání obrazů“ kontrastuje s akční prezentací cesty do Ameriky, podané jako potřeby po „dobrodružství“ – k tomu zejména MESNARD 1986, str. 90.

<sup>139</sup> Str. 761

<sup>140</sup> Cf. zejména ANTOINE 1997, str. 286.

<sup>141</sup> Cf. RICHARD 1955, str. 16.

<sup>142</sup> Cf. GUYOT + LE HUENEN 2006, str. 20.

Hovoří-li Chateaubriand v souvislosti s *Cestou do Jeruzaléma* o „cestě spisovatele“, naznačuje záměr uvést do textu všechny námi definované mluvčí: spisovatel znamená autora – umělce, jeho cesta vytváří autora – turistu a cestovatele. Cestující spisovatel v Chateaubriandově konceptu nutně vytváří vypravěče, neboť Chateaubriandovým cílem již není omezit se na informativnost textu, zaměřit se na čtenáře – odborníka. *Cesta do Jeruzaléma* je na rozdíl od prvotního dojmu autoritativního cestovatele adresována taktéž čtenáři – amatérovi, čtenáři hledajícímu v „obrazech“ spíše uměleckou hodnotu než dokumentární důkaz. Obohacené identity mluvčího v tomto díle si všímají i Guyot a Le Huenen, kteří doslova hovoří o „zkušenosti prožité cestovatelem a znovu prožívané vypravěčem ve chvíli, kdy rediguje svůj text“<sup>143</sup>, přičemž upozorňují na vznik různých časových pásem, jež toto obohacení vytváří. Krajina *Cesty do Jeruzaléma*, prezentovaná vícehlasně, zahrnuje čas cestovatele, vypravěče i svůj vlastní, krajinný čas, který oba časy předchozí přesahuje. Toto rozrůznění časových os v cestopise 19. století, jak jej budeme detailněji rozkrývat ve II. části této práce, umožnil již Chateaubriand vytvořením diferencovaných emancipovaných mluvčích, přičemž do dialogu časových rovin vypravěče a cestovatele vstupuje od Chateaubrianda i dialog prostoru a času: cesta v prostoru, kterou absolvuje jeho cestovatel, je zároveň cestou v čase, kterou díky své paměti (reminiscencí předchozích i odkazy na následné umělecké zkušenosti) absolvuje vypravěč.

V tomto kontextu nelze pominout biografický kontext Chateaubriandovy cesty na východ. Do jisté míry bychom mohli hovořit o antitezi Denona, neboť Chateaubriandovu cestu lze chápat jako intelektuální gesto soukromé epopey autora-umělce, který se nezúčastnil vojenské výpravy Napoleona do Egypta. Cestu autor podniká ve chvíli, kdy si sám není jist, zda Francie, kterou zná, je stále živoucí, kdy se jeho vztah s vlastí komplikuje. Cesta do Orientu je cestou za hledáním kulturních kořenů Evropy a Francie, křesťanských hodnot, jež udávaly její duchovní základnu po staletí. Je únikem z komplikované porevoluční reality do spirituálního světa legend, snahou nalézt v orientálním prostoru Francii a Evropu křesťanské a myšlenkové tradice, která je autorovi – umělci blízká. Cesta tedy jako by byla takém návratem, ovšem v jiném slova smyslu, než tomu bude o pár desítek let později pro Nervalu. U Chateaubrianda se jedná o návrat v historicko-myšlenkovém směru, o návrat civilizační, o hledání v kolektivním vědomí společnosti<sup>144</sup>. Jeho vypravěč má permanentně oči upnuté

---

<sup>143</sup> Ibid., str. 87.

<sup>144</sup> K motivu hledání vlasti v *Cestě do Jeruzaléma* viz blíže Jean-Marie Roulin: *La Patrie: l'Exilé, le grand homme et le chevalier*; in: BERCHET 2006, str. 291-309.

k Evropě, orientální krajina je potencionálním zdrojem jejích minulých obrazů. Chateaubriand odjíždí jako poutník, hledač starožitností (v uměleckém i náboženském smyslu slova), tedy ještě ve znamení nejen 18. století, ale i trajektorie cesty do Svaté země, jak byla definována již od středověku<sup>145</sup>.

Dílo je v našem směru zajímavé ze dvou důvodů. Prvním je posun v postavě cestovatele: *Cesta do Jeruzaléma* je jedním z prvních textů tohoto období, kde se dostává do popředí cestovatel – spisovatel (str. 701). Cestovatelem již není geograf, vědec či historik, a také ne pouze zbožný poutník (jak se sám autor charakterizuje), nýbrž umělec. I přesto, že cestovatel ještě v souladu s 18. stoletím čerpá značnou část své autority z vědeckého přístupu ke zkoumané krajině, posun k vypravěči – umělci umožňuje podstatné rozšíření sémantické základny krajiny i množiny způsobů její literární koncepce a bezprostředně souvisí s dalším, pozdějším rozšířením, totiž na vypravěče – malíře (Fromentin, Delacroix).

Druhým důvodem je fakt, že Chateaubriandův text patří mezi nejbohatší v intertextuálním aspektu. *Cesta* se odehrává na místech s hlubokým historicko-spirituálním nádechem a interpretace orientální krajiny je obohacena, kromě již zmíněné nábožensko-duchovní hodnoty, také pro autora-umělce nevyhnutelnými odkazy na předchozí literaturu. Naším cílem není studie seznamu všech děl, která jsou v *Cestě do Jeruzaléma* zmíněna (přímo či nepřímo), důležitý je pro nás spíše metodologický fakt, že Chateaubriandův text je především jakýmsi zrcadlem, v němž se odráží rozsáhlý kánon děl s biblickou a uměleckou symbolikou, což má přímé důsledky na koncipování významů krajiny v textu. Autor na několika místech přímo využívá pasáží starších textů (vědeckých i poutních<sup>146</sup>). Tvrdí-li vypravěč, že cestovatel je v jistém slova smyslu historik (str. 702), vysvětluje tak potažmo i svou metodu hypertextových propojení – v jeho pojetí se v mnohem větší míře než o historii místa samého jedná o historii literatury, jež o něm byla sepsána. V tomto ohledu je Chateaubriand bezpochyby jedním z nejsilnějších autorů, neboť (ač nebyl první, kdo tento postup použil) jednou provždy cestopisnou literaturu propojil s důležitým (a později často využívaným) prvkem „supratextovosti“<sup>147</sup>. V tomto směru dovedl na vrchol již v předchozích

---

<sup>145</sup> K tomu viz např. CARPENTIER + LEBRUN 2001, str. 313, nebo Patrizio TUCCI: *Un pieux voyageur*; in: BERCHET 2006, str. 189-210. Odile Gannier dokonce klade ne nemožnou paralelu mezi předem danou a striktně dodržovanou trasu krajiny poutníka a turisty, oproti více nevypočitatelné trase nomáda či cestujícího. (GANNIER 2001, str. 118). Vypravěč poutníka i turisty hledá krajinu předem vytyčenou, první z ideologických důvodů, druhý jako důsledek neschopnosti vlastní koncepce krajiny.

<sup>146</sup> ANTOINE 1997, str. 37.

<sup>147</sup> Pro intertextualitu Chateaubriandových cestopisů *ibid.*, str. 23 – 93.

stoletích využívanou metodu respektování více méně fixně zakotvené, mnohonásobně opisované podoby poutních textů do Svaté země.<sup>148</sup> Intertextuální aspekty mají tedy vliv na většinu krajinných pasáží díla – což vypravěčem může i nemusí být explicitně přiznáno: příkladem je pasáž věnována popisu pouště, kde se nejpříměji, nejrozsáhleji a s největším obdivem odkazuje na předešlé literární zdroje, jak je vytvořil T. Tasso (str. 1109)<sup>149</sup>.

## Prázdná a vyprázdněná krajina

Pro studium sémantických a naratologických dosahů orientální krajiny je třeba nejprve začlenit tento motiv do širší tematiky, která je pro Chateaubriandovy texty zásadní: motiv prázdné krajiny. Chateaubriandova preference vyprázdněných, nekonečných krajín bez hranic je známá a byla na mnoha místech výborně zpracována.<sup>150</sup> *Cesta do Jeruzaléma* pracuje v tomto duchu s motivy otevřeného moře, planiny a pouště, neboť další z toposů, které by v Chateaubriandově paletě vyprázdněných krajín připadaly v úvahu, primitivní les, je v orientální krajině (na rozdíl například od krajiny severoamerické) značně oslaben. Hovoří-li Philippe Antoine o roli prázdnoty v Chateaubriandově díle a o jejím zpodobnění ve dvou elementech, poušti a negativní krajině<sup>151</sup>, domníváme se, že je možno oba tyto prvky spojit v jeden: poušť totiž již v *Cestě do Jeruzaléma* představuje prostor negativ, nedostatku, absence spíše než přítomnosti rysů. Text tak předznamenává tradici, jež bude v 19. století plně využita Balzákem a završena Lotim: poušť se stává prostorem duchovní nedefinovatelnosti vypravěče.

Chateaubriand se vydává na cestu s jasným cílem: nalézt v barbary (především Turky) ovládaném území stopy po velké civilizaci a náboženství, konkrétně křesťanství.<sup>152</sup> Jeho poutí za ztracenou civilizací je také poutí za slavnými jmény a dávno pohřbenými legendami.<sup>153</sup> Hrubý ráz Anatolie a Turky ovládaného Řecka v jeho pojetí odpovídá situaci, v níž se

<sup>148</sup> K metodě opisování liturgických poutních textů v 16. století cf. např. GOMEZ-GÉRAUD 2000, str. 31 – 34.

<sup>149</sup> K práci Chateaubrianda s intertextuálními odkazy, kdy jsou hlavní prameny zmiňovány jako nedůležité a naopak knihy, které zřejmě autor nečetl či z nich nečerpá, jsou citovány s obdivem, důkladně studuje Michel de Jaeghere (cf. JAEGHERE 2006) a dochází k názoru, že Chateaubriand systematicky „mátl stopy“ svých zdrojů.

<sup>150</sup> Máme na mysli zejména studie zabývající se Chateaubriandovou poetikou krajiny, v nichž autoři docházejí k významu tohoto typu krajiny - cf. např. BESCOND 1988, BERCHET 1983, LEHTONEN 1969, RICHARD 1967.

<sup>151</sup> ANTOINE 1997, str. 287.

<sup>152</sup> „Pro tak precizně vybudovanou osobnost jakou byl Chateaubriand představoval Orient pouze poničené plátno, jež čeká na jeho restaurátorské úsilí.“ (SAID 2003, str. 171)

<sup>153</sup> „Pro Chateaubrianda znamenalo cestování po středomoří náboženské hledání Jmen zatížených časem a slávou, /.../“, píše Philippe Berthier. (Cf. Philippe BERTHIER: *Poétique du Nom*; in: BERCHET 2006, str. 175)

zmíněná oblast nachází. Řecko, jež je ve světě autora-umělce zaslíbeným prostorem harmonie, znamená v krajině cestovatele alarmující rozklad a pro vypravěče stále více přiznané zklamání. Moderní Řecko vystupuje se silným kontrastem vůči obrazu antického Řecka. Znamená to, že mluvčí idealizuje moderní Řecko nebo se spokojuje s hledáním ideálního Řecka? Ve skutečnosti vykazuje z hlediska postoje k helénismu schizofrenní rysy: zatímco cestovatel se stylizuje do pozice spolubojovníka za řeckou nezávislost, vypravěč s kritikou a znechucením hovoří o anemických Řecích, žijících v jeskyních, podzemí a ruinách. Cesta po území Řecka pracuje s opakovaným motivem zklamaného očekávání vypravěče, prakticky permanentně zapojovaná literární imaginace posiluje lyrický dojem zkázy a trosk řecké civilizace, symbolizovaný opuštěností místní krajiny.

Vypravěč jde částečně ve stopách Wilhelma von Humboldta, když zastává názor, že kultura a jazyk národa jsou určeny jeho charakterem. Tato teorie je dále v rozšířené formě aplikována na krajinu, jíž daný národ vládne. Do kontrastu se tak nutně dostává prekonstruovaná krajina klasického Řecka, vyvážená a plodná, oproti zničené krajině v Turky ovládané části Řecka, obdobně jako posléze ideál raně křesťanských toposů oproti muslimy spravovanému Jeruzalému či Konstantinopoli a jeho obyvatelům, kteří, ovlivnění extrémností krajiny a její intelektuální vyprázdněností, přebírají tyto vlastnosti do svého povahového rysu. Je známo, že vypravěč často vztah příčiny a následku obrací a „despotickému“ systému islámské vlády dává za vinu neplodnost půdy, přičemž lidský element se tak v jeho pojetí svým neblahým vlivem dostává na úroveň destruktivní sterilní krajiny:

*„Například v Řecku je vše líbezné a jemné, vše je plné klidu v přírodě stejně jako v dílech antických spisovatelů.“*

*„Pobyt v Konstantinopoli mne tížil. Rád navštěvuji pouze místa zkrášlená ctnostmi nebo uměním, a v této vlasti Fokusů a Bajazetů jsem však nenalezl ani jedno, ani druhé.“*

*„Půda byla z jemného bílého a červeného písku a zdála se i přes písemnost velmi úrodná. Avšak kvůli muslimskému despotismu tato půda plodí všude pouze kopřivy.“<sup>154</sup>*

---

<sup>154</sup> „En Grèce, par exemple, tout est suave, tout est adouci, tout est plein de calme dans la nature comme dans les écrits des anciens.“ (str. 776)

„Le séjour de Constantinople me pesait. Je n'aime à visiter que les lieux embellis par les vertus ou par les arts, et je ne trouvais dans cette patrie des Phocas et des Bajazet ni les unes ni les autres.“ (str. 944)

„Le sol est d'une arène fine, blanche et rouge, et qui paraît, quoique sablonneuse, d'une extrême fertilité. Mais, grâce au despotisme musulman, ce sol n'offre de toutes parts que des chardons /.../“ (str. 974)

Kráska, a tedy harmonie krajiny je nutně svázána s její umělecko-historickou hodnotou. Řecká příroda je stejně jemná jako spisy antických autorů, krajina zkrášlená etickými a uměleckými ctnostmi. Jakékoli pozitivum cestovatelovy krajiny se díky kulturní prázdnotě v těchto pasážích prakticky zcela vytrácí, krajina se stává bílou (či krví zčervenalou) plochou, plně nahrazenou krajinou vypravěče, jež je značně ovlivněna autorem-umělcem a jeho uměleckou zkušeností. Chateaubriandův přístup lze v tomto směru chápat jako extrémní, neboť právo cestovatele posoudit průběžně pozorovanou krajinu je oslabeno již předem, je z hlediska koncepce textu málo podstatné a v případě, že by nekonvenovalo s krajinou autora-umělce, dokonce nežádoucí. Za alespoň zběžné srovnání v tomto ohledu stojí Chateaubriandova koncepce exotičnosti Ameriky a Orientu: zatímco Amerika, krajina přírodní, nedotčená civilizací, je exotická svou duchovní prázdnotou, je sterilní v „pustém“ slova smyslu, absencí jmen, jež by vycházela z civilizace cestovatele, Orient je spíše anti-civilizací, prostorem, který civilizaci měl, ale zavrhl a zničil její hodnoty. Proti sobě tak stojí americká (ještě) prázdná krajina a orientální (již) vyprázdněná krajina. Americká krajina je panenská a čekající na zcivilizování, není trestem, spíše prvotní fází v duchovním vývoji lidstva – a jako taková si zasluhuje pozornost cestovatele ve větší míře, jako prostor potencionálního budoucího rozkvětu. Oproti tomu orientální populace, sídlící v místech zatížených poutní liturgií, jsou neplodností krajiny trestány za barbarství, s nímž pohřbily křesťanské zvyky, s nímž zavrhlly zodpovědnost za předávání mýtů. Chateaubriand se de facto odkazuje na biblickou koncepci obdělání krajiny jakožto božího, tedy dobrého díla. Jeho propojení sterility země a lidského zločinu jde však za křesťanskou tradici – mýtus prolité krve či incestu, který způsobí neplodnost země, je starořecký<sup>155</sup>. Orientální krajina viděná cestovatelem je tedy a priori krajinou určenou ke zklamání vypravěče, krajinou podružnou a podřadnou. Nemá budoucnost, smysl má tedy pro vypravěče pouze hledání a potvrzování její minulosti.

Pro vypravěče je historie člověka a přírodní krajiny v mnohém spjata, na několika místech srovnává pouť stěhovavých ptáků a stěhování národů (str. 791), monumenty přírody a historie. Arabskou architekturu tak přímo nazývá „architekturou pouště“, jejíž domnělá povrchní kráska a dokonalost může být kdykoli odnesena větrem stejně jako písek, neboť stojí na písečném základě a idejích stejně nepevných a nevyzpytatelných (str. 1085). Zatímco pro

---

<sup>155</sup> Cf. např. ELIADE 2005, str. 230. Zmíněná koncepce však, nutno připomenout, není jedinou – v mnoha jiných tradicích je obdělání země-matky jejím znásilněním a zmrzačením, boží a posvátná je naopak pouze země člověkem nedotčená, nepoznamenaná. K mýtu země-matky a jeho podobám: „/.../ odsuzuje a odmítá polní práce, neboť nechce zraňovat tělo Matky Země.“ (Ibid., str. 193)



jiné autory je poušť symbolem stálosti, až věčnosti, Chateaubriand zdůrazňuje její proměnlivost a nestálost. Písek, spojující pevnost kamene i tekutost, je zároveň symbolem morální nestálosti a tvrdosti charakteru. Paralela mezi přírodní scénérií a člověkem, jenž v ní prožívá svůj život, je nevyhnutelná. Obyvatelé tvrdé, temné a nevyrovnané krajiny jako by nemohli nalézt harmonii a jejich hrubost se odráží ve všech krajinných submotivech: v konstrukcích domů, ulic, měst, a v jejich nepřístupnosti a uzavřenosti. Vypravěč vyzdvihuje rozdíl v atmosféře Athén, emblému lehkosti života a příjemného světla slunce v civilizované části Řecka, a Konstantinopole, jejíž obraz nemůže být pozitivní vzhledem k muslimské správě – odtud chlad, šedé odstíny a tiché moře bez ptačího zpěvu (ticho je navíc pro Chateaubriandova vypravěče především znakem neschopnosti hlasu, tedy v ideologické rovině neschopností odporu proti otroctví), jež definují západ slunce v Istanbulu.

Vztah člověka k jeho zemi podmiňuje fatálně jeho životní podmínky:

*„/.../ Arab, takřka vržen na velkou křižovatku světa mezi Afriku a Asii, bloudí ve výjimečných regionech východu, na zemi bez stromů a bez vody.“<sup>156</sup>*

Pozice arabských národů a jejich dilema jsou dány geografickou příslušností a vyprázdněným charakterem jejich krajiny: nerozhodnutí mezi východem a západem, konfrontování suchem a neplodností, jsou národem bez cíle, neschopným přijmout zodpovědnost za strategické území, kam byli náhodou uvrženi. Krajina je obrazem osudu národa, jeho vztah k ní pak příčinou úpadku obou.

## **Exotická krajina**

*Cesta do Jeruzaléma* patří dle řady literárních kritiků k přelomovým dílům z hlediska práce s exotismem ve francouzské literatuře. Je pravdou, že ač s deklamovaným cílem hledat obrazy zaniklých civilizací, jež se staly duchovní kolébkou evropského myšlení, Chateaubriand neodolal exotizujícímu sklonu. Na několika místech se jeho cestovatel oddává poměrně detailnímu popisu zvyků místních lidí (často se značným despektem), výjimečně se přímo odkazuje na orientalistické obrazy, užívá typizace - například když synekdochou definuje „divoký Orient“ jako místo velbloudů a vůdců karavan (str. 924). Exotismus pouště

---

<sup>156</sup> „/.../ l'Arabe, pour ainsi dire jeté sur le grand chemin du monde, entre l'Afrique et l'Asie, erre dans les brillantes régions de l'aurore, sur un sol sans arbres et sans eau.“ (str. 1013)

se v textu objevuje často v podobě nepřímých, průvodních textuálních obrazů, skrze motiv karavan, zvířat, Beduínů (jejichž propojení s pouští skrze nepřátelskou a záludnou povahu je identické jako u Denona), ale také díky rysům v tváři či jazykovému přízvuku obyvatel (str. 963). Několik obrazů jako by bylo zkopírovaných z děl Delacroix či Verneta. Vděčnou zámkou pro pasáže popisující exotické výjevy jsou scény odpočívající karavany na cestě po Malé Asii, kde vypravěč kumuluje archetypální obrazy orientálního života:

*„Koně a osli bez uzdy jedli ječmen z kožených brašen a zahalené ženy ani nesesedly ze svých dromedárů. Turečtí obchodníci sedící se zkříženýma nohama na kobercích kolem ohně, na nichž otroci připravovali pilaf. Ostatní cestující kouřili dýmku u dveří khanu, žvýkali opium a poslouchali příběhy. /.../ zpěváci bavili dav, imámové prováděli očistu, klaněli se a zvedali, vyvolávali proroka, velbloudáři spali nataženi na zemi.“<sup>157</sup>*

Exotismus pasáže je propracován na všech úrovních: lexikální (dromedár, khan, imám, opium), evokací tradičních atributů jednotlivých vrstev společnosti (zahalené ženy, turečtí obchodníci se zkříženýma nohama, věřící modlíci se v předklonu na zemi, velbloudáři spící u zvířat) i tradičních aktivit (krmící se osli, kouřící cestující, omývající se imámové, věřící svolávající proroka). Text by stěží mohl být více zatížen ustálenými sémantickými okruhy, každá část scény přesně odpovídá kompozici exotického obrazu. Dalším příkladem archetypálního obrazu je odstavec, jenž je očividným odkazem na pastorální scénu – vzhledem k užitým přirovnáním a faktu, že je vložen do kapitoly věnované Svaté zemi, jej lze interpretovat jako prvek biblického rámce:

*„/.../ když jsem se blížil k Svatému Jeremiáši, byl jsem zčásti utěšen nečekanou scénou. Stáda koz se svěšenýma ušima, ovčí s dlouhými ocasy a oslů, kteří svou krásou připomínali biblické onagry, vycházela z vesnice za ranních červánků. Arabské ženy sušily hrozny ve vinicích, některé měly obličej zahalen závojem a nesly na hlavě vázu plnou vody*

---

<sup>157</sup> „Des chevaux et des ânes débridés mangeaient de l'orge dans les sceaux de cuir, et les femmes voilées n'étaient point descendues de leurs dromadaires. Assis les jambes croisés sur des tapis, des marchands turcs étaient groupés autour des feux qui servaient aux esclaves à préparer le pilau; d'autres voyageurs fumaient leurs pipes à la porte du kan, mâchaient de l'opium, écoutaient des histoires. /.../ des chanteurs amusaient la foule, des imams faisaient des ablutions, se prosternaient, se relevaient, invoquaient le prophète, des chameliers dormaient étendus sur la terre.“ (str. 925)

*jako Madianovy dcery. /.../ Bylo slyšet změt hlasů, zpěvů, radostných výkřiků: tato scéna tvořila příjemný kontrast s bezútěšností místa a se vzpomínkami na předešlou noc.“<sup>158</sup>*

Text následuje po popise obtížného putování cestovatele vyschlým ramenem řeky, které zpětně, zrcadleno ve zmíněné scénérii, nabývá mytického významu. Je-li putování vyschlou řekou iniciačním procesem, pak výše citovaný výjev je jeho vyvrcholením, totiž dosažením odměny v podobě místa klidu, harmonie a míru. Odkaz na malířská vyobrazení rájské krajiny je zřejmý (onagry, červánky, stáda, vinice, zpěvy).

Využití textopikturálních vazeb je permanentní a projevuje se několika směry. Jednak vypravěč, jak jsme viděli výše, často využívá k popisu krajiny malířského lexika a perspektivy (slova jako „obraz, scéna, pohled, úhel pohledu“ apod.)<sup>159</sup>, což jeho popis explicitně přibližuje malířskému pojetí krajiny. Tento proces bude ve vztahu k orientální krajině později teoreticky i prakticky rozveden zejména Fromentinem a Gautierem, včetně naznačení jeho hranic.

Hledání krajin s pikturální hodnotou je v Chateaubriandově případě třeba spojit taktéž se snahou vypravěče valorizovat historické krajiny: vypravěč je ve srovnání s ostatními nejsilněji zaměřen na zmíněné „uspořádání výstavy“ – ve Svaté zemi stejně jako v Egyptě nachází obrazy, neboť si je již před odjezdem zachoval v paměti a „zarámoval“, všímá si pouze těch výjevů, které odpovídají jeho pohledu na mytickou krajinu - krajinu, jež „právě vystoupila z muzea“<sup>160</sup>. Tak jako další autoři, i Chateaubriand využívá textopikturálních přesahů k rozšíření koncepčních možností vypravěče. Zároveň však v jiném svém díle vztah malba - text obrací, když pro popis jednoho z obrazů knížete de Forbina využívá transponovanou pasáž *Cesty do Jeruzaléma*<sup>161</sup> – malba zde tedy není prostředkem popisu krajiny, nýbrž naopak literární popis krajiny je prostředkem pro komentář výtvarného obrazu.

---

<sup>158</sup> „/.../ en s'approchant de Saint-Jérémie, je fus un peu consolé par un spectacle inattendu. Des troupeaux de chèvres à oreilles tombantes, des moutons à larges queues, des ânes qui rappelaient par leur beauté l'onagre des Ecritures, sortaient du village au lever de l'aurore. Des femmes arabes faisaient sécher des raisins dans les vignes; quelques unes avaient le visage couvert d'un voile, et portaient sur leur tête un vase plein d'eau, comme les filles de Madian. /.../ on entendait des voix confuses, des chants, des cris de joie: cette scène formait un contraste agréable avec la désolation du lieu, et des souvenirs de la nuit.“ (str. 978)

<sup>159</sup> K návaznosti Chateaubriandovy textopikturální koncepce na teze Bernardina de Saint-Pierre cf. zejména ANTOINE 1997, str. 272 a 276.

<sup>160</sup> Ibid., str. 280.

<sup>161</sup> Cf. *Literární směsky (Mélanges littéraires)*, in: CHATEAUBRIAND 1826-1831, sv. XXI, str. 382.

## Krajina jako antiteze (civilizovaného) života

Nejvýraznějším rysem orientální krajiny v *Cestě do Jeruzaléma* je z hlediska frekvence i symbolického dopadu negace všeho živého. Úrodnost krajiny, spíše evokovaná v nostalgických myšlenkách vypravěče než popisovaná v krajině cestovatele, je často implicitním synonymem její krásy, v protikladu k neplodným, chorobným místům bez síly a ceny. Kontrast je častěji chronologický, než topologický: sterilita krajiny vstupuje do kontrastu s její vlastní dávnou plodností spíše než s plodností jiných krajin. Zmínka dávné legendární úrodnosti místa (str. 952, 899) ukazuje jeden z nejpříznačnějších procesů Chateaubriandova vypravěče: negativní popis krajiny uvedený cestovatelem do textu koresponduje s ideologickým záměrem, nahrazuje kritické politické komentáře a umožňuje vypravěči i přes zdánlivou politickou neutralitu vytvářet rozsáhlé obrazy zkázy v krajinách pod muslimskou správou. Krajina popsána jako neúplná, nedokonalá, odlišná od původního pozitivního obrazu z předmuslimské historie, navozuje permanentní pocit nedostatku a směřování k úpadku. Krajinný čas je prostředkem její implicitní etické devalorizace.

Poušť je pro cestovatele krajinou veskrze nepřátelskou – a to jak na rovině přírodních živlů (slunce, sucho...), tak v kontextu lidském: setkání se zákeřnými kmeny Beduínů je hrozbou během celého putování. V poušti mizí princip lidské sounáležitosti, pro Chateaubriandovu ideovou základnu tak důležitý. Zatímco jinde, v „civilizovaném“ světě i v náboženské tradici Evropy je člověk člověku oporou a lidský hlas působí jako uklidnění, zde platí jiná pravidla, pravidla přežití a neustálého boje, kde přítomnost jiného člověka může být útěchou i záhubou (str. 1008).

Prázdnota pouště pro Chateaubriandova vypravěče ještě, oproti pozdějším vypravěčům, znamená zejména únavu z jednotvárnosti krajiny. Popis monotónní kamenité pouštní krajiny poblíž Jeruzaléma zaznívá v originále poeticky zvukomalebně, podtržen opakováním slova „sans“ a trojnásobného „r“ v doprovodu prodloužených samohlásek:

*„Postupovali jsme: vzezření hor bylo stále stejné, tedy bílé, prašné, beze stínu, beze stromu, bez trávy a bez mechu.“<sup>162</sup>*

---

<sup>162</sup> „Nous avançons: l'aspect des montagnes était toujours le même, c'est-à-dire, blanc, poudreux, sans ombre, sans arbre, sans herbe et sans mousse.“ (str. 997). Chateaubriand zde repetitivní rytmizací přímo odkazuje na

Motiv pouštní krajiny lze v textu sledovat téměř neustále, již od chvíle, kdy cestovatel projíždí některými oblastmi Řecka a poté míří k dnešnímu Turecku. Stále výrazněji se objevují zmínky o suchu, neplodné půdě, vyprahlosti, vyschlých ramenech řek. Tento motiv vnáší do textu taktéž aspekt chronologických deformací, jedním z nejdrastičtějších znaků pouště je pro vypravěče zapomnění a s ním související samota: poušť nemá lidskou paměť, nezná civilizaci, pohřbívá její výtobytky a ničí její naděje. Jeruzalémské lidské příbytky z kamene, obklopené písčnou plání, připomínají vypravěči „náhrobky hřbitova zapomenuté uprostřed pouště“ (str. 11245), všude na něj padá samota:

*„Když cestujete po Judeji, nejprve se vašeho srdce zhostí velká nuda; ale když procházíte od pustiny k pustině a bezbřehý prostor se rozkládá před vámi, postupně se nuda rozptýlí a vy cítíte posvátnou hrůzu, jež, místo aby omezovala duši, dodává odvahy a pozvedá génia. /.../ pálicí slunce, dravý orel, neplodný fíkovník, veškerá poezie a všechny obrazy Bible jsou tu. Každé jméno skrývá nějaké tajemství, každá jeskyně odkazuje na budoucnost, každý vršek uchovává slova proroka. Sám bůh promlouval v těchto končinách, vyschlé řeky, roztavené skály, částečně odhalené hroby jsou důkazem zázraku. Poušť se zdá ještě oněmělá hrůzou, řeklo by se, že se neodvážila přerušit ticho od chvíle, kdy uslyšela hlas věčného.“<sup>163</sup>*

Relativizace časové linie v krajině tedy souvisí s eliminací zvuků. Vyschlost je často propojena s motivem ticha, němá krajina, kde nezpívají ptáci ani cikády, znamená taktéž neexistenci časového úseku, v němž se zvuk jinak nutně odvíjí. Trvání zvuku materializuje trvání času – bez něj je čas pouhým abstraktem. Poušť je vypravěčem definována jako místo, které je němé od chvíle, kdy v něm promluvil Bůh. Ticho je synonymem sterility – je opakem tvorby, paralelou bílé, nepopsané stránky, jež vypravěče děsí. Ovšem ten je schopen naslouchat mu – a tím jej možná rozklíčovat. Iniciale by tedy byla završena rozeznáním pouště, navrácením hlasu krajině.

---

pozdější Baudelairův postup v *Malých básních v próze* – zejména máme na mysli opakování slova „sans“ a „grand“ v prvním odstavci básně „Každému jeho chiméru“.

<sup>163</sup> „Quand on voyage dans la Judée, d'abord un grand ennui saisit le coeur; mais lorsque, passant de solitude en solitude, l'espace s'étend sans bornes devant vous, peu à peu l'ennui se dissipe, on éprouve une terreur secrète qui, loin d'abaisser l'âme, donne du courage, et élève le génie. /.../ le soleil brûlant, l'aigle impétueux, le figuier stérile, toute la poésie, tous les tableaux de l'Écriture sont là. Chaque nom renferme un mystère: chaque grotte déclare l'avenir; chaque sommet retentit des accents d'un prophète. Dieu même a parlé sur ces bords: les torrents desséchés, les rochers fendus, les tombeaux entrouverts attestent le prodige; le désert paraît encore muet de terreur, et l'on dirait qu'il n'a osé rompre le silence depuis qu'il a entendu la voix de l'Éternel.“ (str. 999)

Orientální krajina je schopna relativizovat protipól mezi životem a smrtí. Zatímco město přebírá vizuálně identitu hřbitova, turecký hřbitov blízko řecké hory Témathia se naopak po popisech vysušené krajiny a svým charakterem (obklopený cypřiši, travou, nasycený vodou) paradoxně stává místem života v jinak vyprahlé a sterilní zemi:

*„Vcelku byly hroby velmi příjemné: oleandr rostl u kořenů cypřišů /.../ bílé hrdličky a modří holubi poletovali a vrkali ve stromech, tráva se otírala o malé náhrobní kameny /.../ fontána, postavená správcem, rozlévala pro cestovatele vodu do cestičky /.../.“<sup>164</sup>*

Hřbitov je prakticky pastorální rajskou idylou, která obsahuje všechny tradiční submotivy – oleandr, hrdličky hnízdící poklidně ve stromech, fontána napájející poutníky. Na základě přírodního rámce krajiny dochází k obrácení smyslu smrt – život, což lze chápat v metafyzickém rozměru. Je-li poušť symbolem smrti a zkázy, je jím i v historické rovině – je symbolem zániku civilizace, symbolem úpadku národů. Poměry na Peloponésu definuje vypravěč slovem “*désert*“ – „poušť“ (str.902), ve smyslu opuštěné, neutěšené krajiny, kde kdysi vyvinutá civilizace trpí pod nadvládou Turků. Motiv pouštní krajiny přejímá politický a civilizačně - kulturní smysl. Země bez (křesťanské či antické) kultury je jako země bez vody, vyprahlá a beze stopy lidskosti. Ruiny starého Řecka inspirují Chateaubrianda k patetické paralele s možným budoucím osudem Francie (str. 844). Krajina tedy skrývá časový aspekt: je svědkem posunu k úpadku civilizací, jež ji obývají a modifikují. I tato chronologie je však relativní, neboť pozorování zkázy jedné civilizace směřuje k budoucímu obrazu zkázy jiné – spíše než o časovou osu, vnímatelnou cestovatelem, se tedy jedná o časovou imaginaci vypravěče, neboť bez jeho schopnosti pohybovat se libovolně zpět i kupředu od bodu své časové ukotvenosti by nebylo možno časový tok v krajině materializovat, před očima cestovatele by zůstal bez logiky (pouze jako ustrnulý výsek) a neuchopitelný.

---

<sup>164</sup> „*Au reste, les tombes étaient fort agréables: le laurier – rose y croissait au pied des cyprès /.../ des tourterelles blanches et des pigeons bleus voltigeaient et roucoulaient dans ses arbres; l’herbe flottait autour des petites colonnes funèbres /.../ une fontaine, bâtie par un chérif, répandait son eau dans le chemin pour le voyageur /.../.*“ (str. 787)

Hledání časové paměti krajiny probíhá také prostřednictvím motivu ruin.<sup>165</sup> Ty jsou zároveň pro Chateaubriandova vypravěče ideálním místem pro aktivizaci intertextuálních odkazů<sup>166</sup>. Ruina odkazuje na její dokonalý původní obraz znázorněný v minulých dílech, stopa odkazuje na minulou akci, jež se završila před příchodem cestovatele. Pro Guyota a Le Huenena je užití motivu ruin dalším z prostředků sblížení objektivní pozice autoritativního cestovatele (důrazem na přesnost popisu jejich historie) a subjektivního romantického vypravěče (estetizace ruin)<sup>167</sup>. Ruiny skutečně znamenají sblížení mluvčích cestopisu, jsou však taktéž prostředkem zdůraznění rozdílnosti i prostupnosti různých časových os: čas cestovatele je vnímá jako poslední stopy minulosti, jež jej přesahuje, vypravěč využívá paměti autora – umělce k jejich oživení v původní podobě. Ruiny jsou zároveň minulostí i budoucností krajinného submotivu, znamenají završení konce minulých staveb i nevyhnutelnou budoucnost jejich soudobých dokonalých protějšků, umožňují vypravěči pohybovat se časem dopředu i zpět. Ruina je však spjata s minulostí i budoucností ještě v dalším aspektu: zatímco v očích Chateaubriandova vypravěče znamenají ruiny starokřesťanských či antických staveb návrat do idealizované minulosti evropské kultury, ruiny měst tureckých naopak odkazují na blížící se úpadek osmanské říše. Ruina je tedy zdvojeně pozitivní: je odkazem na cennou minulost stejně jako příslibem budoucího vývoje nepřátel, její aspekt je možno z temporálního hlediska v souvislosti s její příslušností k té či oné civilizaci interpretovat dvojným způsobem.

Vypravěčův pozitivní vztah k pyramidám je založen na jejich schopnosti modifikovat tok časových linií, ačkoli principem opačným, než ruiny, totiž svou relativní neměnností, nezávislostí na čase. Boj s časem jde ruku v ruce s hledáním nesmrtelnosti, jak uvádí Guyot a Le Huenen.<sup>168</sup> Podobně jako posléze u Lotiho, Chateaubriandův vypravěč tedy není zklamán z toho, že nachází ruiny: jejich existence odpovídá historické koncepci vrcholu a pádu, je v souladu s obrazem krajiny jakožto svědka temporálního plynutí. Jeho zklamání pramení spíše z toho, že není vždy schopen nalézt „správné“ ruiny, ruiny konkrétní památky, ruiny, jež by konvenovaly historicko-teologickému konceptu, jež vypravěč vytváří v daném krajinném

---

<sup>165</sup> Saidova koncepce spojující sklon francouzských cestopisných autorů 19. století pracovat s „ruinami, zapomenutými tajemstvími, ukrytými korespondencemi /.../“ (SAID 2003, str. 170) je sice bezpochyby správná, diskutabilní je však jeho vysvětlení v souvislosti s politickými snahami vyrovnat se se „ztrátou Orientu“ v důsledku nástupu Velké Británie k moci. Vhodnější by dle našeho názoru bylo spojit zmíněný rozdíl mezi francouzskými a britskými texty různým původem, okolnostmi vývoje a formami romantismu v obou zemích.

<sup>166</sup> K vazbě intertextuálních vazeb a motivu ruiny a stopy viz Christine MONTALBETTI: *Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque*; in: LINON-CHIPON + MAGRI-MOURGUES + MOUSSA 1998, str. 13

<sup>167</sup> GUYOT + LE HUENEN 2006, str. 12.

<sup>168</sup> Ibid., str. 295.

prostoru. Problémem ruin je fakt, že ne vždy přesně indikují svůj původ, a tedy svou historickou hodnotu. Nic není nebezpečnějšího pro postavení Chateaubriandova cestovatele, než váhání nad původem ruiny, vypravěče jako by provázel permanentní strach z rozjímání nad nesprávně určenými ruinami.<sup>169</sup> Rizikem přitom není zmínění moderních ruin – ty mohou sloužit jako další doklad úpadku pohanské krajiny. Obavy hrozí ve chvíli, kdy by cestovatel moderní ruiny považoval na historické či naopak, pokud by přešel ruiny mající historickou hodnotu. Když jsme konstatovali, že místo má pro Chateaubriandova vypravěče hodnotu ne v sobě samém (estetickou hodnotou či jako komponenta krajiny), nýbrž v předchozích uměleckých dílech (zejména literárních), která se k němu vztahují, v legendách, jež k němu byly kulturním kánonem Evropy vytvořeny<sup>170</sup>, tento aspekt platí o ruinách dvojnásob. V tomto aspektu se Chateaubriand ještě včleňuje do tradice představované Volneym či Denonem. Ruiny však v jeho pojetí nabývají i textuálních významů - jako by pro cestopisný žánr byly toposem par excellence, především diverzifikací diskurzů, již do textu přináší a která koresponduje s diverzifikací mluvčích cestopisu. Guyot a Le Huenen hovoří v souvislosti s ruinami o kombinaci „autority vědce, reflexi čestného muže a citlivosti básníka“<sup>171</sup> – ruiny v jejich pojetí de facto propojují diskurs vševědoucího cestovatele, autora – umělce i vypravěče, přičemž Chateaubriand posiluje v tomto kontextu výrazněji než jeho cestopisní předchůdci estetizující promluvu vypravěče<sup>172</sup>. Ruiny tak paradoxně, přes své viditelné a často využívané spojování s ideologickým motivem zkázy pohanských vlád, znamenají taktéž posílení role vypravěče a jeho estetizujícího vlivu na koncepci krajiny, ale také jeho role v unifikaci různých diskurzů: jednotlivé promluvy uvozující ruiny mohou sice mít odlišné základny (Guyot a Le Huenen zmiňují například diskurs kartografický, historický, archeologický, teologický, filozofický, umělecký či naturalistický)<sup>173</sup>, přičemž jeden diskurs se pouhým posunutím pozorovacího místa či denní doby může změnit v jiný, motiv ruin však má schopnost tyto různé diskurzy a mluvčí motivicky sjednotit, stává se jakýmsi textuálním mostem mezi jinak značně diferenciovanými promluvy.

---

<sup>169</sup> Toto rozlišení pochází již z předchozích období a je výrazné například v koncepci encyklopedistů, kteří patetizovali výraz „ruine“ omezením jeho užití na zbytky paláců, hrodek či veřejných památek, o rozvalinách soukromých městských či venkovských domů hovořili jako o „stavbách v ruině“ („*bâtiments ruinés*“).

<sup>170</sup> „/.../ mohli bychom považovat *Cestu do Jeruzaléma* jako záminku k opětovné četbě a citování hrdinsko-epické literatury spojované s kotlinou Středozemního moře /.../“ (cf. PASQUALI 1994, str. 55)

<sup>171</sup> GUYOT + LE HUENEN 2006, str. 79.

<sup>172</sup> O toposu ruin existuje řada významných studií, počínaje Diderotovým *Salon de 1767* a konče rozsáhlou strukturovanou analýzou Rolanda Mortiera (MORTIER 1974), pomineme-li řadu menších článků a příležitostných reflexí. V kontextu významu toposu ruin v Chateaubriandově díle připomeňme autorovu metodologickou poznámku v *Génie du Christianisme*, v níž explicitně uvádí, že ruiny jsou v krajinných pasážích „pitoresknější“ než kompletní monumenty. (CHATEAUBRIAND 1966, str. 883-884)

<sup>173</sup> GUYOT + LE HUENEN 2006, str. 82



## Mýtus vody

Na pozadí neustálé obavy ze sucha a sterility se objevuje oslava přírody všude tam, kde projevila stopy života: hora je „úchvatně“ pokryta lesem, cesta mezi zahradami je „stinná a velmi příjemná“. Cestovatel využívá řady popisů druhů stromů, plodů a ptáků, kteří se objevují při cestě, stavěje tak protiklad pouštnímu neživému tichu. V této souvislosti nelze pominout roli různých vodních submotivů, jejichž význam a četnost zapojení do obrazu orientální krajiny nám dovolují hovořit v Chateaubriandově případě přímo o mýtu vody. S oslavou vody a jejího světla, krásy, životodárnosti a (biblické) schopnosti napomoci člověku v obhospodaření půdy se u Chateaubrianda setkáváme na mnoha místech (výrazně např. v *Pamětech ze záhrobí* při popisu italské krajiny) včetně *Cesty do Jeruzaléma*, kde je spjat s motivem moře či řeky jakožto protikladů sterility pouště a sucha (s výjimkou některých pasáží, o nichž se zmíníme později v kontextu Mrtvého moře) :

*„/.../ viděl jsem se svého okna moře Messenie zbarvené nejkrásnější modří /.../ nemohl jsem se odtrhnout od té scenérie: jsou myšlenky, jež neprobouzí pohled na vyprahlé břehy Řecka, kde je slyšet jen věčné vanutí mistralu /.../.“*

*„/.../ po průvodu jsme si náhle povšimli moře a naše loď zakotvenou u skály. Při pohledu na loď jako bych se cítil osvobozen od zlého ducha, která mne chtěl pohřbít v athénských dolech /.../.“<sup>174</sup>*

Vodní plocha je místem inspirace, osvobození od sucha, místem povznesení z pozemní a podzemní horkosti. Voda je synonymem povolnosti, pohyblivé tvárnosti, její modř odrazem multiplikuje a vlastní barvou zesiluje odstín nebe a kondenzuje tudíž i náboženskou hodnotu krajiny. Vypravěč se utíká k vodě jako do duchovního útočiště, pod její ochranou se oprošťuje od nebezpečí sterility – včetně sterility umělecké. *Cesta do Jeruzaléma* zcela vylučuje obavy z nebezpečí nepřátelské vody, jak jsme je zaregistrovali u Denonova vypravěče. Když Chateaubriandův vypravěč hovoří o území Tróje, o této literárně „posvátné zemi“, popisuje ji jako „zemi oblévanou vlnami a osvětlenou sluncem“ (str. 949). Je-li poušť

---

<sup>174</sup> „/.../ je voyais de ma fenêtre la mer de Messénie pointe du plus bel azur /.../ je ne pouvais m'arracher à ce spectacle: quelles pensées n'inspire point la vue de ces côtes désertes de la Grèce, où l'on n'entend que l'éternel sifflement du mistral /.../.“ (str. 790)

„/.../ après avoir passé un défilé, nous aperçûmes tout à coup la mer, et notre bateau amarré au pied d'un rocher. A la vue de ce bateau, je me crus délivré du mauvais Génie qui avait voulu m'ensevelir dans les mines des Athéniens /.../.“ (str. 899)

znamením úpadku, je voda obrazem úspěchu civilizací a jejich umělecké tvorby. Chateaubriandův vypravěč je nerozlučně spjat se znakem vodního živlu, jeho výraz závisí na přítomnosti, absenci, nedotknutelnosti vody a jejího světla. Zatímco i ostatní autoři pracují často s paralelou, jež vzniká předně z vizuálních vjemů mezi písečnou pouští a mořem, u Chateaubrianda zasahuje tato spřízněnost krajin hlouběji. Klíčovou hodnotou, jež umožňuje přesah do etické roviny vypravěčova pohledu, je pro něj zmíněná bezbřehá prázdnota, avšak forma, jakou se tato prázdnota v konkrétní krajině prezentuje, se stává podružnou. Spíše než paralela moře a pouště a práce s estetickými dosahy jejich analogie zajímá Chateaubriandova vypravěče sama podstata prázdnoty v krajině, nehledě na to, zda ji do textu uvádí skrze motiv moře či pouště.

Mýtus vody je podtržen především užíváním mýtu slavných řek. Řeka je svým vodním tokem symbolem pohybu, a tedy života. Chateaubriand používá kanonické obrazy, kterými oslavuje jakékoli setkání s proudící řekou, jež jsou v textu často předznamenána popisem bujně (živelností až posvátné) přírody, jež podél jejích ramen vegetuje. Voda provází cestovatele a je (symbolicky i fyzicky) základem i podmínkou jeho životní existence. Nejvýrazněji je tento postup patrný v pasážích, kdy se cestovatel dostává k řekám, jež mají svým jménem silný historický či mytický náboj (zmiňuje např. řeku, kde údajně David našel kameny, kterými poté zabil Goliáše - str. 979). Nejenže je často užit motiv rituálního pití vody (jednoznačně s náboženským významem), nýbrž jsou taktéž systematicky zmiňována slavná jména řek, spjatých legendami s historií člověka – voda má tedy moc propojit přírodní a lidskou civilizaci:

*„Brzy jsme rozeznali koryto /.../ mezi kmeny olivovníků, které jej obklopovaly jako staré vrby. Sesedl jsem, abych pozdravil řeku a napil se její vody /.../. Vždy jsem si dopřál radost pít vodu ze slavných řek, kolem nichž jsem v životě procházel /.../. Kolik lidí na břehu takových řek může říci jako Izraelité: Sedimus et flevimus.“*<sup>175</sup>(zvýr. CH)

Motiv pití vody a setkání se slavnou řekou má taktéž význam temporálního textuálního přesahu, neboť spojuje krajinu cestovatele, stojícího právě u břehu Cephise, s předchozími krajinami autora-turisty a autora-umělce, jenž si paměť vybavuje krajiny

---

<sup>175</sup> „Nous distinguâmes bientôt le lit /.../, entre les troncs des oliviers qui le bordaient comme de vieux saules: je mis pied à terre pour saluer le fleuve et pour boire de son eau; /.../ Je me suis toujours fait un plaisir de boire de l'eau des rivières célèbres que j'ai passées dans ma vie /.../. Que d'hommes au bord de ces fleuves peuvent dire comme des Israélites: Sedimus et flevimus.“ (str. 857, zvýr. CH)

Ameriky či Evropy a dovoluje tak multiplikaci podob cestovatelovy krajiny a jejích významů pro vypravěče. Zatímco Denonův vypravěč hledá spřízněnost s dávnými lidmi čtením rozmazaných nápisů na zdech, Chateaubriandův vypravěč se včleňuje do řad minulých lidských společností biblickým odkazem<sup>176</sup>. Voda je spojujícím článkem mezi přírodou a člověkem, a taktéž mezi generacemi lidí. Tak jako má schopnost rozpustit v sobě cizí látky, dokáže rozpustit časovou hranici mezi civilizacemi prostřednictvím oživení dávných rituálních úkonů.

Dalším z nich je kromě pití vody také plavba po řece (např. str. 938 – 939). Pohyb po řece znamená pro cestovatele přijmout tempo cesty, dané nikoli jeho vlastní vůlí, nýbrž vodním proudem. Tento rituál umožňuje splynutí vypravěčova vědomí se směřováním vody a dodává mu pocitu bezpečí, stává se tak pro něj jedním z nejklidnějších a nejpříjemnějších způsobů cesty. Text je v podstatě vystavěn na paralele voda – půvab života, včetně motivu krajiny obklopující vodu, jež nutně musí vykazovat známky rajského prostoru. Idylická atmosféra vodního toku ovlivňuje i atmosféru na lodi samé, která se tak stává jen dalším odrazem pozitivního motivu řeky v krajině. Z výše uvedené sémantické charakteristiky toposu řeky vyplývají i další důsledky. Kdykoli se v textu objevuje obraz suchého říčního ramene, vyschlý tok je pro vypravěče znakem vítězství smrti nad životem, stává se monotónním místem ztraceným v hlubinách země, v němž člověk ztrácí orientaci, smysl cesty. Putování v takové krajině zároveň nabývá iniciačních významů: noční cesta vyschlým říčním údolím znamená cestu k hlubinám země. Vyschlé rameno řeky, jež cestovatel využívá pro pohyb krajinou, znamená popření všech hodnot, jež jinak voda nabízí: pozice cestovatele na dně je snižená a tedy zranitelná vůči okolní krajině, jeho pohyb je těžký, hloubka terénu znamená omezení viditelnosti i světlosti krajiny: všechny tyto atributy jsou v opozici k uvolněnému pohybu při plutí po řece, jenž umožňuje výhled na okolní břehy, bezpečnou pozici a dostatek světla. Tento motiv vrcholí v pasáži věnované klášteru Scété blízko Jeruzaléma (str. 996), kterou by bylo možno chápat jako obdobu k Denonově líčení kláštera Svatého Simeona. Oba kláštery leží ve snižené pozici vůči okolní nepřátelské krajině. Scété, postavený přímo ve vyschlém, hlubokém korytu řeky, působí na vypravěče obdobně deprimujícím dojmem jako Simeon na vypravěče Denonova. Pustá krajina, jež obklopuje klášter, sice podtrhuje jeho duchovní sílu, zároveň však připomíná osud poustevníků, kteří obývali jeskyně v okolí. Zranitelnost, ale také odcizenost těchto tvorů od lidské civilizace dokresluje jejich přirovnání

---

<sup>176</sup> „*Sedimus et flevimus*“ - „U řek babylónských, tam jsme sedávali s pláčem“ (cf. Žalm 137)

k plachým a drobným holubům, hnízdícím v jeskyních. Jediná palma, rostoucí v jedné ze zdí kláštera, sice na první pohled znamená oslavu znaku živé přírody, zároveň je však pro vypravěče i znakem posledním, odpovídajícím hrozící zkáze kláštera vytesané ve zdech rozvalených pískem, v kamenech rozložených bez systému.

Hovoří-li Chateaubriand o kráse krajiny, je tomu tak téměř vždy ve spojení s vodou jakožto zdrojem její zeleně a života. Pouze výjimečně se pro vypravěče suchá krajina může stát pozitivním toposem – jako v případě krajiny egyptských pyramid. Zde je však třeba vzít v potaz dva faktory, jež sterilitu krajiny pyramid redukuje (kromě jejich působení na chronologii krajiny, jak jsme uvedli výše): pyramida je výtvozem lidské ruky, a jako taková „civilizuje“ a zlidšťuje jinak mrtvou poušť. Pyramidy svou ohromností a odolností vůči vnějším vlivům prostředí jsou pro vypravěče důkazem síly lidského ducha, který byl schopen přemoci drsné podmínky pouštního světa. Zároveň okolo pyramid cestovatel nachází stopy po blahodárném účinku Nilu – olivové a palmové háje, a tedy implicitně vodní vliv:

*„/.../ skrze zeleň rýžovišť bylo vidět tok řeky, vršky palem a sykomor, jež vypadaly jako kolosální továrny postavené v úchvatné zahradě. Sluneční světlo obdivuhodné jemnosti barvilo suché pásmo Moqattamu, libyjské písky, horizont Sakkáry a plošinu pyramid. Svěží vítr /.../ čeřil širokou plochu Nilu. Egypt se mi jevil jako nejkrásnější země světa, dokonce miluji i poušť, jež je obklopuje a otevírá obraznosti brány nekonečna.“<sup>177</sup>*

Jedná se o nejvýmluvnější příklad toho, jak vodní síla dokáže v očích Chateaubriandova vypravěče radikálně obrátit hodnoty krajiny v pozitivním směru. Krása pyramid je podmíněna jejich pozicí v „úchvatné zahradě“, jejich majestátnost by bez zeleně palem neměla pro vypravěče efekt. Světlo, jež jim dodává zajímavosti, je jemné právě díky přítomnosti zeleně (a tedy vody), vítr díky téže vodě ztrácí ničivé vysušující účinky a je „čerstvý“. Chateaubriandův vypravěč je schopen milovat poušť výhradně skrze pohled přes zeleň palem a oázy. Krásná poušť je pro něj pouze ta, jež hraničí s vodou, poušť vodou civilizovaná, ochočená životem vznikajícím z jejích pohybů, zvuků a světla.

---

<sup>177</sup> „/.../ on apercevait à travers la verdure des rizières, le cours du fleuve, la cime des palmiers et des sycomores, elles avaient l'air de fabriques colossales bâties dans un magnifique jardin. La lumière du soleil, d'une douceur admirable, colorait la chaîne aride du Moquattam, les sables libyques, l'horizon de Sacarah, et la plaine des Tombeaux. Un vent frais /.../ ridait la vaste nappe des flots du Nil. L'Egypte m'a paru le plus beau pays de la terre : j'aime jusqu'aux déserts qui la bordent, et qui ouvrent à l'imagination les champs de l'immensité.“ (str. 1148)

Dokáže-li voda vytvořit z písčité krajiny pozitivní topos, pak voda Mrtvého moře, skutečně „mrtvá“, tedy neschopná dát život, je prostředkem k opačnému postupu: její přítomnost devalorizuje krajinu a veškeré její atributy obrací v negativním směru. Pasáži věnované Mrtvému moři<sup>178</sup> předchází odstavec týkající se skalních údolí, vedoucích k tomuto mýtickému místu (str. 998). V nich vypravěč staví neživé kamenité srázy na roveň dnu vyschlého moře, po němž zůstaly sterilní stopy soli, jež půdu ještě více vysušují a znemožňují vznik jakékoli formy života. Místo vesnic cestovatel nachází jen ruiny, jež v tomto případě neodkazují na slavnou minulost, nýbrž dokazují zkázu krajiny. Slabý pramen vody, protékající údolím, je „bezbarvý, plíží se proti své vůli k zamořenému jezeru, jež jej polyká.“ Tento pramínek je navíc skryt pod zemí, lze jej vytušit jen díky několika rostlinám, jež nad ním rostou: náboženská paralela skrytého pramene a vnitřního duchovního života člověka a jeho vnitřní moudrosti, již je třeba hledat v pustině života, s pomocí skryté a všudypřítomné boží existence, je evidentní. Význam pramene se plně prokáže následovně, když cestovatel zjistí, že se jedná o Jordán a zmíněným jezerem je Mrtvé moře (str. 998-999).

*„Aniž bych mohl říci, oč se jedná, spatřil jsem na nehybné zemi cosi jako písek v pohybu. Přiblížil jsem se k této zvláštní věci a uviděl žlutou řeku, již jsem s obtížemi rozeznal od písku obou jejích břehů. Byla hluboce sevřená a nechávala téci s pomalostí hustou vlnu: to byl Jordán.“<sup>179</sup>*

Zatímco řeka bývá jedním z nejvýraznějších prvků krajiny, Jordán je od počátku líčen jako „cosi“ neurčitěho, jeho identita je relativizována popřením dvou základních principů řeky: tekutosti a průhlednosti. Jordán nepřináší do krajiny motiv pohybu ani zrcadlení, je to spíše ne-řeka, přechod mezi zemí a vodou. Řeka a pohyblivý písek splývají v jednom toposu podivné krajiny, pohybující se ztěžka. Taková řeka paradoxně potřebuje písek, aby se její voda filtrem zbavila zkaženosti a pachuti - očištná funkce písku v symbolické rovině odpovídá relativizaci hranice sterilní krajiny a sterilní vody, kde nelze nalézt jednoznačnou odpověď na dobré a zlé v krajině. Jordán zůstává řekou v mýtickém pojetí, ovšem jeho

---

<sup>178</sup> Chateaubriand pro tvorbu toposu Mrtvého moře využívá celou škálu intertextuálních odkazů – k tomu cf. zejména Sarga MOUSSA: *La Mer Morte dans l'itinéraire de Paris à Jérusalem*; in: MONTALBETTI 1999, str. 27 – 58.

<sup>179</sup> „*Sans pouvoir dire ce que c'était, j'entrevois comme une espèce de sable en mouvement sur l'immobilité du sol. Je m'approchai de ce singulier objet, et je vis un fleuve jaune que j'avais peine à distinguer de l'arène de ces deux rives. Il était profondément encaissé, et roulait avec lenteur une onde épaissie: c'était le Jourdain.*“ (str. 1006)

hodnota je nevyhnutelně modifikována tím, že se vlévá do moře, jež svou slaností brání životu, a které v sobě skrývá hřích dvou biblických měst. Jeho krása není tedy skutečná, jeho lesk nemůže cestovatele oslnit, neboť historie tohoto místa „otrávila“ jeho ducha. Po všech předchozích ódách na vodu se vyznačuje popis Mrtvého moře kontrastem, který oproti životadárnosti hořkost a smrtonosnost, oproti lehkosti vln tíha přesolené vody, po bohaté zeleni na březích holá země, místo křiku ptáků hluboké ticho. Motiv hořké vody je navíc odkazem na biblické téma studny Mara („hořkost“), kterou nachází Židé v poušti při útěku z Egypta a jejíž nepitná voda je počátkem jejich nespokojenosti.<sup>180</sup>

Sůl, jež pokrývá i písek v okolí Mrtvého moře, sice znamená posílení dojmu sterility a nehostinnosti, zároveň však přináší do textu motiv světla pomocí jasu její bílé barvy, připomínající zasněžené pole (str. 999). Tento aspekt je důležitý, neboť první fyzický kontakt s vodou Mrtvého moře se odehrává „v temné noci“ – jediným zdrojem světla je tedy sterilní sůl, nikoli odraz světla na vodě. Vypravěč opět navozuje motiv pití vody z posvátné řeky, avšak pro její slanost je tento akt nemožný. Všudypřítomná sůl jako by se vsákla do oblečení, kůže, do duše vypravěče a zanechala v jeho paměti nepříjemnou pachůť.

### **Krajina jako poutní místo**

Chápeme-li cestu popisovanou v *Cestě do Jeruzaléma* jako pouť za obrazy, je třeba i krajinu vnímat jako místo, do něž vypravěč promítá představy o poutních hodnotách. V tomto ohledu se nabízí podrobnější analýza motivu pouště. Fakt, že poušť byla zřejmě poprvé zvolena jako dobrovolné místo úniku prvními Kopty během jejich pronásledování v Egyptě, propojuje křesťanskou historickou tradici s tímto krajinným toposem, což koncepci Chateaubriandova vypravěče konvenuje. Z hlediska symbolického náboje motivu pouštní krajiny je však pochopitelně nejzajímavější ta část textu, která obsahuje putování po svaté zemi, tj. území Jaffy, Betléma, Mrtvého moře, Jeruzaléma. Chateaubriand z velké části přejímá tradiční motivy, známé již ze středověkých či renesančních poutních cestopisů: pouť po rozbouřeném moři, první vstup na svatou půdu a jako vyvrcholení pouti po sterilní krajině příjezd do Jeruzaléma. Některé krajinné toposity svou mytičností musí být výjimečné, bez ohledu na jejich obraz v očích cestovatele. „Místa, kde není nic k vidění, kde je však cosi k věření“, definuje tento paradox Larrère<sup>181</sup>. Chateaubriandův vypravěč má permanentně

---

<sup>180</sup> Cf .Exodus 17.

<sup>181</sup> Cf. Raphael LARRÈRE: *Enquête sur les singularités des lieux*; in: La Théorie du paysage en France, str. 307.

jasný cíl: dodat autoritu prostorům, které jsou křesťanskou tradicí kánonizovány, v cestovatelově pojetí však v téže podobě již neexistují. Chateaubriand v tomto ohledu zůstává věren tradici předchozích století, která se „spíše než o Orient samotný zajímala o příchod západního světa na Východ, o roli, kterou by tam měl hrát“.<sup>182</sup>

Podívejme se nyní blíže na pasáže, v níž vypravěč líčí svůj příjezd do Jeruzaléma<sup>183</sup>. Město se před očima cestovatele vynoří zcela nečekaně z nehlubší pouště a tím vzbudí nutný úžas a obdiv vypravěče. Poušť tedy opět vystupuje jako iniciační místo, jež má poutníka připravit svým asketismem na setkání se svatým městem:

*„Postupně jsme se stále více nořili do pouště. /.../ Země, která až dosud zachovávala trochu zeleně, zpusťla, úbočí hor se rozšířila a nabyla větší a sterilnější podoby. /.../ Amfiteátr hor se zabarvil rozpálenou červení. Šplhali jsme hodinu po těchto neutěšených krajích, abychom nakonec dospěli na vrchol, tyčící se před námi. Od tohoto místa jsme kráčeli hodinu po plošině pokryté valíciemi se kameny. Náhle jsem na konci plošiny spatřil řadu gotických zdí s hranatými věžemi na bocích /.../. Průvodce vykřikl: Al Quds! Svatý Jeruzalém! A vyrazil tryskem. /.../.“*

*„Objevili jsme Jeruzalém průrvou v horách. Nevěděl jsem přesně, co vidím, myslel jsem, že se jedná o změť rozbitých skal. Náhlé zjevení Města utrpení uprostřed neutěšené samoty působilo děsivě: opravdu to byla Královna pouště.“<sup>184</sup>*

---

<sup>182</sup> MARTINO 1906, str. 15.

<sup>183</sup> Netřeba na tomto místě do hloubky připomínat fakt, studovaný v mnoha odborných textech, totiž že příjezd do Jeruzaléma tvoří klasické téma všech poutních textů na Východ – motiv Jeruzaléma, náhle povstanuvšího z pouště, byl již před Chateaubriandem značně kanonizován, Chateaubriand mu však jednoznačně přidal na literárnosti a dramatičnosti. K souvztažnosti *Cesty do Jeruzaléma* a předchozích poutních textů předně ve vztahu k Jeruzalému a dalším svatým místům viz např. Patrizio Tucci: *Un pieux voyageur*; in: BERCHET 2006, str. 189-211.

<sup>184</sup> „Nous continuâmes à nous enfoncer dans un désert /.../. La terre qui jusqu'alors avait conservé quelque verdure se dépouilla, les flancs des montagnes s'élargirent, et prirent à la fois un air plus grand et plus stérile. /.../ L'amphithéâtre des montagnes se teignit d'une couleur rouge et ardente. Nous gravîmes pendant une heure ces régions attristées, pour atteindre un col élevé que nous voyions devant nous. Parvenus à ce passage, nous cheminâmes pendant une autre heure sur un plateau nu semé de pierres roulantes. Tout à coup à l'extrémité de ce plateau, j'aperçu une ligne de murs gothiques flanquées de tours carrées. /.../ Le guide s'écria: 'El-Cods!' La Sainte (Jerusalem)! Et il s'enfuit au grand galop. /.../ Quand je vivrais mille ans, jamais je n'oublierais ce désert qui semble respirer encore la grandeur de Jehovah et les épouvantement de la mort.“ (str. 980)

„Nous découvrîmes Jérusalem par une ouverture des montagnes. Je ne savais trop ce que j'apercevais; je croyais voir un amas de roches brisés: l'apparition subite de cette Cité des Désolations au milieu d'une solitude désolée avait quelque chose d'effrayant; c'était véritablement la Reine du Désert.“ (str. 997)

První pasáž pracuje se stoupajícím skrytým napětím v krajině při cestě pouští, v níž sucho země nabývá na dramatickosti, a to mimo jiné pomocí změny barev a plynutí času, s nimiž zde Chateaubriand pracuje. Kупení nových časových úseků cesty (hodina, poté další hodina) prodlužuje moment utrpení a očekávání, motiv valících se kamenů posiluje prvek nebezpečí a tedy zkoušky. Identifikace města vychází z úst průvodce, nikoli cestovatele, a následuje ihned po zmínění jeho architektonických rysů, jež se od krajiny vyčleňují pouze díky gotickému tvaru. Splývání staveb Jeruzaléma a okolní kamenné krajiny je ještě silněji evokováno ve druhé pasáži, která prezentuje jiný moment a jinou perspektivu setkání cestovatele s Jeruzalémem, oddělenou několika dny (a stránkami). Princip cestovatelova překvapení a vypravěčův pocit vyvrcholení pouti je však identický, v obou případech město ukazuje na svou sílu odolat poušti a kameni, dát jim mystický náboj, a to i přesto, že částečně přijímá jejich chaotické divoké vzezření.

Je-li Jeruzalém v tradiční poutní literatuře symbolem křesťanství, pak poušť vnikající do útrob jeho ulic znamená nebezpečí pro celé toto náboženství. Opětovný kontrast mezi pohledem cestovatele na neúrodnost půdy obklopující Jeruzalém kontrastuje s přehledem všech historických zdrojů, jimiž vypravěč evokuje dávnou plodnost Judey, zničené barbarskými nájezdy (ne tedy boží vůle). K vyschlé přírodní scénérii se připojuje paralela zkázy lidské činnosti: obnaženým skalám odpovídají ruiny mešit a hradebních věží, vyschlé vodní nádrže a trosky templů. Skalní hráze v prvním plánu se sice občas rozestupují, ale průhled odkrývá jen další, vzdálenější pouštní horizont. Vypravěč se cítí obklopen přímo mnohonásobnou písečnou a kamenitou hradbou.

Krajina nabývá postupně samostatné pozice v programu poutě, často je základním stavebním kamenem pro zapojení konkrétního legendárního toposu do struktury textu, když např. motivy jeskyní, hor, či pramenů slouží vypravěči za vodítka pro umístění konkrétních scén z Bible (ne vždy vědecky korektní, dlužno poznamenat). Krajina je často posledním svědkem těchto dějů, jediným spojením vypravěče s dávnou historií lidstva. Hovoří-li Philippe Antoine zcela oprávněně o „narativizaci“ popisných pasáží, kterou Chateaubriand v *Cestě do Jeruzaléma* využívá<sup>185</sup>, je třeba doplnit, že tato narativizace, či aktivizace deskriptivních scén se vždy děje odkazem na minulé, nikoli soudobé děje – s výjimkou těch, jež se dějí samotnému cestovateli – i zde však bylo prokázáno, jak Chateaubriandův

---

<sup>185</sup> Cf. ANTOINE 1997, str. 153.



cestovatel-poutník prožívá řadu příhod a prochází řadou krajin pouze díky vypravěčově snaze opakovat literární zápletky: cestovatel zažívá horečku u města Megara jako Vergilius, bojuje s močály u města Lery, kde bojoval Herkules s hydrou. Mytologická geografie překrývá tedy trajektorii autora-turisty, jenž se v žádném případě neshoduje s cestovatelem<sup>186</sup>.

I dějový přínos místní populace do popisované krajiny zůstává výhradně v gesci vypravěče, nikoli cestovatele – Chateaubriand se tak začleňuje do tradice autorů – turistů, kteří se vydávají hledat minulé, již zaniklé civilizace, aniž by se zajímali o lokální soudobé obyvatele navštívených míst. I on preferuje Staroegyptany před soudobými Egyptany – Araby, antické Řeky před soudobými obyvateli Řecka : zatímco obrazy minulých dějů jsou vypravěčem často využívány pro aktivizaci popisu, existence soudobých obyvatel navštívených zemí je redukována na minimum, neboť představuje spíše rušivý prvek než vyhledávaný zdroj exotismu. Chateaubriandův vypravěč stojí ještě před „krotkou“ krajinou, jež, pokud je vylidněná od lokálního obyvatelstva, se nevzpírá jeho snění a transformuje se v mytický prostor do značné míry nerušený realitou, v níž se pohybuje cestovatel. Tuto krajinu jen stěží dohledáme u následujících autorů: krajina Nervalova či Flaubertova vypravěče se vzpírá totálnímu odloučení od zklamání budícího každodenního cestovatelova prostoru. Aktivizace popisů, jež eliminuje místní obyvatelstvo, naopak nevylučuje využití anekdotických motivů cestovatele. Vypravěč několikrát zmiňuje potěšení, s jakým si zpětně představuje cestovatele na tom či onom krajinném místě, pohybuje s ním jako s šachovou figurkou, představuje si jej s odstupem, v každodenních strastech a nebezpečích cesty, aby mohl říci: „Byl jsem tam, stalo se mi toto.“ (str. 877). Daří se mu tak tematizovat problémy cesty (hledání památek, ztracení v prostoru) a z překážek následně vytvářet prostředky lyrismu, patosu krajinných submotivů, neboť ruiny nalezené po dlouhém hledání nutně vyvolávají ve vypravěči větší dojetí a heroizují cestovatele.

Chateaubriand rozdíl mezi cestovatelem a vypravěčem přenáší i do gramaticko-lexikální roviny. Fakta náležející k rovině cestovatele (anekdoty z cesty, každodenní příhody, potřeby) jsou často uvedeny 1. osobou plurálu („*nous*“), čímž je posílen prvek kolektivnosti cesty, cestovatel je obklopen souputníky. Naopak promluva vypravěče, vysoce subjektivní entity přinášející do textu vše nesdílené, jedinečné a osobní, je prakticky vždy uvedena 1. osobou singuláru („*je*“) a podtrhuje veškerou romantickou kondenzaci cesty a její koncentraci

---

<sup>186</sup> K tomu zejména JAEGHERE 2006.

kolem pozorujícího subjektu.<sup>187</sup> Zdvojení identity mluvčího a uvědomění si jejich různých chronologických příslušností je tedy dokonáno explicitně a projevuje se například i v pasážích, kdy vypravěč komentuje a hodnotí příhody, jež právě prožívá cestovatel, ovšem komentář vychází z kontextu, v němž byl psán text, nikoli v němž se odehrála sama cesta. Časový odstup vypravěče od cestovatele je tedy jedním z uměleckých principů, jež Chateaubriand využívá vědomě a záměrně a jimiž se vyčleňuje od předchozího pojetí cestopisu jakožto (alespoň formálně) bezprostředního zprostředkování cesty. Zůstávají-li autor – umělec a autor – turista i přes svou posílenou roli extratextuálními entitami, práce s odstupem vypravěče a cestovatele a zdůraznění problematičtějšího vztahu cesty a psaní jsou naopak Chateaubriandem plně využity jakožto intratextuální elementy.

Philippe Antoine uvádí, že pro Chateaubrianda jedinými elementy, které nepodléhají zklamání, jsou „krajina a kniha“<sup>188</sup> – my bychom však v těchto dvou elementech viděli element jediný, neboť vypravěč spíše než jakoukoli krajinu či jakýkoli knižní zdroj hledá svou specifickou „knižní krajinu“, pouze ta mu poskytuje dostatek záruky na ukotvenost ve vlastní kultuře. Pouť přestává být poutí čistě v náboženském slova smyslu, stává se taktéž mystickým hledáním knih – zdaleka ne omezeným na svaté texty. To však neznamená, že by prvek posvátnosti vymizel či byl oslaben: naopak se spíše rozšiřuje na celou kvalitní literaturu. Orientální krajina je tak místem možné duchovní extáze, kde klíčem je princip, jenž spojuje Boha a člověka: akt tvorby. Když cestovatel popisuje Athény a komentuje příjezd do města slovy, že jeho „hvězda“ jej přivedla nejlepší cestou, víme, že cestovatel přijíždí z moře, zatímco autor – turista přijel ze strany Pirea a tedy popisované slavné panorama vidět nemohl, za „šťastnou hvězdu“ lze tedy pokládat ne cestovní štěstí, nýbrž právě akt tvorby, uměleckou inspiraci, jež mu umožňuje posunout hory, remodelovat krajinu dle estetických potřeb vypravěče a v návaznosti na literární kánon.

## **Pojmenovaná krajina**

Chateaubriandův vypravěč neklade rovnítko mezi veškeré kreativní civilizační produkty a estetickou a etickou krásu. Město potřísněné tyranskou muslimskou nadvládou se dostává z hlediska morálního hodnotového žebříčku na stejnou úroveň jako sterilní poušť – je

---

<sup>187</sup> Tohoto systematického rozčlenění verbálních osob a jejich role si všímá zcela v souladu s naší koncepcí Sarga Moussa: „/.../ zatímco my je zatíženo nezbytnými materiálními aktivitami (jít, jíst apod.), já naopak má právo pozvednout cestu na rovinu duchovního aktu.“ (MOUSSA 1995, str. 36, zvýr. SM)

<sup>188</sup> ANTOINE 1997, str. 269.

sterilní a pusté z pohledu křesťanského světa, a tedy svým způsobem na nižší úrovni než pouštní prostor, který má rozvoj možná ještě před sebou: časová osa města ukazuje na rozvoj a následný pád, časová osa pouště na aktuální absenci rozvoje, ale možný budoucí vzestup. Proto může Chateaubriandův vypravěč vytvořit oxymoron, když hovoří o tom, že pohled na Istanbul je sice právem chápán jako nejkrásnější ve vesmíru, on že však preferuje pohled na Neapol. Krása jakožto subjektivní pojem musí být potvrzena mluvčím, jinak ztrácí svou hodnotu – vypravěč tak superlativní definici Istanbulu, kterou sice formálně akceptuje, svým vyjádřením preference Neapole zároveň vyvrací.

Pozitivní deskripce města je tedy přímo úměrná na rovině vypravěče jeho roli v historicko-biblické tradici a na rovině cestovatele stupni jeho poevropštění. Odtud relativně kladné hodnocení Káhiry (komfort evropských hotelů a života), pozornost věnovaná Jeruzalému. Ostatní města, jako Tunis nebo současná Alexandrie, nemohou vypravěče ani cestovatele zaujmout, jejich popisy jsou stručné, často klišovitě a lze-li to, převzaté od jiných autorů – někdy včetně explicitního odkazu. Jediným původním motivem je v těchto případech nepřímá kritika osmanské vlády prostřednictvím negativních popisů městského rozpadu. Pro naznačení negativního popisu města vypravěč využívá i entity čtenáře – když tematizuje své rozhodnutí vložit popis Jaffy před popis Jeruzaléma, neboť „po popise svatých míst by zřejmě čtenáře Jaffa příliš nezaujala.“<sup>189</sup> Kompoziční gesto vypravěče, zahrnující kromě explicitního přiznání modifikace chronologie krajiny cestovatele i apel na čtenáře, sleduje jako hlavní cíl právě devalorizaci Jaffy využitím jejího srovnání s Jeruzalémem.

Pro Chateaubrianda platí více než pro jakéhokoli autora Saidova teze, že „orientalista – spisovatel je příliš zatížen oficiálními požadavky orientalisty - učitele“<sup>190</sup> Odkazy na obraz krajinných míst v dalších literárních i vědeckých zdrojích zahrnují u Chateaubriandova vypravěče jak odkazy na historická místa využitá v předchozím uměleckém kánonu, nýbrž i na místa, jež nikdy neexistovala a jsou pouze fiktivní. Intertextuální vazby neznamenají pouze relativizaci hranic krajiny cestovatele a krajiny vypravěče, nýbrž i jejich zástupnost: krajina fikce je schopna plně nahradit krajinu reálnou všude tam, kde tato krajina skýtá zklamání. Intertextuální postup v Chateaubriandově případě slouží nejen k výstavbě autority autora – umělce a potažmo vypravěče, nýbrž taktéž k oslabení pozice vybraného místa v textu.

---

<sup>189</sup> „après la description des Saints Lieux, il est probable que les lecteurs ne prendraient pas un grand intérêt à celle de Jaffa.“ (str. 969)

<sup>190</sup> SAID 2003, str. 168-169.

Vypravěč uniká nutnosti popisu měst, jež vnímá jako barbarská a tedy bez práva na výraznou textuální pozici, odkazem na předchozí popisy, jež mu umožňují omezit vlastní přínos do jejich literárního kánonu – typickým případem je Istanbul, jemuž je věnováno pouze několik stran se zdůvodněním, že by bylo „bláznovství“ psát o městě, k němuž existuje tolik textů. V repertoáru krajinných toposů *Cesty do Jeruzaléma* však existuje ještě další, dalo by se říci třetí kategorie míst, místa zcela nezajímavá, u nichž vypravěč k dovršení jejich historické podřadnosti uvádí, že nejsou zmiňována ani jeho předchůdci<sup>191</sup>. Intertextuální odkaz může tedy představovat prostředek vypravěče k oslabení textuálního významu místa, tematizovaná absence tohoto odkazu pak znamená přímo negaci jakéhokoli významu.

Propojení krajinných elementů čistě přírodních a lidských je relativizováno depreciativním přístupem vypravěče k anonymním památkám, v nichž nerozpoznává vlastní, křesťansko – biblickou tradici: minarety, chrámy jiných náboženství a rozvaliny nekánonizovaných měst jsou pojednávány na stejné úrovni jako stromy, hory a jejich pozůstatky, nememorizačně, bez pozornosti k jejich potencionálnímu svědectví o vývoji kultury daného lidského společenství – nepatří totiž de facto do konceptu vývoje lidstva a jeho kultury, jak jej Chateaubriandův vypravěč chápe a definuje<sup>192</sup>. Záměrnost tohoto procesu je patrná, srovnáme-li popis Jeruzaléma v *Deníku* a v *Cestě do Jeruzaléma* – zatímco *Deník* zmiňuje nejprve kamenné zdi města podobající se náhodně rozestým zbytkům opuštěného hřbitova v poušti, kompenzuje však tuto „naturalizaci“ lidské stavby návazným obráceným obrazem horských útvarů připomínajících zámky či město v ruinách, *Cesta do Jeruzaléma* tuto pasáž ukončuje prvním obrazem, kompenzace mizí a poměr město – pouštní (rozuměj přírodní) hřbitov zůstává nevyrovnaná. Jeruzalém je hřbitovem civilizace stejně jako celá orientální krajina je „hřbitovem zničených, zkomolených, zprofanovaných jmen“<sup>193</sup>.

Dostáváme se tak k dalšímu zásadnímu posunu, který vyděluje *Cestu do Jeruzaléma* od předchozích období : role jména, identity krajinných míst. Pierre Martino si všímá, že během 17. a 18. století jsou orientální postavy a místa koncipována výhradně na základě jména, nikoli charakteru či formy<sup>194</sup>. Evropské profily jsou orientalizovány přiřčením exotického názvu, jejich cílem je vytvoření orientální identity, a ta vychází pouze

---

<sup>191</sup> K tomu zejména GUYOT + LE HUENEN 2006, str. 255.

<sup>192</sup> K tomu např. ibid., str. 108.

<sup>193</sup> Cf. Philippe BERTHIER : *Poétique du nom*; in: BERCHET 2006, str. 75-184 (cit. str.184).

<sup>194</sup> „Souvent il n’y a sous ces noms que de simples ‘portraits’ dont les contemporains savaient aisément le secret.“ (MARTINO 1906, str. 30)

z pojmenování. Chateaubriandův vypravěč se při řešení tématu identity krajinných toposů zaměřuje na zcela opačný přístup:

*„Jaké je tedy kouzlo slávy? Cestovatel se chystá přejít řeku, jež se nevyznačuje ničím mimořádným /.../ překročí ji a pokračuje v cestě, avšak někdo na něj zavolá: To je Gránikos! On ustoupí, rozevře udivené oči, upne zrak na rok vody, jako by měla magickou moc /.../“<sup>195</sup>*

Cestovatel již nepracuje se sledem exotických jmen. Jeho cílem je naopak v onom opakujícím se shluku nečitelných výrazů a tudíž neznámých míst zaregistrovat jména poznatelná, jakési denominační záchytné body, na nichž vypravěč může následně vybudovat glorifikující patetické pasáže krajiny jakožto pokladnice mytologických motivů. Jméno, proces pojmenování, není již exotizujícím mechanismem přiřazujícím známému profilu barbarský příděch. Pojmenování, akt náležející do sféry cestovatele, se stává mystickým krokem přiřazení výjimečnosti anonymnímu krajinnému toposu, povýšení všedního místa do posvátného kulturního kánonu a také prostředkem organizace, přivlastnění si neznámého a dosud chaotického prostoru : „Zobrazení neznámého či cizího prostoru předpokládá pojmenování, organizaci.“<sup>196</sup>. Jméno již neoddaluje, nýbrž naopak přibližuje vypravěče (a čtenáře) k pojmenovávanému, namísto přetrhání vazeb je vytváří a tematizuje – odtud pramení u Chateaubriandova, ale i u Denonova cestovatele až obsesivní potřeba nalézat správná jména a pokud možno jim přidělovat adekvátní místa. Zatímco Denonův cestovatel hledá jména s cílem ukotvit se v neznámé krajině, Chateaubriandův cestovatel pojmenování následně postupuje do roviny vypravěče, který denominační identitu místa interpretuje jako etickou hodnotu. Hlavním je tedy jméno, až posléze přichází místo. Jméno má moc zahrnout v sobě historii místa, vizualizovat ji a zpřístupnit její běh v očích vypravěče, rozklíčovat ji tím, že odstraní patinu, již ji pokryl matoucí rámec okolní orientální krajiny. Jak přesně vystihl Claude Berchet, Chateaubriand „v krajním případě upřednostňuje jména bez ruin před ruinami beze jména.“<sup>197</sup>. Jeho cestovatel bez ustání hledá známá a slavná jména<sup>198</sup>, jež

---

<sup>195</sup> „Quelle est donc la magie de la gloire? Un voyageur va traverser un fleuve qui n'a rien de remarquable /.../ il passe et continue sa route; mais si quelqu'un lui crie: C'est le Granique!, il recule, ouvre ses yeux étonnés, demeure les regards attaché sur le cours de l'eau, comme si cette eau avait un pouvoir magique /.../“ (str. 936)

<sup>196</sup> Cf. GOMEZ-GÉRAUD 2000, str. 45.

<sup>197</sup> BERCHET 1983, str. 103.

<sup>198</sup> K důležitosti „jmen zatížených časem a slávou“ pojmenování v *Cestě do Jeruzaléma* cf. zejména: Philippe BERTHIER, op. cit. : *Poétique du nom*; in: BERCHET 2006, str. 175-186.

umožňují vypravěči pochopit jinak nepřátelskou krajinu. Série slavných jmen může redukovat negativní obraz krajiny cestovatele a nahradit jej obrazem samostatné mytologické krajiny.

V *Cestě do Jeruzaléma* je možno nalézt řadu pasáží, které pracují s postupným odhalováním místa, se zpřesňováním jeho identity: zprvu anonymní kamenný kruhový prostor se postupně stává divadlem, toto divadlo divadlem Sparty. Anonymní vodní proud se stává řekou, řeka Jordánem. Topos tedy nabývá své kulturní identity postupně, za tematizovaného úsilí vyvinutého vypravěčem, díky němu se postupně vyčleňuje z anonymizujícího prostoru krajiny a zakotvuje se do historicko-kulturního kontextu. Kromě narativního přínosu tohoto procesu (vznik napětí v postupném odhalování míst) je třeba zmínit i vliv pojmenování místa na kompozici krajiny: její anonymní prostředí je v konečném důsledku rozloženo na množinu samostatných, vypravěčem pojmenovaných toposů, z nichž každý je díky svému jménu ukotven ve vlastním historickém rámci a vymyká se tak jejím zákonitostem, jak je vnímá cestovatel. Jen správné jméno se může stát šifrou k historii místa a jeho vyčlenění z krajiny. Součástí tohoto „onomastického snění“<sup>199</sup> je také hra se jménem autora – umělce. Deformace jména z úst neznámých osob během cesty, jeho různé jazykové verze či stále se opakující zvěčňování na navštívených památkách jsou identickým postupem, který Chateaubriandův vypravěč užívá pro krajinné toposy: cílem je vložit autora – turistu a v širším časovém měřítku i autora – umělce skrze jeho pojmenování do tradice předchozích a následných turistů, dát mu kulturní zakotvení. Jedná se také o jediný moment, kdy se entita autora nejvíce přibližuje textuální hranici a mohla by být vnímána již jako intratextuální prvek, tím spíše, že v Chateaubriandově pojetí se autor – turista stává autorem – umělcem nejen díky zmiňování jeho předchozím děl vypravěčem, nýbrž taktéž aktem psaní dané cesty, uměleckou interpretací peripetií autora – turisty. V tomto směru naznačuje Chateaubriand koncepci Lamartinova vypravěče, který v práci, modifikaci svého vlastního jména, jeho deformacích vytváří paralelu k modifikaci světa prostřednictvím autora – umělce, jeho psaní. Zdánlivě banální historka cestovatele, který pověří svého průvodce, aby na pyramidu vepsal jeho jméno, má v tomto kontextu závažnější význam: zvěčnění jména cestovatele na jednom z klíčových míst cesty znamená jeho zvěčnění v kánonu cestopisných textů – cestování je přímou paralelou psaní – a četby. Ba co více – cestovatel sám pyramidu nenavštíví: jeho jméno se tedy stává důležitější než jeho osobní přítomnost, než jeho existence. Jeho jméno jej přežije – a tak je s ním nakládáno již za života cestovatele.

---

<sup>199</sup> ANTOINE 1997, str. 236.

Je tedy logické, že neschopnost pojmenovat místo, spojit krajinu s historií, znamená radikální důkaz neznalosti a tudíž symbol úpadku národa, jemuž historicky daná krajina náleží. Tak je třeba interpretovat kritiku, jíž vypravěč nešetří ve vztahu k novodobým Řekům, kteří nejsou schopni pojmenovat místo, kde ležela Sparta, a dokonce neznají ani toto jméno – kritiku, jež jej místy přivádí až do explicitně protiřecké pozice. Relativizace Chateaubriandova helénismu tedy tkví zejména ve vztahu tohoto národa ke jménu jeho krajiny. Jméno se stává nejvýznamnější krajinnou hodnotou, zaváhání v pojmenování znamená pro Chateaubriandova vypravěče nastolení nedůvěry vůči novodobým obyvatelům: nedůvěryhodnou až neopodstatnělou se stává celá existence moderních Řeků na místě antického Řecka<sup>200</sup> – jako by krajina náležela pouze tomu, kdo je schopen pojmenovat její historické topography.

### **Problematizace mluvčího a obohacení motivu krajiny**

*Cesta do Jeruzaléma* oproti předchozím cestopisům textuálně zpřesňuje osobu cestovatele i vypravěče<sup>201</sup>, a to aktivizací jejich funkce při konstituci krajinných motivů. Chateaubriand vytváří poprvé v plné formě duální poměr krajiny prožívané a interpretované, prostoru viděného a myšleného. Vypravěč plně využívá své předchozí paměti ke konstrukci krajiny, díky němu se krajina se stává prostorem rememorizace, nikoli memorizace. Přestože entita cestovatele je pro Chateaubrianda klíčová jakožto zdroj autentičnosti zážitku, a tudíž autority mluvčího, který krajinu prožil, prioritu má dříve vytvořená umělecká podoba krajiny před cestovatelem vnímanými komponentami, jež si nezaslouží uchování v paměti, nejsou-li alespoň částečným ozvukem prekonstruovaných, vypravěči známých toposů<sup>202</sup>. Chateaubriand vytváří skutečnou podobu moderní krajiny, která má, oproti přírodě, paměť, neboť je pevně spjata s osobou pozorovatele, může jej totiž dvojakým způsobem odkazovat k minulému: je ozvěnou předchozích uměleckým děl i mostem k minulým momentům jeho vlastního života. Krajina tak může ovlivnit čas vypravěče a nabývá tím své vlastní, člověkem vnímatelné, časové dimenze.

---

<sup>200</sup> K tomu např. Sarga Moussa: „/.../ ti, kteří žijí na místech vlastního původu si jsou nejméně vědomi svého dědictví /.../“ (MOUSSA 1995, str. 52)

<sup>201</sup> Tohoto přínosu si všímají Guyot a Le Huenen, ovšem pouze v souvislosti s autobiografickým cílem díla: „Autobiografický projekt se snaží učinit z cestovatele většinou nejistou entitu /.../ nepřesnou osobnost, podstavec nosící funkce, kvality a hodnoty.“ (GUYOT + LE HUENEN 2006, str. 238)

<sup>202</sup> „/.../ každá krajina je stopou lidské minulosti /.../“ (BESCOND 1988, str. 96)

Z hlediska tvorby orientální krajiny v sobě zahrnuje paměť Chateaubriandova vypravěče paradoxně složku frustrující i idealizační. Je totiž během cesty zdrojem zklamání z reálné krajiny prožívané cestovatelem, jejíž podoba kontrastuje s prekonstruovanými obrazy vycházejícími z paměti autora-umělce. Tento aspekt paměti jakožto zdroje frustrace bude dále rozvíjen zejména Nervalovým vypravěčem, pro nějž frustrace umožní vznik motivu fantasknosti jakožto pravé reality orientální krajiny. Paměť však zároveň po ukončení cesty, během tvorby cestopisu v časovém odstupu, začne nutně fungovat jako pozitivní selektivní proces, vytvářející novou krajinu cestopisu, jež bude předně krajinou vypravěče, a tudíž vzdálená neuspokojivé krajině cestovatele, kterou bude nevyhnutelně idealizovat. Tuto dimenzi idealizační role paměti později rozvine zejména Fromentin, pro jehož vypravěče bude skutečnou krajinou pouze ta, jež projde sítím paměťového filtru.

Postava vypravěče a cestovatele je problematizována explicitní diverzifikovaností jejich rolí. Mluví je střídavě, a zároveň, poutníkem, Francouzem, Evropanem, umělcem, filozofem, moderním křižákem i sběratelem antikvit a mnoha dalšími identitami. Všechny tyto podoby pronikají v různých formách do existence cestovatele i vypravěče a ovlivňují jejich promluvu v krajinných pasážích. Cestovatel-turista každodenně prožívá drobné úkony a praktické úkoly vyplývající z cesty, zatímco jindy se stává heroizovanou identitou prostřednictvím tematizovaných nástrah a nebezpečí cesty. Hlavním důsledkem multiplikace rolí cestovatele a vypravěče je však prakticky permanentní posun v časech krajiny. Cestovatel – moderní křižák se výkřiky hlásí k vojsku Svatého Ludvíka, dobývajícího Jeruzalém, cestovatel – Evropan však vepisuje své jméno na staré památky s cílem zachovat je pro budoucí generace cestovatelů. Vypravěč se jakožto poutník upíná k biblickému Jeruzalému, aby se vyhnul zklamání z jeho přítomnosti, vypravěč – umělec těží z intertextuálních přesahů, jež dovolují překrývání časově různě příslušných literárních obrazů téhož místa a naznačují mu výběrem četby trajektorii cesty (Homér, Vergilius, Tasso). Minulost i budoucnost je na dosah, spojuje se v postavě mluvčího a umožňuje mu bojovat proti smutku přítomnosti. Identita cestovatele a vypravěče je jednotná prakticky pouze svým ideologickým profilem – ten se vytváří v permanentním negativním vymezení vůči ostatním osobám náležejícím k orientální krajině (Turci, ranhojič, egyptský průvodce apod.). Mnohočetnost identit se tak sdružuje pouze v jednotné opozici k okolnímu světu.

Chateaubriandova orientální krajina je i přes důraz na subjektivitu vypravěče krajinou dvojnásobně kolektivní: na úrovni cestovatele (neboť prožívaná s ostatními cestovateli,



„námi“), i na úrovni vypravěče (prostřednictvím sdíleného uměleckého povědomí se stává společným prostorem imaginace a literární tradice většiny soudobých evropských čtenářů). Krajinné submotivy jako hory, jeskyně či řeky se spíše než příslušností ke krajině vyznačují příslušností k historickému pásmu, jejich topologická identita ustupuje identitě temporální. Role těchto složek spočívá v aktivizaci literárně-náboženských obrazů, nikoli v jejich participaci na koncepci krajiny. Pro Chateaubriandova vypravěče není důležitá síť vzájemných vztahů krajinných submotivů, často je izoluje od okolí, aby je začlenil do kontextu ideologického kánonu. Krajina je textualizovaná, je mnohem spíše prostředkem ke čtení slavných textů, než zdrojem inspirace k tvorbě.

Frekvencovanými intertextuálními odkazy se Chateaubriandův cestovatel dělí o věrohodnost s předchozími autory, explicitně spoléhá na jejich erudici, jeho autorita je tedy dvojité odkazována mimo text *Cesty do Jeruzaléma* – stojí jednak na cizích textech, jednak přímo na zkušenostech autora – umělce. Extratextovost cestovatelovy autority má důsledky pro pozici vypravěče – ta se stává výraznější, jeho kompoziční a estetizující schopnost nahrazuje mezeru, již v textu zanechává oslabený cestovatel. Vypravěč nabývá na významu a razantně zasahuje do finální distribuce prostoru, který jednotlivým krajinám je v textu určen. Měsíci, který cestovatel strávil v Káhiře, věnuje vypravěč 40 stran, třem dním stráveným v Jeruzalémě téměř 300. Pozice krajiny je tedy již u Chateaubrianda zcela závislá na subjektivitě vypravěče. Chateaubriand však tento princip dovádí ještě dále, a to v pasáži, kdy cestovateli není umožněno navštívit Korfu. Deskriptivní pasáž, kterou cestovatel nemůže poskytnout, je okamžitě nahrazena vypravěčem, který tráví čas vzpomínáním na obrazy Korfu v literatuře<sup>203</sup>. Vypravěč tak aktivuje autora – umělce, aby absenci krajiny viděné kompenzoval komponováním krajiny memorizované. Pasáž v kompetenci cestovatele je tedy zcela nahrazena pasáží vedenou výhradně vypravěčem. V těchto ohledech, ve srovnání s předchozími cestopisy, lze *Cestu do Jeruzaléma* z pohledu využití mluvčích v textu označit za revoluční. Dle některých kritiků vypravěč v tomto cestopise své výrazně role „režiséra využívá a zneužívá“<sup>204</sup>, v některých pasážích lze skutečně hovořit až o monopolizaci práva transponovat krajinu ze strany vypravěče. Tradice oslabení cestovatele ve prospěch

---

<sup>203</sup> Zajímavé je srovnání s Delacroix, který postupuje zcela identicky v pasáži, kdy cestovatel čeká na povolení vstoupit do Tangeru a čekání si zpřijemňuje četbou „staršího textu o Maroku“ (DELACROIX 1999, str. 97). Zásadní rozdíl však kladou oba texty do opozice: Delacroix předně nezmiňuje autora knihy, anonymita nedává textu tak zásadní roli, jako v *Cestě do Jeruzaléma*. Navíc cestovatel nakonec do města vejde a jeho reálný zážitek způsobí naprostou modifikaci představ, jež si předtím vytvořil četbou – Delacroix tedy nevytěšňuje cestovatelovu krajinu, naopak jí dává moc zásadně transformovat krajinu zkušenosti autora-umělce.

<sup>204</sup> GUYOT + LE HUENEN 2006, str. 86.

vypravěče, vytvoření možnosti krajiny jiné než viděné, se stala jedním z hlavních inspiračních přínosů *Cesty do Jeruzaléma*, plně využitých Nervalem k relativizaci reálnosti krajiny či Lotim ve snaze netradičně pracovat s některými v jeho době již kánonizovanými submotivy orientální krajiny. Pozorování cestovatele, hledání „pouhých obrazů“ je tedy oslabeno buď ve prospěch morální reflexe vycházející z koncepce autora – umělce, nebo estetizujícího záměru – v obou případech však ve prospěch vypravěče.

Cestovatel má však přesto svou nezaměnitelnou roli. Předně Chateaubriand problematizuje jeho v předchozích cestopisech takřka výlučnou vševědoucnost, tematizuje omezenost jeho pohledu a výhledu na okolní prostor, což umožňuje mimo jiné dramtizaci krajiny dynamizací procesu jejího poznávání – díky cestovateli může Chateaubriand plně zapojit princip „popisu – procházky“, tedy popisu aktivizovaného, jenž již neznamená, jako tomu bylo v předchozích cestopisech, stabilizační digresi, nýbrž spíše nový pohyb cestovatele, vyvíjející se a proběhnuvší paralelně vůči základnímu, primárnímu pohybu cestovatele po hlavní trajektorii cesty. Postupně se měnící perspektiva cestovatele znamená posílení motivu jeho pohybu krajinou, ovšem za cenu relativizace jeho postřehů. Krajina obhlédnutá jediným pohledem je krajinou nehybnou, prvoplánovým, de facto dvojrozměrným prostorem cestopisů 17. a 18. století, krajinou nakreslenou na mapě spíše než prostorem živoucího cestovatele. Chateaubriand přináší záměrnou redukci momentální znalosti cestovatele do literární krajiny pohyb, moderní měnlivost, dramatickosti objevovaného a především skutečnou trojrozměrnost. Flaubert využije redukce pohledu cestovatele k zakotvení času krajiny v přítomnosti, Maupassant dovede tento postup do extrému, tematizací krajiny jako slepé uličky nepochopitelného a definitivní odcizenosti koloniálního cestovatele. Na fiktivní rovině je motiv neviděného a neviditelného do hloubky využit Balzákem ke koncepci absurdity pouštní krajiny.

Chateaubriandův cestovatel se vymyká vůči předchozím obdobím zejména tím, že svou autoritu a věrohodnost podmiňuje také subjektivním kritériem, totiž efektivností svých smyslů (zejména zraku) mnohem více než důrazem na deskripci. Odtud role krajiny, základny obrazů, jakožto prostředníka k pochopení umělecké struktury textu. Cestovatel je subjektivním, a subjektivní se tedy může stát i jím pozorovaná krajina – která je poprvé podána tak, jak by bez subjektivního cestovatelova pohledu neexistovala, a jak by ji bez jeho a vypravěčovy promluvy nepoznal čtenář. I přes důraz na subjektivitu smyslových vjemů je

však Chateaubriandův vypravěč více než jinde čtenářem a spisovatelem<sup>205</sup>, díky tomu je jeho orientální krajina v konečném důsledku spíše krajinou knih než senzuality. Je však také poprvé explicitně krajinou předchozího života vypravěče i jeho budoucnosti, totiž konečnosti. Poznávání neznámé krajiny je prostředkem k reminiscenci krajin dříve prožitých a přečtených, je také klíčem k předzvěsti dalšího života, směřujícího k vlastní ruině, hrobu. Krajina je zde tedy subjektivizována nejen v romantickém slova smyslu, jako obraz pozorovatele a jeho duševního stavu, nýbrž i propojením svého času s časem vypravěčova života.<sup>206</sup>

*Cesta do Jeruzaléma* zakládá dlouhou tradici konfrontace mezi krajinami cestovatele a prekonstruovanými krajinami umělecké imaginace – tento rozpor, z něž vítězně vychází virtuální krajina umělce, však ještě neznamená cestu k fantasknosti, jako v případě krajiny vypravěče Nervalova. Před přesahem do nereálného světa totiž Chateaubriandův vypravěč preferuje ještě zčásti akademický aspekt intertextuálních odkazů – včetně výjimečně silného odkazu na vlastní díla, tedy díla autora-umělce, jež v orientální krajině vypravěč znovu prožívá<sup>207</sup>. Vytváří se tak koncept paralelní, potencionální krajiny, jež permanentně koexistuje s krajinou cestovatele a může se z ní vynořit kdykoli, často bez jasného spojníku – tento koncept bude následně plně využit zejména Fromentinem a Flaubertem. *Cesta do Jeruzaléma* však ve srovnání se všemi ostatními studovanými texty nejsilněji dává do popředí entitu autora – umělce. Uniká-li Nervalův vypravěč do krajinné fikce s cílem rozostřit hranici mezi přeludem a realitou, Chateaubriandův vypravěč v kupení literárních obrazů, vycházejících z umělecké zkušenosti, hledá naopak intelektuální zázemí, opěrný bod historické, teoretizované krajiny, jež je permanentním a rovnocenným dvojníkem krajiny cestovatele. Krajina je v jeho pojetí etickou hodnotou, kterou je třeba si zasloužit povědomím její chronologické osy a schopností jejího pojmenování, je především prostorem jmen, představujících klíče k jejím historickým identitám. Její krása je spíše než exotikou či estetickým vyvážením submotivů podmíněna ukotvením jejích komponent v evropském kulturním kánonu.

---

<sup>205</sup> „/.../ cítíme se nakonec více zaujati textem, než jeho předlohou.“ (GUYOT + LE HUENEN 2006, str. 259). K tomu také Philippe Antoine: „Hovořit o sobě znamená pro Chateaubrianda hovořit o sobě jakožto písíci postavě.“ (ANTOINE 1997, str. 41)

<sup>206</sup> Otázkou vztahu krajinného času a času vypravěče a cestovatele se budeme hlouběji zabývat v kapitole Krajinné submotivы a jejich vztahy.

<sup>207</sup> V tomto směru se Chateaubriandovi přibližuje pouze Lamartine, jehož vypravěč se v *Nové cestě do Orientu* setkává s odkazy na vlastní díla i uměleckou existenci autora – cesta je doslovným návratem k sobě samotnému (cf. zejména MOUSSA 1996, str. 70).

## **Poušť – šelma (Honoré de Balzac)**

Balzakova povídka *Vášeň na poušti*<sup>208</sup> je jediným textem tohoto autora, jehož část děje se odehrává v orientální zemi (Egyptě)<sup>209</sup>, a to i přesto, že pojem Orientu (včetně různých pojetí pouště) se v Balzakově díle objevuje na několika místech. Povídka vyšla poprvé v základní formě v *Revue de Paris* v roce 1830, autor ji poté upravil a zařadil v roce 1837 do *Filozofických studií*, následovně vyšla v roce 1845 v *Modestě Mignonové*. Definitivně byla zařazena do prvního vydání *Lidské komedie* v roce 1845, v oddíle *Scény z vojenského života*. Přestože se nejedná o cestopisný text a autor popisovaný prostor nikdy osobně nenavštívil (krajina autora je představována pouze imaginací a uměleckými zkušenostmi autora), pokládáme jeho roli ve vývoji kánonu orientální krajiny v 19. století za zásadní. Dílo vykazuje silné napětí mezi dvěma zdánlivě nekomplementárními principy: zcela klasický orientalistický kolorit s klišovitými atributy zde vstupuje do přímého kontrastu s postupem, jenž novátorsky obohacuje motiv pouště důrazem na životnost krajiny a sepětí smyslu jejího bytí s lidskou existencí.

### **Identita Balzakova vypravěče krajiny**

Rozdíl od cestopisných textů má důsledky v mnoha ohledech, pro nás je však důležitý ve vztahu vypravěč – cestovatel a z toho vyplývající pozice vypravěče k transponované orientální krajině. V Balzakově koncepci není napoleonský voják, tj. hrdina příběhu (cestovatel) zároveň vypravěčem povídky, vyprávěný děj neprožil. Cestovatel a vypravěč si tudíž každý nesou svou vlastní identitu, jež v některých momentech znamená i odstup, zdůraznění jejich rozdílnosti (toto rozlišení je výrazné například v pasážích, kdy vypravěč zdůrazňuje cestovatelovu neobratnost, nedostatečný přehled – uvádí například, že voják neměl dostatečné „vzdělání“, aby rozlišil, zda zvíře je „lev, tygr či krokodýl“, nebo že „neobratně“ ulehl ke spánku mimo dosah stínu). Nabízí se tak zajímavé srovnání například s Nervalovým textem, neboť i tam vypravěč několikrát předává příběhy, které sám jako cestovatel neprožil (případ legend). Identita vypravěče zůstává u Nerala v pasážích uvnitř i mimo legendy stejná, liší se však identita hrdiny příběhů - cestovatele. Zatímco mimo legendy je cestovatel alter egem vypravěče, v pasážích legend je cestovatelem – hrdinou příběhu

---

<sup>208</sup> BALZAC 1952, český překlad cf. BALZAC 1928.

<sup>209</sup> Dle údajů v katalogu *Lidské komedie* z roku 1845 Balzac původně plánoval vznik egyptského triptychu (kromě *Vášeň v poušti* také *Prorok a Paša*) a dále některé texty, jež se měly pravděpodobně odehrávat v Alžírsku (*Alžírský korzár* a *Emír*). Projekt zůstal nedokončený, pouze *Vášeň na poušti* byla realizována.

osoba jiná. Jedná se tak především o hru mluvčího, o vytvoření dalšího cestovatele: děj legendy není podán jako životní zážitek vypravěče, cestovatel těchto vyprávěných příběhů nemá nic společného s cestovatelem mimo pasáže legend – ten se pro v případě legend stává nikoli aktérem děje, nýbrž jeho posluchačem (legendy vyslechne v kavárně). U Nervalova zůstává tedy jedna postava vypravěče, znásobuje se však cestovatel.

Balzac princip převyprávění příběhu využívá k problematizaci mluvčího obdobným způsobem jako Nerval. Zdvojení mluvčího je však realizováno na jiném místě: hrdina příběhu – cestovatel (voják), převyprávěl svůj příběh po mnoha letech vypravěči povídky. Mluvčí, který příběh v povídce bezprostředně vypráví, jej tedy sám neprožil ani nevyslechl, postrádá autoritu autenticity, děj mu byl převyprávěn jinou postavou – jedná se tedy o děj, který zažil cestovatel neznámý jak posluchače příběhu (postavě povídky), tak čtenáři povídky. Cestovatel je tak v konečném důsledku definován jako první vypravěč, jehož příběh koncipuje děj a zároveň promluvu druhého vypravěče, bezprostředně promlouvajícího v povídce. Rozštěpuje se tak nikoli identita cestovatele, nýbrž vypravěče.

V Balzakově koncepci je však oddalující efekt zprostředkovanosti realizován nejen na rovině mluvčího (znásobení vypravěčů příběhu), nýbrž i na rovině prostorové. Kromě vypravěče se totiž násobí i krajiny - příběh je vyslechnut a vyprávěn mimo prostor, kde se původně měl odehrát. Orientální krajina je prožita pouze cestovatelem-prvním vypravěčem, na jehož pozici k ní se jako superstrát pokládá koncepce vypravěče druhého, jenž v egyptské poušti nikdy nebyl, jehož promluva (a popis krajiny) je však jediná, která v povídce zazní. Nepříslušností druhého vypravěče k vyprávěné krajině dochází tedy k prostorovému posunu vůči orientálnímu prostředí : oproti dalším zkoumaným textům pracuje Balzakovská povídka s explicitně vyjádřeným procesem prostorové vzdálenosti vypravěče od vyprávěné krajiny. Příběh, a tedy krajina, nikdy nebyly vypravěčem povídky prožity, jsou pouze příležitostně tlumočeny. Orientální krajina je zasazena do evropského prostorového rámce, nahlížena nikoli přímo a bezprostředně, nýbrž z odstupů. Vzdálenost mezi původní krajinou cestovatele a krajinou vypravěče povídky je tematizována a konkretizována hned v úvodu a dále posílána závěrem<sup>210</sup> (povídka sama se zřejmě odehrává ve Francii, pravděpodobně v Paříži, příběh vyprávěný v povídce se odehrává v Egyptě). Navíc je třeba zdůraznit, že „egyptský“ příběh

---

<sup>210</sup> Je zajímavé, že definitivní podobu tento „pařížský rámec“ dostal až před publikací v roce 1845 v *Lidské komedii* – Balzac pro potřeby celku doplnil do závěru textu reakci posluchačky, která v předchozích verzích promlouvala pouze na počátku. Vytvoření tohoto rámce tedy odpovídá potřebám sjednocení stylu *Lidské komedie*.

byl vyprávěn na přání francouzské posluchačky, jež toužila po exotickém dramatu – jeho existence v textu je tedy přímo závislá na vůli evropského světa vyslechnout jej, na interakci francouzského publika. Jedná se tedy o zcela jinou naratologickou situaci než u Nerval, jehož vypravěč sice taktéž může převypravovat příběhy (legendy), kde hlavní roli hrají cestovatelé-hrdinové s jinou identitou, vypravěč však příběhy vyslechl přímo v orientálním prostoru, a navíc v rámci tradičního orientálního rituálu – večerní ramadánové zábavy. Krajina, kde se vypravěč i cestovatelé pohybují, zůstává tedy identická – vždy se jedná o orientální prostor. Zprostředkování příběhů a jejich krajin nemá tudíž pro Nervalovu orientální krajinu zcizující efekt, orientální rámec zůstává platný jak pro krajinu cestovatele, tak pro prostor vypravěče. Mění se identita některých mluvčích, ne však jejich společná (alespoň momentální) příslušnost k orientálnímu světu, který ve všech vyprávěných příbězích (vně i uvnitř legend) figuruje.

### **Zprostředkování i bezprostřednost orientální krajiny**

Při zkoumání popisných krajinných pasáží povídky si nelze nepovšimnout výrazného napětí mezi tematizovanou zprostředkovaností a zároveň lexikální bezprostředností krajiny. Přestože je totiž orientální krajina v povídce, oproti většině cestopisných textů, dvojnásobně zprostředkovaná (tlumočená prvním vypravěčem a neprožitá vypravěčem druhým) a zakotvená v evropském rámci povídky, popisy, na nichž je v textu vystavěna, většinou nenaplnují očekávaný dojem zprostředkovanosti, spíše naopak výběrem výraziva a použitím často drobných krajinných i dějových detailů navozují atmosféru bezprostředního prožitku. Přijmeme-li hypotézu, že je snazší transponovat ve vyprávění explicitně zprostředkovaný děj než explicitně zprostředkovaný popis krajiny (zvláště v případě, kdy vypravěč popisovanou krajinu nikdy neviděl), jsou v Balzakově textu tóny popisných pasáží, jejich interpretace a spojení s duševním stavem hrdiny nečekaně výrazné. Na první pohled by se tedy mohlo jevit, že využitím zdvojeného vypravěče Balzac spíše sleduje zachování žádoucího dějového rámce pro exotický příběh a zasazení jeho exotické atmosféry do známého prostoru. Samotná tematizace zprostředkování orientální krajiny, její odcizení vůči vypravěči a vliv tohoto odstupu na popisy krajiny jsou v textu narativně ztvárněny skutečně jen v několika případech.

Kdy tedy v Balzakově popisu krajiny převládá zprostředkovanost, kdy do popředí vystupuje pozice druhého vypravěče, který krajinu neprožil a může realizovat svůj odstup od ní? Jedná se o pasáže, které využívají ironii. Již jsme zmínili moment, kdy se vypravěč

vědomě ohrazuje vůči hrdinovi – cestovateli zdůrazňováním jeho nedostatečného vzdělání. Podobným principem je důraz na „středomořskou představivost“ hrdiny, jež je zmíněna s ironií až shovívavostí: „*Posléze jeho jižní obraznost dala mu po chvíli zahlédnouti kameny jeho drahé Provence*“ (str. 14)<sup>211</sup>.

Ironie však nevstupuje pouze do vztahu druhý vypravěč – cestovatel. Její vliv lze vysledovat i v krajinných popisech:

„*Ač bylo nebe krásné za orientálních nocí, necítil v sobě síly pokračovati v cestě.*“ (str. 11)

„*ulehl na granitový balvan, rozmarně utvářený v podobě polního lůžka.*“ (str. 12)

„*vyrazila zvuk, jež přírodopisci srovnávají se skřípáním, pily.*“ (str. 25)<sup>212</sup>

Využití kontrastu mezi tradičními exotizujícími klišé nočního orientálního nebe a všedními starostmi unaveného cestovatele (únava, strach) vytváří žádaný zcizující efekt. Paralela mezi vojenským lůžkem a kamenem, jež hrdina použil k odpočinku, vytváří ironii nejen vůči krajinnému elementu (kameni), nýbrž i vůči hrdinovi – jeho vojenská minulost jako by mu měla pomoci překonat nepřátelskou krajinu. Skála je pro vojáka (ovšem pouze v pojetí vypravěče) obdobou zaobleného<sup>213</sup> táborového lože. Ironie konečně může zasahovat i zcela mimo orientalistický kontext, když paroduje jiné literární směry (naturalismus).

### **Komponenty orientální krajiny**

Egyptská krajina příběhu napoleonského vojáka je prakticky omezena na poušť a nepostrádá tradiční prvky spjaté s kánonem orientálního prostoru, obsahuje řadu v dané době již ustálených atributů Orientu. Podtrženy jsou motivy nepřátelskosti a divokosti pouště. Nekonečnost pouště je v mysli hrdiny úzce spjata s dojmem ztracenosti, dezorientace, a tudíž strachu z neznámého nebezpečí a zranitelnosti. Nevyzpytatelnost krajiny způsobuje vojákovi trvalý pocit nejistoty a zoufalství.

---

<sup>211</sup> „*Enfin, son imagination méridionale lui fit bientôt entrevoir les cailloux de sa chère Provence /.../.*“ (str. 617)

<sup>212</sup> „*Malgré la beauté du ciel pendant les nuits en Orient, il ne se sentit pas la force de continuer son chemin.*“ (str. 615)

„*/.../ il se coucha sur une pierre de granit, capricieusement taillée en lit de camp /.../.*“ (str. 616)

„*/.../ elle jeta ce cri sauvage que les naturalistes comparent au bruit d'une scie.*“ (str. 623)

<sup>213</sup> Význam slova „*capricieusement*“ lze ostatně vyložit nejen jako „křivolace, nerovnoměrně“, nýbrž především jako „rozmarně“ – ironie je tedy výběrem tohoto výrazu v pasáži značně posílena

Některé krajinné atributy však v povídce nabývají na intenzitě. Leitmotivem je krutost. Nelítostná krajina vstupuje do přímé paralely k pocitům hrdiny, krutost a násilí (prožívané či obávané) jsou všudypřítomným tématem děje. Motiv násilí se přímo podílí na vytvoření děje příběhu – hrdina se v pouštní krajině ocitá v důsledku únosu a následného útěku svým berberským únoscům. Jak přesně vystihuje Ahmed Amrani<sup>214</sup>, první kontakt s pouštní krajinou je zcela ovlivněn těmito krutými okolnostmi, princip úniku z krutosti zároveň vytváří pro hrdinu příběhu roli vzdálenou poutníku či dobrovolnému poustevníku – v poušti se voják ocitá nedopatřením, obavou z krutosti Berberů, volbou menšího zla, a několikrát uvažuje návrat k únoscům, aby se za cenu snášení jejich krutosti vyhnul smrti v drsné pouštní krajině. Pouštní prostor v sobě nese řadu krutých dějů, skrytých pod povrchem, jejichž existenci hrdina tuší. Tato atmosféra, v níž se kdykoli může projevit zlo krystalizující na povrch, se ostatně aktivizuje jako děj, když vlivem na lidskou mysl vyvolá krutost vypuknutí závěrečného dramatu – smrti panteřice. Drsná krajina totiž jako by způsobila náhlý instinktivní zkrat, kterému voják podlehl, když zvíře v náhlém strachu zabil. Hrotící, stupňující se pocit nebezpečí vyprovokoval v člověku instinkty zvířete, pouštní krajina vlastně působila jako katalyzátor všeho živočišného, co si s sebou hrdina přinesl.

Klíčovým významem pouštního prostoru je jeho sterilní jednotvárnost a završenost, jež hrdinu hluboce deprimují a přivádějí jej na pokraj šílenství a sebevraždy. Jean-Paul Richard velmi přesně definuje význam mnohotvárnosti a variability krajiny pro Balzakovo dílo.<sup>215</sup> Dodávají-li různorodost a krajinné kontrasty Balzakovým hrdinům potřebnou energii a záchytné body, je pouštní krajina naopak symbolem ztracenosti, beznaděje.

*„Počernalé písky pouště se táhly do nedozírna všemi směry /.../ Nebe mělo orientální lesk zdrcující čistoty, neboť nedovoluje tu obraznosti toužiti po ničem. /.../ Mlčení dělilo svou divokou a surovou velebností.“ (str. 13)<sup>216</sup>*

Stereotypnost krajiny na vizuální rovině má dalekosáhlé dopady na samotnou existenci člověka v poušti. Platí-li pro uchopení krajiny „vidět znamená mít moc“<sup>217</sup>, tj. být schopen

---

<sup>214</sup> Cf. Ahmed AMRANI: *Désert, désir et Dieu dans une nouvelle de Balzac*, in: Poétique et imaginaire du désert, str. 33 – 38.

<sup>215</sup> „Rozmanitost zde vytváří násobenost a tedy, v Balzakově mytologii, bohatost.“ (RICHARD 1970, str. 130)

<sup>216</sup> „*Les sables noirs du désert s'étendaient à perte de vue dans toutes les directions /.../. Le ciel avait un éclat oriental d'une pureté désespérante, car il ne laisse alors rien à désirer à l'imagination. /.../ Le silence effrayait par sa majesté sauvage et terrible.*“ (str. 616)



využít krajiny, pak právě relativizace zrakové kapacity cestovatele, ohrožovaného pálicím sluncem, fata morgánou a nekonečnou rozlehlostí viděného, znamená paralýzu jeho existence, smyslu v ní. Nekonečno se rozkládá všemi směry, nelze jej tudíž obejít, odvrátit od něj zrak jinam. Krajina jako prostor dominovaný cestovatelem tak ztrácí svou hlavní charakteristiku. Jednotvárnost se však projevuje nejen v rovině vizuální, nýbrž i sluchové. Země bez horizontu, neboť bez konce, nebe bez mraků, písky bez nedokonalosti, ticho bez zvuků - tyto atributy nehybnosti a neuchopitelné dokonalosti vyvolávající prázdnotu znamenají pro Balzakovu hrdinu jednoznačný protiklad způsobu lidské existence. Poušť se vyznačuje dokonce jakousi formou akustické dutosti – neodráží ozvěnu, když cestovatel vykřikne, aby roztránil svou samotu, je prázdná i z hlediska možné interakce (str. 617). Jednotvárnost je dále posílena ztrátou hranice mezi jednotlivými elementy (země a vzduch), když se zmizením horizontu zmizí i rozdělení mezi zemí a nebem. Monotónnost je tak multidimenzionální – realizuje se na úrovni horizontální, vertikální i časové – a v konečné fázi tak zcela pohlcuje existenci hrdiny.<sup>218</sup> Z tohoto pohledu je tedy pouštní krajina v Balzakově díle výjimečnou, neboť ani možnost sledovat ji z vyvýšené perspektivy nemění nic na dojmu ztracenosti cestovatele v ní. Vertikální odstup neumožňuje cestovateli pochopit krajinu a naplánovat svou existenci v ní, což je pro Balzakovy hrdiny zcela frustrující zážitek, neboť i přes vyvýšenou pozici se nedostavuje pocit odstupů a přehledu nad řádem krajiny.<sup>219</sup> Pocit nuceného vnoření do ní naopak znásobuje pocit ohrožení, nebezpečí. Monotónnost znamená absenci linií, přechodů a jakýchkoli dalších záchytných bodů ve všech dimenzích. Poušť je vrcholem nestrukturovanosti, nepochopitelnosti systému.<sup>220</sup>

Nekonečnost a monotónnost jsou posíleny i použitím dalšího tradičního postupu – propojením pouště a vodní plochy, založeným na odrazech světla, a s tím související princip opakovaného zrcadlení. Zrcadlení jako by posilovalo dojem absence horizontu na základě jeho zmnožení a tak zesilovalo dojem rozlehlosti a tudíž dezorientace člověka. Zrcadlení mate smysly pozorovatele, přináší riziko záměny reálné a zrcadlené krajiny, cestovatel tak ztrácí kontrolu nad rozlišením skutečnost – fikce.

---

<sup>217</sup> Viz např. M. COLLOT: „Vidět je jednou z forem moci.“ („*Le voir renvoie à un pouvoir*“; in: *Points de vue sur la perception des paysages*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 218)

<sup>218</sup> Zároveň však lze výraz „*éclat oriental*“ použitý pro popis oblohy chápat jako ironizující prvek, neboť sám o sobě nemá žádnou výpovědní hodnotu, pouze umožňuje připomenout ustálená exotizující klíšé.

<sup>219</sup> RICHARD 1970, str. 123 a 124.

<sup>220</sup> „/poušť/ neboť je absolutněm vše zahrnujícího plánu, a absurdní hranicí ne-struktury.“ („*le désert/ car il est l'absolu du plan, d'un plan englobant, et comme la limite absurde de la non-structure*“; RICHARD 1970, str. 127)

„Neviděl, je-li to moře ledu nebo jezer slitých jako zrcadlo /.../ v písku zmítaném drobnými vlnkami; obzor posléze končil jako na moři, je-li krásně, světelnou čarou.“ (str. 13)<sup>221</sup>

Zrcadlení a motiv vodní plochy, široce rozvedený později Fromentinem, komplikuje pojetí povrchu krajiny, která se na základě očního klamu stává pohyblivou, nevyzpytatelnou. Jediným bodem krajiny, jehož stabilita a neměnnost může být pozitivním prvkem pro umožnění orientace hrdiny, je horizont. Ten se však mění ve „světelnou linii“, nehmatatelný prvek, jehož základní vlastností je opět měnlivost a transparentnost, chromatická prázdnota. Poslední záchytný bod krajiny se tedy rozložil v přechodnou optickou stopu. Michel Collot rozlišuje při definici krajiny vnitřní a vnější horizont<sup>222</sup>. Jeho hypotéza významně nuancuje vymezení horizontu „viděného“ v krajině, vyčleňující vnější horizont jakožto hranici, za níž již není žádná krajina vidět, a vnitřní horizont, ohraničující oblasti, jež uvnitř krajiny nejsou viditelné pro vnitřní překážky (údolí, hora apod.). V případě pouštní krajiny *Vášeň na poušti* však hrdina postrádá oba typy horizontu: vnější se stává pochybnou světelnou linií, vnitřní neexistuje kvůli jednotvárnosti krajiny a její plochosti. Horizont, který v jiné krajině napomáhá smyslům vyčlenit základní vjemy a zabraňuje nakupení prostorových indicií bez řádu a hierarchie, neplní v pouštní krajině svou roli filtru či přirozeného rámce a umožňuje krajině překročit běhy percepcie a zahltit smysly pozorovatele – cestovatele, jemuž hrozí riziko senzuálního utonutí v monotónním prostoru. Ztráta horizontu má navíc bezprostřední vliv na časovou osu krajiny – právě horizont se svým důrazem na budoucnost (horizont = krajina dosažitelná zítra, směr pohybu prostorem) udává rytmus cestovateli i jeho prostoru. Absence horizontu je tedy taktéž absencí časové linie, jedné ze základních orientačních hodnot lidské existence.

V tomto světě bez opory se cestovatel snaží nalézt prvky, které by krajinu civilizovaly, přiblížily ji kulturně spřízněnému, známému světu. Odtud užití paralely mezi smyslovými vjemy a zbraněmi, tedy objekty vojákovi důvěrně známými. Lesk písku připomíná odraz světla na ocelové čepeli („*une lame d'acier*“), světlo na obzoru ostří meče („*le tranchant d'un sabre*“). Dalším principem „zlidšťování“ pouště je hledání vazby mezi přírodními objekty a architekturou - vzrostlé, osamělé palmy připomínají vojákovi kmeny vysochané v

---

<sup>221</sup> „Il ne savait pas si c'était une mer de glaces ou des lacs unis comme un miroir. /... /.../ au sein du sable agité par petites vagues menues; enfin l'horizon finissait, comme en mer, quand il fait beau, par une ligne de lumière /.../“ (str. 616)

<sup>222</sup> Cf. M. COLLOT, op. cit., str. 213 - 215

„saracénských“ sloupech katedrály v Arbes, Balzac užívá pro jejich vrcholy dvojznačného výrazu „*tête*“<sup>223</sup> – „hlava“, který v konečném důsledku jednak vnáší architektonický podtext (hlavice sloupu) a navíc palmy antropomorfizuje – oba postupy sledují zmíněný cíl, totiž zlidštění pouště, její přiblížení myslí člověka. Oproti jiným textům tedy použití paralely krajina – architektura v Balzakově textu znamená mnohem více než estetizující gesto. Přiblížení pouštní krajiny kulturnímu zázemí cestovatele je totiž otázkou života a smrti hrdiny. Hledání podobnosti a vytváření motivu pouštního prostředí jakožto estetického objektu je tedy spíše instinktivní reakcí a nezbytnou součástí děje než pasivní sebereflexí, jako je tomu například u Lamartina. Evropská krajina nefunguje jako paměťový posun, je spíše záchranným bodem a prostředkem boje proti okolnímu prostoru.

Antropomorfizace palmy je v textu zdůrazněna na několika místech, vyvrcholením tohoto postupu je následující pasáž:

*„Ale jako dědic netrápící se dlouho smrtí příbuzného, oloupil tento krásný strom o široké a vysoké zelené listy, jež jsou jeho poetickou okrasou.“* (str. 17)<sup>224</sup>

Palma jakožto krajinný prvek má v povídce zvláštní postavení – je sice pevně spjata s prostorem pouště, nepodílí se však na nepřátelské atmosféře, kterou poušť vytváří. Jakožto rostlinný element se stává obrazem všeho příjemného, vlhkého, živoucího. Balzac často pracuje s obdivem a pozitivní funkcí bohatého rostlinstva v krajině, odtud role zeleně palmového háje, která již zdáli dodává cestovateli naději – výjimečný pocit v jinak beznadějném prostoru. Palmy se svými datlemi zachrání vojáka před smrtí hladem a poskytnou mu životadárný stín a opakovanou naději na přežití, „kmen“ palmy hrdina využije pro zabezpečení vchodu do jeskyně a větve pro úpravu lůžka. Tento „strom“<sup>225</sup> je tedy na základě zmíněných zkušeností cestovatele pro Balzaka vypravěče symbolem života v poušti, spojencem v boji cestovatele proti nehnutelnosti a sterilitě. Proto je výrazně antropomorfizován a jeho pozice vůči krajině je uměle posilována ve snaze zdůraznit jeho vítězství nad neživostí. Kmen palmy tak slouží vojákovu místo „těla přítele“, které obejmeme ve

---

<sup>223</sup> „*les têtes verdoyantes et majestueuses*“ (str. 616)

<sup>224</sup> „*Mais, comme un héritier qui ne s'apitoie pas longtemps sur la mort d'un parent, il dépouilla ce bel arbre des larges et hautes feuilles vertes qui en sont le poétique ornement /.../*“ (str. 618)

<sup>225</sup> Dlužno podotknout, že z botanického hlediska není palma stromem, nýbrž monocotyledonem, jednoděložnou rostlinou neprodukcující dřevo a nemající kmen ani větve. Vytvoření paralely mezi palmou a stromem je možno chápat jako potřebu přiblížit orientální krajinu evropskému kontextu a dále v souvislosti s tím, jak je strom se svou významovou základnou a vertikálním aspektem vděčným submotivem literární krajiny.

snaze vyrovnat se s beznadějí okolní rozlehlosti. Právě v blízkosti palmového kmene je voják schopen pláče a zoufalého výkřiku (str. 617), aby ventiloval vnitřní krizi – palma působí jako katalyzátor expozice duševního rozpoložení cestovatele, je jeho jediným naslouchajícím psychologem. Tento „král pouště“ (str. 618), jehož poražení je nemístným zásahem do pravidel pouštního světa, je schopen vzbudit v člověku náklonnost. Když voják palmu porazí, aby z ní měl užitek, její konec je vylíčen přímo jako pohřeb. Náznak ironie v této pasáži lze opět přičíst tvorbě odstupe mezi cestovatelem a vypravěčem, ukazující na shovívavý nadhled vypravěče vůči hrdinovi příběhu (včetně jeho přirovnání k nevděčnému dědici).

Balzakova poušť přináší do textu ve významné míře topos jeskyně, jež s sebou nese rozsáhlou sémantickou základnu danou nejen biblickou tradicí, nýbrž i obecným filozoficko-spirituálním konceptem<sup>226</sup>. Tradičně se jeskyně může nejen v evropském myšlenkovém systému stát místem setkání s nadpřirozenem, s posvátným či božským principem, ale také bytostně blízkým ochranným místem zrození, eventuálně znovuzrození, či naopak místem utajení a (nebezpečného) neznáma. Jeskyně je také v jistém ohledu centrem<sup>227</sup>, místem sama o sobě, vlastním světem mezi zemí a podzemím, nezávislým na okolním časovém a prostorovém řádu a jako taková může získat funkci posvátného středu duchovního vývoje. Právě svou relativní svébytností a nezávislostí na okolní krajině vytváří jeskyně pro Balzakova cestovatele jediný skutečný zachytný bod v pouštním prostoru bez kontur, jedinou záruku zachování racionality. Zároveň pouze jeskyně aspiruje na samostatnou existenci ne zcela nutně spjatou s existencí lidského hrdiny – je svým uzavřeným charakterem jaksí objektivnější, pevnější, ukotvenější v prostoru než neměnná a nelidsky završená, nezachytitelná otevřenost pouště. Od auditivní jednotvárnosti pouště se dále jeskyně odlišuje svou schopností odrážet zvuky, vytvářet ozvěnu – je tedy schopná stát se partnerem, nikoli dutým prostorem.

Jeskynní prostor Balzac staví do popředí i dějově, neboť právě do něj umisťuje klíčovou scénu celé povídky, totiž setkání hrdiny s panteřicí. Jeskyně se nachází v útrokách kamenné pouštní vyvýšeniny, zdá se nerozpoznatelná, zblízka nesoucí stopy dřívějšího lidského osídlení. Jeskyně se tak stává prvním reálným krajinným spojením mezi cestovatelem a jiným člověkem, navíc její pozice skrytého útočiště plně naplňuje základní

---

<sup>226</sup> K významovým polím jeskyně v dávných mýtech viz ELIADE 2005, str. 198-199., dále pak jeskyně jakožto samostatný svět, jeskyně versus labyrint viz GUÉNON 1962, předně str. 194, 198-199.

<sup>227</sup> K motivu jeskyně jakožto centrálního, sjednocujícího prostoru GUÉNON, op. cit., str. 66.

sémantické požadavky tohoto toposu<sup>228</sup>. Toto spojení nabývá okamžitě na významu i z hlediska duchovního : cestovatel u jeskyně objevuje datle, „nečekanou manu“(str. 617), kterou pěstoval jeho předchůdce. Díky odkazu na biblický pokrm, seslaný Bohem do pouště, se cestovatelův předchůdce stává zároveň nositelem pozemské i duševní stravy – a záchrany.

V první fázi interpretace se však motiv kánonizovaný jako možné útočiště, prostor, k němuž lze upínat naději na iniciaci a na počátek procesu mentálního uchopení krajiny, stává místem, jemuž vládne šelma, tedy příroda, vše, co člověka přesahuje a ohrožuje. Důležitý je taktéž časový aspekt – hrdina přichází do jeskyně hledat útočiště *pozdě*, prostor byl již před jeho příchodem do krajiny obsazen panteřicí k pravidelnému odpočinku. Zabydlení jeskyně, rituál podrobení a zintimnění části prostoru, se tak pro cestovatele stává pouze nesplněným očekáváním a tedy dalším zdrojem frustrace. Naděje na nalezení vlastního bodu v krajině, z nějž by bylo možno dosud nepochopený a nepochopitelný prostor začít vstřebávat, mizí v momentě, kdy hrdina zaregistruje původní, legitimní obyvatelku jeskyně.

Balzac pro koncepci toposu jeskyně využívá i tradičního kontrastu světlo – tma. Jeskyně se zpočátku stává místem šera, nepřehlednosti, prostorem stínů a nejasných obrysů. První setkání s šelmou se nese ve znaku znejistění vizuálního aspektu, relativizace viděného, a tudíž ztráty hlavního orientačního smyslu. Cestovatel nejprve pouze na základě sluchového a posléze čichového vjemu a nejasného dojmu „divoké energie“(str. 618) dechu zvířete hádá, jaký tvor s ním prostor sdílí, společným rysem všech domněnek je strach z neznámého, v dané chvíli nepoznatelného a tudíž nebezpečného tvora. Hrůza cestovatele pramení z několikanásobné nejistoty: vizuální (tma), sluchové (ticho, zvláštní zvuky zvířete) i racionální – setkání se zvířetem přichází ve chvíli náhlého probuzení hrdiny, kdy hranice mezi snovým a reálným je nezřetelná. Jeskyně je v daném okamžiku nejnebezpečnějším místem krajiny, místem, které umožňuje krajině vše (reálné i fantaskní) a hrdinovi nedovoluje nic (žádnou jistotu).

Jeskyně je však zároveň scénou prvního přiblížení hrdiny a panteřice – když na něj šelma po probuzení oproti všem očekáváním hrdiny nezaútočí, začíná proces vytváření vztahu mezi oběma subjekty, a potažmo tedy i žádoucí proces vstřebávání pouště cestovatelem. Jeskyně tak ve druhé fázi nabývá rysu iniciace, a dokonce iniciátora iniciace – je začátkem

---

<sup>228</sup> K motivu jeskyně jakožto útočiště viz např. BACHELARD 2010, str. 205 – 234.

poznávání a usouvztažnění člověka v krajině. Postupně se tak perspektiva obrací – jak se člověk a šelma přibližují, (znovu)nabývá jeskyně smyslu jakožto místo zasvěcení, prostor zázraků, bod východiska a nového začátku – v útrokách jeskyně dojde i k prvnímu fyzickému kontaktu se šelmou, hrdina prožívá vjem dotyku panteřice poprvé v životě, je uveden do nového světa a způsobu života, neboť od této chvíle se jeho „pouštní“ život bude rytmizovat právě v kontextu kontaktu se zvířetem. Jeskyně jakožto sjednocující bod dává první impuls k navázání vztahu s okolní krajinou a k harmonizaci hrdiny s jejím řádem.

### **Kočkovitá poušť**

Ve chvíli, kdy se voják setkává poprvé se šelmou, Balzac vytváří popis spící panteřice, který hned od počátku dává na základě výběru barev tušit paralelu s pouští: žlutá/zlatá, bílá a černá jsou barvami srsti, ale také písku ozářeného a spáleného sluncem. Kožich panteřice je definován jako „živé zlato“ – opět paralela s pohyblivými písky. Šelma spí v pouštní jeskyni, v útrokách písečné krajiny, kterou dobře zná a která je jí domovem. Již od této první pasáže je zřejmé, že zvíře symbolizuje poušť – a to nejen vnějšími, vizuálními paralelami, nýbrž i dotykovými vjemy (teplo srsti jakoby prohřáté sluncem) a konečně i charakterem. Hned v prvních odstavcích povídky jsou zvířata spojena s motivem „vášně“<sup>229</sup>, tedy citu radikálního, jehož vyhocenost je v souladu s pouštním prostorem. Jako by emotivní život zvířat mnohem spíše než do lidského prostoru patřil do krajin extrémních, klimaticky i intelektuálně vyhocených. Panteřice pozřela koně, který padl únavou při útěku vojáka – stejně jako poušť je i ona schopna strávit všechny stopy živé přítomnosti v poušti, mrtvá těla zvířat i lidí. Ze šelmy vyzařuje síla, neúprosnost, ale zároveň také divoká krása – stejně jako z tradičního uměleckého obrazu pouště. Nicméně panteřice je zároveň svou životností, ohebností a zaobleností kontur protipólem pouštní strnulosti a ostrých hran krajinných rysů. Balzac, často užívající motivu zkostnatění, vyschlosti pleti a celkové tělesné strnulosti jako doplňujících rysů negativního charakteru postav, vkládá do panteřice pozitivní kontrast ke krajině.

Panteřice však neztělesňuje jen prostředí, v němž žije. Vypravěč obraz pouštní kočky spojuje od první chvíle a poté v průběhu celého příběhu se ženskými rysy jak z hlediska fyziologického (její hlava vykazovala „vzdálenou podobu s tvářností úskočné ženy“, str.

---

<sup>229</sup> „/.../ vy tedy věříte, že zvířata jsou zcela oprostěna od vášní?“ (str. 7) / „/.../ vous croyez donc les bêtes entièrement dépourvues de passions?“ (str. 614)

27)<sup>230</sup>, tak předně s důrazem na tradiční ženské ozdoby, když hovoří o „hedvábných náramcích“ na předních tlapách, vytvořených tmavými proužky srsti, o „prstenech“, kterými končí ocas a které na slunci září jako drahé kameny, o „šatech“ (místo kožichu), jejichž barva je zlatavá, o stříbrných vousech, „kovových“ očích, „damaškových“ drápech. Na základě paralely se vzácnými materiály je kočka od počátku spojena implicitně i explicitně s motivem aristokracie, její vzhled je pro vypravěče „císařský“, šelma je „princeznou“, „sultánkou pouště“. Paralely mezi panteřicí a vzácnými drahými materiály jako by měly cestovateli dodat pocit bezpečí, návratu známého světa, příjemného „tepla“ bohatství, často využívanému v Balzakově díle. Barvou kožichu se kočka také zařazuje do Balzakových postav světlolasých žen – oproti unylému, jakoby vybledlému typu některých z nich však panteřice srší energií, jedná se tedy o světlolasou ohnivou charakteristiku ženské postavy, jež patří k ideálům řady Balzakových hrdinů. Výraznost osobnosti vypravěč podtrhuje důrazem na velké, výrazné oči a rozšířený pohled, který by byl v kontrastu s Balzakovou koncepcí malých, pichlavých očí jakožto nebezpečného charakterového jevu<sup>231</sup>.

Po probuzení se šelma chová „jako malá milenka“ („*comme une petite maîtresse*). Erotické pouto mezi vojákem a šelmou je ostatně naznačeno několikrát – mladík je okouzlen její elegancí, hebkostí jejího kožichu a krásou jejích očí. Hladí ji pohybem „stejně lichotivým, stejně zamilovaným, jako by laskal nejhezčí ženu“ („*aussi doux, aussi amoureux que s'il avait voulu caresser la plus jolie femme*“), šelma mu připomíná jeho první milenkou, včetně odkazu na hrozbu krutosti, když i ona mu pro žárlivost neustále hrozila nožem, tedy smrtí.

Propojíme-li všechny uvedené motivy, docházíme k problematizovanému obrazu pouště-šelmy-ženy<sup>232</sup>. Vztah obdivu, zároveň podbarvený neustálou obavou z možné smrti, nedůvěra spojená s citovou vazbou – tak se vytváří i pocity evropského cestovatele, který je vnořen do zákonitostí pouštní krajiny. Koncepce setkání a vztahu individuí na základě permanentní akce a reakce, napětí, základní vztah, který J.P. Richard nazývá „oběť – kat“<sup>233</sup>, všechny tyto atributy se aktivizují jako komponenty vztahu cestovatele a panteřice. V závěru dochází k obrácení role, neboť cestovatel, při prvním setkání potencionální oběť dravého

---

<sup>230</sup> „*sa tête avait aussi une vague ressemblance avec la physionomie d'une femme*“ (str. 624). Český překlad oproti originálu přidává v této větě adjektivum „úskočná“.

<sup>231</sup> Podrobnou analýzu tělesných prvků ve vztahu k utváření povahy hrdinů v Balzakově díle viz např. RICHARD 1970, str. 31, 35.

<sup>232</sup> Tento Balzakův koncept by bylo možno zařadit do širšího kontextu literárního pojetí krajiny jakožto paralely k lidskému tělu, jak jej pojednává např. A. Roger (cf. ROGER 1978).

<sup>233</sup> RICHARD 1970, str. 89, 110.

zvířete, se stává katem panteřice, když ji nedorozuměním zabije. Důležitost motivu boje, konfrontace jakožto stěžejní prvek vztahů v Balzakově díle předurčují závěr příběhu a zároveň svou brutální charakteristikou přesně odpovídají náladovému vyznění krajiny.

Bylo by však příliš generalizující postavit pouhé rovnítko mezi těmito třemi významovými elementy. Důležitější než jednotlivé body tohoto triptychu jsou přechody mezi nimi. Antropomorfizace pouště a panteřice zároveň nevyhnutelně znamená vyvažující, opačný postup, totiž oslabení lidského aspektu hrdiny. Nabývá-li se krajina či některé její komponenty lidských vlastností, je-li panteřice ženou, pak zároveň hrdina může být neživým krajinným prvkem či zvířetem. Pouštní krajina je tedy krajinou mísení – nejen na úrovni identity, nýbrž i příslušnosti k ne/živému světu, je nejen „prostorem přechodu, v němž je nelidskost naznačena smazáním paradigmatu zvířecí/lidské“<sup>234</sup>, nýbrž také, obdobně jako u Lotiho či Flauberta<sup>235</sup>, prostorem přechodu od neživé hmoty k organické. Relativizace vztahu těchto dvou různých částí krajiny, světa živého a neživého, probíhá i v dalších úrovních: odkazy na šperky nejsou užity pouze v rámci paralely s ženským aspektem. Balzakova koncepce movitých, lesklých, vzácných a obecně drahých předmětů, šperků, svícňů apod. jakožto zdroje energie, světla, tepla a života, je všeobecně známa.<sup>236</sup> Balzac tyto motivy v mnoha pasážích svých děl přímo oživuje (zlato může jiskřit, téci, zářit, ale také milovat, myslet), aby kvalitu lidské existence podmínil jejich živoucí energií. Balzakův cestovatel chápe panteřici, jejíž kožich je „živým zlatem“ (str. 629), jako prostředek k oživení vzácných předmětů, „náramky“ a „prsten“ jsou tentokrát skutečně živé, tvořené z živoucí látky. Metafora se tedy v tomto textu obrací – místo procesu oživení zlata skrze slovesa a adjektiva spjatá s životními či alespoň pohybovými funkcemi dochází zde k využití odkazu na motiv šperků pro definici živé hmoty.

Když poušť zaútočí svou sterilitou a nelidskostí na život a smysly cestovatele, může jej zachránit pouze jeden z jejích obyvatel, její vlastní článek – nejprve palmy, následovně panteřice. Poté, co vojáka kočka zachrání z jisté smrti v tekutých píscích, stane se pro něj skutečným přítelem, spojencem. Poušť se náhle pro mladého muže „zabydlí“ (str. 627), ukáže mu díky panteřici svou živoucí, hmatatelnou a definovatelnou podobu, s níž je možno hovořit, která mění výraz, komunikuje. Poušť již není nehybná, tichá a nelidská – má najednou svou

---

<sup>234</sup> BARTHÉLÉMY 2008, str. 21.

<sup>235</sup> Máme na mysli zejména Lotiho obrazy skal jakožto zkamenělých prehistorických rostlin či Flaubertův obraz sfingy - zvířete.

<sup>236</sup> RICHARD 1970, str. 131-133.



tvář, která člověka pozoruje a vyžaduje si jeho pozornost, reakci, tedy aktivní existenci. Ve chvíli, kdy hrdina poznává, že šelma má svou duši, přiznává zároveň duši krajině:

*„Má duši! Privil si, studuje klid této královny písků, zlatavé jako ony, bílé jako ony, osamělé a žhavé jako ony...“* (str. 37)<sup>237</sup>

Od okamžiku, kdy poušť prostřednictvím jednoho ze svých atributů (panteřice) získává duši, je cestovatel schopen obdivovat její kouzlo, porozumět jejímu rytmu, vnímat a definovat její barvy a dimenze, poušť dokonce ztrácí svou beznadějnou monotónnost život v ní je najednou pro cestovatele „plný protikladů“ (str. 627). Kromě vizuálních smyslů vnímají rozdíl i smysly sluchové – duté ticho je nahrazeno „imaginární hudbou nebe“. Horizont se z nepostřehnutelné světelné linie náhle proměňuje ve vymezený bod („*sphère décrite par l'horizon*“). Jedná se taktéž o moment, kdy obydlená krajina umožní hrdinovi bez rizika ztráty racionality opět soustředit se na sebe, samota již pro něj není zákazným důsledkem okolního prostředí, nýbrž přirozeným procesem vnímání prostoru a své pozice v něm. Právě na základě zkušenosti s šelmou může hrdina v závěru poušť popsat, pokusit se ji vystihnout jazykově, tedy způsobem, jenž je krajině cizí.

## **Nereálná krajina**

Nabízí se otázka, do jaké míry je Balzakova poušť reálná. Její reálnost je explicitně oslabena kvůli zmíněné tematizaci zprostředkovanosti příběhu. Vyjdeme-li z teorie Juliette Grange<sup>238</sup>, která Balzakově krajině přiznává úlohu v realitě pouze skrze lidského hrdinu a jako odraz „vnitřního stavu člověka“<sup>239</sup>, je problematické definovat realitu pouště v našem textu, neboť „V poušti, vidíte, jest vše a není nic /.../ je to Bůh bez lidí.“ (str. 37)<sup>240</sup>. Balzac tak navazuje na mysticko-súfijskou definici pouště jakožto „slova božího“, interpretující tuto krajinu jakožto přítomnost Boha v prázdnotě a prostorové nedokonalosti.<sup>241</sup> Může být pro Balzakova vypravěče skutečná krajina, v níž je přítomen možná bůh, ne však člověk,

---

<sup>237</sup> „*Elle a une âme... dit-il en étudiant la tranquillité de cette reine des sables, dorée comme eux, blanche comme eux, solitaire et brûlante comme eux...*“ (str. 629)

<sup>238</sup> „Příroda a krajina nejsou součástí reality, neohrožují ji.“ (GRANGE 2008, str. 70)

<sup>239</sup> *Ibid.*, str. 71.

<sup>240</sup> „*Dans le désert, il y a tout, et il n'y a rien... /.../ c'est Dieu sans les hommes.*“ (str. 630)

<sup>241</sup> Cf. např. SAĪDA 2001, str. 35.

Barthèlemyho krajina, která je „určena spíše jako obraz Boha, ne jako útočiště člověka“<sup>242</sup>? Poušť v Balzakově díle skutečně jako prostor ztrácí samostatnost. Svou identitu nabývá právě a pouze skrze cestovatele, a to výhradně skrze konkrétní vnitřní stav cestovatele – pouze pro onoho konkrétního cestovatele této povídky se poušť může stát reálným prostorem. Poušť ztrácí svou pozici, není-li prožita určitým typem cestovatele, nacházejícím se v určité chvíli v určité životní situaci a v určitém krajním vnitřním rozpoložení. Jinými slovy, jediným typem cestovatele, který se v Balzakově díle může ocitnout v poušti, je unesený voják (dvojitý znak agresivity – vojenská práce a únos) ztracený po svém útěku (dezorientace), chápaný navíc svými přáteli pravděpodobně jako dezertér – včetně etymologického přesahu tohoto slova. Extrémnost pouště není obsažena v jejím popisu, nýbrž v popisu nálady cestovatele, pouze díky němu získává na konkrétnosti a smyslu.

Juliette Grange zcela na místě hovoří o schopnosti Balzakovy krajiny reflektovat intenzitu lidského pocitu.<sup>243</sup> Právě v tomto smyslu je poušť pro Balzakovu koncepci ideální krajinou: je ztělesněním intenzity, krajnosti. Není obrazem pocitů hrdiny, je sama těmito pocity.

V konečném důsledku můžeme tedy částečně přehodnotit uvedený trojúhelník poušť – panteřice – žena. Ženský aspekt je druhořadý pro vznik vztahu cestovatele k panteřici. Ten v daném rozpoložení a životní situaci totiž musí nalézt vztah k panteřici jakožto k pouštnímu elementu, neboť jako taková je mu předurčena. Vzájemná neoddělitelnost identity zvířete a pouště je základem reakce hrdiny, ženský aspekt je až druhotným produktem, důsledkem této reakce. Cestovatel je totiž predisponován v dané životní situaci k extrémnosti pouště, méně však k lásce. Akceptujeme-li tezi J.P. Richarda, že Balzakovi hrdinové jsou vedeni symbolikou ohně a jejich city fungují jako sopečné výbuchy<sup>244</sup>, pak poušť je pro cestovatele bezpochyby původní, určující krajinou, jež je jeho charakteru nejbližší. Oproti ostatním textům Balzakova hrdinu poušť neformuje ani neovlivňuje, neboť svým duševním stavem jako by byl nucen ji prožít v dané chvíli svého života. Kauzalita krajina – vnitřní stav cestovatele je zde tudíž obrácená: krajina nevytváří situaci a pocity hrdiny, nýbrž je naopak jejich výsledkem. V konečném důsledku tedy panteřice není paralelou k poušti (a o to méně k ženě), je přímo formou vztahu, který si ke krajině hrdina vytvořil v nutném kontextu své

---

<sup>242</sup> BARTHÈLEMY 2008, str. 25.

<sup>243</sup> GRANGE 2008., str. 71.

<sup>244</sup> RICHARD 1970, str. 10-11.

životní situace. Obdivuje-li hrdina rysy panteřice, ukazuje na svůj obdiv k poušti Setkání cestovatele s panteřicí v jeskyni není tudíž náhodné ani ze symbolického úhlu pohledu – jeskyně může být interpretována jako místo podvědomí, prostor hledání sebe sama. V tomto směru tedy panteřice není svébytnou entitou, nýbrž představuje výsledek tohoto hledání, ukazuje na nalezení podvědomého světa hrdiny a tudíž na možnost jeho znovuobrození, přežití (alespoň dočasné) jeho duchovního světa v krajině.

Panteřice sice pomáhá hrdinovi poušť obydlet, nehumanizuje ji však. Proto poušť zůstává mimo dosah člověka. Koncept pouště jakožto prostoru bez člověka je zásadní taktéž ve vztahu v motivu smrti, neboť prakticky znemožňuje hrdinovi vytvořit si rovnováhu mezi materiálním a duchovním, mezi tělem a duší. Poušť není prostorem smrti člověka kvůli své extrémnosti či sterilnosti, nýbrž kvůli nemožnosti člověka intelektuálně ji vstřebat. Umírají-li Balzakovi hrdinové kvůli neschopnosti zachovat si rovnováhu mezi lidským a nebeským<sup>245</sup>, poušť je v Balzakově pojetí přímo prototypem prostoru, kde tato rovnováha není možná – krajinou, která je a priori blíže nebi, a tedy pro člověka krajinou zcela nežitelnou. Hrdina zabije panteřici nedopatřením, v důsledku špatné interpretace jejího gesta – nepochopení, nemožnost správné interpretace, nepřislusnost člověka k pouštnímu prostoru jsou tedy nositelem nevyhnutelné smrti. Panteřice jakožto ztělesnění vztahu hrdiny ke krajině musí zemřít, neboť i přes momentální přiblížení je tento vztah dlouhodobě neudržitelný.

Je však prostor bez člověka ještě prostorem? Chápeme-li prostor jako svébytnou entitu nezávislou na člověku, pak Balzakova poušť prostorem bezpochyby je. Rozhodně však není permanentní krajinou, trváme-li na vymezení pojmu „krajina“ jakožto výtvaru lidské percepce. Bez lidské přítomnosti, tedy i bez lidské interpretace krajina ztrácí své hlavní atributy – dimenzi času, trvání, ohraničení, ztrácí samotnou formu, neboť přestává být definovatelná. Právě absence vyjádřitelnosti a jazykového pojetí jakožto klíčová vlastnost dané krajiny je explicitně shrnuta v samém závěru textu, kdy cestovatel (vystupující ve své roli prvního vypravěče) uvádí k poušti, že „To jest nemožno říci /.../“ (str. 38)<sup>246</sup> Frustrace z nevyjádřitelného, jediný rys bezprostředně v povídce transponovaný prvním vypravěčem, který krajinu taktéž prožil, je tedy v samotném jádru (ne)existence pouštní krajiny v duchovním světě cestovatele.

---

<sup>245</sup> K tomu např. GRANGE 2008, str. 119.

<sup>246</sup> „*Cela ne se dit pas /.../*“ (str. 630)

Poušť se příležitostně může stát krajinou, když se „obydlí“<sup>247</sup>. Všechny objekty (či jejich percepce subjektem), které k tomuto obydlí mohou pomoci (architektonické paralely, palma, jeskyně, panteřice) jsou však závislé na čase, jsou zničitelné, konečné. Palma je poražena, jeskyně obydlena cizím zvířetem, panteřice náhodně vzbudí hrůzu a sebezáchovný pud. Zavraždění panteřice bychom v tomto kontextu mohli chápat jako zavraždění pouště, vzpouru proti její „nekrajinnosti“, vymazání její existence z duchovního, pochopitelného světa Balzakovy člověka. Balzaková realita pouště tedy není realitou krajinou v pravém slova smyslu, nýbrž pouze a jedině realitou vnitřního stavu hrdiny, stavem lidské existence, pomíjivým, neboť zcela závislým na interním vývoji cestovatele.

---

<sup>247</sup> Viz i koncepce M. Collota, dle něž je krajina „obydleným prostorem“. (cf. COLLOT, op.cit., str. 211)

## ***Orient jako součást vesmíru a člověka (Alfonse de Lamartine)***

Když v roce 1832 Lamartine odplová z Marseille, upíná k cíli své cesty i k cestě samé mnohé naděje. Doprovází jej žena a nemocná dcera, jíž lékaři dávají šanci právě v jižním klimatu – cesta má tedy mít pozdravující efekt. I z hlediska samotného Lamartinova života se jedná o jistou fázi pozastavení a sebereflexe – básník má za sebou zkušenosti z diplomatického postu v Itálii, trpký pocit z demise, kterou podal z loajality k Bourbonům a zklamání nad prozatím spíše neúspěšnou politickou kariérou. Na tyto frustrace se během druhé poloviny 20. let navrhovala i potlačovaná touha po cestování - cesta na východ i text, jenž z ní vyšel, *Cesta do Orientu*<sup>248</sup>, je tedy pro Lamartina spojením obého: vyplněním dávného snu i nezbytným momentem při přípravě své další politické cesty<sup>249</sup>. Cesta na východ (podobně jako i cesta pozdější z roku 1850, kterou autor absolvoval po ztrátě politického vlivu následkem revoluce 1848 a jejímž výstupem byla *Nová cesta do Orientu*<sup>250</sup>) však měla pro Lamartina příchut' exilu, jak sám několikrát v textu nepřímo naznačuje (str. 48 aj.). Orient je tedy také pro autora – turistu místem úniku z tíživé situace doma, místem naděje a snahy zapomenout na vše zlé, na zklamání a obavy z budoucnosti. I z těchto důvodů Lamartine naprostou většinu reminiscencí na Evropu omezuje na čistě krajinný ráz – odtud zmínky o Alpách, švýcarských jezerech, Vesuvu, Neapoli apod. Domníváme se, že důvodem není romantické zaujetí krajinou, nýbrž principiální neutrálnost těchto obrazů, která nevyžaduje komentář společnosti a politického systému. Stejně jako pro většinu jeho předchůdců i následovníků, i pro Lamartina je evropská krajina prvkem čistě pozitivním, často je srovnání s evropskými prostory považována jako vrchol ocenění pro orientální krajinu. Zatímco však třeba Chateaubriandův vypravěč tato srovnání doprovází negativním přístupem k orientální krajině deformované muslimskou zvlášť, vypravěč Lamartinův se devalorizaci orientální krajiny vyhýbá. Užítí známých, evropských motivů je spíše součástí estetizujícího postupu a také jeho snahy přiblížit popisovaný vzdálený svět čtenáři. Jak se ovšem v závěru budeme snažit ukázat, pro Lamartina není podstatné, kde krajina leží, nýbrž jakou vnitřní harmonii pozorovateli nabízí.

---

<sup>248</sup> LAMARTINE 2000. Pro potřeby této kapitoly budeme toto dílo, pouze v této kapitole, označovat zkráceně *Cesta*. Mimo tuto kapitolu je název díla užíván v celém znění.

<sup>249</sup> Pocity rozčarování se ještě během cesty proměňují v naději – Lamartine je za své nepřítomnosti zvolen poslancem a ihned po návratu do Francie využívá své orientální zkušenosti k sebeprofilování v politice s jasnou vizí o budoucí francouzské politice ve Středomoří. Text *Cesty* se mu stává užitečným prostředkem - ne nadarmo k prosazení své politiky využívá „*Politické résumé Cesty do Orientu*“, jež dokončil v roce 1835.

<sup>250</sup> LAMARTINE 1863. Pro potřeby této kapitoly budeme toto dílo, pouze v této kapitole, označovat zkráceně *Nová cesta*. Mimo tuto kapitolu je název díla užíván v celém znění.

## Cestovat znamená překládat<sup>251</sup>

Hned v úvodním *Upozornění* Lamartine uvádí, že jeho cílem nebylo ani zdaleka vytvořit tak komplexní „knihu, či spíše báseň o Orientu“, jakou napsal Chateaubriand, že se na cestu vydal jen „jako básník a filozof“, jeho záměrem nebylo dát čtenáři ucelené množství dojmů a obrazů či myšlenek, neboť to již bylo učiněno jeho předchůdci. *Cesta* je údajně pouhým soukromým uskupením vzpomínek „bez vědy, historie, geografie“ a jako taková má být vnímána. Není to však v historii literatury poprvé, kdy opak je pravdou – Lamartine vytvořil rozsáhlý prozaický text, zároveň však do něj vklínil své historicko-politické krédo, založené na několikerých úvahách o vývoji lidstva a o roli politických systémů v něm, a v neposlední řadě na pozadí cesty na východ rozvinul svůj pohled na duchovní a náboženský rozměr člověka. *Cesta* je vším, jen ne soukromým textem bez koncepce. Každý popis, zdánlivě náhodný vjem cestovatele, každá úvaha vypravěče postupně zapadají do obrazu Lamartinova světa a text nakonec působí jako pečlivě zkomponovaný proud vizí, z nějž nevyčnívá žádný rebelující prvek. Tam, kde se Chateaubriandův vypravěč uchyluje k patosu, Lamartinův vypravěč vytváří jednotlivé články pro celkovou vizi blízkovýchodní krajiny i politiky.

Pro uchopení Lamartinovy koncepce krajiny a orientálního světa je třeba podtrhnout princip cesty jako „překladu“. Lamartine jej ne náhodou zmiňuje hned v počátečních stránkách knihy – jedná se o jakýsi metodologický důsledek proklamované subjektivity a memoárovosti, k níž se vypravěč hlásí od počátku textu. Je-li cestování pro vypravěče příležitostí „přeložit“ čtenářům své dojmy a intelektuální pochody, inspirované viděným a slyšeným, mezi řádky lze tudíž předpokládat, že v obrazech reality nebude čtenář hledat realitu samu, nýbrž její odraz v duši vypravěče - pozorovatele. Přínosem Lamartinova pojetí pro literární koncepci exotické krajiny je explicitní a vědomé odmítnutí snahy cestopis prezentovat jako dokument, pouhý záznam – slovo „překlad“ samo o sobě navozuje pocit subjektivity, role překladatele je mnohem výraznější než pouhého „pozorovatele/popisovatele“ – nejedná se o převod, nýbrž o „překlad“ jednoho světa do světa jiného, což by bez osobnosti překladatele nebyl dokonáný proces. Lamartinův vypravěč v tomto směru předznamenává koncepci Fromentinovu, pro jehož vypravěče je psaní „překladem, s perem v ruce, týchž obrazů figurujících v knize náčrtků“. Tam, kde však

---

<sup>251</sup> „Voyager, c'est traduire“ (str. 123).

Lamartinův vypravěč překládá do textu pocity a myšlenky cestovatele, Fromentinův vypravěč přistupuje k překladu, či spíše transpozici malby v jazyk.

Jsme tedy daleko od vlny cestovatelů-autorů přelomu 18. a 19. století, typu Volneyho či Denona, kdy proklamovaným i skutečným cílem byla předně dokumentární historicko-archeologická hodnota textů, včetně posílení role Napoleonovy mise. Domníváme se, oproti některým postřehům<sup>252</sup>, že i ve chvíli, kdy se Lamartinova koncepce výjimečně hlásí k „realitě“ (spíše však bychom řekli k věrnosti viděnému, což není totéž), pouze plní svůj dluh vůči tradici cestopisů, tak jak byla vytvořena jeho předchůdci – ve skutečnosti se však jedná o rétorickou hru, jež má za cíl u čtenáře vzbudit prvotní, vnější pocit, že text tvoří součást kánonu, řady cestopisných děl o Orientu. Jakmile je tento čistě vnější dojem vytvořen, vypravěč si vytváří dostatek prostoru toto zdání mnohonásobně oslabovat a permanentně deformovat. Mohlo by se zdát, že podobný proces realizoval již dříve Chateaubriand – zatímco ten však na základní plátno vycházející z krajiny autora – turisty nanášel barvy legendárních zápletek cestovatele a morálních a historických teorémů vypravěče, Lamartine transformuje skutečnost ze dvou, zcela odlišných důvodů: ze snahy přispět k vytvoření mostu mezi evropským a východním světem (viz jeho islamofilie, srovnávání evropské a orientální krajiny apod.), a dále s cílem postavit do popředí estetický přístup vypravěče a jeho osobnost.

I zde se jedná mimo jiné o polemiku s Chateaubriandovou *Cestou do Jeruzaléma* – kde autor vyzdvihuje svou snahu „hledat obrazy, nic víc“ ke své epeji *Mučedníci*.<sup>253</sup> Právě k Chateaubriandově textu se sice Lamartine otevřeně hlásí jakožto k nedostižnému vzoru<sup>254</sup>, zároveň jej na mnoha místech mezi řádky relativizuje, předně ve velmi negativních komentářích katolického systému<sup>255</sup>. Cestovatel v úvodních stránkách zdůrazňuje, že na cestu jej doprovází přes 500 svazků historických, poetických či cestopisných (str. 54). Kromě již zmíněných dvou téměř všudypřítomných textů, Bible a Chateaubriandovy *Cesty do*

---

<sup>252</sup> Např. S. Moussa, když hovoří o „/.../ « realistické » estetice, ještě vyžadované romantickými cestovateli“. (MOUSSA 2001, str. 52)

<sup>253</sup> K dialogičnosti Lamartinova textu směrem k *Cestě do Jeruzaléma* viz především Úvod Sarga Moussy k námi citované edici *Cesty*, str. 16-20. Tam lze taktéž nalézt další odkazy na další důležité intertextuální zdroje Lamartina.

<sup>254</sup> Sám Lamartine ovšem, alespoň formálně, používá stejný argument jako Chateaubriand - na str. 48 totiž píše, že na své cestě bude „čerpat barvy pro svou báseň“ – míní Pád anděla. Zároveň však i tato paralela není bez polemiky – viz rozdíl mezi Lamartinem užitým výrazem „barvy“, založeným na vjemové, bezprostřední inspiraci, a Chateaubriandovými „obrazy“, tedy čímsi koncepčně umělým a vykonstruovaným.

<sup>255</sup> *Cesta* se za některé pasáže kriticky pojímající arogantní chování mnichů v Izraeli či zdůrazňování mírumilovnosti a tolerantnosti tureckého systému (a náboženství) ocitla v roce 1836 i na Indexu Vatikánu zakázaných knih. Téma kritiky katolických struktur při cestě do Orientu a její vztah k celkovému vývoji Lamartinovy víry viz zejména MOUSSA 1995, str. 86-98.

*Jeruzaléma*, můžeme v některých pasážích nalézt někdy více, jindy méně zřetelné odkazy na díla další, od Byronovy „*Child Heroldovy poutě*“ v pasáži věnované Řecku přes Danta<sup>256</sup> či Volneye<sup>257</sup> k Homérovi, Miltonovi (str. 49) či Tassovu *Osvobozenému Jeruzalému*. Zkoumání intertextuálních vazeb není naším cílem, dotkneme se jej tedy pouze na místech, kde tento princip bezprostředně zasahuje do koncepce krajiny. I v těchto případech nás však více než původní zdroj a to, zda jeho využití je polemické či nikoli, bude zajímat, s jakým cílem jej autor užil a jak zapadá do celkové konstrukce krajiny a světa. Nelze v tomto směru pominout pasáž, jež v prvním momentě odkazuje na vliv *Ataly*: Lamartinův popis lesů obklopujících Jordán jako by vycházel právě z popisu americké přírody:

*„lesy vrb všech druhů, velkých vrb tak košatých, že bylo nemožné jimi proniknout, tak byly stromu nakupené na sobě a tolik nesčetných lián, jež se proplétaly u nohou a spojovaly své stonky jeden s druhým, vytvářejíce nerozpletitelnou síť.“<sup>258</sup>*

Na první pohled jednoznačnou paralelu s motivem americké krajiny jakožto exotizujícím prvkem je však třeba prozkoumat – tím spíše, že Lamartinovo použití by v této době bylo výjimečné. Topos americké přírody totiž nenalezl v 19. století zdaleka takový ohlas a takové následovníky, jako topos Orientu – přičemž oba motivy jsou spjaty s literárním počinem Chateaubrianda. Colette Juilliard<sup>259</sup> se právem domnívá, že důvodem by mohla být přílišná novost a kulturní vyprázdněnost amerických prostorů. Ve srovnání s orientálním krajem, pro Evropu zatíženým biblickou tradicí a symbolikou, nedokáže americký svět u evropského publika vzbudit dostatek emocí a kulturních ozvěn. Jinými slovy, neexistuje dosud žádný umělecký a duchovní kánon, do něž by se mohly texty vystavěné na tomto prvku zařadit. Spíše než intertextuální vliv motivu americké přírody lze proto v Lamartinově obraze spatřovat odkaz na evropskou tradici „primitivního lesa“, v 19. století posílenou romantickým toposem „přírody severu“, nespoutané, vytvářející nekonečné zelené porosty s nepřehlednými propleteními větví.<sup>260</sup> I přesto se však jedná o zajímavou krajinnou

<sup>256</sup> Explicitně např. str. 419, kdy spojnicí k obrazu Pekla je vizuální efekt barevné páry.

<sup>257</sup> Viz epizody kláštera Antoura na str. 386 či příběh mladé Maronitky na str. 388, inspirované textem C.F. de Volneye: *Cesta do Egypta a do Sýrie* (cf. VOLNEY 1959) z jeho cesty mezi léty 1782-1787.

<sup>258</sup> „des forêts de saules de toutes espèces, et de grands osiers, tellement touffus, qu'il était impossible d'y pénétrer, tant les arbres étaient pressés, et tant d'innombrables lianes, qui serpentaient les pieds et se tressaient d'une tige à l'autre, formaient entre eux un inextricable réseau.“ (str. 321)

<sup>259</sup> JUILLIARD 1995-1996, str. 177-187.

<sup>260</sup> Máme na mysli např. obrazy Albrechta Altdorfera či Petera Rubense, jejichž lesní motivy vycházejí z evropského přírodního prostoru a zachycují přitom již romantické lesní porosty jako vytržené z textů *Ataly*. Zcela jiná situace se objeví ve 20. století, kdy na jedné straně m.j. Kerouackův princip „on the road“ vytvoří velmi vhodné prostředí pro sérii textů zasazených do amerického otevřeného prostoru, a na straně druhé se texty



transpozici: do orientální krajiny je vložen obraz severského lesa, jižní prostor je překryt toposem spjatým s krajinou severu, představovanou bohatou lesní zelení. Krajina se stává superstrátem všech ostatních typů krajin, jejichž absence vnímaná očima cestovatele se v mysli vypravěče místy mění v přechodnou přítomnost.

Krajina je svědkem osobitosti vypravěče, důkazem překladu, subjektivního přenosu. Podobnost evropské a orientální krajiny funguje jako prostředek přiblížení dvou světů. Na tomto místě se logicky nabízí otázka, zda takový přístup neupostrahuje roli přírodní scenérie na pouhou kulisu myšlenkových a duševních pochodů vypravěče. Jinými slovy – je v textu, jenž oslavuje subjektivitu a intelekt vypravěče, místo na prostory chápané jako krajinu mimo člověka, cizí a často neosobní? V odpovědi nevystačíme pouhým tvrzením, že Lamartine je jakožto romantický autor citlivý k přírodním motivům a umí s nimi pracovat - v tom případě by hrozilo, že orientální krajina se nebude od krajiny evropské skutečně lišit, bude představovat konstantní topos se stálými romantickými atributy. Fakt, že popisy krajiny představují kvantitativně výraznou část textu, u Lamartina jistě nepřekvapí. Přinášejí však něco nového? Jak si vysvětlit, že *Cesta*, bestseller své doby, od počátku 20. století téměř upadla v zapomnění, a přesto jej lze dodnes pokládat za klíčový text pro vývoj našeho motivu, za text v mnoha ohledech novátorský?

Hlavním bodem v tomto směru může být fakt, že Lamartine de facto roztříštil monopol cestovatele i vypravěče na pravdu. „Každá pravda je pro nás relativní“, zdůrazňuje vypravěč hned v první části (str. 57). Pravdivé je jen to, co je „užitečné lidem /.../ co je dobré, je pravdivé“ (str.57). Zdůrazněme, že v popředí zájmu není „lidstvo“ („*l'humanité*“), nýbrž „lidé“ („*les hommes*“) – jsme opět u kontrapunktu k Chateaubriandovi, k jeho koncepci zodpovědnosti za lidstvo a jeho morální základ, proti čemuž Lamartine staví jednotlivé lidské osobnosti a osudy, které se mohou postupně zapojit do koloběhu světa.

K oslabení role vševědoucího cestovatele – soudce přispívá taktéž zdůraznění senzuálního aspektu vnímání krajiny, jenž je pro Lamartinova cestovatele nevyhnutelný. Hodnotnost obrazu cesty je možná pouze za podmínky, že zahrnuje použití všech lidských smyslů – zraku, čichu, hmatu, sluchu, a někdy i chuti. Do textu tak vstupují jak barvy a

---

Le Clézia a jeho následovníků přímo vrátí k principu paralely mezi americkou a severoafrickou krajinou – ovšem již ne mezi divokou a nespoutanou zelení, nýbrž mezi jednotlivými pouštěmi (cf. např. J.M.G. Le Clézio: *Le Désert* aj.). Le Clézio, žijící polovinu roku ve Francii a polovinu v Mexiku, přiznává, že na obrazy severoafrické pouště z jeho románů měly vliv i obrazy pouště mexické.

světlo/tma, tak vůně a pachy, fyzický kontakt s vodou či doteky rukou na skalách i pocit slunečního tepla – a konečně ochutnávání plodů a jídel. Důležité však není využití senzuálních údajů k subjektivizaci cestovatelovy krajiny (jako tomu je u Chateaubrianda), nýbrž popis prožitků vypravěče, založených na komplexním souhrnu smyslových zážitků cestovatele.

Lamartinův vypravěč jako první (někdy otevřeně, jindy mezi řádky) přiznává, že jeho popis krajiny cíleně není reálný, že vypravěč vědomě upřednostňuje svůj pohled a interpretaci. Zatímco Chateaubriand případné odchylky od reality vysvětluje omezenými vědomostmi a možnostmi cestovatele, Lamartine tyto odchylky pokládá za obohacení, jinakost popisu za přínos. Vyprávění je deklarovaným estetickým činem, poetickou fikcí – sice vždy pečlivě vykonstruovanou, ale přesto stále cíleně vzdálenou veškerému dokumentarismu: „/.../ život byl pro mou duši vždy velikou básní /.../“ (str. 48). Jestliže je život vypravěče básní, je jí nutně i krajina, v níž cestovatel život prožívá.

Ukázali jsme, že pro Lamartina je klíčový proces přenosu podnětů ze světa cestovatele do světa vypravěče a následně do světa čtenáře. Řeší otázku multiplikace a nejednoznačnosti mluvčího cestopisu v několika pasážích. Cílem tohoto mluvčího je „přeložit oku, myšlence a duši čtenáře místa, barvy, dojmy a pocity, jež příroda a lidské památky vzbuzují v cestovateli.“<sup>261</sup> Trilogii „oko – duše – myšlenka“ však nelze vztahovat pouze na čtenáře – je třeba, aby tyto tři roviny lidské existence využil nejprve mluvčí. Oko by v této chvíli zastupovalo cestovatele s jeho a synekdoticky všechny jeho smysly, jak jsme jejich roli zmínili výše, je symbolem bezprostředního a často mimovolného vnímání reality. Toto vnímání má své, v textu často tematizované, limity (překážky ve výhledu, smyslové klamy apod.). Druhá a třetí složka procesu, „myšlenka“ a „duše“, odkazují na rovinu vypravěče. Již Lamartine tedy řeší problém napětí mezi cestovatelovou a vypravěčovou krajinou na teoretické, či přesněji metodologické rovině. Okem viděná červená barva se může zabarvit negativně pro vypravěče, jenž si ji spojí s krví, rukou nahmatané teplo může být šokem, pokud vypravěčovo vědomí očekává chlad apod. Vypravěč je využíván jako komplexní, syntetický mluvčí, u nějž konečné myšlenkové uchopení krajiny umožňuje vstřebané smyslově vnímané krajinné objekty zařadit do vypravěčova duchovního prostoru, do jeho obrazu světa.

---

<sup>261</sup> „traduire à l’oeil, à la pensée, à l’âme du lecteur, les lieux, les couleurs, les impressions, les sentiments que la nature ou les monuments humains donnent au voyageur.“ (str.123)

Této koncepční trilogii (smysly – duše – myšlenka), jež součinností vytváří komplexní překlad skutečnosti a aktivuje diskurs cestovatele i vypravěče, přesně odpovídají další dvě skupiny výrazů. Jednak původní název *Cesty*, který zněl *Dojmy, vzpomínky, myšlenky a krajiny během Cesty do Orientu*<sup>262</sup>, kde „krajiny“, výsledek viděného, stojí vedle „dojmů“, tedy produktů duše, a připojují se k „myšlenkám“ a „vzpomínkám“. Obdobnou explicitní paralelu nalézáme v trojici sloves, jež jsou v téže pasáži<sup>263</sup> doplněny ve stejném kontextu: „Je třeba zároveň pozorovat, cítit a vyjádřit“.<sup>264</sup> A právě výraz „vyjádřit“ Lamartina zajímá: zatímco však malíř vyjadřuje barvami a liniemi (dle Lamartina „věc snadná a prostá“), hudebník tóny, musí vypravěč pochopit sílu a nebezpečí „slov a myšlenek“. V Lamartinově pojetí je literární obdoba popisu nejvíce spjata s třetí dimenzí člověka, s reflexí. Vypravěč oproti malíři či skladateli nevystačí se smyslovým vjemem, ani s dojmem – musí umět využít intelektuální koncepci a celistvost. Lamartine vytváří teoretickou bázi k práci s toposem orientální krajiny. Předměty, místa a prostory viděné stokrát před ním stovkou předchůdců (autorů-turistů) mohou být viděny sice ne příliš odlišným okem, zato však s odlišnými pocity, zkušenostmi a v rámci osobité a tudíž jedinečné intelektuální koncepce.

### **Cesta – ozdravný návrat**

Orientální prostor *Cesty* je silněji než u jiných textů zatížen motivem ozdravení, a to na vícero významových rovinách: znovunalezení fyzického zdraví, vnitřního klidu, víry, vyrovnanosti. K pojetí cesty jako řešení rodinného dramatu (smrtná nemoc dcery) a životních dilemat (otázka dalšího vedení politické kariéry) se u Lamartina neoddělitelně připojují významy mytické a symbolické. Podobně jako mnozí jeho soukmenovci (s určitou výjimkou Nerval, jenž s křesťanskou koncepcí spíše polemizuje a Východ je pro něj hlavně symbolem v esoterické rovině), považuje Orient jako místo zrodu, lůno evropského cítění a klíč ke křesťanské mystice. U Lamartina se motiv návratu k biblickému počátku násobí odkazem na motiv matky, která mu byla v dětství zdrojem křesťanského cítění.<sup>265</sup> Orient je tedy světem Bible, jež mu zprostředkovala matka – dvojnásobný motiv zrodu a obrození prochází celým textem, a v první části, před smrtí Lamartinovy dcery, se sám umocňuje motivem znovuzrození nemocného dítěte, kterému klima jihu zpevnilo zdraví.

---

<sup>262</sup> *Impressions, souvenirs, pensées et paysages pendant un Voyage en Orient.*

<sup>263</sup> Str. 123.

<sup>264</sup> „*Il faut à la fois savoir regarder, sentir et exprimer*“.

<sup>265</sup> O propojení motivu rodné země, domu a matky a o významu návratu k těmto symbolům viz např. BACHELARD 2010, str. 137: „Návrat do rodné země, do rodného domu /.../ byl klasickou psychoanalýzou charakterizován jako návrat k matce.“

Motiv návratu je poprvé u Lamartinova vypravěče posílen i biografickým odkazem o domnělém orientálním původu. Tento motiv je rozpracován v kuriózních slovech Lady Stanhope, která ve tvaru jeho nohy pozná orientální předky. Sarga Moussa si oprávněně všímá významu, který Lamartine věnuje Orientu jako své skutečné vlasti, čímž se radikálně vymezuje oproti Chateaubriandovi<sup>266</sup> – dá se říci, že jeho vypravěč tradici „vlasti přestěhované na Východ“ zahájil a našel následovníky v Nervalovi, Gautierovi či Lotim. Cesta do Orientu se stává návratem domů, Orient se stává znovuobjeveným snem o vlasti, je „snem mých temných dní během podzimních a zimních mlh v rodném údolí. Mé tělo stejně jako moje duše jsou děti slunce, potřebují světlo /.../“.<sup>267</sup> Jedná se tedy o vlast světla – motiv, který plně rozvede o několik let později v rovině psychosomatické Nerval. Princip orientálního slunce jakožto životadárného i smrtícího energického zdroje se postupně stává leitmotivem většiny textů o Orientu, motivem, který lze dohledat i během 20.století.<sup>268</sup> Světlo je pro vypravěče bezprostředně spjato s uměleckou tvorbou - „poezie je dcerou věčného slunce“, rozjímá v Marseille. Světlo zároveň přináší v duchovní rovině čistotu, transparentnost – a umožňuje návrat do světa nevinnosti a morálního řádu. V tomto duchu vypravěč sedící u řeckého Panteonu proklamuje: „Řád a světlo, dva principy veškerého věčného tvoření!“<sup>269</sup> – je-li řád podmínkou tvorby, je světlo základem řádu, a bez světla by tedy nebylo umění ani božského gesta stvoření. Právě z důvodů chybějícího světla a řádu zavrhuje vypravěč gotické umění, vzpomínka na nějž by u jiných vypravěčů naopak byla chápána jako vítaný štít proti cizosti orientální krajiny.

Motiv cesty jako návratu si zachovává svůj význam i nad rámec *Cesty* a opakovaně se aktivuje v případě dalšího Lamartinova orientálního cestopisu. V reálné i symbolické rovině je multiplikován v *Nové cestě*. Lamartine se v roce 1850 vrací na Východ, konkrétně do Malé Asie, a jedná se tedy o jakýsi návrat do návratu. Vypravěč tohoto textu zde opakuje některé motivy – například přesvědčení, že sám je spojencem slunce a světla: „Má podstata je primitivní a sluneční“<sup>270</sup> Toto znásobení se objevuje i v několika dalších, nejen tematických, rovinách – vypravěč se náhle ocitá v situaci, kdy musí „přepisovat“ nejen popisy a dojmy předchozích autorů-turistů a jejich vypravěčů, nýbrž i ty, jež zažil tentýž autor-turista - onen

<sup>266</sup> MOUSSA 1995, str. 112.

<sup>267</sup> „*le rêve de mes jours de ténèbres dans les brumes d'automne et d'hiver de ma vallée natale. Mon corps, comme mon âme, est le fils du soleil; il lui faut la lumière /.../*“ (str. 56)

<sup>268</sup> Připomeňme v tomto kontextu kromě Nerval a Fromentina, Maupassanta a ve 20. století předně Camuse a jeho *Cizince*, kdy motivem vraždy bylo dle obviněného právě ostré sluneční světlo na pláži v Alžíru.

<sup>269</sup> „*Ordre et lumière, ces deux principes de toute création éternelle!*“ (str.123)

<sup>270</sup> „*Ma nature et primitive et solaire.*“ (*Nová cesta*, str. 14)

princip „přepisu“ („*réécriture*“) některých míst je tedy doveden ještě dále, než v *Cestě* – je totiž třeba určitým způsobem „přepsat“ i vypravěče.

Lamartine si v tomto směru pomáhá jednak modifikací výběru popisovaných míst (doplňuje ta, který v prvním textu úmyslně či vlivem okolností opomněl), jednak popisem již popsáných míst za jiných okolností (jiná denní doba apod.). Vypravěče a jeho právo na pravdu relativizuje i jinak – jeho možný orientální původ roztržil ve směs národností, ale i literárně-kulturních stylů („v mých žilách několik kapek orientální krve, arabské, perské, syrské, biblické, patriarchální, pastorální“<sup>271</sup>) a nechal tak na čtenáři, se kterým z vypravěčů má v té či oné pasáži co do činění. Dalším elementem „přepisu“ je práce s neúplným přepisem - na mnoha místech je cestovatel konfrontován se svým dvojníkem, neboť místní obyvatelé si pamatují cestu Lamartina ve 30. letech, současný cestovatel tedy sbírá svědectví o sobě samém jako o svém slavném předchůdci. Tomuto principu napomáhá i občasná zmínka o tom, jak Orientálci často opakují, ale zároveň deformují jeho jméno – jako by onen dvojník byl jednak ozvěnou aktuálního cestovatele, ale zároveň postrádal naprostou identičnost a přispíval k deformaci jeho identity<sup>272</sup>. *Nová cesta* je tedy také návratem k předešlé identitě cestovatele a cestou zpět k vědomí předešlého vypravěče. Směřování vpřed krajinou je vyvažováno a relativizováno směřováním zpět v historii jejích mluvčích, krajina je současně horizontem budoucích objevů i odrazem minulých cest dvojníků cestovatele i vypravěče.

Lamartinova koncepce návratu k prvopočátku vlastní existence má dosahy stylistické: v mnoha pasážích textu vypravěč navozuje atmosféru nikoli poznávání nového, jak je v cestopisech zvykem, nýbrž naopak znovupoznávání dávno poznaného a důvěrně známého. Autorem-umělcem vysněné krajiny a prostory jako by se během cesty samy postupně vynořovaly z vypravěčova vědomí, nezávisle na reálném směru cesty a jeho omezeních. Vypravěč zdůrazňuje, že bezpečně „poznal“ tu či onu horu jakožto biblické místo, aniž by uváděl, zda se jeho domněnky potvrdily. Pro vypravěče není důležité, zda dané místo skutečně je předpokládaným prostorem: oproti Chateaubriandovi nemá cestovatel povinnost ověřovat pravost identity, neboť vypravěčovo poznání je samo o sobě zárukou. Tento proces

---

<sup>271</sup> „*quelques gouttes de sang oriental, arabe, persan, syrien, biblique, patriarcal, pastoral dans mes veines.*“ (Ibid., str. 14)

<sup>272</sup> Na okraj připomeňme poznámku S. Moussy na téma palindromického spojení „*mon nom*“ – které samo o sobě podtrhuje motiv dvojakosti a zrcadlení a s nímž se v textu *Nové cesty* setkáváme téměř neustále (cf. MOUSSA 1996, str. 69 – 77).

kognitivního déjã-vu vůči krajinnému toposu může mít dosahy i do intertextuální hry: u pramene Siloé se vypravěč podivuje, jak mohli mít jeho předchůdci problém s jejím objevením či pochybnosti o její poloze (str. 309-310).

Intuice a podvědomé instinkty jsou metodologickým mostem mezi senzuální krajinou cestovatele a jejím myšlenkovým uchopením ze strany vypravěče, neboť je spojují s přírodními elementy krajiny. Stejně jako orientální zvířata si zachovala více instinktů než jejich evropští protějšci, tak i člověk žijící v těchto prostorách či putující skrze ně nabývá těchto schopností, prohloubené citlivosti pro podněty přírody, skrytá tajemství, jimiž k pozorovateli promlouvá prostor. Dokáže-li cestovatel číst v krajině, jež ho obklopuje, umožňuje vypravěči učinit další krok k sebezačlenění do velkého božího díla.

### **Architektura přírody**

Je-li pro vypravěče cesta na východ návratem k vlastním kořenům a ke kořenům civilizace, nemůže se obejít bez posílení prvku přírody – často na úkor lidské architektury. V Lamartinově koncepci světa a makrokosmu je totiž harmonie s přírodou (konkrétně začlenění do systému základních přírodních živlů, jak si později ukážeme) nezbytným předpokladem k sebenalezení člověka. Jeho orientální svět vychází z krajiny, v níž přírodní scény jsou hlavním zdrojem pozitivních hodnot. Při popisech prostředí jsou výrazně preferovány přírodní scenérie nad jakýmkoli stavbami, včetně měst.<sup>273</sup> V kapitole věnované návštěvě kláštera Antoura v Libanonu si nelze nepovšimnout, že jádrem textu není klášter sám, nýbrž přírodní prostory, které jej obklopují, páteří je trasa cestovatele k monumentu mnohem spíše, než monument sám. V celé pasáži najdeme kromě popisů přírody jen líčení historie kláštera a komentář jeho současného osazenstva - o stavbě samé nepadne ani zmínka, a to i přesto, že v úvodu je klášter definovaný jako „jedno z nejkrásnějších a nejslavnějších míst Libanonu“ (str. 384).

Kontrast a napětí, které vypravěč vytváří v celém textu mezi přírodními prvky a lidskou, předně církevní přítomností v prostoru, vystupuje explicitně do popředí v kapitole věnované návštěvě hory Svatého Dimitrije a kláštera ležícího na ní. Po rozsáhlém popisu cesty ke klášteru, plném obdivu k přírodním scenériím a jimi podmíněným duchovním

---

<sup>273</sup> Jistou výjimkou by v tomto případě z pochopitelných příčin mohl být Jeruzalém.

prožitkům, jež vypravěč pociťuje, je klášter přímo vržen na scénu, náhle, spíše na okraj, jako rušivý element a nikoli cíl cesty, kterým by bezpochyby byl např. pro Chateaubrianda. Popis stavby je shrnut značně lakonicky: „Procházím cely, refektář, kaple.“<sup>274</sup> Vnitřní prostor kláštera je valorizován pouze možností pozorovat z jeho oken okolní přírodu. Do přímé kontrapozice s harmonií přírodních prostor a jejich vnitřním klidem se navíc v tomto případě dostává i samotný život kleriků: mniši se při příjezdu návštěvníků zaobírají vypřaháním dobytka. Následuje prakticky jediný popis interiéru kláštera:

*„dvůr /kláštera/ budil dojem dvora veliké farmy, byl přeplněn pluhý, dobytkem, hnojem, drůbeží, všemi nástroji venkovského života.“*<sup>275</sup>

Je zřejmé, že spíše než o popis interiéru kláštera se jedná o popis scény, jež je záměrně co nejvzdálenější klášterní atmosféře. Náboženský aspekt prostoru je negován lexikálně (farma, pluhý, dobytek, apod.) i syntakticky - aditivní parataxe mezi užitými venkovskými výrazy posiluje motiv jejich nakupenosti a chaotického rozprostření v prostoru. Klášter tedy ztrácí rysy náboženské architektury, na jiných místech naopak přírodní prostory získávají moc nahradit roli náboženských staveb. Přirovnává-li vypravěč náhodně pozorovanou přírodní formu v krajině k architektonickému prvku, většinou se jedná o prvek religiózní architektury stavbou – příroda se tedy stává nositelem skutečného náboženského cítění, jako by k duchovnímu vytržení byla uzpůsobena mnohem více, než lidské konstrukce. Zvuk vody ve skalách zní jako varhany v katedrále (str. 418-419), borovice s rozlehlými korunami připomínají stropy dómů (str. 415), větve růžových keřů a lián vytvářejí klenuté oblouky (str. 385).

Příroda je však nejen duchovním, nýbrž také estetickým počinem, její scény jsou vlastně ohromným divadlem, jako tomu bude v explicitnější podobě později u Gautierova vypravěče. V očích vypravěče je například libanonská krajina důmyslnou scénografickou koncepcí: kulisami jsou písečné duny, zátoka, vesnice, přičemž hory tvoří „oponě této scény“ (str. 148), obrazy přírody, jež se putujícímu náhle zjevují před očima s veškerými obměnami, jsou „představení“ (str. 364), „scény“ (str. 292).

---

<sup>274</sup> „Je parcourus les cellules, le réfectoire, les chapelles.“ (str. 364-365).

<sup>275</sup> „cette cour /du couvent/ avait l'aspect d'une cour de grande ferme; elle était encombrée de charrues, de bétail, de fumiers, de volailles, de tous les instruments de la vie rustique.“ (str. 365)

Podobný proces lze vysledovat i v obráceném směru – prvky lidské architektury přejímají přírodní znaky. Monumentální památka Baalbek se tak mění v „architektonický kopec“ („*colline architectonique*“), kde se rozprostírá „les půvabných sloupů“ („*une forêt de gracieuses colonnes*“), přičemž sloupy povalené na zemi jsou pro vypravěče „jako strom, jehož kořen chybí, avšak jehož kmen je ještě zdravý a statný“ („*comme un arbre dont la racine a manqué, mais dont le tronc est encore sain et vigoureux*“ (str. 422). Architektura a příroda se prostupují v jeden efekt formy, důležitější je podobnost daného prvku, než příslušnost k lidskému či přírodnímu světu.

Když vypravěč hovoří o božím díle a jeho přítomnosti v krajině, mnohem více má na mysli jeskyně, skály či stromy – a naopak kláštery a další církevní stavby z této motivické struktury systematicky vylučuje. Zatímco klášter byl pro cestující v důsledku obav mnichů z morové nákazy uzavřen a neposkytl bližnímu ani základní pohostinnost, jeskyně v hoře Cedron, kam se dle lidové legendy uchýloval Ježíš, je pro vypravěče jedním z nejmystičtějších míst zatížených náboženskou reflexí. Jeskyně je „ukryta pod zdmi města“ (str. 330) – Jeruzalém jako by překryl toto přírodní místo, jež díky biblické tradici vplynulo do duchovní tradice křesťanské civilizace a dle Lamartina se stalo

*„díky svému vzezření jedním z nejpravděpodobnějších a nejlépe opodstatněných míst ze všech těch, jimž lidová víra přiřkla některou z dramatických scén z Evangelii.“<sup>276</sup>*

Pravděpodobnost a opodstatněnost biblického rázu jeskyně je pro vypravěče dána jeho přírodním původem a elementárním vzezřením, jež koresponduje s duchovními požadavky scén evangelíí. Sémantická základna motivu jeskyně přesahuje křesťanskou tradici a vyhovuje vypravěčově univerzalistickému pohledu na sounáležitost v historii člověka, zároveň však jakožto přírodní prostor prvotního úkrytu plně odpovídá kontextu raného křesťanství. Podobně je důležitým nábožensko-historickým toposem strom, který ve své dlouhověkosti opět představuje poselství univerzality lidské historie, je svědkem ztraceného a tudíž přirozeným zdrojem moudrosti. Je taktéž zdrojem pevnosti, sepětí se zemí. V jeho věčné obnově lze spatřit boží vůli, strom, který vidíme dnes na posvátném místě, je buď sám svědkem oněch dnů, nebo potomkem takového stromu, což pro vypravěče znamená totéž – právě v kontinuitě kmenů spatřuje duši a stvořitelovu vůli. Libanonský cedr je stejně jako

---

<sup>276</sup> „*un des sites les plus probables et les mieux justifiés par l'aspect des lieux, de tous ceux que la pieuse crédulité populaire a assignés à chacune des scènes du drame évangélique /.../.*“ (str. 330)



jeruzalémský olivovník zárukou stability a pokračování, toku času, který v tomto případě místo smrti přináší posílení. Příroda se svou schopností regenerace dodává ruinám lidských staveb život, udržuje „věčným mládím“ jejich atraktivitu a krásu (str. 425).

Stavby vybudované rukou člověka stojí z pohledu krajinné koncepce jednoznačně na pozadí. Pokud jsou zmíněny, představují většinou pasivní součást krajinného obrazu (např. most spojující dvě údolí je pouze nepřímým odkazem na topos řeky, který v Lamartinově krajině ve spojení s údolím vytváří idylickou krajinu klidu<sup>277</sup>). Příroda znamená většinou prvek přinášející do cesty moment mírumilovnosti, sebereflexe, odpočinku pro smysly cestovatele i mysl vypravěče. Často je pohostinná a přátelská (oproti podezřívavým mnichům a nevyzpytatelným lokáním vládcům). I v případech, kdy představuje nebezpečí, dokonce zkázu a smrt, má však jednu, pro vypravěče klíčovou přednost: je pro něj vždy, za všech okolností inspirativní. Města a jiné lidské výtvořiny jsou naopak téměř pokaždé rušivým elementem, vytržením z této naturální reflexe, přinášejí hluk (tím je často míněna i hudba), komplikace v cestě (například uzavřením vstupu či bráněním v další cestě). Města jsou ve chvíli, kdy se s nimi cestovatel setkává poprvé, uzavřena kvůli nebezpečí moru (Jeruzalém) či tyfu (Acre), hrozí v nich a kolem nich nákaza, ven vypouštějí pouze procesí s nebožtíky (str. 337). Tento fakt nelze chápat pouze na úrovni cestovatele, totiž jako exotickou překážku pohybu: nepřátelský aspekt měst má důsledky pro vypravěčovo vnímání krajinného prostoru a Lamartine v tomto ohledu odkazuje na pozdější koncept Lotiho vypravěče orientální krajiny. Jeruzalém, pozorovaný zvnějšku, je tichý, jakoby mrtvý, uzavřený sám v sobě se svou zkázou. Když se jeho brány otevřou kvůli smutečnímu pochodu jako prázdná ústa, podobá se umírajícímu fantómovi, který občas zalapá po dechu. Acre zase mrtvolu vyvrhne přes své hradby do moře, které je pak ponechává na pobřeží na druhé straně zálivu – příroda (moře) není tedy schopna přijmout pozůstatky lidské existence a navrací je před oči člověka, jenž definitivně ztrácí možnost s ní splynout alespoň po smrti. Lamartine tak vytváří obraz měst – uzavřených pevností zkázy, jež samy zevnitř uhnívají a odumírají. Tento obraz se pak v hlubším rozvedení objevuje v Nervalově konceptu měst smrti, pustých měst-přízraků.

K čistotě, transparentnosti a důvěryhodnosti přírodních míst se připojuje jejich trvalost – často zviditelněná přechodností a nedokonalostí konstrukcí lidských: „nejmenší skála vydrží více, než nejkrásnější ze všech chrámů“.<sup>278</sup> Příroda trvá, člověk umírá a jeho výtvořiny s ním.

---

<sup>277</sup> RICHARD 1970, str. 163.

<sup>278</sup> „le moindre rocher dure plus que le plus magnifique des temples.“ (str. 330)

Na rozdíl od Denonova vypravěče však Lamartinův vypravěč v přetrvávající síle přírody vidí pozitivní aspekt krajiny a nechápe ji jako ohrožení lidské identity v ní. Čistota přírodních krajinných komponent úzce souvisí s jejich schopností přetrvání a nabývá tak morálního aspektu uchování hodnot. Dalším rozdílem je přirozená otevřenost přírodních prostor, jejich schopnost být sdíleny všemi – oproti uzamčeným kaplím a klášterům, střeženým církevními představiteli. Za tímto konceptem lze taktéž spatřovat morální přesah : téma sounáležitosti a sdílení souvisí s motivem strachu z neumožněného návratu do dříve tušeného počátku, z dveří, vedoucích k místu zahlédnutému ve snu, jež poutník nalézá uzamčeny.

Člověk je součástí přírodního světa, krajina je základem jeho identity. Karavana putující po mostě jako by byla jen drobným kolečkem v perpetuum mobile, jež bylo stvořeno přírodou (str. 363). Lamartinův vypravěč vytváří sérii paralel mezi lidskou existencí a prostory, které ji obklopují – zatímco Chateaubriandův vypravěč této paralely využívá k nepřímé kritice orientální společnosti, vypravěč *Cesty* tvoří jakýsi amalgam existence, kde je hranice mezi lidským a přírodním světem relativizována ve prospěch harmonie. Barvami hýří jak rostliny a skály, tak oblečení žen, příroda je často antropomorfizována:

*„/vrcholky/ již nejsou pokryty sněhem /.../ zemřou v mlze západu /.../.“<sup>279</sup>*

Lidská síla může být nahrazena silou přírody a opačně, obě síly se mohou doplňovat a společně tvořit či ničit:

*„Tato úchvatná plošina, připravená možná přírodou, avšak rozhodně dokončená lidskou rukou /.../“*

*„Arabové se ruin zbořených staveb nedotknou, je třeba, aby se čas a zimní bouřky zhostily úkolu dokončit jejich zkázu, nebo aby je písek pohřbil den po dni.“<sup>280</sup>*

Vypravěč je inspirován momenty, kdy krajinný topos nese současně znaky přírodní i lidské kreativity, kdy činnost přírody a člověka na sebe vzájemně navazují či se nahrazují : přírodní a lidské se tak spojuje v jeden výsledný efekt v krajině. Tento princip mísení

---

<sup>279</sup> „/les cimes/ ne portent plus de neige /.../ elles /.../ vont mourir dans la vapeur de l'occident /.../.“ (str. 416, zv. ZKŠ)

<sup>280</sup> „Cette magnifique plate-forme, préparée sans doute par la nature, mais évidemment achevée par la main des hommes, /.../.“ (str. 292)

„Les Arabes ne touchent pas à ces ruines de bâtiments naufragés; il faut que le temps et les tempêtes d'hiver se chargent seuls d'accomplir leur dégradation, ou que le sable les ensevelisse jour à jour.“ (str. 350)

přírodního a lidského ve společném aktu tvorby je přítomen i v motivu tvorby samotného textu *Cesty*, když cestovatel líčí okolnosti psaní poznámek z cesty:

*„Někdy v poledne, během polední siesty ve stínu palmy nebo pod ruinami pouštní památky, nejčastěji večer pod naším stanem, do něž bičoval vítr nebo déšť /.../“*<sup>281</sup>

Palma, poušť, vítr či déšť zasahují do momentu psaní a ovlivňují svým působením formu textu (jeho podrobnost, délku, čitelnost), stávají se tedy nikoli kulisou, nýbrž rovnocennými partnery vypravěče při tvorbě. Význam krajiny v procesu tvorby je v průběhu textu posilován, neboť prožitek je často doprovázen superlativy: ty zde nefungují tak, že by každý následující negoval ten předchozí (nejkrásnější hory jsou nekrásnější jen do té chvíle, než se objeví jiné nejkrásnější). Vypravěč opakováním superlativů naopak dociluje jakési umělé gradace pocitů, jako by se zážitek během cesty neustále umocňoval, a vypravěč podvědomě stoupal ke stále dokonalejšímu a krásnějšímu prostoru či ke stále hlubším, výraznějším zkušenostem (str. 320-321, 415, 146, 420 aj.). Každý superlativ shrnuje superlativy předchozí aniž by jim ubíral sílu, syntetizuje a zároveň kondenzuje jejich účinek, krajina není přebíjením pocitů, nýbrž stává se dějištěm trvalého posunu ke kráse, ke stále dokonalejší harmonii.

### **Krajina - symfonie živlů**

Pro uchopení koncepce krajiny *Cesty* je třeba rozvést jeden z klíčových postupů, jenž úzce souvisí s lamartinovskou koncepcí světa: jedná se o to, co lze nazvat „harmonii živlů“. V pasážích, jež cestovatel věnuje krajinám, brzy do popředí vystoupí neustálá snaha o naznačení vztahu mezi čtyřmi základními literárně-mytickými submotivy, totiž hory/hor, pouště, řeky/moře a oblohy. Od počátku textu lze nalézt bezpočet míst, kde jsou tyto motivy spojeny v jeden, vzájemně prorůstají a podmiňují se. Právě jejich interference, nikoli samotná existence, zajímá vypravěče zdaleka nejvíce, jako by jejich souhra byla nezbytnou podmínkou jeho vlastního vnitřního klidu. V tomto směru se Lamartine dostává do opozice ke koncepci Denonovy a později Maupassantovy krajiny jako prostoru, kde se živly vzájemně staví do konfliktu a způsobují nerovnováhu krajiny. U Lamartina se nejedná pouze o kanonizované

---

<sup>281</sup> „*Quelquefois à midi, pendant le repos du milieu du jour à l'ombre d'un palmier ou sous les ruines d'un monument du désert, plus souvent le soir sous notre tente battue du vent ou de la pluie /.../*“ (str. 45)

příměry pouště jako moře<sup>282</sup> (str. 52), kdy pyramidy se vypravěči jeví jako plachty na hladině (str. 64), neboť ani poušť, ani moře nemá jinou vertikálu a jejich horizont je často bez hranic. Vypravěč jde v prolínání submotivů mnohem dál. Vznikají tak kombinované obrazy měsíce, který za sebou na nebi zanechává „jakoby stopu červeného písku, jíž posel polovinu nebe“<sup>283</sup>, nebo horské řeky, která na skalách prostírá „vodní prach“ („*poussière d'eau*“, str. 370). Na interakci hor a řeky, pouště a moře či pouště a oblohy je často vystavěno napětí či souznění krajiny a její smysl:

*„/.../ vrhám vstříc moři, písku, oblakům tolik sladkých odkazů budoucnosti /.../.“*  
*„Má obraznost byla zamilovaná do moře, do pouští, do hor /.../.“*  
*„/.../ hory, kam sestoupil Bůh, pouště, kde andělé ukázali Hagar skrytý pramen /.../, řeky, jež vyplouvaly z pozemského ráje, nebe, kam vystupovali a sestupovali andělé na Jákobově žebříku /.../.“<sup>284</sup>*

Aktivace jednoho ze submotivů automaticky navozuje zmínění dalších, jako by pouze jeden z nich v izolované formě ztrácel smysl. Dá se dokonce říci, že právě využití této kombinace zabraňuje riziku klišovitosti v pasážích věnovaných pouštní krajině, neboť ty zahrnují známé atributy sucha, zkázy, zrcadlení, nebezpečí Beduínů či tíživosti a stesku. Je to pouze opakovaná snaha vypravěče pracovat s kompozicí nerozeznatelných přechodů mezi submotivy a jejich prostory, jež činí krajinu živoucí. Pro krajinu zde mají klíčový význam místa, kdy se duny stávají pohyblivým labyrintem sypajících se hor, který má moc zakrýt, spolknout horizont a dezorientovat (str. 369), kdy se kámen hor neustále staví do souboje s drtivou silou vln a vytváří pohled plný vnitřní energie (str. 370), kdy přesuny písku vytvářejí obraz tiché bouře, přičemž ticho násobí úzkost vypravěče ze zákeřnosti krajiny.

Zmíněná tetralogie však za sebou skrývá další, hlubší význam. Lamartine s pomocí tohoto symbolu pracuje s motivem metafyzičtějším – s harmonií čtyř základních živlů. Hora v tomto konceptu představuje zemi, moře/řeka vodu, obloha vzduch. Poušť má postavení zvláštní, znamená totiž spojení země a ohně. Její sluncem rozpálené písky vytvářejí dojem

<sup>282</sup> K pojetí lodě vodní a nebeské viz např. RICHARD 1970, str. 169.

<sup>283</sup> „*comme une traînée de sable rouge dont elle semble avoir semé la moitié du ciel.*“ (str. 66)

<sup>284</sup> „*/.../ je jette à la mer, aux sables, aux nuages tant de doux avenir /.../.*“ (str. 50)

„*Mon imagination était amoureuse de la mer, des déserts, des montagnes /.../.*“ (str. 56)

„*/.../ ces montagnes où Dieu descendait; ces déserts où les anges venaient montrer à Agar la source cachée /.../; ces fleuves qui sortaient du Paradis terrestre; ce ciel où l'on voyait descendre et monter les anges sur l'échelle de Jacob /.../.*“ (str. 47)

ohnivé vrstvy rozložené na povrchu země. Patrné je to například v pasáži rozvíjející původ a podobu tzv. rudé pouště, jež údajně nevznikla větrným přenosem písku či vln, nýbrž byla vyvržena zemí (str. 369). Tento výklad koresponduje s obrazem písku jakožto posla požáru. Poušť se zde jasně vymezuje proti vodě i vzduchu, naopak se spojuje s vnitřním sopečným zdrojem umístěným v útrokách země. Systém jejích přesunů je dán neznámými zákonitostmi přírody, stejně jako voda se její písky přelévají v hlubinách. Vypravěč v této pasáži vytváří výjimečně až fantaskní obraz jakýchsi přeludných spojitých nádob, které na některém místě vytvoří písečnou proláklinu, aby jinde písek mohl vulkanicky vyhřeznout na povrch, rudý a horký jako láva. Pouštní pohoří jakožto vstup do podzemního, ohnivého světa se později objeví u Nerval – Lamartine jej sice naznačuje, princip podzemního přeludu však nezapadá do jeho koncepce krajinné harmonie a nenachází tudíž v *Cestě* skutečné rozvinutí.

S principem spojování živel souvisí posilování všech pohyblivých prvků v krajině. V žádném popisu nechybí motivy řeky, pramene, vln bijících do skal, větví a dun rozpohybovaných větrem. Pohyb je hybatelem prolínání, relativizátorem hranic a tvůrcem sdíleného. Jordán, tekoucí k horizontu, je kýženým přesahem jinak uzavřené přírodní scény, Mrtvé moře vklíněné do horizontu oživuje krajinu a dodává jí života. Jordán však je také zdrojem pohybujících se uvolněných kořenů stromů, větví, plynoucích po jeho hladině – živelnost submotivů rozbujelých rostlin a rozproušené vody spojených v tomto toposu je prototypem maximálně kondenzovaného obrazu krajinného pohybu<sup>285</sup>. Lamartinova orientální krajina je krajinou splývání, propojování návazných prvků, které jsou v obdobné kontinuální linii vnímány cestovatelem a zpracovávány vypravěčem. Richard zcela na místě hovoří o tom, že snění vypravěče se zmocňuje krajiny postupně, vyhýbajíc se prudkým zvrátům a nesourodým elementům, hovoří o horizontalitě Lamartinovy krajiny.<sup>286</sup>

Uvědomíme-li si roli, kterou pro Lamartinova vypravěče hraje konečný soulad jednotlivých přírodních sil, zdá se jako logický důsledek, že v jeho konceptu prostoru bude hrát hlavní roli horizontální aspekt<sup>287</sup> – a to i přesto, že libanonským horám autor věnuje výjimečně obsáhlou pasáž. Jak tento paradox vysvětlit? Horizontální obraz navozuje dojem celistvosti, souvztažnosti a mohutnosti celku. V obdobném duchu lze chápat postřeh George

<sup>285</sup> Z tohoto důvodu v obraze Jordánu nelze spatřovat pouze další intertextuální odkaz na Chateaubrianda, ačkoli paralela s americkou přírodou *Ataly* je nepopíratelná. Není však dle našeho názoru hlavním cílem práce Lamartinova vypravěče s motivem Jordánu.

<sup>286</sup> RICHARD 1970, str. 154 – 155.

<sup>287</sup> Nemůžeme tedy v tomto směru souhlasit s D. Brahimí, která poukazuje na vertikálnost coby důležitější rozměr Lamartinových prostor v *Cestě*. (Cf. Denise BRAHIMI: *Voyage et paysage* ; in: TVERDOTA 1994, str. 82).

Pouleta, když hovoří o Lamartinově pohybu k nekonečné periférii kruhu, o rozplývání centra a mizení všech elementů na horizontu<sup>288</sup>. Pouze horizont totiž odpovídá potřebě Lamartina vypravěče splynout s prostorem, jenž právě obtéká jeho vnímání. Klíčem je způsob, jakým Lamartine hory pojednává a vkládá do textu. Když kupříkladu staví vedle sebe údolí a hory, nepopisuje výškové propady, nýbrž jejich barevnou jednodušnost, opticky minimalizuje vertikální rozdíly. Hory jsou ostatně relativizovány i jinak - například zdůrazněním jejich proměnlivosti (jedná se o konglomerát hor a dun), a tedy oslabením účinku jejich výšek, na jiném místě vypravěč popisuje jejich „průhlednost“, danou mimo jiné i jejich opětovným propojením s dalšími elementy, konkrétně se vzduchem a vodou:

*„horizont hor se utápí v obloze, ne jako pevná hmota, nýbrž jako pára, průhledný dým, skrze nějž jako by bylo možno rozlišit druhou stranu nebe.“*<sup>289</sup>

Identita hor je zcela minimalizována nejen uvedením pasáže odkazem na jejich horizont, nýbrž předně důrazem na změnu skupenství hor, jež se z pevného masivu stávají průhlednou parou. Hory se často ztrácí v oblacích či na ně alespoň odkazují (nelze si nepovšimnout spirituálního aspektu tohoto příměru), opticky se rozplývají na obzoru. Při jejich popisu vypravěč často podtrhuje pásovitost, celkový obraz v dáli – jako celek na obzoru totiž nemají tak silný podtext srázovitosti, jako kdyby stál u jejich úpatí. Pro oživení obrazu krajiny, jak jsme již naznačili, Lamartine spíše než vertikální prvky používá princip „klínu“ – do nehnuté krajiny třeba vkládá obraz tekoucí řeky, jež přesahuje horizont, nebo průnik v horách, kterým je vidět na moře (např. str. 361). Důležitost horizontu je navíc explicitně vyjádřena na mnoha místech – horizont je pro Lamartina poutníka základním orientačním bodem, nadějí, souputníkem, o jehož přítomnosti se neustále přesvědčuje, a to i přesto, že občas jeho linie může být nejasná. Vágnost má však pro vypravěče své riziko. Ve chvíli, kdy poušť horizont pohltí zcela, ztrácí nebe nad ní jakoukoli přitažlivost a stává se bezútěšným, odcizeným pásmem bez konce (str. 369).

Vertikální linie není samozřejmě v textu bez významu. Její role se objevuje na několika místech, především však v pasáži týkající se sestupu k Mrtvému moři. I zde však, přes jednoznačnou roli sestupu do hlubin se všemi sémantickými důsledky, je třeba

<sup>288</sup> Cf. POULET 1979, str. 177-202.

<sup>289</sup> „l'horizon des montagnes qui se noie dans le firmament, non comme un corps solide, mais comme une vapeur, une fumée transparente, à travers lesquelles on croit distinguer l'autre côté du ciel /.../“ (str. 416)

připomenout, že sestup je spojen s motivem labyrintu – hory se stávají nejasným nočním bludištěm, kde hloubka pod kopyty koně se dá ve tmě jen tušit. Celý motiv je navíc silně intertextuálně zatížen.<sup>290</sup> Mohli bychom říci, že v rámci procesu cesty a uchopení krajiny je pro *Cestu* významnější hloubka (potažmo sestup do ní), než výška (s výjimkou popisu Jeruzaléma a okolí, kde důvodem by mohl být symbolicko-náboženský podtext vertikálna jakožto směřování k Bohu).

Vertikální dimenze vstupuje do Lamartinova textu spíše jako duchovní symbol než jako součást krajinného popisu. Jeruzalém se před očima cestovatele „rozkládá a vytryskává“<sup>291</sup>: na topografické rovině je tedy zdůrazněna jeho horizontální rozloha, výraz „tryskat“ naopak propojuje město na symbolické rovině s vertikálním motivem pramene, životadárnosti – město je symbolickým vodotryskem barev, staveb, je místem, kde tryskají také dojmy vypravěče<sup>292</sup>. Vertikální aspekt vystupuje taktéž v roli (fyzického i metaforického) dramaturga, překážky v pochodu/cestě – odtud koncepce hor v Palestině jako silně traumatizujícího toposu, tedy návrat ke středověkému schématu nebezpečných hor-pouště, oproti pozdějšímu romantickému, pozitivnímu obrazu například Alp. I přesto, že horizontální rovina je relativizuje, nelze pominout obrazy hor. Pomineme však motiv hor libanonských, které i přes rozsah pasáží, které jim Lamartine věnuje, v celkové studii vývoje motivu krajiny samy o sobě neznamenají velký průlom. Zastavme se spíše u hor tak, jak je vnímá vypravěč na moři, ještě před tím, než vstoupí na orientální půdu. Jedná se opět o hory relativizované, přízračné, tajemné a hrozivé, jež se v nočním tichu vyjevují na pobřežích jako ohromné černé skelety (str. 62). Hory vstupují do obrazu krajiny jako znamení smrti, rozkladu, tíživého osudu člověka. Již na těchto stránkách je cítit posvátná hrůza vypravěče z monumentální kamenné masy, jejíž síla přesahuje lidskou existenci. V tomto směru lze motiv hor postavit na stejnou úroveň jako topos pouště, ale i nedozírného moře - jedná se o prostory svým způsobem nadlidské, avšak zároveň tvořící intelektuální výzvu k uchopení světa. Na tomto místě se nám zjevuje jistý paradox, s nímž se Lamartinův vypravěč musel vypořádat – jak dospět k vnitřní harmonii bez pochopení hor, bez překonání hrůzy z jejich stínu?

Jsou tedy v textu i jiné hory, hory s pozitivním nábojem, které by pomohly odstranit onen vnitřní blok? Ano, splňují-li jednu podmínku, která u Lamartina nepřekvapí: musí se

---

<sup>290</sup> K tomuto viz předně MOUSSA 2001.

<sup>291</sup> „*Jérusalem toute entière s'étend et jaillit, pour ainsi dire, devant nous /.../*“ (*Cesta*, str. 293)

<sup>292</sup> Tento obraz Jeruzaléma chápe jako další prvek skrytého oponování *Cestě do Jeruzaléma* Sarga Moussa (MOUSSA 1995, str. 92).

začlenit do krajiny, musí spoluvytvářet harmonii prostoru. Jen v takovém momentě na vypravěče nebudou působit cize a chladně. Hory, jež komunikují s údolími a střídavě poskytují útočiště pro lidská obydlí v časech nebezpečí, aby poté, když nebezpečí pomine, člověka opět vypustily do nížin, takové hory vypravěč může líčit jako přátelské a ochranné (str. 111). Jejich spojení s motivem údolí je jednoznačně pozitivním faktorem, vzhledem k Lamartinově pojetí tohoto krajinného submotivu jako místa snění, ochrany, odpočinku<sup>293</sup>.

Dalo by se právem namítnout, že obrazy pouště prostupující se s mořem, či hor trhající oblaka můžeme v cestopisné literatuře (a nejen v ní) nalézt dostatek před i po Lamartinově *Cestě*. Základem Lamartinova přínosu do tohoto postupu je dle našeho názoru fakt, že prostupování jednotlivých živlů a jejich splývání spojil s niterným vývojem vypravěče, že jeho duchovní klid podmínil harmonií přírodních sil. V tomto směru *Cesta* odkazuje na autora *Poetických a náboženských harmonií*, poznáváme myšlenku makrokosmu jako vnitřní harmonie, která nachází odraz v souzvuku vnějšího světa. Právě v *Cestě* je však tato koncepce jednoznačně dominující a drtivou měrou se podílí na samotné sémantické konstrukci obrazu krajiny. Soulad všech čtyř živlů v tomto textu představuje jeden z hlavních pilířů stavby krajinného toposu. V dialogu hlavních elementů se odvíjí příběh existence cestovatele a smyslu jeho cesty, na jejich součinnosti závisí duchovní pokrok, který odjel vypravěč na východ hledat. S idejí souvztažnosti země, vzduchu, ohně a vody komunikuje představa Božího díla, záleží jen na člověku, a v tomto případě na poutníkovi, kdy pochopí tento zákon a začlení se do jeho řádu. Vypravěč musí být stále fascinován přechody mezi zemí a vodou, oblohou a pouštním horizontem. Příroda se stává myslícím organismem se skrytým životem, nezávislým na lidské vůli. Právě v aspektu přírody „myslící a cítící“ se zjevuje všudypřítomnost jejího stvořitele – „nekonečno je obydleno“, proklamuje vypravěč.<sup>294</sup> Podaří-li se vypravěči naslouchat krajině, jež jej obklopuje, všechny čtyři elementy se pro něj spojí v tomto nekonečnu bez horizontu v jeden harmonický celek, který již nebude neuchopitelný, a tudíž ani odcizený. Jinými slovy, splyne-li se světem kolem, dosáhne pochopení božího díla, které je mu jinak svou bezbřehostí a velikostí vzdáleno (a odcizeno), neboť jej přesahuje. Příroda je nezbytným spojníkem mezi člověkem a Bohem.

---

<sup>293</sup> Cf. RICHARD 1970, str. 161.

<sup>294</sup> Str. 66. Vzpomeňme zde vzácné shody mezi Lamartinovým textem a myšlenkou, kterou rozvíjí Balzac v závěru *Vášeň na poušti* – viz příslušná kapitola.



## Kouzelná krajina rovnováhy

Lamartinův vypravěč pracuje s motivem „okouzlení“ krajinou – tento aspekt je citelný zejména v pasážích, kde cestovatel krajinu poznává za přítomnosti své dcery, díky níž může okouzlení naivního dětského pohledu rozšířit i na svůj vlastní. Jedná se o jednu z metod boje proti opakování literárního kánonu, také však o otevření možnosti vytvořit krajinu jako smyslový klam, hru, kouzlo. Vypravěč se stává režisérem, jenž komponuje scény a vytváří iluze, jakési „oční klamy“ spojováním jednotlivých plánů a elementů.

Okouzlení zároveň znamená preferenci vnímaného před skutečným. Vypravěč se stává překladatelem, transponuje obraz v sémiotický koncept a tuto transpozici poprvé tematizuje a metodologicky řeší. Počínaje *Cestou* orientální krajina definitivně ztrácí dokumentaristicko-exotizující hodnotu, kdy nové mohlo být pouze to, co jiní ještě neviděli, a stává se skutečnou „estetikou přepisu“<sup>295</sup>, prostorem, kde různými cestovateli vjemově obtisknutý tentýž obraz může být vnímán a „přeložen“ jinak různými vypravěči. Texty pracující s orientálním prostorem se postupně osvobozují od nebezpečí stereotypizace a otevírají cestu pozdějším dílům, jejichž fantaskno či vyprávěcí postup pomohou opakovaně rozšiřovat nekonečné sémantické spektrum toposu orientální krajiny – dostáváme se tak nejen k Nervalovi, Maupassantovi a v určitých aspektech i k Lotimu, ale přímo k literatuře 20. století<sup>296</sup>.

V konečném aspektu není důležité, že přírodní krajinné komponenty jsou vypravěčem upřednostňovány před komponentami vytvořenými lidskou civilizací. Každá krajinná komponenta má moc vnášet do mysli vypravěče další kontexty (olivovník je nositelem historie, hora toposem samoty, voda měnlivosti apod.), a vypravěče zajímá především usmíření těchto komponent a jejich kontextů, aby v krajině vstoupily do dialogu a navzájem dospěly k internímu souznění, jež je základem konečné harmonie prostoru, nejdůležitější krajinné hodnoty pro Lamartinova vypravěče. Dostáváme se tak ke skutečnému paradoxu Lamartinovy krajiny: její souznění sice a priori není závislé na pozorovateli a přesahuje vypravěče, zároveň však je pouze skrze něj přeložitelné, a tedy vyjádřitelné. Jak přesně vystihl Sarga Moussa, Lamartinovo křesťanství staví proti Chateaubriandově katolicismu snahu zahrnout všechny civilizace a náboženství do tolerantního pohledu.<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> Cf. JULLIARD 1995-1996, str. 178.

<sup>296</sup> Máme na mysli zejména J.-M. Le Clézia či M. Butora.

<sup>297</sup> Cf. MOUSSA 1995, str. 86

Stejně tak Lamartinův vypravěč stírá negativní a pozitivní valorizace evropské a orientální krajiny ve snaze nalézt v nich synchronii a vyrovnanost. Nabízí se tedy otázka, zda by krajina bez vypravěče docílila stejného stupně harmonie.

Lamartinova krajina je protikladem statické kulisy – je založena oproti ostatním autorům mnohem více na dynamice, symbolice pohybu a vnitřního napětí, které nakonec ústí v nevyhnutelný souzvuk – ten však vystoupí do popředí pouze duchovně zasvěcenému vypravěči. Krajina *Cesty* se z role pozadí posouvá k centrálnímu jevišti niterného vývoje vypravěče: stejně jako ten se z pozorovatele stává jejím aktivním překladačem, i ona pasivní pozici kulisy nahrazuje aktivní rolí živelného (a myslícího) prostoru, jenž tvoří součást člověka. Zaslouží-li si Chateaubriandův vypravěč krajinu znalostmi jejího ukotvení v kulturním kánonu Evropy, Lamartinův vypravěč k jejímu pochopení potřebuje poznat její harmonický potenciál.

## ***Krajina jako přelud (Gérard de Nerval)***

Když v roce 1843 Gérard de Nerval odjíždí na několikaměsíční cestu do Egypta, Libanonu a Turecka, má za sebou první nervový záchvat a v sobě mnoho pochybností. Na několika místech (především v dopisech svému otci) podtrhuje, že tato cesta se má stát jakýmsi důkazem o jeho svéprávnosti, schopnosti zodpovědně pracovat a nalézt v sobě sebekázeň a vůli pracovat. Cílem je přivést si do Francie texty a podklady pro další práci – oproti Chateaubriandovu „hledání obrazů“ však Nerval hodlá nalézt „dokumenty“, „realitu“, témata příštích děl, nikoli kulisy. Výsledkem tohoto pojetí je vydání *Cesty do Orientu*<sup>298</sup> v roce 1851, poté, co většina textů vyšla časopisecky od roku 1844. V mnoha ohledech se jedná o klíčový text Nervalova díla – mimo jiné proto, že autor na textu před jeho definitivním vydáním téměř permanentně pracoval a vložil do něj znaky svého téměř desetiletého uměleckého vývoje.

Nervalův cestopisný text jako by na první pohled tvořil mozaiku materiálních, etnograficko-kulturologických postřehů. Nenalezneme zde žádné rozsáhlé krajinné scény, v popředí je od počátku člověk (cestovatel či domorodec) a jeho reakce, otázky. Fakt, že Nerval do svých textů včleňuje několik legend a „dokumentů“, které po cestě vyslechl či mu byly reprodukovány, posiluje na první pohled dojem dokumentárnosti díla. Pro Nervalu se mimo jiné jedná o reakci na již existující kánon orientální krajiny – zprostředkování místních legend se jeví nápaditější než očekávané popisy monumentů a známých krajín, což jeho vypravěč několikrát zdůrazňuje.

Kritici Nervalova díla se již zaobírali měrou, do jaké je *Cesta* přes výše zmíněná fakta především textem na rozmezí reality a snu, materiálna a přeludu<sup>299</sup>. Nerval vytváří obraz Orientu jakožto „výzvy vůči realitě“<sup>300</sup>, vydává se na cestu ve snaze uniknout svému každodennímu prostoru, nalézt nové světy, jež by mu pomohly identifikovat vlastní pohled na člověka. Dostáváme se zde k prvnímu z mnoha paradoxů *Cesty*: cesta má sice ukázat schopnost autora - umělce znovu řídit svůj „normální“ život, zároveň však autor doufá, že Orient (ve svém esoterickém rozměru) mu umožní pokračovat ve vizích, jež realizoval během

---

<sup>298</sup> NERVAL 1980. Pro potřeby této kapitoly budeme toto dílo, pouze v této kapitole, označovat zkráceně *Cesta*. Mimo tuto kapitolu je název díla užíván v celém znění. U stránkových odkazů rozlišujeme, zda pocházejí z prvního (I) či druhého (II) svazku edice uváděné v bibliografii.

<sup>299</sup> Viz např. DAUNAIS 1996, str. 171-177.

<sup>300</sup> AUBAUDE 1997, str. 15.

svého záchvatu šílenství, a to aniž by se musel zpovídat lékařům a přátelům. Jak uvádí Richard, Nerval se v *Cestě* permanentně snaží být jiným, než je<sup>301</sup>, jinými slovy, cestovatel se snaží působit přičetně, uvolněně a realisticky, zatímco vypravěč si s sebou nese sny, fobie a vize. Právě Orient (či alespoň ten Orient, jak si jej autor-umělec i vypravěč vysnili a který bude problematice skutečně nalézt) se svými zastřenými vchody, dvojsmysly a skrývanými poklady je ideálním místem pro útek do světa halucinačních euforických rozjímání. Ne náhodou v jiném Nervalově textu vypravěč použije „orientální prsten“, aby jej ochránil před nebezpečím smrti<sup>302</sup> jako symbolu evropské každodennosti, nuceně žité reality. Cesta bude pro Nervalu příležitostí, jak se pod záminkou reportážního záměru pokusit vyrovnat se vším fantaskním a přeludným, co jeho život od roku 1841 provází. Orient v podání Gérarda de Nerval je od první chvíle rozpolcen mezi každodenní realitou a záludnou tajemností, mezi běžnými situacemi a osudovými symboly. Podívejme se nyní, jak tento vnitřní rozpor vstupuje do kompozice orientální krajiny.

### **Nervalovo pojetí cesty do Orientu**

Cesta měla být pro autora - umělce i jeho okolí důkazem znovu nabytého duševního zdraví a vůle dál zodpovědně pracovat. Odtud pramení vypravěčovo gesto realističnosti textu, proklamovaná snaha vyprávět jen prožité, zaznamenat sled konkrétních situací a faktů. Vypravěč posiluje tento aspekt uváděním jednoduchých situací, přesně zachycenými dojmy, proklamovaným upřednostněním reality před dramatičností:

*„Obyčejná pravda nemá ohromné zdroje dramatických románových kombinací. Sbíráám po jedné události, jež mají cenu pouze ve své jednoduchosti /.../.“<sup>303</sup>*

S koncepcí cestování bez romaneskních tendencí souvisí i potřeba zdůraznit fakt, že cestovatel nepohrdal využíváním nejrůznějších privilegií, aby si cestu učinil příjemnější a pohodlnější: stylizuje se do cestovatele, jehož nezajímá dobrodružná exotika, nýbrž praktické rozměry cesty (I, str. 255). Důraz na pragmatičnost je však jen svrchní maskou pro mnohoznačný a snový obraz Orientu, který vypravěč postupně vytváří – Orientu takového,

---

<sup>301</sup> RICHARD 1955, str. 17.

<sup>302</sup> NERVAL 1994, str.19.

<sup>303</sup> „L'humble vérité n'a pas de ressources immenses des combinaisons dramatiques ou romanesques. Je recueille un à un des événements qui n'ont de mérite que par leur simplicité même /.../.“ (I, str. 337)

jaký si autor – umělec vysnil, jaký chtěl a potřeboval nalézt: „*V Orientu se vše stává pohádkou.*“ (II, str. 62). Nervalův Orient je pohádkový, je propojen s klíčovým motivem snu<sup>304</sup>. Cesta je bojem mezi snem a realitou, neustálým váháním mezi jedním a druhým, opakujícím se klamem způsobeným hrou slunečních paprsků: Egypt se postupně stává fata morgánou (II, str. 150), celý Orient se při návratu do Evropy mění v „jeden z ranních snů, jež jsou brzy nahrazeny únavou dne“ (II, str. 363). Důraz na fantaskno a klamy smyslů vypravěč podtrhuje také vložením motivu opojných látek<sup>305</sup> a drogových halucinací: součástí legendy o kalifovi Hakemovi je óda na hašiš (II, str. 68-69), legenda o královně ze Sáby a Sulajmánovi je otevřena obrazem opiové kavárny. Několikerá zmínka o drogách a preludech jimi způsobených posouvá legendy za hranice snů, do prostoru „umělých rájů“.

Orient v některých momentech na první pohled přebírá podobu Evropou sněného tajemného východu – i tento klišovitý obraz je však v případě Nervalova vypravěče přibarven podtónem nadpřirozena, za prvotně plochými popisy lze vycítit napětí mezi přičetností a únikem do halucinačních snů. Příkladem je scéna, kdy je popisována karavana královny ze Sáby (II, str. 241). Na pozadí tradičních exotizujících prvků (sloni, zlato, velbloudi, hedvábí...) vypravěč rozehrává hru barev a pohybů, která odkazuje na přízračnou realitu nebezpečnou horečnatostí své chromatické proměnlivosti. V jednom odstavci se vystřídá celá série barev (bílá, zlatá, rudá, měděná, černá), které díky neustálému pohybu všech postav tvoří jakýsi podivný vír, vtahující diváka do svých hlubin představivosti.

Autor – umělec chápe svou cestu v mnoha ohledech jako mytickou až iniciační, přestože k řadě míst zmíněných v Bibli, antických mýtech či Koránu, ani nedospěje – a to pod nejrůznějšími záminkami (nedostatek peněz, nebezpečí apod.). Skutečný důvod těchto „geografických nedokonalostí“ v cestopise je však jiný: Nerval nepotřebuje ona místa skutečně vidět, protože si je již dávno vysnil ve svých představách o bájném prvotním světě – a konfrontace s jejich reálnou podobou by spíše ublížila jeho duchovním konstrukcím o původních místech, odkud skutečně vzešel evropský duchovní svět. Je-li pro Chateaubriandova vypravěče jméno důležitější než místo samo, neboť mu dává identitu, preferuje Nervalův vypravěč onirickou identitu místa před jeho realitou. Nervalův vypravěč

---

<sup>304</sup> Viz např. úvodní věta: „Sen je druhým životem.“ (NERVAL 1994, str. 11).

<sup>305</sup> Orient byl v 19. století s „terapií“ drog spojován poměrně často. Nerval sám se stejně jako Gautier, Balzac či Baudelaire, zřejmě účastnil seancí doktora Moreau de Tours, který údajně absolvoval s některými pacienty orientální terapeutickou cestu s cílem postoupit léčbu hašišem.(cf. např. BAYLE 2008, str. 227)

nejen „nabízí nadřazenost umění nad realitou“<sup>306</sup>: spíše ji potřebuje k přežití v orientální krajině odhalující cestovateli banální pragmatičnost. Cesta do Orientu je pro cestovatele z velké části zklamáním (což je ještě více patrné z korespondence): místa, jež mnohokrát viděl vypravěč ve svých snech, se cestovateli najednou vyjevují ve své každodenní prázdnotě. Prázdno se postupně vkládá do řady krajinných obrazů a i když nemá Chateaubriandův etický podtext, nefunguje zatím jako inspirativní a kreativní příležitost, jak tomu bude později u Fromentina. Prázdnota přináší Nervalovu vypravěči opakovaný konec mýtů a opětovné prožívání stereotypů. Monotonie jako by ubíjela vzrušení z cesty, vášeň po nepoznaném. Nerval píše v jednom z dopisů Théophilu Gautierovi: „Já jsem již ztratil, království za královstvím, od provincie k provincii, krásnější polovinu vesmíru, a brzy již nebudu vědět, kde uchovat své sny.“<sup>307</sup> Krásnější část světa, tedy prostor snů, představ a legend, se při poznávání opravdových míst postupně rozpadá, orientální krajina svou rozlehlostí a opakovatelností je protikladem koncentrovaného estetického orientálních maleb. Cesta pro vypravěče znamená rozpuštění rámců, ztrátu koncepce výstavy, rozplynutí uměleckého odstupu krajiny od okolního světa. Pro vypravěče způsobuje krajina autora – umělce permanentní zklamání z krajiny cestovatele. Zatímco pro Fromentina je paměť klíčovým prostředkem k re-konstrukci estetizované orientální krajiny, Nerval přesun vysněných představ z prostoru své imaginace do oblasti vzpomínek prožívá jako neúspěch a vrchol zklamání. Odtud pramení Nervalova vzrůstající obava z dalšího dotýkání se zbytků toho, co mělo pro něj navždy zůstat ve světě snů. Nejsilněji je toto postupně zesilující rozčarování vyjeho v pasáži věnované Káhiře – cestovatel místo legendárního města islámské učenosti poznává hnilobu a počáteční fáze jeho pobytu mu tím značně zhořkne.

Cesta do Orientu, k místům, která vypravěč klasifikuje jako „kolébku světa“ („*ce berceau du monde*“, II, str. 51), zároveň pro něj znamená posun v čase, návrat k prvopočátku, zrození a minulosti – zde rozpoznáváme ten Orient, o kterém hovoří vypravěč v *Aurélii* – Orient jako cestu zpět, mimo život i čas a směrem ke skutečnému osudu<sup>308</sup>:

„Znovu jsem prošel kruhem svých dní.“

<sup>306</sup> BAYLE 2008, str. 192.

<sup>307</sup> *Moi, j'ai déjà perdu, royaume à royaume, et province à province, la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves.*“ Obdobnou pasáž lze nalézt v *Lorely* v souvislosti s cestou do Německa – tam vypravěč ztrátu snů prožívá dokonce již před vstupem do země, anticipuje negativní vliv krajiny cestovatele na imaginární německou krajinu.

<sup>308</sup> Nejen Nerval ostatně při své cestě měl na paměti prapůvod slova Orient, pocházející z latinského *oriri* – pocházet, vzniknout – a nejen on tuto etymologickou souvislost použil v uměleckém přetavení do motivu znovunalezení, návratu k sobě samému, jak si ukážeme později.

*„/.../ abych se znovu ponořil do oné posvátné půdy, jež je naší první vlastí, odkud vzešla poezie i víra našich otců.“<sup>309</sup>*

Princip návratu zpět v čase přináší motiv věčného mládí, cesty do Orientu jakožto znovuzrození. Obdobný motiv jsme naznačili již u Lamartina, dále bude posílen zejména Lotim, jehož cestovatel již při cestě do Orientu zjišťuje, že omládl o deset let. Směřování proti toku času má vliv na identitu moderního a Starého Egypta. Pro Nervalova vypravěče je skutečnou realitou Starý Egypt, zatímco Egypt soudobý je pouze rušivým elementem tohoto hledání. Paradox tohoto obrácení reálných identit je pouze relativní. Uvědomíme-li si, že iniciační cesta vypravěče má za cíl původ, začátek času, je logické, že pouze Starý Egypt konvenuje této potřebě a stává se reálným místem cesty.<sup>310</sup> Je-li dle dávných mýtů dokonalost spojena s obdobím před počtím, s prenatální vzpomínkou, pak Orient je ideálním místem pro nalezení této podvědomé (či spíše před-vědomé) dokonalosti. „Bludný pohyb mého současného života“ („*mes destinés errantes*“, II, str. 135) jej dovádí do neznámých (a přitom podvědomě blízkých) krajů bez záchytných bodů a maže běžné časové zákonitosti, aby umožnil volně se pohybovat nejen v horizontu svého vlastního života, nýbrž i celého lidstva, a dokonce i vesmíru. Krajina hor se svou meditativní atmosférou a po staletí neměnnými pravidly jej přenáší do snů minulosti:

*„Poslední dobou se mi zdá, že žiji v dávném století, jež bylo magicky probuzeno /.../“  
„Existují chvíle, kdy život násobí své chvění bez ohledu na časové zákonitosti, jako šílený orloj, jehož řetěz se roztrhl.“<sup>311</sup>*

Cesta do Orientu znamená jeden z takových momentů, kdy čas ztrácí běžnou dimenzi. Vykolejený čas znamená definitivní odstranění jeho zákonitostí a vypravěč se vzdává možnosti ukotvení v časové linii vlastního života.

---

<sup>309</sup> „*J'ai remonté le cercle de mes jours*“ (II, str.40).

*„/.../ ce sol sacré qui est notre première patrie à tous, que je me retrempe à ces sources vivifiantes de l'humanité, d'où ont découlé la poésie et les croyances de nos pères!“* (II, str.42)

<sup>310</sup> S preferencí starého před moderním plně koresponduje práce Nervalova s intertextuálními odkazy – odkazy na soudobé archeology či Champolliona prakticky v textu *Cesty* neexistují, často jsou neúplné či nepřesné – k této problematice cf. PICHOS + BRIX 1995, str. 216-218. K literárním zdrojům Nervalova orientálního cestopisu cf. zejména RICHER 1963, str. 364-365.

<sup>311</sup> „*Il me semble, depuis quelque temps, que je vis dans un siècle d'autrefois, ressuscité par la magie /.../.*“ (II, str.134)

*„Il y a des moments où la vie multiplie ses pulsations en dépit des lois du temps, comme une horloge folle dont la chaîne est brisée; /.../.*“ (II, str. 134)

## Evropská a orientální krajina

Vypravěč místy využívá srovnání krajinných a přírodních vjemů zaznamenaných během cesty s obrazy důvěrně známými z Evropy. Toto srovnávání probíhá na dvou rovinách. Jednak na bázi čistě vizuální, kdy např. hra světla a vody či náznak mlhy vedou vypravěče k vytvoření paralely mezi jinak zcela odlišně působícím Nilem a Rýnem:

*„/.../ v prosvětlených rovinách Nilu, jako na březích Rýna, ve studené německé krajině. Přiznávám dokonce, že záře orientálního dne je místo mlhy zahalena smutným závojem prachu“.*<sup>312</sup>

Jindy se spojnicí mezi dvěma světy stává umělecká konotace – tak Nervalova barva pleti mladých Káhiřanek inspiruje k citátu z Goetha (I, str. 180), síla vycházejícího slunce pak k odkazu na Dürerova snícího anděla z obrazu Melancholie (I, str. 193). Protiklad obou světů vystává nejsilněji v pasáži popisující východ slunce v Káhiře:

*„Jak je náš život zvláštní! Každé ráno cítím v polospánku, kdy rozum postupně vítězí nad bláznivými obrazy snů, že je přirozené, logické a v souladu s mým pařížským původem, abych se probudil do světla šedé oblohy, do hluku kol drtících dlažbu, ve smutném pokoji plném hranatého nábytku, kde obraznost naráží na sklo jako uvězněný hmyz, a se stále větším údivem se vždy znovu ocitám tisíc mil od své vlasti a postupně otevírám své smysly neurčitým dojmům světa, jenž je dokonalým protikladem světa našeho.“*<sup>313</sup>

První věta jako by exklamativním stylem a apelem na tajemno lidského údělu vycházela z textu *Aurélie*. Šedí pařížského nebe a bezbarvý, přesně ohraničený (a zarovnaný) chlad evropské krajiny vstupují do přímého kontrastu s exotikou Egypta – přes spojující článek polospánku a polosnu, příznačný pro Nervalovo chápání světa. Vypravěč definuje orientální prostředí jako „protiklad našeho“, tento koncept se postupně stává nosný pro celý

---

<sup>312</sup> „/.../ aux plaines lumineuses du Nil, comme sur les bords du Rhin, dans un froid paysage d'Allemagne. J'avouerai même qu'à défaut de brouillard, la poussière est un triste voile aux clartés d'un jour d'Orient.“ (I, str. 193-194)

<sup>313</sup> „Que notre vie est quelque chose d'étrange! Chaque matin dans ce demi-sommeil où la raison triomphe peu à peu des folles images du rêve, je sens qu'il est naturel, logique et conforme à mon origine parisienne de m'éveiller aux clartés d'un ciel gris, au bruit des roues broyant les pavés, dans quelque chambre d'un aspect triste, garni de meubles anguleux, où l'imagination se heurte aux vitres comme un insecte emprisonné, et c'est avec un étonnement toujours plus vif que je me retrouve à mille lieues de ma patrie, et que j'ouvre mes sens peu à peu aux vagues impressions d'un monde qui est la parfaite antithèse du nôtre.“ (I, str. 193)



text *Cesty*. Evropa a Orient se stávají dvěma stranami téže mince, lícem a rubem, kdy líc je snem, rub realitou. Princip antiteze krajin je pilířem motivu všudypřítomného v Nervalově díle, totiž motivu dvojníka a zdvojení skutečnosti<sup>314</sup>. K protikladu krajiny se v tomto směru připojuje i princip převrácení paralely den – noc. Sen se stává pro vypravěče zrcadlem a dvojníkem orientální krajiny cestovatele, dvojník se stává skutečným nositelem identity a reálný originál ustupuje do pozadí.

Orient je se svou konotací prapůvodu světa a priori spjat s motivem východu slunce, pozorování tohoto momentu (a jeho vymezení vůči evropské zkušenosti) se tedy nevztahuje pouze na konkrétní období daného dne cestovatele, nýbrž má v pojetí vypravěče širší sémantický dopad. Východ slunce jako by mimo Orient neměl stejnou symbolickou hodnotu. Evropa se do cestovatelova myšlení dostává několikrát, vždy prostřednictvím obrazu krajiny, konkrétně vody či zeleně vodu obklopující (I, str. 316 aj.). Ani rozostřený jas Egypta však nemůže zcela vymazat vše, co si evropský cestovatel s sebou přináší:

*„černé slunce melancholie /.../ vychází i nad světelnými rovinami Nilu /.../“*<sup>315</sup>

Orient a Západ jsou propojeny klíčovým motivem černého slunce melancholie, již nelze uniknout, žhavé světlo egyptského slunce nemůže rozptýlit vnitřní temnotu. Cestovatelem zaregistrované nové vjemy jsou viděny okem a myslí vypravěče, jež si zachovaly původní kulturní a duševní kontext. Zároveň je patrné, že přirovnání nemají za cíl soudit: cesta naopak v první řadě znamená možnost nalézt (či spíše vytvořit si) novou (zdvojenou?) identitu, splynout s okolním světem – a to jak vnějškově (šaty, účes, pohyby a gesta), tak vnitřně (pochopení hodnotového žebříčku). Tato snaha spojit se s místním myšlenkovým systémem vystupuje zřetelně např. v pasáži týkající se egyptských pyramid, kdy více než Napoleonův citát a Voltairův bonmot je středem zájmu vypravěče arabský názor na věc (I, str. 260).

Nervalův vypravěč tak vytváří protiklad k vypravěči Chateaubriandovu, jenž se naopak nechává uchvátit představou staroegyptských monumentů bez ohledu na soudobou populaci. Vypravěč však sahá k místní interpretaci existence pyramid ještě z jiného důvodu:

---

<sup>314</sup> K tomuto viz např. DESTRUÉL 2001.

<sup>315</sup> „*Le soleil noir de la mélancholie /.../ se lève aussitôt aux plaines lumineuses du Nil /.../*“ (I, str. 193)

evropská teorie o pyramidách jako hrobkách se mu jeví příliš fádni, jeho zájem vzbudila koncepce legendární, rozvedená zejména v legendě o Adoniramovi, jak si později ukážeme.

## **Pouštní krajina**

Poušť vykazuje některé tradiční významové znaky. Jedná se o místo nebezpečí (Beduíni přicházející z prostoru „za těmi horami“ – I, str. 282, 287), nedostatku vody a tedy života (poušť jako „moře bez vody“ – I, str. 229). Sepětí pouště a smrti je posíláno v epizodě, kdy cestovatele doprovází k pyramidám jeho nemocný přítel, generální konzul. Během cesty k monumentům je několikrát vytvořena přímá paralela mezi smrtelnou nemocí konzula a zhoubným vlivem pouštního prostředí, ztvárněného v tomto případě pyramidami a kulturou mumifikace, posmrtné existence – nemocný konzul jako by již přecházel ze světa živých, kde sbírá mumie, do světa záhrobí, jako by se již sám částečně stával mumií (I, str. 281).

K bezútěšnosti pouštní krajiny přispívá dojem monotónnosti. Cestovatel se ocitá uprostřed opakujícího se výjevu: vyprahlá krajina posetá zbytky živých porostů, plná prachu, bez variant, novosti. Absence lidského faktoru znamená nulovou zápletku, minimální možnost překvapení. Našedlá barva písku, prach a ticho podtrhují pocit nesnesitelného stereotypu, což má za následek ohrožení duchovního života vypravěče a jeho vůle poznat nové obzory. Krajina se svou nehybností a neepičností stává protikladem života-románu, na který se vypravěč několikrát odkazuje, když hovoří o své existenci. Vypravěč postupně ztrácí naději, že za horizontem nalezne jinou krajinu, a upadá do letargie a melancholie. Redukcí moci horizontu dodávat naději na jinakost budoucí krajiny oslabuje Nervalův vypravěč transcendentní prvek krajiny, krajina najednou neumožňuje vzestup do imaginativních výšek, ubíjí svou přízemní monotonií. Magie vypravěčovy krajiny je ohrožena ztrátou zázračné identity v důsledku cestovatelovy zkušenosti, neboť magickou je krajina stává pouze svou schopností nechat do sebe vstoupit krajinu autorovy imaginace.

Poušť je však v textu (podobně jako u Denona) také strážcem minulého, uchovávajícím památku smrti<sup>316</sup>. Města jsou ruinami své vlastní slávy, pohřbené na hřbitovech zavátých písky (I, str. 296 aj.). Pouštní písek je konzervantem i pohyblivým živlem

---

<sup>316</sup> Jean Pierre Richard přináší klíčovou interpretaci Nervalova, když spojuje Nervalovu snahu o přiblížení minulosti s prvkem přízraků: „Maskovaný Gérard oživuje fantóma, tím, že věří v znovu prožití minulosti, vytváří falešnou bytost, chiméru.“ (in: *Géographie magique de Nerval*, in: RICHARD 1955, str. 68. )

– vypravěč využívá obrazu dávno zavátých památek, které vítr občas částečně odkrývá a postupně zase zahaluje vyprahlým závojem. V jedné z podobných pasáží sahá až po přímé paralele mezi dávnými ruinami a mrtvolami – písek je symbolickým rubášem, poušť hrobem.

Motiv občas náhodně odkrývaných ruin přináší motiv fragmentárnosti, necelistvosti orientální krajiny. Zatímco Loti či Fromentin tento prvek využívají k posílení pozice nevědoucího cestovatele a motivu krajiny jakožto výseku reality, Nervalův vypravěč ruiny a úlomkovitost vnímané cestovatelem výrazně symbolizuje a využívá pro další posílení motivu návratu v čase – pozorování zbytků minulých staveb je pro něj prostředkem v pokroku v iniciačním hledání počátku, jehož stopy poušť konzervuje.

Písečný závoj propojuje navíc tuto krajinu s motivem ženy, zahalení, a se smrtí<sup>317</sup>. Camille Aubaude zdůrazňuje, že Egypt je v Nervalově pojetí definován duálně, evokací krásy/ženy, již motiv závoje a tedy pokrytí látkou přibližuje motivu mumie a tudíž smrti, druhému pólu zmíněné duální prezentace<sup>318</sup>. Tento dualismus se posílen v pasážích věnovaných pouštním krajinám, kde je vypravěčem evokován motiv písku - popela, tradičně spojovaného s tématem smrti. Cesta pouští a hledání ženy skryté pod závoji či v káhirských domech je další fází iniciační cesty. Vypravěč hledá prostor pod závojem, nachází však ruiny a prázdnotu, v případě žen nedosažitelnost a tedy jen další formu vyprázdněnosti.<sup>319</sup> Téma zahalenosti žen v islámu je propojeno s vlastními hranicemi porozumění a nahlédnutí do cizí kultury. Poušť je zpětně tímto principem feminizována, nicméně zcela v jiném duchu než u Balzaka. Nervalův vypravěč navíc klade paralelu mezi krajinu a ženu i v dalším smyslu, když totiž koupí otrokyně zdůvodňuje finanční nemožnost dále navštívit Svatou zemi – žena tedy nahrazuje cestu do jiných krajin, stává se jednou z možných krajin, krajinou, kterou si cestovatel vybírá na úkor Jeruzaléma a Palestiny. Cesta do Svaté země je nahrazena cestou poznání otrokyně, odhalování země Mrtvého moře a Jordánu je nahrazeno odkrýváním závoju orientální ženy.

Pouštní prostor tradičně vystupuje jako místo zkoušky, pokušení, přičemž téma „zkoušky“ („*épreuve*“) v kontextu iniciačních procesů je u Nervalův významné před i po jeho

---

<sup>317</sup> O Nervalově motivu dobývání nedostupné, zahalené ženy jakožto elementu procesu komunikačního přibližování k jinakosti viz např. MOUSSA 1995, str. 157-174.

<sup>318</sup> AUBAUDE 1997, str. 21.

<sup>319</sup> R. Abdelkefi v tomto kontextu hovoří o „paradoxním hledání ženy a prázdnoty“ (cf. Rabâa ABDELKEFI: *La cité du désert, imaginaire et représentation du Caire dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*; in: *Poétique et imaginaire du désert*, str. 27).

orientální cestě. Poušť jakožto zkouška může v tomto ohledu představovat metaforu celé orientální cesty, během níž hodlal autor – umělec poutí do klimaticky obtížných území dokázat své ozdravení. Chápeme-li smrt jako jednu z iniciačních fází, je poušť ideálním toposem k aktivaci těchto sémantických polí.

Pouštní prostor však v sobě, stejně jako celý Egypt, zahrnuje oba póly zmíněné duální koncepce, a tedy vedle smrti i motiv krásy, estetična. Je zákázonosným umělcem, jenž je schopen nečekaně vytvářet záhadné úkazy utajená morbidní umělecká díla. Role pouště jakožto mystické učitelky skutečného umění se velmi silně ukazuje v legendě o Adoniramovi.

Pouštní ticho pateticky podtrhuje zbytky minulé slávy a hloubku současného úpadku. Opět zde vyvstává časový význam pouště a cesty skrze ni – poušť svým konzervačním posláním umožňuje návrat v čase, je prostředníkem, který spojuje každodenní svět se světem legend. Paláce a králové objevující se ve vyprávěních jako by byli přeludem, jenž se vypravěči zjevil během jeho putování.

I pro Nervalu v sobě navíc egyptská poušť zahrnuje další důležitou dimenzi, totiž veškerou mytologii starého Egypta s jeho bohy, legendami a symbolikou. Na rozdíl od Denona či Chateaubrianda však Nervalova slabost pro dávná náboženství a mysticismus s tímto tématem pracuje v jiné rovině: dávná říše vstupuje i do jeho koncepce pouštní krajiny. V *Cestě* se staroegyptský kontext vrství na kontext biblický a antický a krajinné scény se tak v některých pasážích stávají branou k přesahům do jiných časových sfér – což je pro vypravěče zcela zásadní. Jestliže cesta má mít pro něj iniciační význam, pak pouštní krajina Egypta je ideálním místem k uskutečnění tohoto procesu. Příznačnou je v tomto směru např. pasáž, kdy cestovatel navštíví káhirskou čtvrť Heliopolis (I, str. 310), rozkládající se na okraji pouště a nabízející znalému oku mnoho ruin původních antických obydlí. Místo je svou historií vhodné k propojení dvou duchovních tradic – biblické (zmínění biblické příhody o Josefovi a Putifarově ženě Zuleice) a staroegyptské (ruiny slunečního chrámu a místo vědeckého zasvěcení Platóna a Hérodota). Během návštěvy se zjevuje zahradník, který cestovateli nabízí květiny a ovoce - symbolika tohoto aktu, kde plody mohou taktéž představovat dávnou slávu tohoto místa, podtrhuje jednu z hlavních rolí Nervalova cestovatele – přijímat poselství jednotlivých míst, kudy projíždí, vstřebávat do svého myšlenkového světa jejich duchovní vyzařování. Květiny jsou navíc odkazem na

potencionální božstva, jimž byly obětovány, jsou tedy dalším z prostředků zasvěcení, jak je to patrné i z pozdějších Nervalových děl<sup>320</sup>. Akt darování květin je výzvou k iniciaci, hledání.

Biblický smysl dostává také motiv vody. Vypravěč zmiňuje místo, kde faraónova dcera údajně našla Mojžíšovu kolébku (I, str. 259), nebo podtrhuje magičnost scény u Nilu a přirovnává ji k čemusi, co náleží k „jinému světu“, co bylo do našeho přeneseno „zázrakem“ (I, str. 259). V pasáži věnované káhirské čtvrti Heliopolis je zmiňován jediný pramen sladké vody, který údajně v Egyptě existuje a kterému místní obyvatelé přisuzují „božské požehnání“ (I, str. 313). Právě zde se údajně zastavila svatá rodina na své cestě z Egypta. Podobně jako Chateaubriandův, i Nervalův vypravěč zmiňuje řeku v kontextu biblických scén – konkrétně řeku v Libanonu v souvislosti s biblickými pasážemi o smrti Ábela a osudu bájného města Enochia.

I v *Cestě*, podobně jako u Chateaubrianda, hrají důležitou roli vyschlá ramena a koryta řek – jedno z nich dokonce údajně cestovatelé přímo použili jako naznačení trasy přes poušť. Jednalo se dokonce o původní kanál císaře Hadriána, tedy o umělou antickou stavbu – antické dovednosti pomohly cestovatelům o mnoho století později přepravit se bezpečně přes poušť: minulost pomáhá současnosti a splývá s ní díky člověku a jeho nadčasovým základním potřebám (orientace v poušti, voda), jeho uchopení okolního světa. Dalším tématem spjatým s absencí vody je dávná přítomnost moře v poušti. Kromě symbolického prvku zmizelého života nabízí toto téma i vizuální efekt: solná krusta na slunci svým leskem působí dojmem vodní plochy či ledu, vypravěč podtrhuje dojem tohoto klamu a čtenář tak podvědomě pracuje s ideou *fata morgány*.

S tématem vody souvisí i princip interakce vody a země: věčný boj mezi těmito dvěma živly znamená klíč k pochopení koloběhu světa: boj životadárného a smrtonosného. Voda – element pohybu - a s ní tradičně spojená sémantika (život ve formě rostlin, ptáků, zvuků, veselosti, světla) se staví proti zemi – nehybnosti, spojené s pohřbením, posmrtnou paralýzou a temnotou, (I, str. 326, II, str. 16 aj.). Vodní plochy však zároveň ukrývají skryté pouto s útroby země – matky: dle některých mýtů právě jezera byla tajemnými branami do

---

<sup>320</sup> Corinne Bayle na základě konkrétních druhů květin zmiňovaných v Nervalově poezii odkazuje k různým božstvům (BAYLE 2008, str. 235 ).

podzemí, mostem mezi povrchem a hlubinou<sup>321</sup>. Orientální krajina uchovává tuto skrytou propojenost, svou snovostí umožňuje mystické spojení elementů – jejichž vnějším ztvárněním jsou nové vizuální efekty a variace stínů. Moře a poušť se stávají dvěma stranami téhož principu krajinné rozlehlosti (II, str. 51).

Pro obraz pouštní krajiny v textu je jedním z klíčových momentů pasáží, kdy cestovatel navštěvuje zkamenělý les – pouštní geologické útvary poblíž Káhiry, jež svými tvary připomínají nehybné stromy a vypálený les (I, str. 309-314). Pro Nervalu se jedná o samo ztvárnění smrti a zkázy, o vítězství pouště nad přírodou. Jako by poušť nebyla formou přírody, nýbrž jen její znetvořenou tvář. Docházíme k dalšímu implicitnímu srovnání Evropy s Orientem – zatímco v Evropě je les synonymem osvěžení, života a příjemného stínu, les orientální je mrtvý. Část zkamenělého lesa zároveň slouží jako hřbitov kalifů. Ohromné posmrtné paláce se svými pozlacenými kupolemi a zářivými barvami v kontextu pouštního kraje tyčí jako přeludné stavby podivného vzezření. Vypravěč vytváří představu těchto paláců obydlených duchy, vytvářejících jakousi „historickou fantasmagorii“ (I, str. 310). Hřbitov, prostor relativizace historie a tedy času, zdá se působit pozlaceným přepychem hrobních paláců jako luxusní čtvrť Káhiry: další ze snových obrazů *Cesty*, kdy se realita smrti prolíná s životem města tepajícím hned vedle hřbitovních prostor.

Hrůznost zkamenělého lesa navíc podtrhuje fakt, že stojí na místě, kde kdysi možná leželo moře. Po životadárné vodě zbyly jen prázdné schránky ústřic a koryšů, jež na vypravěče působí svou zbytečností jako symbol zmaru. Další moment ohrožení: když se před cestovatelem otevře zmíněné údolí, nerozezná v něm žádnou stopu lidské existence (I, str. 314), vypravěč je dezorientován mezi nehybnými, zkamenělými tvary našedlé barvy, jež znamenají samotu a strach ze smrti. Ptá se sám sebe po smyslu takové krajiny, jejího „ztuhnutí, ztvrdnutí“. Aktivuje motiv pomsty bohů, vytváří odkaz na zkamenění jakožto mýtický trest po pohledu do očí Medúzy. Postupně se ztrácí v množství dohadů o skutečném původu tohoto prostoru, myšlenky jako by jej ohrožovaly svou tajemností a neřešitelností: „Duch se tu ztrácí, lépe již na to nemyslet!“ (I, str. 314). Prostorová nejednoznačnost a neohraničenost je tedy kopírována intelektuálním rozmělněním vypravěčových úvah, krajina se promítá do uskupení myšlenek svého pozorovatele.

---

<sup>321</sup> K roli vody jakožto spojení s podzemím a prenatálním obdobím lidstva viz blíže např. ELIADE 2005, str. 195.

Síla zkamenělého lesa v pojetí vypravěče předčí moc pyramid, a to především díky svému stáří: zde poznáváme autora – umělce zasvěceného primitivním kulturám a prastaré mystice. Kromě toho je magie pouštního lesa posílena svým vyzněním čehosi zmařeného, krajina je vnímána jako svědek náhlé pradávnejší tragédie, důkaz tajemnosti živé existence, její křehkosti a dočasnosti<sup>322</sup>. Text zde opět staví na prolínání různých časových rovin: čím hlubší je propast mezi jednotlivými časovými pásmy, tím zajímavějším se motiv stává. Orient v této chvíli nabízí mnohem více, než cestu zpět o pár tisíc let: prvek předpotopních světů zakonzervovaných v pouštním rámci umožňuje vypravěči vnést do *Cesty do Orientu* aspekt prvopočátků, pračasu. Hovoří-li tedy o „návratu k počátkům“, nejedná se jen o cestu ke kořenům lidstva, nýbrž o počátek samotného vesmíru, živé hmoty. Tak je třeba chápat jeho pojetí „primitivního času“ – času bez lidské existence, času intuitivního a v pravém slova smyslu „bezčasého“ a neuchopitelného, pokud čas chápeme jako lidský rozměr.

### **Nebeská poušť**

V *Cestě* lze vysledovat velmi silnou roli nebe, spjatou nejen s obecným obrazem krajiny v horkých zemích Orientu, nýbrž konkrétně s motivem pouště, smrti a zániku. Toto propojení funguje skrze prvek všemocného ničivého slunce, jakéhosi vražedného boha, jenž svým žářem vysává život z plodné země. Příznačným je zde srovnání východu slunce v Evropě a v Egyptě:

*„Svítání nemá v Egyptě ty rudé odstíny, jež obdivujeme v Cykládách /.../; slunce vzplane nejistou bílou září, někdy se zdá, že je pro něj obtížné nadzvednout dlouhé záhyby šedavého rubáše a objeví se před námi bledé a bez paprsků jako podzemní Osiris, jeho odbarvená stopa rozesmuthňuje žhavé nebe /.../. Slunce stěží ve chvíli své největší síly dokáže protnout jako rudý disk prašnou atmosféru, řeklo by se, že vystoupilo z libyjských tavíren boha Phta.“<sup>323</sup>*

---

<sup>322</sup> Sepětí pouště a nevratné ztráty je pro Nervalova silným motivem - je to právě v pouštní krajině, kde hrdina *Aurélie* poznává, že svou lásku ztratil podruhé a definitivně. (NERVAL 1994, str. 52). K motivu dialogu se ztraceným světem a minulým časem v Nervalově díle viz též VADE 1997.

<sup>323</sup> „L'aurore, en Egypte, n'a pas ces belles teintes vermeilles qu'on admire dans les Cyclades /.../; le soleil éclate d'une vague lueur blanche; quelquefois il semble avoir peine à soulever les longs plis d'un linceul grisâtre, et nous apparaît pâle et privé de rayons, comme l'Osiris souterrain; son empreinte décolorée attriste encore le ciel aride /.../. À peine le soleil, au plus haut point de sa force, parvient-il à percer l'atmosphère cendreuse sous la forme d'un disque rouge, qu'on croirait sorti des forges libyques du dieu Phta.“ (I, str. 194)

Z hlediska role přírodní krajiny se jedná o symbolicky významný moment textu, zahrnující v sobě hned několikeré převrácení evropských ustálených obrazů. Zaprvé oproti symbolu naděje a nového počátku, potvrzení idylického koloběhu a opakování, jak je východ slunce interpretován v evropském literárně-symbolickém kontextu, staví vypravěč obraz východu slunce jakožto nebezpečí, pravidelný vzestup zla. Za druhé je zde slunce spojeno s podzemím, temnými silami, s královstvím staroegyptského boha Osirida, jenž vládne podsvětí. Slunce tedy již není dárcem života, putujícím svobodně po nebeské říši, je zakleto v podzemí a jeho říše je světem tmy. Proti mytickému obrazu slunce, jež pomáhá ztraceným nalézt cestu z podzemí na povrch země<sup>324</sup>, staví Nervalův vypravěč obraz slunce zakletého vazbou na podzemní slabost. Jsme zprostředkovaně opět u obrazu černého slunce, slunce melancholie. Za třetí je slunce zdrojem smutku, nikoli radosti a světla. Nezanedbatelná je zde také role barev (o Nervalově práci s barvami viz níže): Slunce ve své síle rozpaluje nebe doběla, vypravěč vytváří paralelu nebe jakožto rubáše pro mrtvolnou bělobu slunce. Rudý sluneční disk zároveň spojuje s mýtem dalšího staroegyptského boha, boha umělců a uměleckých řemeslníků Ptaha. Camille Aubaude legitimně poukazuje na definici orientálního světla, vytvořenou pomocí dvou odstínů – bledé (potažmo šedé) a červené.<sup>325</sup> Smrtelnost bledé a rudost ohnivé barvy se spojují ve vizi prapůvodního světa, netvoří však dle našeho názoru nesmiřitelnou antinomií. Slunce i nebe totiž přijímají střídavě oba tóny, jejich pozice v krajině závisí na časovém úseku spíše než na jejich podstatě. Jedná se o dvě strany téže symbolické hodnoty, smrt a zkáza jsou nerozlučné a v dokonalé symbióze.

Tak jako Evropa má své zlé duchy spjaté s nočními temnotami, jedna z pověstí Káhiry hovoří o zlých duších objevujících se v poledne. Právě polednímu okamžiku přisuzuje vypravěč zlo Orientu - jedná se totiž také o okamžik ničivé síly slunce, kterému je celá krajina vydána napospas. Jako by slunce bylo oním nejnebezpečnějším duchem:

*„Tak, pravil jsem, má Orient své přízraky dne stejně jako my máme přízraky noci.“<sup>326</sup>*

Převrácení rytmu života (spí se ve dne, žije v noci, nebezpečné je poledne, nikoli půlnoc) dává příležitost k převrácení snu a reality, k prostoupení těchto dvou světů a relativizaci hranice mezi nimi. Protiklad světla a tmy se relativizuje, světlo může být tmou a

---

<sup>324</sup> Cf. ELIADE 2005, str. 199.

<sup>325</sup> AUBAUDE 1997, str. 82.

<sup>326</sup> „Ainsi, dis-je, l’Orient a les spectres du jour comme nous avons ceux de la nuit.“ (I, str. 263)



naopak – tato vlastnost orientální krajiny je jedním z pilířů jinakosti, jak ji vytváří a chápe Nervalův vypravěč. Napjatý poměr mezi dnem a nocí konvenuje Nervalově koncepci, v níž noc zaujímá privilegované místo.<sup>327</sup> Tentýž předmět za dne není tentýž jako v noci – a stejně tak předmět vysněný není identický se skutečným – jak však určit moment přechodu a rozeznat obě formy? V okamžiku, kdy vypravěč připustil smísení dne a noci, se nevyhnutelně posunul do sféry mimo reálný svět a jeho zákonitosti. Sen se permanentně vkládá do reality, vynořuje se z ní nečekaně a jeho identita není vždy průkazná. Svět cestovatele a reálné cesty se mísí se světem vypravěče a jeho snů – jak si všímá Corinne Bayle, postavy, jež potkává cestovatel, nacházejí své protějšky ve vyprávěných legendách (například otrokyně Zeynab a královna Balkis)<sup>328</sup>. Vypravěč přestává důvěřovat cestovatelově krajině, propadá postupně všeobecnému paranoidnímu podezřívání reality z její snovosti, a obráceně. V krajině, kde realita může být pouhým nočním preludem, může se sen kdykoli stát děsivou realitou.

### **Zalidněná krajina a města smrti**

Cesta jako by na první pohled byla jedním neustálým dialogem s lidmi, cestou k lidem a s nimi, mezi nimi. Nacházíme zde klasické stopy románu – putování, kde se krajina objevuje jako občasné intermezzo, často ovlivněné lidským projevem a pohledem.

Vypravěč zdůrazňuje každodennost a realističnost popisů, staví v prvním plánu cestopis na pozorování místních lidí, jejich zvyklostí a projevů, vyhýbá se tradičním scénám znázorněným svými předchůdci. Tento postup má důsledek také na kompozici krajinných scén, které jsou často „obydlené“ lidským faktorem. Tak např. během poznávání pyramid, kde by se daly očekávat monumentální obrazy, vypravěč konstatuje, že „toto vše je příliš známé, než aby tomu byl věnován dlouhý popis“ (I, str. 283) a raději uvádí sérii drobných ukázek lidské přítomnosti – nápisy evropských cestovatelů na kamenech pyramid na cestovatele dokonce působí jako „výstřednosti přenesené našimi cestujícími umělci jako kontrast k monotonii velkých vzpomínek“ (I, str.284). Dosažení vrcholu pyramidy vzbouzí v cestovateli překvapivou radost ze setkání s dalším Evropanem. Další momenty strávené v tomto monumentálním prostoru jsou vyplněny záznamem rozhovoru mezi oběma cestovateli, která vnáší do kulisy krajiny téma evropského egyptologického pokroku a sounáležitosti mezi Evropany. Stejně tak vypravěč preferuje pravé rameno Nilu, které se mu

---

<sup>327</sup> „Byl v podstatě básníkem Noci.“ (BAYLE 2008, str. 17)

<sup>328</sup> BAYLE 2008, str. 205.

jeví méně monotónní, plné palem, a především vesnic – oproti ostatním ramenům se opět jedná o místo poznamenané lidskou přítomností, místo tudíž méně smutné a prázdné (I, str. 315). Čtenářovo očekávání tradičních toposů však není zcela zklamáno. S příznačnou, až idylickou krajinou v okolí pyramid v Gíze nesetkáváme v pasáži věnované jejich návštěvě, nýbrž v úvodu kapitoly zasvěcené legendě o kalifovi Hakemovi (II, str. 65). Jedinou skutečnou cestou pro začlenění klasické krajinné scény do textu je tudíž pro Nervalova vypravěče zprostředkování skrze legendu.

Princip, kterým Nerval zabydluje krajinu a monumenty, má v textu také svůj protějšek: města, jinak příznačné symboly lidské přítomnosti, jsou často spjata s nelidskou prázdnotou. Tak je cestovatel několikrát při vstupu do měst konfrontován s hrozbou morové epidemie – žlutá vlajka zdáli upozorňující na riziko morové nákazy noří město do pachuti smrti a zbavuje cestovatele radostného okamžiku z dosaženého cíle (např. I, str. 317). V důsledku takového přivítání se celá návštěva města často nese v duchu strachu a smutku: „./.../ vše zůstává zaprášené a smutné, horečka a mor jako by se vypařovaly z hradeb.“<sup>329</sup> Obyvatelé z obav před nákazou nevycházejí na ulice, odtud vzniká obraz opuštěného, vylidněného města, kde chybí jinak běžný hluk. Mlčící město jako by už nebylo městem, neboť znaky lidského života, jež cestovatele přitahují nejvíce, se z něj vytratily. Káhira je „hospesná ke své vlastní realitě, je to město, z nějž vymizel život.“<sup>330</sup>

Velmi výrazně tento prvek prolnutí obou světů, světa živých a mrtvých, vystupuje do popředí v pasáži věnované Konstantinopoli. Na několika místech vypravěč staví do přímé paralely hřbitov a městskou čtvrť, domy a hroby (pozlacený lesk mají společný), pohřeb a lidové slavnosti včetně svatby. Vypravěče bezesporu fascinuje karnevalová kultura<sup>331</sup> – a do ní neodmyslitelně patří také lidové tradiční pohřby, které (nejen) v zemích Orientu často znamenají vytrysknutí pravé karnevalové tradice plné barev, hudby. Klíčová je pro vypravěče především mystika těchto tradic, spjatá s nesrozumitelností pro evropského cestovatele. Svatba i pohřeb jsou v iniciačním procesu svázány přechodem z jednoho stavu do jiného, přerodem identity, postoupením na stupnici zasvěcení. Orientální prostor se důrazem na barvy a kontrasty stává pro Nervalova vypravěče ideálním prostorem iniciace skryté v karnevalové

---

<sup>329</sup> „./.../ tout le reste est poudreux et triste; la fièvre et la peste semblent transpirer des murailles.“ (I, str. 319)

<sup>330</sup> AUBAUDE 1997, str. 78.

<sup>331</sup> Cf. zejména BACHTIN 1980.

masce. Konstantinopol se postupně mění ve velké pohřební divadlo<sup>332</sup>, kudy se s pravidelnou frekvencí procházejí průvody kněží, zaznívají melodie pohřebních zpěvů. Město je pro vypravěče prostorem, kde „i smrt vypadá jako oslava“ (II, str. 167), smrtelnost je jen zámkou k slavnosti. Pasáž je založena na fantaskním popise pohřbu, jako vytrženém z pološleného snu nebo fantastického románu. Ne náhodou se cestovatel setkává s pohřebním průvodem mladé dívky – popis šatů, šperků, bohatých krajk a „zářících“ tváří popů se totiž dostává do přímé paralely s popisem svatby v Káhiře (I, str. 154-159). Narození, svatba, smrt – každý z klíčových okamžiků života je pouze další z forem jednoho karnevalu. Opět zde docházíme k mísení několika časových horizontů (tentokrát v rámci lidského života), lépe řečeno k jejich prolnutí v jeden barevný rozeznělý průvod, stojící na rozhraní snu a reality.

Konstantinopol nabízí kromě pohřebních slavností návštěvníkovi i další znak přítomnosti smrti: Pole mrtvých – ohromný hřbitov. V souvislosti s popisem jeho cypřišů, pěšinek a keřů se vypravěč dobírá paradoxního přirovnání – hřbitov nabízí cosi, co se nejvíce blíží evropské podobě lesa:

*„Není třeba dodávat, že tento půvabný, tajemný a svěží les se opět hřbitov. Je třeba se smířit s tím, že všechna radostná místa se v Konstantinopoli nachází uprostřed hrobů.“*<sup>333</sup>

Proč není třeba vysvětlovat, že tento les je hřbitovem? Protože celá pasáž je zařazena do kapitoly nazvané „Velké pole mrtvých“? Pro vypravěče je již dávno smrt spojena s veselostí života, protože Orient mu již několikrát dal možnost za zlatými branami nalézt hroby, za cypřišovými lesy hřbitovy. A naopak – v branách údajně živých měst pouze morem paralyzované prázdné ulice. Tak, jako se v *Cestě sen* obrací v realitu a realita v snové přízraky, tak i smrt na sebe bere šaty, hlasy a pohyby života a život prchá z vylidněných ulic a vyschlých ramen řek a dávných moří. Vypravěčem zmíněný princip, jenž propojuje příjemné prostory s přítomností hrobů, zároveň znamená obrácení poměru život – smrt: od této chvíle bude cestovatel podvědomě každý park či zeleň pozorovat s podezřením, že skrývají hřbitov, radost je natrvalo spjata s rozpadem. Vypravěč využívá příležitosti a rozehrává hru stínů a duchů – jako by náhrobky ožívaly duchem svých zemřelých a ti se procházeli mezi hroby,

---

<sup>332</sup> Nerval byl obdobně jako Gautier vnímavý k divadelnosti orientálního prostoru, oproti Gautierovi ji však sledoval spíše v obyvatelích, než v krajině. K aspektu Nervalova Orientu jakožto operního jeviště cf. např. ROUDAUT 1984, str. 96.

<sup>333</sup> „Je n'ai pas besoin de dire que ce bois pittoresque, si mystérieux et si frais est encore un cimetière. Il faut en prendre son parti, tous les lieux de plaisir à Constantinople se trouvent au milieu des tombes.“ (II, str. 170)

zahlédnutelní v náhodném slunečním paprsku. Tato iluze je posílena, když vypravěč o některých náhrobcích a jejich vysochaných turbanech hovoří jako o „vyšlých z módy“, nebo poškozené náhrobky definuje jako „popravené“. Hřbitovní krajina je oživena, její nadčasovost je relativizována pomíjivými hodnotami spjatými s běžným životem (modernost). Město je však nejen prostorovým ukazatelem, nýbrž zároveň symbolem časového úseku, místem, které svou podobou vypovídá o svém čase, o prožitém čase svých obyvatel a domů. Jestliže v *Aurélii* hovoří vypravěč o „městě budoucnosti“, zrozeném z ruin a chaosu současnosti<sup>334</sup>, *Cesta* naopak spojuje orientální města s minulostí, neboť zdůrazňuje jejich hřbitovy, trosky a vyžité ulice. Tento obraz měst ostatně odpovídá mnohem lépe Nervalově koncepci cesty jako návratu k počátkům, do minulého a navždy ztraceného.

## Hory

Horská krajina je koncipována jako místo meditací, klidu, osvěžení, prostor dosud nedotčený moderní civilizací. Jedná se také o pramen mýtů, pradávnych tradic a pověstí. Vypravěč přisuzuje motivu hor výjimečnou roli, neboť tímto tématem nejen ukončil první část *Cesty*, nýbrž také zahájil část druhou, jejíž první kapitola se přímo jmenuje „Hora“. Hory jsou v této pasáži výrazně propojeny s motivem pouštní krajiny – spojuje je nádech mystičnosti, sebereflexe. Dramatičnost horských pásem navozuje pro vypravěče dojem teatrálnosti, monumentálnost prostranství vylučuje možnost, že by byla vytvořena náhodně. Cesta horami je obdobou velkého představení, během nějž se střídají velkolepé obrazy. (II, str. 12, 14).

Rozlehlost horské krajiny je zároveň vypravěči empiricky bližší než šíře pouště, obraz horských pásem více odpovídá evropské zkušenosti. Hory nabízí kromě psychologického uvolnění duše navíc i vertikální změny (údolí, hřebeny apod.) a působí tudíž na cestovatele svými potencionálními překvapivými pohledy méně monotónně než klasická plochá poušť. Libanonské hory svými četnými kláštery a pevnostmi vytvářejí sice majestátnost a meditativní atmosféru, avšak zároveň jsou těmito stavbami vlastně „zabydlené“ a nehrozí jim tudíž ona tragická prázdnota, jež ohrožuje evropského cestovatele v poušti. Přítomnost mnišských řádů přidává prostředí na meditativnosti, zmínka o mniších pěstujících olivovníky a vinnou révu a o tisku knih v kláštorech v sobě skrývá náznak biblických obrazů.

---

<sup>334</sup> NERVAL 1994, str. 46.

Hory navíc ukazují cestovateli další pozitivní aspekt: sněhovou pokrývku, která jej vzpomínkami vrací do Evropy, avšak oproti evropské tradici, odkazující často na sněh jakožto symbol smrti, je zde pro něj symbolem života, neboť zdrojem vody. Životadárnost sněhu je podpořena i vizuálně, když jej vypravěč přirovnává k mléku, jehož arabský název (laban) mu připomíná nejen německé sloveso leben – žít, nýbrž jím i vysvětluje původ slova Libanon. Text propojuje smyslový vjem a fantaskní etymologii, aby podpořil obraz hor jako místa blízkého života – postavenému tak do protikladu k poušti. Vyschlá krajina vstupuje pro Nervalova vypravěče do kontrastu s krajinou hor svou sterilitou, oproti níž hory staví motiv mateřského mléka. Tento protiklad je posílen také několikanásobným líčením horského života barvami idylly a poklidu, bez nebezpečí či strachu.

## Barvy krajiny

Momenty, kdy je krajina centrálním hráčem textu, jsou většinou spjaty s výraznými vizuálními vjemy, zejména s mnohvrstevným užíváním efektu barev. Obrazy tohoto typu vycházejí z motivu slunce a změn jeho polohy v průběhu dne (I, str. 301). Barvy však zároveň přejímají další, symbolické významy. Vypravěč málokdy užívá barvy jasné a syté – jeho doménou jsou spíše odstíny a přechody mezi jednotlivými barvami, jež odpovídají těm, které vidá ve snech. Jako by nad některými pohledy panoval závoj mlhy, šedivá clona. Tento postup opět posiluje zdání, že text balancuje mezi realitou a fantasknem. V následující pasáži můžeme mít dojem, že se jedná o klasické oblaky z mytologických barokních obrazů – a sám autor mytologičnost celé scény podtrhuje:

*„Ó požehnané mraky! /.../ orientální slunce vám dodává tolik kouzla! Ráno se zabarvíte jemně, napůl do růžova, napůl do modra, jako mytologické oblaky /.../ večer vytváříte úchvatná seskupení, purpurové oblouky, jež se vzápětí řítí a trhají ve fialové obláčky, zatímco nebe přechází ze safírových odstínů ke smaragdovým /.../“<sup>335</sup>*

Především růžová a lehce purpurová se svou snovostí (a tudíž nerealističností) jsou ideálními barvami přírodních vjemů. Téměř každý popis nebe je pln těchto odstínů. Příznačné

---

<sup>335</sup> „O nuages bénis! /.../ le soleil d’Orient vous ajoute encore tant de charmes! Le matin, vous vous colorez si doucement, à demi roses, à demi bleuâtres, comme des nuages mythologiques /.../ le soir, ce sont des embrasements merveilleux, des voûtes pourprées qui s’écroulent et se dégradent bientôt en flocons violets, tandis que le ciel passe des teintes du saphir à celles de l’émeraude /.../“ (I, str. 350)

je taktéž označení barev relativizujícími příponou „âtre“ (*rougeâtre, bleuâtre*), případně barvy naznačené prostřednictvím přirovnání (*éméraude, saphir*). Růžová je symbolem nevinnosti a života (viz pasáž věnovaná východu slunce – I, str. 194), šedá (a opět hlavně šedavá – „*grisâtre*“) motivem prachu-zmaru, bílá jako znak bledosti a smrti, a konečně rudá spjatá se žářem, sluncem (zde lze připomenout vliv staroegyptské symboliky, kdy slunce bývá znázorněno jako červený kruhový disk). Písek je často označován jako červený, aby byla zdůrazněna jeho horkost a spjatost s démonem slunce – ničitele.

## Podzemní krajina

Jedním z nejoriginálnějších obrazů orientální krajiny v *Cestě* je její propojení s prvkem podzemí a nitra země. Tento koncept je využit v Legendě o královně ze Sáby a Sulajmánovi (II, str. 235-341), jež se rozvíjí kolem motivu zednářské tradice.<sup>336</sup> U Nervalova mají svět pouště a svět podzemí mnohé společné: jsou to domény smrti, tajemna a nekonečna. Vzpomeňme pasáž v *Aurélii*, kde Nerval líčí zkázonosnou, žářem poničenou krajinu jako vystřiženou z obrazu pouště – a umisťuje ji „do centra Afriky“<sup>337</sup>. Tento pomyslný střed lze interpretovat horizontálně (čemuž ovšem zmínka o Etiopii příliš neodpovídá), ale i vertikálně – jako nitro země pod Afrikou.

Vypravěč v legendě o Sulajmánovi staví do popředí poušť – je to místo, odkud přišel tajemný umělec a stavitel Adoniram, mysticky čerpající schopnosti od svých předků a spojující tři vysoce symbolická umění sochaře-slévače-architekta<sup>338</sup>. Poušť v této legendě, ve srovnání s ostatním textem, nabývá dalších, hlubších významů. Už se nejedná o pouhé „strážce smrti“ či památek minulosti. Poušť, meditativní partner, v sobě a své samotě ukrývá stopy bohů, zkamenělé zázraky:

*„Avšak myšlenka se tam povznáší, obraznost se tam probouzí a soustavným přemítáním se člověk naučí utvářet své záměry. Mým prvním učitelem byla samota /.../.“*

---

<sup>336</sup> Blíže o legendě jakožto prostředku k prezentaci „jiného“ a další symbolice hledání orientální jinakosti v Nervalově díle viz BARTHÉLEMY 1996.

<sup>337</sup> NERVAL 1994, str. 34.

<sup>338</sup> Nelze si nepovšimnout vazby těchto profesí na zednářské hodnoty (architekt vesmíru), alchymii (tavení kovů) a některé pohanské kultury přírody (Bůh jako sochař přírodního světa). Adoniram představuje dle Nervalova biblickou postavu Hiramem (cit. Jirím Pelánem v Komentáři překladu, str. 126). Zároveň však v závěru textu legendy Adoniram sám prohlašuje, že hodlá odejít za Hiramem z Tyru, svým ochráncem. Opět se tak dle našeho názoru setkáváme s motivem dvojníka.

„Cožpak vím, pravil Adoniram, kdo byli ve své době ti zemřelí bohové, jejichž kamenné podoby zvěčnili dávní umělci?“<sup>339</sup>

Sulajmán oponuje názoru, že neúrodnost půdy znamená omezenost lidského rozvoje. Svou krutostí poušť klade velké nároky na člověka a jeho vynalézavost, nenechá jej nic nechat na náhodě, pomáhá mu rozvinout v maximální míře své dovednosti a duchovní sílu. Tak král Sulajmán kritizuje umělou vodní stavbu království ze Sáby, protože sice nyní poskytuje lidem vodu a zavlažuje jejich pole, zároveň však tím podporuje jejich odevzdanost a lenost – a až se stavba rozpadne, zemřou, neboť se už neumí poušti postavit, neboť jejich osud byl postaven na životnosti lidského, nikoli božského projektu:

„Neúrodný kraj by je naučil píce; obrátili by ke svému prospěchu nevýhody té půdy, na níž nyní, zahálčiví a užaslí, zajdou s prvním listím stromů, jejichž kořeny přestanou napájet zavlažovací kanály.“<sup>340</sup>

Poušť umožňuje návrat k předkům a jejich hodnotám, umění, k odkazu duchovního vznětu, způsobeného samotou. Adoniramova poušť znamená zdroj jeho životní síly, v němž se skrývá život čaroděje. Zároveň Adoniram odhaluje to, co běžný člověk nevidí (a bojí se v děsivém pouštním prostoru vidět) – poušť jako umělecké gesto, jež nás přesahuje.

„Své vzory jsem našel v poušti; vyjadřují dojmy, které ve mně zanechaly zapomenuté trosky a ty hrozivé a mohutné postavy bohů pradávného světa.“<sup>341</sup>

Adoniram čerpá své umění v místech, kde poušť vytváří šílené obrazy zkamenělých lesů, měst a království. Ohromné přízraky nalezené uprostřed písku, nehybně čnějící do nebe jako ruka pohanského umělce, fascinují geniálního stavitele, pohltí jej na mnoho let a postupně se pro něj stávají výzvou. Adoniram v sobě nakonec nachází sílu sám se podílet na

---

<sup>339</sup> „C'est là /dans le désert/ du moins que la pensée s'élève, que l'imagination s'éveille, et qu'à la force de méditer l'on s'instruit à concevoir. Mon premier maître fut la solitude /.../“ (II, str. 259) Překlad Jiří Pelán (NERVAL 1996 (B), str. 37).

„Sais-je d'ailleurs, moi, dit Adoniram, ce qu'ils furent en leur temps, ces dieux éteints et pétrifiés par les génies d'autrefois?“ (II, str. 259) Překlad Jiří Pelán (op. cit., str. 38).

<sup>340</sup> „La stérilité les aurait rendus industriels; ils eussent tiré parti d'in sol où ils périront oisifs et consternés avec les premières feuilles des arbres.“ (II, str. 269) Překlad Jiří Pelán (op. cit., str. 48).

<sup>341</sup> „Mes modèles, je les ai rencontrés parmi les déserts; je reproduis les impressions que j'ai reçues dans ces débris ignorés et des figures terribles et grandioses des dieux du monde ancien.“ (II, str. 259) Překlad Jiří Pelán (op. cit., str. 37).

podobě pouště, z jejích skal vytesává svým kladivem zběsilé tvary soch, soupeří s pouštními útvary, jež pro něj představují „nadlidská“ umělecká díla. Poušť a její stvořitel se stávají uměleckým souputníkem a konkurentem – odtud Adoniramova sebejistota – jeho soupeřem je sám bůh, hrající si s tímto „bohaprázdným a temným uměním“<sup>342</sup>:

*„Jsou tam celá města, pohřbená v písečném rubáši, a nadlidské podzemní stavby, jež kromě mne nikdo nespatriil. /.../ Bloudil jsem, črtal jsem postavy na skály a mocnými údery jsem je hned na místě tesal.“*<sup>343</sup>

V pouštním prostředí se skály stávají objektem kreativity, jako plátno pro malíře. Adoniramova touha předčít svým uměním zákony přírody vstupuje navíc v přímou paralelu s vodní stavbou královny ze Sáby: oba se pokusili převrátit hranice, dané přírodou, a vytvořit dílo, jež by znamenalo roztržení nadlidských zákonitostí. Adoniramova monumentální stavba se však v rozhodném okamžiku zřítí a pohřbí ve svých troskách tisíce lidí. Umělec pouště zklamal, jeho dílo přináší zkázu, jakmile se vymkne kontrole – stejně jako poušť sama. Mnozí řemeslníci navíc zemřou v rozpálené kovové lávě – tekutém ztělesnění žhavého pouštního slunce a písku. Poušť zůstává místem smrti, suchem umírající rostliny, lesy bez zpěvu ptáků a vysychající prameny tvoří základ závěrečné pasáže legendy, která uvádí únavou a steskem prodchnutý tragický konec hrdinů (II, str. 323), a naopak vodě je přisouzena role „ochránce útěku“ královny od žárlivého a nebezpečného Sulajmána (II, str. 330). Poušť nabývá opět významu trestu, když pohlcuje a umrtvuje město Kainovo a jeho hřích. Kromě toho je však sama o sobě hříšná, protože se svou nadlidskostí chce postavit všemu posvátnému, všem kultům, jež si lidský svět uchovává po generace. Adoniramovi je Sulajmánem vyčítáno toto pohanství, kterým ohrožuje samotné kořeny společnosti. Na jeho stranu se postaví královna ze Sáby – hájí novátorství a umělecké právo překračovat dané hranice představitosti. Poušť vzbuzuje diskuzi o smyslu a právech umění, o hranicích uměleckého gesta. Vášně tvořit není vlastní pouze člověku a jeho duševní traumata se neomezují na lidský svět. I příroda a její stvořitel mohou být šílení, podlehnout deliriu uměleckého vzrušení a vytvořit v poušti kamenné postavy a podivná zvířata, podobně jako „prapůvodní génius“:

---

<sup>342</sup> „/.../ *art d'impété et de ténèbres*“ (II, str. 261). Překlad Jiří Pelán (op. cit., str. 39).

<sup>343</sup> „*Des villes entières ensevelies dans un linceul de sable /.../; puis, des hypogées d'un travail surhumain connus de moi seul... /.../ j'errais au hasard, ébauchant des figures sur les rochers et les taillant sur place à grand coups.*“ (II, str. 260). Překlad Jiří Pelán (op. cit., str. 38).



*„/.../ veškerá velkolepost, jakou si šílený sen obraznosti jen stěží dokáže představit!“<sup>344</sup>*

Adoniramova představivost jej přenáší do samého nitra země, kde vypravěč zde postupuje v souladu s mytologickou koncepcí a usouvztažňuje pouť podzemím s hledáním prenatálního původu<sup>345</sup> – Orient se opět stává místem hledání „oriri“, prapůvodu a prvopočátku civilizace. Říše starého boha Hermese v centru planety je prodchnuta zářivými barvami tavených kovů a minerálů, všudypřítomná horkost již není zdrojem zkázy, nýbrž životní energie. Oproti zákázonosnému slunci je vnitřní teplo země zárukou života, chrání praotce Adama a jeho potomky z Kainovy krve. Jean-Pierre Richard velmi příznačně vidí v motivu tekoucích kovů obraz posvátné krve jakožto součásti esoterických rituálů<sup>346</sup>. Oheň rozpouští kovy a má schopnost rozpustit hranice mezi živly, sny a realitou, je nositelem propojení krajiny v jediný propustný konglomerát existencí a spirituálních vizí.

Podzemní svět je zrcadlovým odrazem světa pozemského<sup>347</sup>, kde však všechny znaky života převzal oheň a jeho stopy – listy stromů jsou ve skutečnosti malé plamínky, květiny jsou z roztavených kovů, což odpovídá alchymistickému pojetí podzemí a umění, kdy květiny jsou spojeny s kovy. Hovoříme-li o odrazu světa pozemského, o jeho souputníkovi a komplementu, mohli bychom v souvislosti s umístěním říše do nitra země na první pohled předpokládat motiv pekla – opak je však pravdou: využitím obrazu rostlin ze vzácných kovů se Nerval vrací do tradiční orientální symboliky středověkých legend, které při popisování ráje, umístěného kdesi na dálném Východě, pracovaly s motivy stromů se zlatými či stříbrnými listy a plody.<sup>348</sup> Na místo tradičně přisuzované peklu tedy vypravěč staví jeden z možných obrazů utajovaného ráje, vysoce estetického, chráněného v orientální krajině nejen polohou (pod povrchem země i vědomí jejích obyvatel), nýbrž i jedním z přírodních živlů. Motiv roztaveného kovu, centrálního ohně a hor rozpuštěných nadpozemským žářem lze nalézt i v dalších Nervalových textech, vždy v kontextu snových obrazů, kdy tekoucí hory jako by symbolizovaly hrůzu náhodně se proměňující reality.<sup>349</sup>

---

<sup>344</sup> „/.../ *tout ce que le rêve de l'imagination en délire oserait à peine concevoir de magnificences!*“ (II, str. 260) Překlad Jiří Pelán (op. cit., str. 39).

<sup>345</sup> Cf. ELIADE 2005, str. 200.

<sup>346</sup> Cf. RICHARD 1955, str. 29.

<sup>347</sup> A nejen pozemského: dle zajímavé teorie Guy Barthèlemey je totiž struktura podzemního státu analogická k řeckému Olympu (cf. BARTHÈLEMY 1996) – podzemní království by tedy bylo pozemským i božským světem zároveň.

<sup>348</sup> K tomu zejména cf. MARTINO 1906, str. 5.

<sup>349</sup> Viz např. NERVAL 1994, str. 40.

Připomeňme na tomto místě některé sémantické dosahy motivu ohně<sup>350</sup>, které korespondují s Nervalovou koncepcí. Oheň je předně nositelem pohybu, touhy po změně, dynamice textu i vypravěče: hory rozteklé žářem se dávají do pohybu, plameny neznají nehybnost. I destrukce je znovuzrozením, oheň se živí destrukcí dřeva, jako se člověk přerodí svým utrpením. Adoniram se přerodil, jeho duše se obnovila právě s pomocí ohně, s nímž pracoval v podzemí, oheň má moc udržovat život, je jeho nejživočišnějším a zároveň nejočistnějším symbolem. Nervalův poutník podzemím prochází různými prostory, všechny mají společnou právě přítomnost ohně. Adoniram je schopen chodit po žhavém kovu, což mu dodává na blízkosti k mystickým tvorům. Pohyb jednotlivými místy „s cejchem ohně“ jako by předznamenával jeho následující iniciaci, odhalení identity podzemních obyvatel i své vlastní.

Oheň zároveň vkládá do pasáží podtext světla, zatížený veškerou psychologicko-mytologickou symbolikou, včetně motivu očištění. I oheň má totiž v sobě, kromě nebezpečí a zkázy, hodnotu čistoty: „/.../ někdy oheň hoří aniž by stravoval, pak je jeho hodnota zcela čistá.“, říká Bachelard o Novalisově poezii<sup>351</sup> – totéž bychom bez rozpaků mohli vztáhnout na některé pasáže legendy o Sulajmánovi. Nerval jde mnohem dále: vytváří postupně dialog dvou světél, dvou ohňů, dvou světů: podzemního a pozemského prostoru. Chápeme-li poměr světlo-oheň jako souvztažný proces, dojdeme k posílení obrazu zrcadlení: koncepce podzemního světa-pouště pracuje s ohněm, který vytváří světlo, osvětluje podzemní labyrinty a dodává jim často fantaskní, podoby. V tomto smyslu koresponduje podzemní labyrint legendy o Sulajmánovi s Bachelardovou charakteristikou Nervalova labyrintu jako prostoru „měkkého“ („*mou*“)<sup>352</sup>, přičemž tato měkkost spočívá nejen ve vizuální rozpohybovanosti podzemního světa, nýbrž i v důrazu na tekoucí materiál (rozehřátý kov, voda). Naopak nad zemí je proces příčiny a důsledku světla a ohně opačný – světlo (slunce), vytváří oheň, reálný i metaforický, oheň založený na hmatových vjemech, tj. žár vzduchu, tetelící se na tváři cestovatele. Motiv ohně v nitru země dále koresponduje s mytologickou představou oplodnění země, bez ohně je země chápána jako panenská, a tudíž neplodící, oheň svým pohybem dává zemi život. Ohňová charakteristika podzemního prostoru tedy přímo souvisí se schopností kreativity, plodnosti, inspirativnosti Adoniramových předků a jejich říše.

---

<sup>350</sup> Vycházíme zde předně z koncepce G. Bachelarda.

<sup>351</sup> BACHELARD 2006, str. 180.

<sup>352</sup> BACHELARD 2010, str. 254.

Vypravěč využívá legendy k interpretaci vzniku a smyslu pyramid, jež jsou nikoli monumentálními hroby (jak je definuje Chateaubriand a tradiční egyptologie), nýbrž dílem ohně, který v okamžiku velké potopy roztavil podzemní skály a vytvořil galerii chodeb, aby zachránil lid Kainova syna, Tubala Kaina. Chodby vyústily v Gíze – a zde Tubal Kain pomocí obrů nechal vyzdvihnout pyramidu, která měla za úkol chránit vstup do podzemního labyrintu. Pyramida, symbol labyrintu<sup>353</sup>, je tedy strážcem dalšího labyrintu, patřícímu k podzemnímu světu, je spojencem ohně a branou k nepoznanému, k minulému. Je jakýmsi mostem k předkům, k mytickému prostoru podzemí, který zároveň v Nervalově pojetí symbolizuje svět snů a nepřičetnosti. Pyramida navíc prolamuje hranici mezi pozemskou a podzemní krajinou – uvolňuje uzavřenost prostorů, bojuje proti uvěznění v klaustrofobním světě. Sestup do pyramidy je tak jednou z klasických iniciačních fází - sestupem do pekla, ale také za poznáním, do nitra země a zároveň přechodem mezi jednotlivými živly – zemí a ohněm.

Lze tedy říci, že je motiv ohně/tepla pro Nervalova vypravěče spjat s motivem země?<sup>354</sup> Tato paralela je složitější: země je postupně rozřata na dvě části: svět zemského povrchu a zemského nitra se proti sobě koncipují jako dva odlišné prostory, které na sebe útočí a navzájem se před sebou chrání, neboť jsou zároveň zrcadlovým obrazem. Srovnání obou světů vyznívá jednoznačně ve prospěch světa podzemního, sny a fantazie vítězí nad ponurým světem pozemského života. Ani zde autor – umělec nezapře svou náklonnost k dávné mytologii: podzemí, nitro země je v mnoha indiánských i asijských legendách místem zrodu lidstva, což nepřekvapí, spojíme-li tento motiv s postavou země-matky, jejíž lůno vyvrhlo člověka a dodnes žije svým životem, který se vyjevuje vulkány a zemětřesením. V centru země se nachází skutečný život, teplo a světlo: když Tubal Kain z pyramidy později vystoupí, aby se vrátil do světa živých, spatří jen vyprahlou pouštní krajinu bez života, vysávanou bledým sluncem, jehož teplo nemá nic z blahodárného žáru podzemního ohně. Krajinu bez barev a lesku, nemocnou a nepřátelskou. Poměr obou světů se otáčí: podzemní krajina je skutečná, barevná a živoucí, oproti jejímu nedokonalému odlesku bez kontur, který se rozprostřel v egyptské poušti. Svět po potopě zestárl, zevšedněl. Podzemní říše si však

---

<sup>353</sup> Nerval zde vychází z tradičního propojení Egypta s motivem labyrintu, nejen prostřednictvím toposu pyramid, nýbrž i městem mrtvých, jehož struktura taktéž byla již starověkými cestovateli chápána jako labyrintická. O egyptském labyrintu jako o největším v dané době (větším než krétském) hovoří Plinius Starší, pravděpodobně se jedná o staroegyptské Serapeum.

<sup>354</sup> Viz např. Bachelardovu interpretaci Novalise, G. Bachelard 2006, str. 76.

dokázala uchovat svůj oheň, smysl své existence. Vypravěč jako by se projektoval do Kainových synů, kterým pobyt na zemi ubírá sílu, její „morový doušek“ jim vysává život<sup>355</sup>.

V legendě je postupně oddělen symbol slunce a ohně. Jeden element již není, jako v předcházejících kapitolách *Cesty*, zástupcem a pomocníkem druhého, a nadzemní oheň není stejný jako jeho podzemní bratr. Postupně se utváří jednoznačné napětí mezi pozemským královstvím, vyznávajícím slunce, a podzemní říší, kde prokletí umělci uctívají oheň. Adoniram je vyvolen k nastolení kultu podzemního ohně na zemi, usiluje o vytvoření paralely mezi krajinou magickou a prokletou. Oheň je chápán jako element, plápolající v každém živém tvorů a blízký lidskému a uměleckému uchopení světa. Oproti tomu je slunce pouhým vnějším, umělým zdrojem světla, které se však neumí transformovat v životadárné teplo, pouze vznítit povrchní (a to i doslova – na povrchu země) oheň bez hloubky. Oheň vnitřní, jeden z klíčových nervalovských symbolů, se tak postupně zapojuje do koncepce podzemní krajiny, zatímco slunce zůstává vklíněno do symboliky krajiny pozemní pouště. Orient jakožto „euforický solární řád“<sup>356</sup> by tedy bylo spíše třeba nazvat „ohnivým euforickým řádem“, neboť životadárnou roli slunce přebírá podzemní plamen. Přesto existuje materiál, který má schopnost tvořit přechod mezi oběma elementy: horkost písku pochází sice od slunečního žáru, zároveň však je pevně spojena s povrchem země, leží na hranici, při vstupu do podzemního světa. Písečný oheň v okolí pyramid, vytvořený ze světla slunce, je poslední stopou podzemí, posledním dechem jejího žáru. Adoniram se probouzí opět na zemi - leží na písku, u trosk svého téměř zničeného díla.

Když v počátcích Adoniram interpretuje svou uměleckou vizi jakožto vizi přinesenou z pouště, i jeho neznámý původ jako by se implicitně prolнул s pouštním krajem. A právě příslušnost ke světu pouště mu usnadňuje kontakt s podzemním horkým královstvím – symbol přemostění se tedy postupně z motivu pyramid rozšiřuje na samu poušť, která k tomto kontextu přestává být pouhou součástí či typem pozemské krajiny. Stává se mezistupněm od světa reálného ke světu magie, se svým písečným rozpáleným povrchem roztavuje hranici mezi podzemím a světem.

---

<sup>355</sup> Od Bachelardova rozlišení tepla země oproti chladu nebe (G. Bachelard 2006, str. 76) se tedy dostáváme k rozporu tepla nitra x chladu povrchu země, země se stává schizofrenním prostorem s vnitřním tajemstvím.

<sup>356</sup> Tak definuje Nervalův Orient Guy BARTHÉLEMY (in: *La „géographie magique“ et les ambiguïtés de la sublimation du paysage*; in: LINON-CHIPON+MAGRI-MOURGUES+ MOUSSA 1998, str. 113).

„Žhavý dech pouště spaloval pole ozářená odlesky nahloučených měděných mraků.“  
(str. 103)<sup>357</sup>

Poušť nejen dýchá zárem, ale i oblaka nad ní jsou „měděná“, připomínají tedy umění tavení kovů, dovedené do dokonalosti v podzemní říši. Adoniramova cesta do vnitrozemí přes pouštní krajinu znamená návrat v čase, do doby jeho předků a prvotních bohů. S podobnou koncepcí jsme se již v *Cestě* setkali – vypravěč tak v úvodu interpretoval svou cestu do Orientu. Je-li jeho cesta návratem v čase a intimním prostoru, oheň jí přidává na autentičnosti: prvek tepla a rodinného krbu podkresluje setkání s ohněm a vzbuzuje kontext (chronologického i duchovního) dětství, štěstí: „/.../ je to vzpomínka na teplo hnízda“, říká Bachelard<sup>358</sup>.

V legendě o královně ze Sáby se díky principu chronologického přesunu oba motivy, totiž motiv Orientu a pouště/podzemí, setkávají. Poušť lze chápat pro její schopnost spojit vypravěče s jeho vlastní minulostí jako obraz celého Orientu. Vypravěč přerušuje konvenční postup cestopisu a pozastavuje tok textu. Zatímco k podobnému kroku se uchylují i další autoři (např. Lamartine, když podává historii rodů a kmenů Libanonu), v tomto případě se nejedná o etnografický či obecně dokumentaristický důvod: Nervalův vypravěč *vypráví legendu*: akt vyprávění legend a mýtů, jehož načasování není náhodné, znamená dodnes v mnoha kulturách klíčový rituál mající za cíl obnovu rodu. Nejen tedy motiv podzemí a pouště či Orientu, nýbrž celá konstrukce textu, zachycení vyprávění, nabývá symbolických a iniciačních významů.

### **Krajina přetvářena**

Když v závěrečné pasáži svého cestopisu vypravěč hovoří o „rozkošné fata morgáně, kterou stvořili naši spisovatelé XIII. století“ (II, str. 358), je zřejmé, kam míří: jeho cestopis je realistický v tom smyslu, že nepohrdá „jiným“, nekritizuje zvyky současného Orientu a snaží se pozorovat, aniž by byl pozorován. Pragmatická, tolikrát zdůrazněná, přináší směs útržků rozhovorů a anekdotických scén i etnografické postřehy. Zároveň však ani Nervalův vypravěč neunikl svému preludu – světu fantasmagorických snů, jež si do koncepce Orientu vložil před

---

<sup>357</sup> „/.../ *L'haleine enflammée du désert embrasait les campagnes illuminées par les reflets d'un amas de nuages cuivreux /.../*“ (II, str. 322) Překlad Jiří Pelán (op. cit., str. 103).

<sup>358</sup> BACHELARD 2006, str. 72.

cestou samou. Je obtížné souhlasit s tezí Guy Barthèlemym, dle níž Nerval preferuje zklamání z reality před uzavřením se ve fantasknu<sup>359</sup>. Řetězec karnevalových oslav, barvitých legend a nereálných obrazů, jež v něm inspiruje pouštní krajina, vytvářejí rozostřený odraz skutečného světa, ze kterého se vypravěč možná v počátku pokouší uniknout svou cestou, který však postupně přijímá jako jediný možný. Hodnota orientální krajiny je pro něj právě ve schopnosti vykazovat fantaskní rysy. „Napsal jsem to, co jsem viděl, co jsem cítil.“<sup>360</sup> – v této větě vypravěč shrnuje hlavní princip celého textu, totiž neustálé napětí mezi „viděným“ a „cítěným“, mezi skutečným světem Orientu a jeho mýty. Vracíme se k principu zdvojení reality, onoho rozkolu „mezi vizí a realitou“, kterou Nerval podtrhuje v *Aurélii*<sup>361</sup>. Běžné dialogy se mísí s nadčasovými obrazy plnými symboliky, jednotlivé časové plány splývají – a vypravěčova cesta tak orientální krajíně přiznává roli hráče s časem, tajemného umělce a mostu mezi pozemským a podzemním světem, mezi přítcností a šílenstvím.

Nervalův cestovatel je od počátku oslaben preferencí Orientu sněného před Orientem prožívaným, jinými slovy posílením vypravěče na úkor cestovatele. Vypravěč problematizuje pozici cestovatele permanentním poukazováním na pochyby, slabost a strach z vlastního snového světa, jeho imaginativní svět, který postupně převládá nad každodenní realitou cesty, odsouvá všechny informace podané cestovatelem do stínu a úspěšně relativizuje jejich platnost. Jak přesně uvádí Jacques Huré, v Nevalově cestopisu „není místa pro dojmy cestovatele“<sup>362</sup>. Krajina cestovatele je negována zkušeností a očekáváním autora-umělce a tedy i vypravěčem, cestovatelovy zážitky a vnímané obrazy jsou okamžitě vypravěčem transportovány do jiné časové dimenze, do světa pravzpomínek, časově neukotvených snů a minulých či budoucích, ale jiných životů.<sup>363</sup> Nervalova věta „/.../ věřím-li, že něčím jsem, jsem tím!“ („*si je crois l'être, je le suis!*“) jasně ukazuje na setření hranice mezi reálným a sněným: realitou se stává pouze to, co si myslíme, co cítíme, neexistuje realita nezávislá na myšlence vypravěče, cestovatelova krajina ztrácí bez opory vypravěčova vědomí smysl. Cestovatelova pozice je problematizována i tím, že během textu modifikuje svou identitu, stává se postupně nejen dvojníkem vypravěče, jako u jiných autorů, ale také, v kapitolách

---

<sup>359</sup> cf. Guy BARTHÈLEMY: *La „géographie magique“ et les ambiguïtés de la sublimation du paysage*; in: LINON-CHIPON+MAGRI-MOURGUES+ MOUSSA 1998, str. 111.

<sup>360</sup> „*Ce que j'ai écrit, je l'ai vu, je l'ai senti.*“ (II, str. 363)

<sup>361</sup> NERVAL 1994, str. 18.

<sup>362</sup> Cf. Jacques HURÉ: *Aurélia, deuxième voyage – et récit de voyage – de Nerval en Orient*; in: MOUREAU 1986, str. 54.

<sup>363</sup> Už Gautier si všímá tohoto napětí mezi vypravěčem a cestovatelem, aniž by jej takto pojmenoval: „/malebnost nezaujímá nejvíce místa. /.../ Venkovan se před ním nezjevuje v naprosté novosti, vrací se mu jako vzpomínka na předchozí existenci.“ (GAUTIER 1990, str. 36-37)

věnovaných legendám, kalifem či Adoniramem. Využitím motivu převyprávěných legend oddaluje Nerval cestovatele od vypravěče: zatímco v pasážích věnovaných průběhu cesty osoba vypravěče a cestovatele prožívají totéž, každý však krajinu jinak transponují do textu, v pasážích legend se cestovatel odděluje od identity vypravěče, tradiční cestovatel-vypravěčův dvojník ztrácí autoritu prožívajícího subjektu a stává se němým posluchačem, mizí, je nahrazen cestovatelem – hrdinou legendy. V popisech krajin Adonirama či kalifa Hakima Nerval tematizuje princip zprostředkované krajiny, akt vyprávění klade na první místo iniciace. Postup problematizace identity mluvčího využívá v jisté obměně kromě Nervalova pouze Balzac<sup>364</sup>, ovšem jako umělecké gesto povídky, nikoli cestopisu. Text Nervalova je tedy na úrovni mluvčích sjednocen pouze identitou vypravěče, který redukuje riziko stylistické roztržitosti textu, jež by mohlo vyplývat z tenze mezi pasážemi legend a kapitolami mimo ně odlišujícími se identitou cestovatele. Vypravěč je v obou případech ovlivněn stejnou krajinou, krajinou autora-umělce, jež dodává všem pasážím stejný symbolicko-metaforický základ.

Nervalův vypravěč může díky své mnohohrstevnosti poznávat orientální krajinu nejen v její šíři, ale i hloubce – díky legendám sestupujícím pod její povrch. Dostáváme se tak k explicitní opozici poznávání orientální krajiny před 19. stoletím, kdy znalosti často vycházely pouze z pohledu cestovatele z lodi na míjené břehy, z koně na rychle se míhající krajinu. Nerval posílá cestovatele místo na povrch do hloubi Orientu, a jako cestovní prostředek mu místo koně či lodi dává kulturní dílo, legendu přenášenou orálně a v čistě orientálním rámci ramadánových oslav. Magická krajina znamená pro Nervalova vypravěče krajinu, jež mu neklade překážky v pohybu do jakéhokoli směru: za horizont, do hloubi země, do výše. Iniciace se pro něj nemůže dít z odstupů, je třeba vědomě rezignovat na obranu své identity a odměnou je poznání nitra krajiny. Adoniram je odrazem vypravěče, který obdobně jako on tvoří orientální krajinu rozpouštěním a následným přetvářením jejích jednotlivých původních složek, jež tají a vytvářejí tekutý, vše pohlcující proud, v němž mizí zákonitosti dne a noci, splývá prostor nad a pod zemí, území viděného a sněného. Orientální krajina Nervalova cestovatele je kaleidoskopem neskutečných příhod, krajina jeho vypravěče však tyto elementy spojuje v jednu fantaskno-krajinnou masu motivem permanentního hledání

---

<sup>364</sup> Lamartine sice v *Cestě do Orientu* taktéž pracuje se zprostředkovaným textem (*Příběh Fatally Sayeghir*) a využívá procesu, který Sarga Moussa nazývá „narativní transfer“ (MOUSSA 1995, str. 129-139), tedy prakticky zdvojení cestovatele, Lamartinův text je však veden v duchu dobrodružného etnograficko-dokumentárního textu a nepracuje s iniciační složkou narativního rituálu a jeho problematizace, čímž ani podstatně nerozšiřuje významový dosah krajiny.

světla a mýtického poznání. Cesta do Orientu se stává výrazem vypravěče, aktem vyprávění, jež zcela opouští princip deskripce, a jako taková také místem utrpení, jež provází vznik díla. Zklamání z orientální reality, nuda a nepochopení (které v pojetí odlidštěného orientálního města dále rozvede zejména Loti) jsou tedy pro vypravěče nezbytnými a přirozenými důsledky cesty pojaté jako procesu tvoření. Hledání zázračné krajiny znamená hledání krajiny cestovatele, která by odpovídala krajině autora-umělce. Pro Nervalova vypravěče tak platí více než pro ostatní Orient jakožto posun v čase i v prostoru – cesta za světlem probíhá zároveň v hloubce jeho krajiny i paměti.



## **Orient jako jeviště groteskna (Théophile Gautier)**

Pro zachycení kompletního obrazu Gautierovy orientální krajiny by bylo třeba brát v úvahu tři zdroje textů: novinové články, výtvarné kritiky a především torzo cestopisu do Alžírka, doprovázené vlastními kresbami. Abychom zachovali strukturu přístupu, kde jsou základem cestopisně-literární texty, budeme zde vycházet předně z *Barvité cesty do Alžírka*<sup>365</sup>, amalgamu pasáží, vzniklých v období od autorovy cesty do Alžírka v roce 1845 do roku 1851, kdy Gautier práci na připravované knize definitivně zastavil.

Orient Gautierova cestovatele je, stejně jako např. v případě Fromentina či Maupassanta, odlišný od cest do prostor Egypta a Izraele. Jedná se o Maghreb, severní Afriku, tedy o oblast pro Evropana méně duchovně zatíženou, zároveň však s výraznějším africkým podtextem. Biblicko-historický kontext je na různých úrovních v textu *Cesty* nahrazen afro-přírodními motivy a metodologickou výzvou přepisu momentální, jakoby rychle načrtnuté atmosféry. Exotismus nabývá nových rozměrů, etická hodnota krajiny je nahrazována aspektem prvoplánově pitoreskním.

Vlivem finančních nesnází a životních okolností se pro autora – turistu z původně plánované klasické cesty po Orientu, která by více méně sledovala stopy Chateaubrianda či Lamartina, nakonec stává pouze jeden cíl: Alžírsko. To má vliv také na trajektorii – oproti např. Nervalovi, jehož vypravěč vnímá jako předvoj Orientu střední a východní Evropu (Německo a Vídeň), je zemí symbolického přechodu mezi Evropou a Orientem pro Gautierova autora – umělce Španělsko, které navštívil před cestou do Alžírka - a odkud také poprvé spatřil Afriku. Cestovatel v *Cestě* sleduje pro cestu do Alžírka tradiční trajektorii, tedy lodní přepravu z Marseille.

### **Africký Orient**

Koncepce cesty do Orientu autora – umělce se shoduje s ustálenými představami daného období: Orient je synonymem snové, jiné reality, alternativního světa k šedivému pařížskému prostředí. Jedná se o podmínku sine qua non pro každého umělce, který si chce zachovat trvalou inspiraci – v pojetí Orientu jakožto permanentně se obnovujícího prostoru,

---

<sup>365</sup> GAUTIER 1973. Pro potřeby této kapitoly budeme toto dílo, pouze v této kapitole, označovat zkráceně *Cesta*. Mimo tuto kapitolu je název díla užíván v celém znění.

jehož věčné mládí má vliv na umělcovu kreativitu, předznamenává Gautier pozdější Lotiho pojetí. V textech pocházejících z období po cestě zmiňuje autor – umělec pocitu exilu, kterým interpretuje svou evropskou existenci, Orient je opět definován jako „skutečná vlast“,<sup>366</sup> která se jako topos vhodný k autostylizaci v díle autora - umělce, korespondenci i životě objevuje téměř nepřetržitě. Podobně jako Lamartine a později Loti, i Gautier propadá pocitu, že v sobě chová stopy „duše arabského prince“<sup>367</sup>. Cílem cesty tedy, jako u mnoha cestovatelů, není odhalení či ztotožnění se s objevenou realitou alžírského života, nýbrž spíše opačný proces: potvrzení a prožití prekonstruované snové „reality“ vypravěče, podložené uměleckými představami o ztraceném prapůvodním zdroji evropského duchovna.

Za zmínku spíše stojí význam, jaký v Gautierově koncepci orientálního světa zaujímá krajina (městská či přírodní) ve srovnání s lidským prvkem. V textu vypravěč opakovaně vyzvedává důležitost krajinného toposu ve srovnání s ostatními, v pohledu na krajinu hledá hlavní zdroje exotismu, přičemž postavy se stávají pouze součástí těchto uměle znehybněných obrazů – jakéhosi sledu podivných, často odpudivých a zvláště smyslných orientálních zátiší. O významnosti motivu krajiny a prostoru v Gautierově díle svědčí mimo jiné i některé z jeho *Salonů*, kde např. při komentáři Marilhata a Decampse (jejichž díla měla na Gautierův orientalismus zásadní vliv), uvádí:

*„/.../ jejich kompozice stojící dohromady na architektuře a přírodě, postavy, které i přes význam vyplývající z toho, jak jsou ztvárněny, mají většinou pouze epizodní roli, jsou vytvořeny kvůli svému pozadí a pozadí nejsou tvořeny pro ně, skutečným motivem obrazu je jedna z úzkých uliček Káhiry, Damašku nebo Alepu /.../“<sup>368</sup>*

Postavy jako pozadí obrazů, krajinné výjevy jako protagonisté: tento výtvarný koncept Gautierův vypravěč plně přejímá i v *Cestě*. Stejně tak v textu věnovaném zesnulému Delacroix<sup>369</sup> autor – umělec vyzdvihuje (kromě toho, že odhalil „pitoreskně“ Afriku) malířovu schopnost antropomorfizovat přírodní prvky (stromy, nebe či moře). Emotivní

---

<sup>366</sup> „véritable patrie“ (In: Revue des Deux Mondes, 1er juillet 1848).

<sup>367</sup> K tomu srov. Lamartinův vypravěč a jeho noha arabského muže, autostylizace Nervalova vypravěče do arabského prince (*Aurélia*, str. 37) nebo Loti: „já, kdo jsem vždy cítil, že mám z poloviny arabskou duši“ („moi qui /.../ me suis toujours senti l'âme à moitié arabe /.../“ (*Au Maroc*, str. 169).

<sup>368</sup> „/.../ leur compositions mêlées d'architecture et de paysage, les figures malgré l'importance qu'elles acquièrent par l'esprit avec lequel elles sont touchées, n'ont ordinairement qu'une valeur épisodique; elles sont faites pour les fonds, et les fonds ne sont pas faits pour elles, le véritable sujet du tableau, c'est quelque rue étroite du Caire, de Damas ou d'Alep /.../“ (In: GAUTIER 1848, str. 2)

<sup>369</sup> In: GAUTIER 1864, str.1.

jednota, která v plánu obrazů z hlediska vlivu na pozorovatele klade na stejnou úroveň interní život krajinných elementů a figurálních prvků, je pro Gautierovo pojetí alžírské krajiny zásadní.

Orient Jeruzaléma či Sinaje má jen málo společného s Orientem Maghrebu. Bylo by však přílišnou generalizací, chtěli-li bychom vymezit dvě hlavní linie cestopisů – blízkovýchodní a severoafrickou. I v rámci „severoafriické skupiny“ textů lze totiž vyčlenit značné metodologické rozdíly. Zatímco u Fromentina je svět Maghrebu založen předně na barvách, hře slunce a jejich vlivu na smysly, Gautier více využívá africký prvek Alžírska i v jeho etnicko-kulturním duchu – bezpochyby také s cílem vytvořit vypravěči dostatek prostoru pro ozvláštnění cestopisného přístupu v době, kdy novost pohledu na orientální krajinu byla stále obtížnější. Africký odstín alžírské krajiny tedy Gautierovu vypravěči umožňuje zapojit se do kánonu orientálních cestopisů a zároveň si uchovat jistou dávku novátorství.

Afrika zaobírá v Gautierově imaginačním světě významné místo již před jeho cestou do Alžírska. Ve sborníku cestopisných povídek *Přes hory*<sup>370</sup> uvádí, že Afrika, je současně „zemí zázraků“, „nejstarším kontinentem“ i „kolébkou civilizace“<sup>371</sup>. Zatímco počínaje Chateaubriandovou generací je za klíč evropského duchovního života pokládáno prostředí spjaté biblickými výjevy (hrubě ohraničené trajektorií Egypt – Izrael – Libanon), autoři jako Delacroix či Fromentin k této hlavní tendenci připojují aspekt severoafrických zemí – a tedy dalšího kontinentu s další kulturní tradicí. Je to však právě Gautier se svou koncepcí Afriky jakožto prapůvodu orientální kultury, který vývoj koncepce Orientu posouvá chronologicky za vývoj Afriky a tudíž z historického hlediska staví Afriku na přední místo. Teze o Africe jakožto první kolébce orientální kultury taktéž nepřímou pomáhá vypravěči propojit duchovní zdroje Evropy s nebiblickými toposy: Orient již není jediným inspiračním zdrojem evropské civilizace, je zároveň prostředníkem mezi Evropou a hodnotami zděděnými z tradice „nejstaršího z kontinentů“.

---

<sup>370</sup> *Tra los montes*, 1843.

<sup>371</sup> In: GAUTIER 1843, str. 346.

## Orient – groteskní divadlo

Od počátku Gautierův vypravěč zdůrazňuje svou touhu spontánně, neorganizovaně hledat bizarnost („*recherche du drôle*“), objevovat vše neevropské, zvláštní. Odtud jeho odpor ke každé stopě evropské kultury v Alžírsku, který je mnohem více než antikoloniálním cítěním dán obavou ze ztráty místního koloritu („*couleur locale*“) a „barbarské příchuti“ („*goût barbare*“), jež s obsesivní potřebou bez ustání hledá v každém pohledu kolem sebe. Gautierův vypravěč je permanentně pod tlakem své zvědavosti, touhy po kuriózním, překvapivém.<sup>372</sup>

„Byli jsme velmi vzrušeni touhou vidět a naplnit se místním koloritem /.../“

„Upřednostnili jsme více africkou Zorah“

„/.../ ten shluk drobných děl, jež jejich hrubá preciznost a rozverná divokost činí tak charakteristickými a malebnými.“<sup>373</sup>

Barbarské znamená nedokonalé, ovšem nedokonalost je pro vypravěče pozitivní hodnotou, ukazující na autentičnost prostoru. Gautier se tak dostává do jednoznačné opozice k Chateaubriandově konceptu, který v nedokonalosti vidí důvod úpadku orientální krajiny. Pro Gautierova vypravěče je ubohost hodnotou a zdrojem rozkoše. Nedokonalost taktéž může znamenat nedokončenost. Orientální prostor se stává krajinou věčně se formující, dotvářející svou podobu, jež ještě nedospěla k finální fázi svého stvoření. Aspekt permanentního dotváření a živelné modifikace umožňuje vypravěči vidět alžírskou krajinu jako ohromnou divadelní scénu, nekonečný sled právě utvářených teatrálních dějství. Krajina se stává divadelní kulisou, operním prostorem plným kostýmů, fantaskních postav a dějů<sup>374</sup>. Gautierův vypravěč tak tematizuje koncepci aktivovanou již romantickým cestopisem, totiž pojetí krajiny jakožto divadla, kde se odehrává skrze přírodní obrazy drama člověka<sup>375</sup>. Kromě několikrát explicitního zmínění divadla a přirovnání některých situací ke karnevalovým

---

<sup>372</sup> Gautier vědomě pracuje se vztahem mezi dvěma významy francouzského slova „*curiosité*“ – zvědavost a zároveň předmět, který ji ukojuje, touha po nalézání nového a novost sama. Podobně, ač méně explicitně, bude pracovat i řada dalších, včetně P. Lotiho.

<sup>373</sup> „*Nous étions si vivement excités par le désir de voir et de nous saturer de couleur locale /.../*.“ (str. 40)

„/.../ *nous préférons Zorah, comme plus Africaine*“ (str. 77)

„/.../ *cette foule de menus ouvrages que leur finesse grossière et leur coquette sauvagerie rendent si caractéristiques et si pittoresques.*“ (str. 48-49)

<sup>374</sup> Pro detailní studii možných vlivů operní scény na kolorování v popisech krajin 19. století cf. zejména FORTASSIER 1988.

<sup>375</sup> K tomuto pojetí romantického cestopisu cf. např. DAUNAIS 1996 (B), str. 35.

motivům podporuje obraz divadelnosti alžírského prostoru i důraz na další scénické prvky – choreografii (tanec, rituální pohyby apod.), osvětlení, oční klam apod.<sup>376</sup>:

*„Potkávat v realitě to, co pro nás dosud bylo pouze operním kostýmem a kresbou v albu, je jedním z nejsilnějších dojmů, které lze na cestě zažít.“*

*„Shromaždiště města /.../ je jako italské foyer nebo opera v plenéru.“*

*„Maurský tanec /.../ to otáčení ve spirále by bylo nemožné v nejvolnějším operním díle /.../“*

*„To osvětlení u země tvořilo /.../ dojem divadelní dekorace /.../ kostým se v očích Evropana zdál vypůjčený v opeře.“<sup>377</sup>*

Snovost a hravost těchto efektů podporuje obraz krajiny jakožto čehosi nestálého, nejednoznačného až klamného, kdy realita cestovatele často zcela odporuje realitě vypravěče – divadelního diváka, který je připraven akceptovat, a dokonce vyžadovat hru na iluzi, při níž se krajina mění vlivem různých osvětlení a posunováním dekorací. Relativita pravidel těchto „kulis“ a jejich vzájemných hranic je ještě posílena důrazem na často nečekaná prolínání kontrastů, například dne a noci, neboť pro Gautierova vypravěče, stejně jako pro Fromentinova, je šokující zjištění, že přechod mezi těmito protiklady je v africké přírodě tak krátký a téměř nepozorovatelný, přičemž kontrast mezi nocí a dnem je hlubší, než v Evropě, neboť noc je v Africe temnější a den světlejší (str. 30-31, 81). Výraznější rozdíl, kratší přechod: maghrebské krajina se stává místem kondenzace času a formy.

Teplota krajiny je spojována s její schopností náhlé proměnlivosti. Krajina si zachovává svou extrémnost i v tom, jak umí zkracovat časové úseky, redukovat přechody z jednoho krajinného stavu do jiného : slunce je ve srovnání s Evropou o to více rozpálené, o co rychleji může zmizet za horizontem, či spíše pod jeho hladinou. Kromě aspektu teplotního (náhlé ochlazení krajiny) je v rychlém západu slunce důležitý aspekt světelný. I Gautierův

---

<sup>376</sup> V tomto smyslu bychom mohli vytvořit paralelu mezi Gautierovou koncepcí alžírské krajiny a Lotiho důrazem na teatralnost orientálních domů a tržišť: v obou případech orientální prostor svou dekorační přetřízeností, dramatickostí a patosem vyznívá pro vypravěče jako kulisa divadla či opery.

<sup>377</sup> *„Rencontrer dans la réalité ce qui jusqu'à présent n'a été pour nous que costume d'Opéra et dessin d'album, est une des plus vives impressions que l'on puisse éprouver en voyage.“* (str. 23).

*„Le point de réunion de toute la ville /.../ c'est comme un foyer des Italiens ou de l'Opéra en plein air.“* (str. 27)

*„La danse moresque /.../ cette rotation en spirale serait impossible au plus souple sujet de l'Opéra /.../.“* (str. 75)

*„Cette illumination à ras de terre faisait /.../ un air de décoration de théâtre, /.../ costume qui semble, pour les yeux européens, emprunté au vestiaire de l'Opéra /.../.“* (str. 85)

vypravěč používá motiv snového města, tajemného úkazu, který se mísí s realitou, přičemž právě noční města (Alžír, Constantine) jsou, podobně jako Nervalova Káhira či Fromentinův Blidah a Biskra, viděny jako města-fantómy, snové labyrinty s „opilými ulicemi“ (str. 33, 35, 41) a začleňují se do již ustáleného kánonu preludních, nevyzpytatelných orientálních měst, který posléze završuje Loti.

Africké krajinné divadlo je tedy prostorem náhlých světelných, teplotních zvrátů, je divadlem stínů, jež přetvářejí realitu v pitvořící se zrcadlo. Divadlo je pro vypravěče nutně dramatickou groteskou. Vrcholem tohoto prvku jsou v textu *Cesty* dvě po sobě popisované scény, kterým cestovatel přihlíží na pozvání přátel: rituální místní oslava spojená s obětováním zvířat a vymítání džinů (95-121). Krajina slouží jako scéna (jeviště) pro tato představení, a právě nezvyklá atmosféra přírodního prostoru jako by pro nic netušícího cestovatele byla první předzvěstí blížících se iracionálních ponurých orgií: nezvyklé tvary větví, kaktusů, zvuky větru, nezvykle dramatický soumrak hraje úlohu varování před hrůzostrašnými scénami, listy aloe se stávají meči, země vstupuje do boje s nebem (str. 107). Krajina ztrácí rovnováhu živlů, příroda předznamenává na všech smyslových úrovních fantasmagorickou atmosféru budoucího obřadu. Emotivní vývoj přírodního a lidského faktoru v krajině jsou reciproční, navzájem na sebe odkazují.

Zatímco Chateaubriandův vypravěč na základě morálního konceptu postavil jasnou hodnotící hranici mezi „civilizovanou“ a „barbarskou“ společností, u Gautierova vypravěče toto rozčlenění není jednoznačné: proklamovaná devalorizace evropských stop a vyzdvihování arabské kultury vstupuje místy do kontrastu s potřebou nalézat bizarnost. Jak zachovat obdiv a zároveň podtrhnout groteskno? Gautierův vypravěč dociluje propojení těchto opozic tím, že si zachovává respekt k Beduínům a Arabům (např. str. 83) a jako pravý zdroj bizarna využívá africké populace a vytváří obrazy podivných, napůl zvířecích a fantaskních tvorů, kteří jsou exotičtí na všech smyslových úrovních (vyluzují specifické zvuky, pachy i pohyby) a kteří jsou charakterizováni odlidštěností na fyzické i intelektuální rovině. Vypravěč v tomto smyslu akceptuje lokální segregaci společnosti, jež Afričany staví na nejnižší příčku společenského žebříčku, a využívá jí k exotizaci prostoru. Černošská kavárna je pro tento postup nejvhodnějším motivem: je kladena do přímé paralely s atmosférou menažerie, popisy černošských rituálů permanentně odkazují na dva základní rysy, spojené s bizarnem: primitivní násilí a nelidskost.

## Pasivní a aktivní prvky Gautierovy krajiny

Gautierova koncepce alžírské krajiny z hlediska stálosti a nestálosti jejích submotivů vychází z definice země jako a priori pasivního elementu, vedle kterého fungují elementy živoucí, jako moře či vzduch. Ačkoli se v tomto případě nejedná o koncepci pro text tak zásadní jako v případě Lamartina, stojí za zmínku zdůraznění mrtvolné nehnutosti země v kontrastu s věčným pohybem mořské hladiny:

*„/.../ vaše oči se jen s nechutí obrací k nehybné a mrtvé zemi. Moře naopak žije a dýchá /.../ má své pochybnosti a záchvěvy, věčně dojaté srdce tepe v jeho azurové hrudi.“<sup>378</sup>*

Tuto koncepci podporuje výběr motivů, které Gautierův vypravěč opakovaně spojuje s prvkem země a které navozují dojem ukotvenosti: motiv velblouda, který kromě svého exotizujícího efektu navozuje dojem letargie a monotonie, což jeho pohyb relativizuje zbavením energie (str. 68), a stromu. Ten má v popisu krajiny *Cesty* tři základní funkce: je ukotvujícím, stabilizačním prvkem země i času, svědkem minulosti, trvalým zdrojem mýtů a legend předků, je spojníkem mezi současností a ostatními časy (vzpomeňme podobný koncept v *Cestě do Jeruzaléma*), místem obřadů a hledání klidu – jeho stín je nezbytným článkem pro vytvoření obrazu siesty a odpočinku. (str. 71, 84). Dalším důležitým znakem stromu je možnost uplatnění v malířské koncepci krajiny – jeho vertikálnost napomáhá rozčlenění perspektivy a Gautierův vypravěč jej používá pro posílení textopikturálního náhledu na krajinu. A konečně jsou některé stromy, konkrétně palma, také nezbytným exotizujícím prvkem krajiny, bizarním znamením orientálního prostoru (str. 22, 63).

Orientální africká krajina svou pasivitou posiluje prvek siesty, klidu, ospalosti, opakovaného rituálu odpočinku. Fromentinův i Gautierův vypravěč jsou zmámeni stejnou monotonií zvuků a neznatelností jakýchkoli skutečných pohybů (str. 78). Města, nebe, země, lidé, zvířata – všechny tyto, v podstatě krajinné, elementy mají stejnou, klidnou a zpomalenou fyziognomii a žijí stejným rytmem. I v *Cestě* lidský prvek postupně pro vypravěče splývá s krajinným okolím, aby se stal nedílnou součástí jeho časových pravidel (str. 107-108). Přesto lze nalézt jeden znak, který člověka od krajiny může odlišit a vytváří mu možnost jinak, po svém vnímat pohyb časem: hudba, lépe řečeno její rytmus. I zde se však jedná o

---

<sup>378</sup> „/.../ vos regards ne se tournent qu'à regret vers la terre immobile et morte. La mer, elle vit et respire /.../ elle a des inquiétudes et des frissons, un coeur toujours ému palpité sous sa poitrine d'azur.“ (str. 64)

odlišení pouze zdánlivé: orientální hudba, se svou téměř naprostou absencí melodie a důrazem na rytmus a perkuse, přenáší evropského posluchače do dávných časů společné báje minulosti, případně do biblické atmosféry pastorálních kulis. Zároveň důrazem na rytmus rozeznává v posluchači primitivní vjemy a impulzy, působí na jeho podvědomí a vnitřně jej spojuje se základními přírodními elementy (str. 245-246). Tanec dervišů, ztělesnění této hudební tradice, tak znamená pro cestovatele včlenění do prapůvodních pravidel světa a krajiny, jedná se o pohyb, který je sice živoucí a živelný, nevybočuje však ve své podstatě z pravidel přírody a neruší, spíše posiluje, její rytmus.

### **Orient – obraz**

Podobně jako u Fromentina, i Gautierův vypravěč využívá k uchopení krajiny malířskou perspektivu a všímá si hry světla, barev a (od)stínů. Stejně jako on hledá výrazy pro nezvyklé barevné kombinace, i pro něj je jedním z prvních symbolů exotického prostoru barva – svou „nemoc po bizarním“ okamžitě nazývá na první stránce díla také „steskem po modré“ („*maladie du bleu*“, str.1), tedy tajemnou, patologickou touhou po barvě, jež neznamená pouze moře či nebe, ale také zvláštní barvu stínů po západu slunce („namodralý stín jižních zemí“ – str. 21), modré šaty Tuaregů, modré terasy Alžíru, jakési „modré rozpoložení“ člověka. Barva se stává pocitem, vlastností, překračuje vizuální hranice a mnohem výrazněji než u jiných autorů se osamostatňuje od omezenosti na cestovatelově senzualitě, aby se začlenila do vypravěčovy roviny vnímání krajiny.

Obecně jsou hlavními (a také vždy pozitivními) barvami *Cesty* jednoznačně modrá a bílá, přičemž bílá je častěji spjata s lidskou přítomností v krajině (domy Tangeru, plátno stanů...). Vypravěč se opět většinou vyhraňuje proti žluté, kterou navíc často spojuje s evropskou přítomností v zemi, jako cosi nevhodného, nekongruentního, jako znak hanby a nevkusu:

*„Několik francouzských domů s taškovými střechami a zelenými větrnými clonami splňují sen Jean-Jacqua Rousseaua a pod africkým sluncem na sebe upoutávají pozornost odpudivou žlutostí nátěru.“*



„Několik kroků odtud se vás znovu zmocní Evropa /.../ Pochmurné pětipatrové domy, arkády ve stylu Rivoli, natřené žlutou, již ve středověku natírali pouze domy zrádců a exkomunikovaných.“<sup>379</sup>

Gautierův vypravěč tedy žlutou taktéž spojuje s náboženským významem zrady. Je zrádným svědkem koloniální přítomnosti, rozbíjí kulisy a trhá dekorace, jež vytvářely pro vypravěče dokonalou iluzi Orientu. Je nežádoucí skvrnou na obraze africké krajiny, pod níž se skrývá evropská šed'. Textopikturální metoda však přesahuje práci s barvami krajiny. Vypravěč často využívá jejího popisu z pozice malířské perspektivy – včetně explicitního využití některého z krajinných či lidských prvků pro funkci rámu či basreliéfu:

„Tři nebo čtyři řady skloněných Arabů /.../ rámovali vyprázdněný prostor /.../“  
„/.../ dva hudebníci /.../ tento basreliéf nám poskytoval úplnou serenádu.“<sup>380</sup>

Člověk nejen ztrácí dominantní pozici na krajinném „plátně“. Posouvá se na samotný okraj obrazu, aby jej pouze rámoval, stojí již mezi pozorovatelem a pozorovanou krajinou, nehodný zájmu, jeho role je snížena na úroveň technického parametru.

Vypravěč pracuje se jmenovitými textopikturálními odkazy. V *Cestě* je možno na různých místech a v různých kontextech zaregistrovat připomínky Verneta, Ingrese, Goyu, Rembrandta, Delacroix, Decampse.<sup>381</sup> Odkaz na konkrétního malíře či jeho konkrétní plátno slouží coby pomocná nit pro nastolení atmosféry a krajinné konfigurace, vypravěč v něm nachází šablonu, na niž lze aplikovat viděnou krajinu a prezentovat ji tak v maximální plasticitě čtenáři.<sup>382</sup> Využívání malířského světa však funguje i širěji: „Cítil jsem se v exilu“, vysvětluje při popisu svého setkání s obrazem Prospera Marilhata *Náměstí Esbekieh v*

---

<sup>379</sup> „Quelques maisons françaises à toits de tuiles et à contrevents verts réalisent sous le ciel africain le voeu de Jean-Jacques Rousseau, et se font remarquer par l'affreux jaune-serin de leur peinture.“ (str. 22)

„A quelques pas de là, l'Europe vous reprend /.../ Voilà les maussades maisons à cinq étages, voilà les arcades goût Rivoli, badigeonnées de ce jaune dont, au moyen âge, on engluait seulement le logis des traîtres et des excommuniés /.../“ (str. 73)

<sup>380</sup> „Trois ou quatre rangs d'Arabes accroupis /.../ encadraient un espace laissé vide /.../.“ (str. 74)

„/.../ deux musiciens /.../ ce bas-relief nous donnait une sérénade.“ (st. 86)

<sup>381</sup> Str. 188, 194, 230, 232, 269, 245, 270-271 aj.

<sup>382</sup> Významem pláten v Gautierově díle a vztahem Gautiera k dialogu malby a literatury se detailně a velmi fundovaně zabývá například Peter WHYTE, cf. *La Référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier*; in: *L'Art et l'Artiste*, str. 281-295.

*Káhiře*<sup>383</sup>, k němuž došlo na Salonu 1834<sup>384</sup>. Právě zhlédnutí tohoto výtvarného díla vzbudilo v autorovi – umělci permanentní touhu po Orientu a jeho světle<sup>385</sup> – obraz byl tedy mostem mezi uměleckým evropským povědomím umělce a jeho „orientálním snem“. Gautier pocítil „nostalgii po Orientu, kam jsem dosud nevstročil“ na základě pozorování obrazu, atraktivnost krajiny dosud reálně nepoznané byla tedy prvotně založena na vizuálním prožitku, jehož elementy jsou zprostředkované, prezentované zcela mimo její fyzický prostor (na výstavě v Paříži). Malba zastává roli prostředníka, první brány do neznámé krajiny.

### **Předloha obrazem, obraz předlohou**

Textopikturální přesah orientální krajiny je pro Gautierova vypravěče zcela zásadní. Tak jako Flaubert obdivuje „pravdivost“ Decampsových orientálních pláten, kterou srovnává s pravdivostí Byronova literárního obrazu Orientu, Gautier oceňuje věrnost Marilhata a text *Cesty* (stejně jako jiná jeho díla) proplétá explicitními odkazy na plátna malířů – Gautierova krajina vypravěče je na rovině textopikturálních odkazů zřejmě nejviditelněji ovlivněna krajinou zkušenosti autora-umělce, vypravěč jako by vytvářel ne jednu, nýbrž hned dvě paralelní výstavy krajinných obrazů – jednu založenou na odkazech na existující plátna, druhou založenou na tématech převzatých z cestovatelovy krajiny. V konečném důsledku není snadné rozhodnout, která z částí výstavy je pro vypravěče důležitější. Oproti Flaubertovi jej však, obdobně jako Fromentina, zajímá i možnost transpozice metody malby do lingvistické podoby a v mnoha ohledech využívá možnosti mísení slovní a obrazové palety k interpretaci orientální krajiny – a to i ve chvíli, kdy se naopak Fromentinův vypravěč snaží vymezit hranici mezi oběma přístupy<sup>386</sup>. Stejně jako u Fromentina, a někde možná i explicitněji, lze přímo zahlédnout obraz, který byl předlohou ke scéně, již poté cestovatel objevil na místě in natura – jedná se o obrácený proces – místo aby reálná krajina inspirovala k vytvoření obrazu, cestovatel dříve viděné obrazy rozpoznává v orientálních prostorech - pouze „bez rámu a zvětšené“<sup>387</sup>. Tento proces, ač spjatý s malířskou perspektivou, může být vztažen i na další

---

<sup>383</sup> In: *Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1848.

<sup>384</sup> V textu k témuž *Salonu* také podtrhuje Delacroixovy orientální obrazy pro práci se světlem/šerosvitem a barvou, jež je dle něj „jednou z hlavních hodnot malby“.

<sup>385</sup> O významu, jaký připisoval Gautier světlu v malbě a koncepci orientální krajiny, svědčí mimo jiné i jeho *Salon 1848*, kde si všímá, jak slunce může pokrýt tváře „jako stříbrem, které bychom překryli zlatem“.

<sup>386</sup> Paralely a rozdíly vyplývající ze srovnání Fromentina a Gautiera v kontextu koncepcí krajiny řeší Barbara WRIGHT: cf. *Théophile Gautier vu par Eugène Fromentin*; in: *L'Art et l'Artiste*, str. 399-410.

<sup>387</sup> Tak např. komentuje výjev káhirského náměstí Esbekieh, když jej vidí v reálu v roce 1869, během své cesty do Egypta, a srovnává jej s obrazem Marilhata, který obdivoval v roce 1834. Zajímavé je v tomto ohledu srovnání s Maximem Du Camp, který ve svých *Literárních vzpomínkách* taktéž několikrát zmiňuje význam

umělecké postupy – Gautierův vypravěč obdivuje v Beduínech „živé sochy procházející se bez podstavců“ (str. 86). Jeho cestovatel se nespokojí sledováním Beduínů, nové postavy jsou pro vypravěče způsobem, jak vyvolat reminiscenci na umělecká díla.

Malířská koncepce se postupně stále více mísí s koncepcí literární, a obě společně, a s předstihem, utvářejí viděnou realitu. Jako by cílem figurativních umění nebylo imitovat realitu či se jí inspirovat, nýbrž spíše tuto realitu předvídat. Toto opakované *déjà-vu* vypravěče, jemuž se jako záblesky paměti vybavují při pohledu na krajinné scénérie díla obdivovaná dávno před cestou v evropských salónech, toto „předvědomí“ o prostoru, který v konečné platnosti již nikdy nemůže být pouze prostorem viděným – naopak se stává prostorem nakumulovaných uměleckých ztvárnění, vše toto dává vzniknout nové koncepci orientální krajiny, světa mezi realitou a fikcí, kde však fikce vyvěrá, mnohem spíše než z duševních fantazií vypravěče (jako je tomu u Nerval), z vůle cíleně a metodologicky upřednostnit uměle vytvořenou scénu.

Je-li cestování snahou začlenit reálnou krajinu do předem utvořených představ, je také nebezpečím: uskutečněný sen se může stát snem mrtvým, snem bez snění a tudíž beze smyslu. Tlak reality může narušit dokonalé zdi snu, vysněné se může roztržít o neexotické. Dlouho budovaná, pečlivě komponovaná „fantaskní geografie“ (str. 20) ne vždy odolá tíži každodenních dnů cestovatele. Soudobý svět je však pro vypravěče klíčem k orientální krajině. *Cesta* stojí na rozmezí dvou období, období cest do Orientu za vysněným a vyčteným, které postupně vystřídá období cest s proklamovaným zájmem o „skutečný Orient“ a jeho populace, jak se s ním setkáváme třeba u Isabelle Eberhardt.

---

Marilhata a zejména oceňuje věrnost atmosféry jeho obrazů s krajinou prožívanou cestovatelem: „Nejvíce pravdivého jsem viděl v Marilhatech.“ (DU CAMP 2002, str. 128)

## **Krajina násobené linearity (Gustave Flaubert)**

Text *Cesty do Orientu*<sup>388</sup> Gustava Flauberta vykazuje několikvrstevnou odlišnost od předchozích textů. Důvodem není pouze ostentativní snaha vypravěče bojovat proti v dané době již ustálenému obrazu Orientu, nýbrž i celá Flaubertova koncepce cestování jakožto provokace vůči zodpovědným cestujícím s knihou v ruce, jako snění bez „užitku“, kterým by byl v případě orientální cesty návrat ke kořenům, cesta za symbolikou nového. Pokusíme se ukázat, v kolika směrech je Flaubertův text novátorský, kam posouvá topos orientální krajiny ve francouzské próze – a jak nakonec svým kontroverzním způsobem posiluje jeho zakotvenost v literárním kánonu.

Flaubert odjíždí do Orientu nesvůj, na poslední chvíli váhá, zda skutečně odjet, zůstává myšlenkově spjat s děním doma, se svou matkou, ale především se svými díly – na několika místech si připomíná scény z právě dokončeného románu *Pokoušení svatého Antonína*, během celé cesty je jeho mysl až obsedantně naplněná připravovaným románem *Emá Bovaryová*<sup>389</sup>. Jsme tudíž daleko extatickému sepětí s orientálním světem, které jsme poznali u Nervalova či Lamartina. Maxime du Camp má během celé cesty, kterou absolvuje s Flaubertem, podezření, že Orient byl pro jeho přítele drahý pouze do té chvíle, než dostal možnost se tam vypravit.<sup>390</sup> Zatímco v případě jiných autorů – umělců se sen o Orientu dostává do ohrožení kvůli cestovatelově každodenní krajině, na ironizaci a zevšednění prekonstruovaného Orientu se u Flauberta programově a bez patosu podílí sám vypravěč.

### **Antikánon**

Flaubertův vypravěč se vymezuje proti tradici orientálních cestopisců důrazem na textuální intenci: od počátku dává najevo, že text byl vytvořen dodatečně, s časovým i

---

<sup>388</sup> FLAUBERT 1998. Pro potřeby této kapitoly budeme toto dílo, pouze v této kapitole, označovat zkráceně *Cesta*. Mimo tuto kapitolu je název díla užíván v celém znění. Výbor pasáží v češtině in: FLAUBERT 1930. Pro Flaubertův cestopis zde používáme pouze vlastní pracovní překlad, uváděné stránkové odkazy tudíž vycházejí pouze z francouzského originálu.

<sup>389</sup> Flaubert podniká cestu v letech 1849-1851, v roce 1851, tedy po návratu z Orientu, začíná pracovat na *Emě Bovaryové*, kterou dokončuje v roce 1856.

<sup>390</sup> Viz DU CAMP 2002, kap. *V Káhiře a Napříč Orientem*. Objektivitu a přesnost Du Campových poznámek k Flaubertově cestování napadá O. Šimek ve své literárněhistorické studii doprovázející vydání překladu vybraných pasáží Flaubertových cestopisů (cf. FLAUBERT 1930).

emocionálním odstupem, že některé pasáže jsou z literárních důvodů přesunuty<sup>391</sup>. Čtenář tak od počátku ztrácí dojem bezprostřednosti, dojem „deníku z cest“, tak výrazný u jiných vypravěčů. V některých kapitolách jsou vloženy textové poznámky o tom, kde která přesunutá pasáž začíná a končí, jinde vypravěč doplňuje do textu poznámky o jejich pozdějších textových zpracováních<sup>392</sup>. Zůstává v pozadí jako neosobní tvůrce a explicitně se tímto odstupem vymezuje vůči cestovateli - tato distance je oproti ostatním dílům značně výraznější a obecně vzato pro styl cestopisů méně obvyklá. Cestovatel je prezentován jako loutka v rukou textuální vůle vypravěče. Zmíněný fakt souvisí s Flaubertovou koncepcí tvorby textu, jehož linearita se prakticky vylučuje se snahou navodit dojem bezprostřednosti informací, a odkazuje na tradiční postup spočívající v metodickém oddělování „viděného“ a „ztvárněného“<sup>393</sup>. Toto vymezení se sice explicitně objevuje pouze v počátku a s postupem času tato nastíněná linie ztrácí na síle, takže odstup od samotného děje vyprávění se uchovává pouze v ojedinělých připomínkách o pozdějším osudu těch, které cestovatel při své pouti potkává (str. 415, 418), dostatečně však na to, aby čtenář měl tento odstup na paměti v průběhu celého textu. Neosobnost Flaubertova vypravěče je posílena taktéž tím, že jakákoli zmínka jeho pocitových vjemů je postavena na stejnou úroveň s ryze objektivními popisy a scénami – pocity dojetí, únavy strachu či údivu stojí většinou mezi krajinnými prvky, jen jako součást sledu údajů, stejně zhuštěně a stručně, věcně podány:

*„Černošky, černoši, rolníci. – Člun se vyloďuje /.../ velbloudi si přicházejí napojit hrby. – Slavnostní a zneklidněný dojem, když jsem cítil,. Jak se má noha dotkla egyptské půdy.“*

*„/.../ příhodné slunce, pocit cestování, prachu, horka.“<sup>394</sup>*

Je otázkou, do jaké míry jsou zmínky o dojmech ještě příslušné do krajiny vypravěče: jejich exponovaná nedůležitost a vkládání mezi běžné anekdoty z cesty je přibližuje spíše rovině cestovatele.

---

<sup>391</sup> Str. 318, 511.

<sup>392</sup> Str. 307, 310, 523.

<sup>393</sup> I. Daunais hovoří o „konfliktu mezi obrazem a jeho ztvárněním“ a dokládá vše ukázkami z Flaubertovy korespondence – cf. DAUNAIS 1996 (A), str. 1.

<sup>394</sup> „Négresses, nègres, fellahs. – *Le canot nous débarque /.../ les chameaux venaient y remplir leurs outres. – Impression solennelle et inquiète quand j'ai senti mon pied s'appuyer sur la terre d'Égypte.*“ (str. 324). „/.../ bon soleil, sentiment de route, poudrolement, chaleur.“ (str. 339)

Flaubertovo vymezení oproti ustálenému soudobému orientalistickému kánonu se projevuje také ironizací všeho exotizujícího, orientalistického a cestopisného: „Gustave Flaubert /.../ hledal vždy a všude komično /.../“<sup>395</sup> Hledání komického zahrnuje i zesměšnění vlastního cestovatele, pokud ten v určité scéně příliš přijímá aspekt lokální kultury. Dle svědectví Maxima Du Camp Flaubert v momentech zklamání či každodenních cestovních strastí s oblibou užíval citátů z patetických cestopisných textů svých předchůdců, zejména Chateaubrianda, jež svým protikladem k situaci, juxtapozicí krajiny heroické a krajiny přízemní, vytvářely komický podtext pro vnímání orientální krajiny.<sup>396</sup> Zároveň však ani Flaubertův autor – umělec není schopen zcela se oprostit od Orientu, který si vysnil dávno před cestou a který tvoří nedílnou součást jeho tvorby, Orientu imaginace, smyslnosti a duchovní extáze. Odtud pramení i jedno z mnoha napětí mezi dvěma protikladnými tendencemi, jež lze v textu pocítit: vypravěč se permanentně pohybuje na hranici mezi cynismem a nostalgií, ironií a tradičními orientálními scenériemi.

„Pondělí 24. prosince, den strávený v Mokattamu, kde jsme nic neviděli.“ (zvýr. ZKŠ)

*A kdyby Niger a Nil byly jedinou řekou, odkud plynou? /.../ a přidejte si k tomu věčné snění Kleopatry a, jako velký odlesk slunce, pozlacené slunce faraonů.*“ (zvýr. ZKŠ)

„Skupinky palem obklopené malými kruhovými zdmi, u nichž kouřili dva Turci; bylo to jako rytina, obraz Orientu v nějaké knize.“ (zvýr. ZKŠ)<sup>397</sup>

Komika je často založena na juxtapozici ustálených motivů (Nil, Kleopatra, slunce, faraóni; palmy, kouřící Turci), jejichž přílišnou nakupeností vypravěč dociluje záměrně přepjaté zkratkovitosti až anekdotického významu. Zároveň však má daleko k hledání bizarna a groteskna, tak příznačného předně pro Gautiera a částečně i Nervalu. Jeho Orient je směsicí dramatické každodenní všednosti a sebekontroly nad silnými, nečekanými emocemi, jejímž

---

<sup>395</sup> „Gustave Flaubert /.../ toujours et partout était à la recherche du comique /.../“ (DU CAMP, op. cit., str. 114.) K vnímání groteskního a komického srov. také dopis datovaný 1.12.1849 v Káhiře : „/.../ našel jsem zde nový prvek, který jsem nečekal a jenž je tu nesmírně výrazný, a to je groteskno /.../“ ( „/.../ il y a un élément nouveau, que je ne m'attendais pas à voir et qui est immense ici, c'est le grotesque /.../“; FLAUBERT 1973 III, str. 538)

<sup>396</sup> Ibid., str. 175.

<sup>397</sup> „Lundi 24 décembre, journée passée au Mokattam, où nous n'avons rien vu.“ (str. 341, zvýr. ZKŠ)  
„ Si le Niger et le Nil ne sont qu'un même fleuve, d'où viennent ces flots? /.../ et puis ajoutez par là-dessus l'éternelle rêverie de Cléopâtre et comme un grand reflet de soleil, le soleil doré des pharaons.“ (str. 312, zvýr. ZKŠ)

„Bouquets de palmiers entourés de petits murs circulaires, au pied d'un desquels fumaient deux Turcs; c'était comme une gravure, une vue de l'Orient dans un livre.“ (str. 368, zvýr. ZKŠ)

nejlepším prostředkem je ironizace. Rozpor mezi těmito dvěma protichůdnými přístupy k nové realitě se promítá i do textové roviny: pasáže komplexních a výrazově bohatých popisů krajiny jsou bez přechodu následovány heslovitými sekvencemi zachycujícími každodenní potřeby cesty s veškerou jejich dramatickou průměrností a zároveň nevyhnutelností. Vzhledem k tomu, že není vždy snadné odhalit hranici mezi reflexemi vypravěče a jeho ironizací prostřednictvím cestovatelových informací, čtenář zůstává ostražitý, očekáváje dříve či později „pád“ do deníkové všednosti:

„*Khan Kabile, - Trh šperkařů, stísněný, tmavý, hlučný. Trh parfumérů.* – Vrátil jsem se na oběd, čtyři dopisy od matky.“ (zvýr. ZKŠ)

„*Sykomora. – Muž chránící derviše nám nabízí k jídlu několik plodů sykomory, které se podobají fíkům. To, čemu říkáme v Evropě sykomora, se sykomore nepodobá. Hlídač mi také dává několik datlí, pronásleduje mě nějaký pes, mám koliku.*“ (zvýr. ZKŠ)

„*Slunce, otevřená krajina. – Pyramidy v Sakkáře jsou menší a mnohem více zničené, než ty v Gíze. V Sakkáře jsme ztratili zavazadla.*“ (zvýr. ZKŠ)<sup>398</sup>

Důraz na všednost zde vystupuje do popředí zejména v pasážích věnovaných historickým místům a monumentům či ustáleným orientálním motivům. Všeobecně platné obrazy (káhirský trh, siesta pod sykomorou, pyramidy v Sakkáře) jsou narušovány scénami osobními, nereprezentativními (kolika, pes sledující cestovatele, ztráta zavazadel) s omezenou platností a nulovou výpovědní hodnotou z hlediska „svědectví o neznámé krajině“. Obdobný postup, kdy vypravěč pro odstranění patosu využívá prvky z cestovatelovy krajiny a zesiluje jejich účinek, je uplatňován u míst s vysokou náboženskou symbolikou: Nazaret je líčen jako terén tygrovaný bílými kameny (str. 459), Karmel jako zklamání (str. 433), Mrtvé moře jako pustý břeh (str. 452). Arab čistící kůže vedle staroegyptského chrámu, tlící odpadky u vchodu do templů - lidská každodennost a někdy i směšnost jsou v přímém rozporu k výjevům, jež jsou v jiných textech zdrojem exotiky. Pasáž věnovaná Jeruzalému je vyvrcholením antipatetičnosti, kupíc za sebou všednost a banalitu, jež krok po kroku odstraňují stereotypy vytvořené dřívějšími texty. Před vstupem do Jeruzaléma cestovatel trpí nespavostí – neklid z

---

<sup>398</sup> „*Kan Khabile. – Bazar des orfèvres, étroit, sombre, bruyant. – Bazar des parfumeurs. – Rentré pour le déjeuner, quatre lettres de ma mère.*“ (str. 332, zvýr. ZKŠ)

„*Sycomore. – L'homme qui garde le santon nous donne à manger quelques fruits du sycomore, qui ressemblent à des figues. Ce que nous appelons en Europe sycomore ne ressemble pas au sycomore. Le gardien du santon me donne aussi quelques dattes, un chien me suit, la colique me travaille.*“ (str. 327, zvýr. ZKŠ)

„*Soleil, grand air. – Les Pyramides de Sakkara sont plus petites et beaucoup plus ruinées que celles de Giseh. A Sakkara nous avons perdu nos bagages.*“ (str. 338, zvýr. ZKŠ)

blízkosti Svatého města, jenž by byl pro jiné vypravěče ideálním motivem, je však uveden až jako poslední možný důvod – po útocích hmyzu a ržání koní (str. 436). Po prvních třech dnech strávených ve městě je vypravěč zklamán:

*„/.../ dosud se mne nezmocnila žádná z očekávaných emocí: ani náboženské nadšení, ani vzrušení obraznosti /.../. Cítím se přede vším, co vidím, prázdnější, než dutý sud. /.../ Všude trosky, vzduchem se nese pach hrobů a úpadku; božské prokletí jako by se vznášelo nad městem, svatým městem tří náboženství, jež zmírání nudou, zkárou a opuštěností. /.../ rozvaliny, velké otvory ve zdech.“<sup>399</sup>*

Procházka městem přináší místo duchovního uspokojení nuda a krizi, přičemž zklamání a nuda vyvěrá spíše z vnitřních pocitů vypravěče, než z míst samých (str. 442).<sup>400</sup> Zklamalo město vypravěče nebo vypravěč město? Otázka o to problematičtější, že jako hlavní nedostatek Jeruzaléma je definována jeho nudnost – prvek značně subjektivní. Motiv proděravělých zdí je paralelou emotivní prázdnoty vypravěče, který v tomto směru odkazuje na pozdější přístup Lotiho. *Cesta* je mimo jiné textem promarněných loučení s mýtickými místy - ve chvíli, kdy po několikaměsíčním pobytu definitivně opouští cestovatel Egypt, dočteme se místo očekávané nostalgické pasáže, že tento okamžik prospal na palubě lodi a neměl možnost dát Egyptu sbohem (str. 426), při odchodu z Jeruzaléma cestovatel chystá rozloučení, ale město se již na obzoru neobjeví (str. 456). Cestovatel systematicky odmítá využít jakoukoli ze tří tradičních příležitostí k patetickému ztvárnění klíčových míst cesty – příjezdu, pobytu i odjezdu z nich.

Orient Flaubertova vypravěče je intertextuální, ovšem v jiném smyslu, než s nímž jsme se dosud setkali: krajina je vnímána spíše skrze dílo samotného autora – umělce než na pozadí děl předchozích autorů<sup>401</sup>. *Cesta* tedy není definována hledáním počátků evropské civilizace ani připomínkou evropského literárního kánonu, je cestou v časové linii tvorby

---

<sup>399</sup> „/.../ aucune des émotions prévues d'avance de m'y est encore survenue: ni enthousiasme religieux, ni excitation d'imagination /.../. Je me sens, devant tout ce que je vois, plus vide qu'un tonneau creux. /.../ Ruines partout, ça respire le sépulcre et la désolation; la malédiction de Dieu semble planer sur la ville, ville sainte de trois religions et qui se crève d'ennui, de marasme et d'abandon. /.../ des décombres, de grands trous dans les murs.“ (str.438 - 439)

<sup>400</sup> K Flaubertově pocítům nudy, lhostejnosti a absenci emocí při cestě Orientem viz také explicitně Maxime du Camp, který podtrhuje Flaubertovu lhostejnost vůči vybraným trajektoriím, plánu navštívených památek apod. (Cf. DU CAMP, op. cit., str. 126)

<sup>401</sup> Dle svědectví Maxima du Camp Flaubert při příjezdu ke sfínze v Gíze vykřikl větu z povídky *Pokušení svatého Antonína*. (Cf. DU CAMP, op. cit., str. 121-122)



samotného autora – umělce, přičemž tato cesta směřuje zpět (reminiscence *Pokoušení svatého Antonína*) i kupředu (koncepční úvahy o *Emě Bovaryové*). Vypravěč orientalismus několikrát ironizuje explicitně, aby posílil svůj odstup od předešlých tradic, stejně jako na několika místech zdůrazňuje svůj pocit nudy, pocitu opakování a únavy z návštěv památek. V tomto případě se již nejedná pouze o ironizaci orientalismu, nýbrž i vznikající organizované turistiky:

*“Úvaha : egyptské temply mne hluboce nudí. Cožpak se z nich stane něco jako bretaňské kostely, pyrenejské kaskády ? Ó ty potřeby ! Dělat, co je třeba, být vždy, dle okolností (a přestože vás zmáhá chvilkový odpor) mladým mužem, cestovatelem, umělcem, synem, občanem atd., jak se sluší !“*

*„Memnonovy sloupy jsou ohromné, nevzbuzují však efekt. Kolik měšťanských očí k nim již vzhledlo! Každý řekl pár slov a odešel.“<sup>402</sup>*

Jedním z hlavních přínosů Cesty do Orientu je gesto vypravěče vůči čtenáři, jež mu dovoluje upnout pozornost méně na exotizující zážitky a více na metodologickou otázku ztvárnění neznámého mytologizovaného světa. Vypravěč ironizuje postavení cestovatele, od nějž je očekáváno splnění standardních povinností turisty, jehož zrak se musí upřít ke konkrétním, turisticky nevyhnutelným místům, a jakékoli emoce redukuje na minimum nečekanými metaforami (kámen zářící ve slunci „jako německá dýmka“ apod.) či připomenutím průměrnosti cestovatele – turisty. Boj s patosem se stává klíčem k porozumění. Flaubertův vypravěč se vymezuje vůči patosu literárně a výtvarně zafixované orientální krajiny, ale také vůči dramatičnosti, která není zcela nepřítomna v jeho vlastním pohledu na krajinu – jedná se tudíž především o boj se sebou samým, o ironizaci svého vlastního prožívání Orientu, o neustálou kontrolu svého pohledu a pocitu. Jestliže Lamartinův vypravěč programově splývá s krajinou kolem sebe, vypravěč Flaubertův ji pozoruje s výrazem nezúčastněného diváka, otevřeného podnětům, avšak nestranného a co nejméně emocionálně ovlivnitelného. Jeho styl se často přibližuje novinářskému tónu, napůl nevšednímu, napůl chtěně fádnímu, úsečnému a zdánlivě přepjatě přímočarému. Přímočarost a stručnost nejsou však cílem, spíše jen prostředkem boje proti nostalgickému exotizujícímu stereotypu.

---

<sup>402</sup> „*Reflexion: les temples égyptiens m'embêtent profondément. Est-ce que ça va devenir comme les églises en Bretagne, comme les cascades dans les Pyrénées? Ó la nécessité! Faire ce qu'il faut faire; être toujours, selon les circonstances (et quoique la répugnance du moment vous en détourne) comme un jeune homme, comme un voyageur, comme un artiste, comme un fils, comme un citoyen, etc., doit être!*“ (str. 377)  
*„Les colosses de Memnon sont très gros; quant à faire de l'effet, non. /.../ Combien de regards de bourgeois se sont levés là-dessus! Chacun a dit son petit mot et s'en est allé.“* (str. 399)

## Čas a jeho vliv na pojetí krajiny

Před čtenářem postupně vyvstává základní časová linie textu, která svou takřka nenarušenou linearitou ukazuje, do jaké míry je *Cesta* textem přítomného vypravěče. Snaha upnout pozornost na současný, každodenní prožitek cestovatele a oprostit orientální cestopis od historického a mytologického břemene má přímý vliv na morfologii i syntaxi: slovesa, pokud jsou použita, figurují v drtivé většině v přítomném čase (historický présens), mnohdy však chybí zcela a jsou zastoupena pouze participii či přímo sledem substantivních, adjektivních či adverbiálních konstrukcí. Vysoká je frekvence adverbii či předložek typu „nyní“ („*maintenant*“), „během toho“ („*pendant que*“), události se v textu objevují náhle, bez vzájemných souvislostí či následností. Je tak podtržen dojem telegrafického záznamu z cest, pomíjivost vjemů se stává všudypřítomnou. Text se stává kondenzovaným, oproštěným od dekorativních výplní a komparativních přesahů. Heslovitý výběr detailů umocňuje přítomní charakter narace – čtenář sleduje pohled klouzající z jednoho objektu na druhý, bez snahy reminiscence předchozích zážitků, bez nostalgie po již neviděném či touhy po očekávaném. Text přináší série výrazů, často však zcela postrádá spojující články – následující pasáž, zachycující pouť krajinou, je v tomto smyslu příznačná – akce jsou téměř vždy substantivizovány, kromě téměř neslovesného výrazu „to je“ („*c'est*“) obsahuje pouze jediné sloveso – „otevřít se“ („*s'ouvre*“), jehož akčnost je však výrazně oslabena chybějící předložkovou vazbou (v tomto případě zřejmě „otevřít se, ústít v moři“ - „*s'ouvrir sur la mer*“):

„Zastávka: *mlýn, chatrč; /.../ výstup, klesání; nalevo od nás potok, rovina, ta se na pozadí vlevo otevírá. Velká bílá linie - to je moře. /.../ - Tři mosty. /.../*“ (zvýr. ZKŠ)<sup>403</sup>

Tento úryvek ukazuje na jednu z koncepčních kontradikcí textu. Relativizace lineárního plynutí času vstupuje opakovaně do kontrastu s častým důrazem na jednoduché krajinné linie, případně nedefinované barevné vrstvy, jež krajinu mění v abstraktní konglomerát ploch a místy až kubistických tvarů. Města a karavany se stávají bílými liniemi, sloupy tvoří světlé vertikály protínající nebe, pole získávají na hloubce pouze prostřednictvím sytosti své barvy. Problematizace časové osy a absence její linearit je nahrazena důrazem na lineárnost, abstraktní geometričnost prostorových krajinných submotivů.

---

<sup>403</sup> „Halte: *un moulin, un gourbi; /.../ montée, descente; à notre gauche, ruisseau, une plaine; au bout, à gauche, elle s'ouvre, une grande ligne blanche, c'est la mer. /.../ - Trois ponts. /.../*“ (str. 504, zvýr. ZKŠ)

Svébytná práce s časem má taktéž vliv na způsob podání pohybu cestovatele krajinou. Flaubert systematicky zaznamenává přesná data a často i hodinu (příjezdu, odjezdu apod.), zcela však pomíjí časové proporce a souvztažnosti<sup>404</sup>. Čtenář sice přesně ví, kolikátého dne kterého měsíce se výprava vydala z Káhiry na jih Egypta, v kolik hodin začal vát pouštní vítr khamsin či který den cestovatel ulovil křepelku, marně by však hledal údaje, jež jsou pro jeho uchopení textu i vyprávěného prostoru patrně mnohem důležitější: jak dlouho trvá určitá cesta, kolik času cestovatelé strávili na té či oné trase apod. V textu se na několika místech akcentuje cestovatelova neovladatelná touha po cíli – není již důležitá cesta, nýbrž její vyústění, její závěr. Tento princip odpovídá Flaubertově snaze „hltat“ vědění, „trávit“ načtené znalosti, jak je připomíná Jean-Pierre Richard<sup>405</sup>, Flaubertovu potřebu dostat se co nejdříve na konec knih, svého románu, cesty. Jedná se tedy nejen o způsob, kterým cestovatel prožívá krajinu: zaměření se na výsledek, cíl, je taktéž jednou z Flaubertových metodologických tezí: „Génieus je nakonec možná jen hlubší proniknutí cíle do naší duše“<sup>406</sup>. Je-li východiskem myšlenka, pak každá věta je obdobou cíle, cesta krajinou je zdokonalováním stylu a kondenzace významu. Oslabení motivu časového plynutí je výrazné v průběhu celého textu a vytváří dojem časových dějů, které v sobě zahrnují najednou začátek i konec<sup>407</sup>, obdobně jako konečná věta v sobě zahrnuje i veškeré své předchozí varianty. Na první pohled není důležitá krajina, která spojuje dva prostory, důležité jsou dva body na mapě, bod výchozí a cílový:

*„Popadla mne touha dojet do cíle, jako vždy, když musím něco dokončit, když se blížím závěru, jakémukoli zakončení: cválám tryskem.“<sup>408</sup>*

Sféra *mezi* body je však permanentně přítomna právě svou absencí, stává se obsesí. Mlčení, jež ji nahrazuje v textu, vytváří roztržštění krajiny na jednotlivé prvky, pouť prostorem, který se jako rtuť rozpadá na tisíce samostatných míst. Cestovatel se nepohybuje krajinou, naopak krajinné scény se míhají bez jasných přechodů kolem něj, a ručičky hodinek místo plynule přeskakují z jednoho přesného časového a prostorového údaje na jiný. Čtenář se

---

<sup>404</sup> Absenci časových údajů o fázích cesty později bude využívat i Lotiho cestovatel, i on ji propojí s obrazem krajiny jakožto prostoru mimo lineární čas.

<sup>405</sup> RICHARD 1954, str. 141.

<sup>406</sup> „Le génie, après tout, n'est peut-être qu'une /.../ plus intense pénétration de l'objectif à travers notre âme.“ (FLAUBERT 1973 III, str. 359 )

<sup>407</sup> K tomuto principu viz např. DAUNAIS 1996 (B), str. 56-58.

<sup>408</sup> „Je suis pris de la rage d'arriver, ce que j'éprouve toutes les fois que je dois terminer quelque chose, que je touche à un but quelconque, à une fin qu'elle soit: je galope.“ (str. 518)

postupně ztrácí v sousledu jednorázových časových údajů a oddělených scén bez temporálních souvislostí, časová osa se třísťí na drobné úlomky zdánlivě přesných údajů, které však v konečném důsledku děj prostor nespojují, spíše segmentují na nenavazující a vzájemně sémanticky ani prostorově nepropojené úseky. Plynutí se stává kumulací. Tento princip „filmového pásu“, sledu scén a krajin, vyvrcholí v kapitole věnované Rhodu (zejména str. 497–503), kde vypravěč kupí na sebe krajinné popisy vztažené k jednotlivým vesnicím a osadám ostrova. Čtenář má dojem, jako by sledoval starý film, kde každá scéna je uvedena jménem místa, za níž následuje výjev, rychle vystřídaný dalším názvem s jiným výjevem – a tak dále, rychleji a rychleji<sup>409</sup>. Tempo „filmu“ přitom závisí na textové obsažnosti – čím kratší je pasáž věnovaná konkrétnímu místu, o to rychleji se pomyslný filmový kotouč otáčí. Zcela obdobně je ztvárněn i Peloponés (str. 576 – 586). Vypravěč tematizuje svou pozici němého diváka pozorujícího momentky mihající se před jeho očima, diváka, jenž nemá vliv na skladbu, pořadí či rychlost, s jakou jednotlivá místa defilují před jeho zraky. Někdy je dokonce zmaten tempem paralelních výjevů a jeho smysly jsou příliš zahlceny, než aby rozeznaly detaily, obrysy a následnosti:

„*Háje z fíkovníků Barbárie, kavárna na břehu vody, cestovatelé na oslech*. Vytváří to ve mně dojem svazku stuh, jimiž mi kdosi mává před očima.“ (zvýr. ZKŠ)<sup>410</sup>

Hovoří-li Henri Cueco o krajině, jež nutně předpokládá nepřirozený, neboť fixní, nehybný pohled, v němž se člověk (cestovatel) stává centrem světa<sup>411</sup>, dala by se Flaubertova krajina definovat jako prostor multiplikovaný, založený na synchronní kumulaci paralelně promítaných fixních pohledů, jednorázových a neopakovatelných scén, jež vytvářejí paralelní dějová pásma krajiny. Tento paralelismus není však popřením oné prioritní linearitě času, kterou jsme vyzdvihli výše, neboť paralelní děje nijak neovlivňují plynutí jediné časové linie, jen ji v některých chvílích multiplikují a tím někdy dokonce posilují její dopad na text. Přesto však toto rozvrstvení může místy znamenat zkomplikování linearitě času i prostoru: paralelní děje jsou totiž v některých pasážích navrstveny na sobě a v sobě, časová absence jako by ani nedovolovala jejich plynulý běh a z popisovaného děje a krajiny se stává

---

<sup>409</sup> Tento přístup k pohybu krajinou ostatně přesně koresponduje se v tomto kontextu zajímavým postřehem Maxima Du Camp, který zmiňuje, že Flaubert by se nejráději pohyboval na divanu, bez pohybu, přičemž by „krajiny, ruiny a města ubíhaly před ním jako panoramatické pohledy, mechanicky obměňované.“ (DU CAMP, op. cit., str. 125)

<sup>410</sup> „*Haies de figuiers de Barbarie, café au bord de l'eau, voyageurs sur des ânes*. Cela me fait l'effet d'un paquet de rubans qu'on me secoue devant les yeux.“ (str. 427, zvýr. ZKŠ)

<sup>411</sup> Henri CUECO: *Approches du concept de paysage*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 169

nepřehledný prostor zaklíněných drobných dějů a scén. Hovoří-li Roman Jakobson o čase vyprávění, který „může probíhat po jedné linii nebo po více liniích, může být přímý nebo převrácený, plynulý nebo přerušovaný a dokonce v něm může být spojena /.../ lineárnost s cykličností“<sup>412</sup>, pak u Flauberta bychom mohli nalézt tyto linie vsunuté jednu do druhé, kdy místem přerušování je okamžik propojování časových rovin.

Rozvinutí konceptu paralelního děje je v *Cestě* jednou z mála příležitostí, kdy se na zproblematicovaný povrch často ironického textu dostává příchut' cestovní nostalgie, neboť paralelní děje většinou jako by se na první pohled odvíjely zcela nezávisle jeden na druhém, neodvratně uzavřené ve své kauzalitě. Cestující a poutníci se cize míjejí, každý zajat v časovém i prostorovém světě své vlastní trajektorie. V následující pasáži tato nostalgie vyznívá velmi výrazně, spojena s motivem pouštního větru, jehož síla je jediným spojujícím článkem mezi dvěma osudy navzájem neznámých cestujících, přičemž i tyto dvě „lidské“ linie jsou jen součástí dalších paralelních přírodních dějů:

*„Khamsin. Zavíráme se, písek skřípe v zubech, tváře jsou k nepoznání; proniká do našich konzerv a ničí nám zásoby /.../. Nebe je zcela tmavé. /.../. Zvedají se velké poryvy písku /.../. Člun s Angličany sjíždí divoce po Nilu a točí se ve větru. /.../“<sup>413</sup>*

Posílení přítomného aspektu krajiny se Flaubertovi daří téměř totální eliminací historických komentářů či připomínek předešlého života památek (staroegyptských i např. jeruzalémských). Jako by pro vypravěče bylo důležité pouze to, co se momentálně profiluje před cestovatelem, vypravěč se vědomě vzdává své schopnosti vnímat krajinu a její elementy v různých časových souvislostech. Přítomnost mazající vše minulé, současnost jako jediný způsob vnímání nové krajiny – to je koncepční protest, kterým se Flaubert vymezuje proti mnoha předchůdcům (předně Chateaubriandovi<sup>414</sup>).

<sup>412</sup> Cf. *Faktor času v jazyce a literatuře*; in: JAKOBSON 1993, str. 57.

<sup>413</sup> „*Khamsin. On s'enferme, le sable croque sous les dents, les visages deviennent méconnaissables; il pénètre dans nos boîtes de fer-blanc et abîme nos provisions /.../. Le ciel est complètement obscurci /.../. De grands tourbillons de sable se lèvent /.../ Une cange d'Anglais descend le Nil avec furie et tournoie dans le vent. /.../“* (str. 351)

<sup>414</sup> Vůči Chateaubriandovi se ostatně Flaubert vymezuje na dalších místech i v jiném slova smyslu, totiž kritikou jeho koncepcí nadřazenosti křesťanství nad lokálními náboženstvími, předně islámem - totiž když v pasáži věnované koptskému mnichu z Jeruzaléma uzavírá: „Křesťanské pouto se mi zdá nicotné. Skutečným poutem je jazyk. Ten muž je mnohem více bratrem muslimovi, než mně.“ („*Quant au lien chrétien, il me paraît nul; le vrai lien est dans la langue: cet homme-là est bien plus le frère des musulmans que le mien.*“, str. 396). O něco později kritizuje jako „smutnou marnivost“ pohřbení dvou anglických vojáků na zvlášť vybudované místo v centru města Saint-Jean-d'Acree, mimo blízký turecký hřbitov (str. 432).

Z výše zmíněného by se mohlo zdát, že časová linie *Cesty* bude značně ochuzená, lineární. Flaubertův vypravěč však i přes preference prézentu využívá prostředky k její problematizaci. Jedním z nich je občasná zmínka o dodatečné práci s textem, kterou se taktéž obohacuje jeho časový horizont. Do základní časové linie, která se kryje s linií cesty, vstupují další časové vrstvy, které mají připomínat, že text byl tvořen dodatečně<sup>415</sup>. Je obohacena o čas jednotlivých míst: obraz některých prostor a objektů (sfinga, pyramidy) se s postupem času dále vyvíjí v mysli vypravěče a vynoří se, většinou výrazně modifikován, z toku narace i dlouho poté, co jej fyzicky cestovatel opustil. Zatímco je sfinga při prvním kontaktu zmíněna poměrně prozaicky, antropomorfně a opět ve spojení s běžnými cestovními zážitky (str. 336), později se vrací do textu ve formě značně mystičtější, spjatá s efektem ticha a tajemna (str. 352).

Ačkoli v mnoha ohledech by bylo možno text *Cesty* definovat jako téměř atemporální (absence sloves, časových adverbíí...) či nepohybový, nelze říci, že by nebyl časový prvek přítomen v textu skrytě. Nejedná se však o motivickou relativizaci času jako v případě Fromentina (kdy orientální lenošení má vliv i na práci s časem v textu), nýbrž spíše o snahu stylistickými a textuálními prostředky časový horizont omezit na přítomný prostor, „vyretušovat“ jej z krajiny a ponechat jeho přítomnost pouze „mezi řádky“. Není-li zmíněn pohyb krajinou jako takový a jeho časový aspekt, lze tyto prvky vytušit na základě střídání krajinné scenerie, slunečního světla, kumulace topických kulis – Flaubert nestaví na popisu cesty, ale její efekt zakrývá zmíněním výchozího a cílového místa. Cestování tak není v prvním plánu pohybem, ale sledem krajinných prostorů, jako by se spíše kolem nehybného cestovatele pohyboval film míst, jako by pohyb sám byl překryt míhajícími se obrazy. Není důležitý pohyb po cestě, ale prašná cesta sama, ne přechod přes hory, ale pohoří jako takové :

„Z *Bulaku do Káhiry, cesta je pěšinou osázenou akáciemi nebo travinami. – Vstupujeme do Esbekieh, úplně zarostlé. – Stromy, zeleň. – Ubytování v hotelu Orient, u Coulona.*“<sup>416</sup>

---

<sup>415</sup> „Rozbýváme stan (byla to jeho premiéra, dnes, 27. června 1851, jsem jej právě s Bossièrem rozložil, velmi špatně – je to jeho konec).“ („*On dresse la tente (c’était son inauguration; aujourd’hui, 27 juin 1851, je viens avec Bossièr de la replier, très mal: c’est sa fin.*“ str. 344).

<sup>416</sup> „*De Boulak au Caire, route sur une sorte de chaussée plantée d’acacias ou de gazis. – Nous entrons dans l’Esbekieh, tout planté. – Arbres, verdure.- Descendus à l’hôtel d’Orient, chez Coulon.*“ (str. 329)

Zpřítomnění dějové linie v krajině souvisí s motivem procházení prostorem, jeho míjením. Vytváří se tak segmentovanost času: přestože čas plyne v linii, čtenář má pocit, jako by tato linie byla permanentně přerušována, či spíše rozčleňována na nekonečný řetězec drobných dějů a hlavně výjevů, jež nemusí vždy tvořit pevnou a kontinuální linii – prvek výběru scén a dějů zůstává přítomen během celé četby. Zároveň však není snadné rozlišit, které pasáže zůstávají skryty, nezaznamenány kvůli oslabení časových záchytných bodů v textu. Vzhledem k maximálnímu využití přítomných výrazů je relativizován průběh času během dne, týdne, měsíce - mnohé děje mohou být zasazeny do jakékoli fáze dne či noci, důležitý je jejich prostorový aspekt, ne časové ukotvení.

Isabelle Daunais hovoří v tomto kontextu o prostoru „mimo čas a vždy opakovatelném“<sup>417</sup> – zatímco prostor mimo čas je, zdá se, velmi výstižnou definicí prostoru v *Cestě*, jeho opakovatelnost je relativní – dá se v něm sice tušit nekonečné opakování jednotlivých gest a úkonů (nabírání vody u pramene, pochod karavany, let supů...), stěží se však někdy přesně zopakuje kombinace daných paralelních dějů v daném časovém úseku – krajina *Cesty* tak v sobě kumuluje protichůdné aspekty a vytváří originální textové napětí: je svým důrazem na přezens univerzální a nadčasová – zároveň však každodenně všední, jeví se plná opakujících se dílčích scén - i jedinečná v jejich souvztažnostech.

### **Rysy orientální krajiny**

Jak jsme již uvedli, Flaubertova krajina nevykazuje známky patosu a emotivních či kánonických popisů. Zdroj její identity netkví v exotických scénériích, nýbrž v každodenní dramatičnosti všedních úkonů a příhod, protože právě všednost ji přibližuje intimitě člověka, propojuje s jeho životním rytmem. Krajina se díky vlastní všednosti stává univerzální i každodenní, a tudíž lidštější, nestojí na piedestalu výjimečnosti a má přímý dopad na člověka, který v ní žije svůj běžný život, jako domorodec či náhodný cestovatel.

Krajina *Cesty* je založena na přítomném okamžiku, nezatížená zodpovědností minulosti ani budoucnosti. Tento princip má za důsledek krajinnou nedokončenost vycházející ze všeho, co nebylo možno vidět v daném okamžiku či bylo vidět skrze cosi, tudíž deformovaně. Krajina je prostorem neviděného či zahlédnutého náhodou mezi kulisami

---

<sup>417</sup> „hors du temps et toujours répétable“ (DAUNAIS leden 1996 (A), str. 2).

(„*entrevu*“), ale proto také místem neopakovatelného, tušeného, pouze současného a přechodného:

„*Po mé pravici a ještě blíže velký pavilon, se svými okny plnými stínů, nyní černými čtverci.*“ (zvýr. ZKŠ)

„*Oběd v Anhydře, na pobřeží moře; je tam malá zátoka, vidíme ji skrze stromy.*“ (zvýr. ZKŠ)<sup>418</sup>

V tomto pohledu se Flaubertův vypravěč přibližuje jednomu z tradičních prvků pojetí orientálního prostoru – totiž Orientu s permanentní přítomností čehosi „jiného“, neznámého, v evropském prostředí neexistujícího<sup>419</sup>. Zatímco u Nervalova je však tímto „jiným“ celý nový prostor fantaskní imaginace, Flaubert koncept jinakosti staví na civilnější metodě – na neviděném, zahlédnutém. Proto lze i v tomto procesu spatřovat Flaubertův boj proti ustálenému kánonu: nevyřknout znamená vyhnout se opakování již řečeného, omezit se na jednorázové znamená oprostít se od všeobecného, ustáleného a známého. *Cesta* je v jistém smyslu permanentním zklamáním čtenářových očekávání: místo dojemných popisů je čtenář neustále zahlcován běžnými starostmi cestovatele, místo nostalgických pozastavení nad krajinnými scénériemi se musí potýkat se syrovými popisy mršin či neutěšených vyschlých pramenů. Zatímco Lamartinův vypravěč uniká před opakováním do transcendentna, Nervalův do psychotropních obrazů, Fromentinův do malířské *mise en abyme* převedené do textu, Flaubertův vypravěč hledá sice neviděné, ale jednorázové a zároveň všední, univerzální. Předtvořené krajinné stereotypy jako by v *Cestě* vystoupily z rámů a začaly žít svůj běžný život s každodenními proměnami.

Flaubert kromě prvku často nelítostné každodennosti dodává krajině i další aktivizační prvky, jež jí pod povrchem dodávají na dramatičnosti. Výše zmíněný důraz na omezenost přítomného pohledu souvisí s metodou toho, co bychom mohli nazvat postupným odhalováním krajiny. Cestovatel (zdaleka ne vševidoucí) většinou nepřehlédne celou krajinu najednou, neuvádí její komplexní perspektivu jako při pozorování obrazu. Naopak, zmiňuje a odpočítává jednotlivé krajinné složky postupně, s pomalu klouzajícím pohledem, a tím

---

<sup>418</sup> „*A ma droite et plus près encore, le grand pavillon, avec ses fenêtres pleines d'ombres, maintenant carrés noirs.*“ (str. 401, zvýr. ZKŠ)

„*Déjeuner à Anhydra, au bord de la mer; il y a une petite baie, nous la voyons à travers deux grands arbres.*“ (str. 429, zvýr. ZKŠ)

<sup>419</sup> K tomuto viz blíže PIRES DE LIMA 2007, str. 23.



stupňuje napětí doprovázející uchopení okolního prostoru a dále posiluje dojem pohledu kamery. Jinde vypravěč posiluje napětí krajiny opakováním některých výrazů a jejich ozvěna pak prodlužuje, a tudíž prohlubuje jejich dojem. Postupné rozkrývání krajiny používá Flaubert v *Cestě* opakovaně:

„*Velké kamenné hory: jedna, dvě, a třetí za nimi.*“

„*/.../ byla to nekonečná šarlatová opona se třemi sklady, jedním, dvěma, třemi.*“

„*Vracím se sám do stanu, pouští za horami. – Ticho. – Ticho. – Ticho.*“

„*Je naprosté ticho, nikdo, nikdo, jsem sám.*“<sup>420</sup>

Krajina je rozpořívána směrováním cestovatele, její poznávání je dramatičtější a obsahuje výraznější časovou linii. Jen zřídka na sebe bere kánonické obrazy srovnání, které známe od jiných autorů (voda – písek, moře-nebe apod.), a pokud se tyto tradiční postupy objeví, často jsou pojaty alespoň částečně netypicky: tak například písek se neleskne jako vodní hladina ve slunci, ale „utíká pod našima nohama jako vlna“ (str. 367). V jiných případech vypravěč pracuje s tradičními motivy, které však zasazuje do nečekaných kontextů – jsou to jediné okamžiky, kdy krajina v *Cestě* může projevit sklon k fantasknosti, snovosti. Mraky tak nabývají tvaru rybích kostí (str. 326), stíny podoby obelisku<sup>421</sup>. Když se vypravěč ptá, jak by vypadal les palem, jejichž větve by byly jako pštrosí pera (str. 389), ironie se mísí se snovostí, odmytizování s přeludností - a jejich hranici je v těchto pasážích v podstatě nemožné definovat. Nikdy se nesetkáme s patosem opěvujícím krajinné prvky, a to ani v případě, že se jedná o mytická místa. Při popisu Josefových pramenů v Káhiře jsou střídavě užity pro jejich definici výrazy „biblický kout“, „ta velká díra“, „blok jako skála“ (str. 331). Biblický odkaz vypravěče je postaven na stejnou úroveň jako vizuální obraz cestovatele.

Dialog všednosti a dramatičnosti se projevuje taktéž v práci s motivem Nilu. Pozice této řeky je dána předně praktickou rovinou cesty: autor – turista i cestovatel se po Egyptě pohybuje předně lodí<sup>422</sup>, Nil tudíž vytváří přirozený, klíčový a téměř každodenní rámec jeho cesty. Mnohé pasáže (odpovídající často jednotlivým dnům cesty) jsou uvedeny a zakončeny právě zmínkou o Nilu, z něž se cestovatel ráno vydává na břeh navštívit památky a kam se na

<sup>420</sup> „*Grandes montagnes de pierre: une, deux et la troisième par-derrrière.*“ (str. 370)

„*/.../ c'était un immense rideau pourpre à trois plis, un, deux, trois.*“ (str. 370)

„*Je reviens à la tente tout seul, par le désert et derrière les montagnes. – Silence. – Silence. – Silence.*“ (str. 376)

„*Il fait un grand silence, personne, personne, je suis seul /.../.*“ (str. 378)

<sup>421</sup> Přirovnání stín – obelisk se ve Flaubertově tvorbě objevuje na vícero místech.

<sup>422</sup> Na lodi Flaubert při cestě do Núbie a zpět do Káhiře strávil přes čtyři měsíce, od února do června 1850.

noc zpět navracejí (str. 369, 380, 384). Tak jako Nil protéká Egyptem a je všudypřítomným leitmotivem jeho krajiny, jíž udává rytmus<sup>423</sup>, je často antropomorfizovaným leitmotivem i v celé egyptské části *Cesty*. Jeho proměny a barvy, tvar a obměny jeho koryta, dokonce jeho nepřítomnost, to vše jako by bylo zrcadlem pro popis celé krajiny a její atmosféry, jeho voda je často jediným orientačním bodem v neznámé krajině a zásadně ovlivňuje její tvář. Nil navíc často odděluje krajinu na dvě protikladné poloviny – na část zelenou, obdělanou, a část pouštní – je tedy v konečném důsledku jakýmsi arbitrem, neoblomnou hranicí mezi životem a smrtí, pramenem obživy.

*„Možná Nil v minulosti tekł cestou, kterou nyní kráčíme /.../ Nil se nudí v písku a mění směr.“*

*„Odtud vede schodiště (po pravé straně, díváte-li se na Nil) /.../.“<sup>424</sup>*

Nil, stejně jako celá krajina, osciluje mezi všedností a mystikou, mezi emocemi a banálností, mezi ironizací a respektem k exotickému. Řeka je opakovaně spojována s postavou královny Kleopatry: symbolicky je možno Nil i Kleopatru chápat jako spojující články obou částí Egypta (Horního i Dolního).

*„První noc na Nilu. Stav uspokojení a lyrismu: pohybuji se, recituji Bouiletovy verše, nemohu se odhodlat jít spát, myslím na Kleopatru. Voda je žlutá.“*

*„Voda Nilu je zcela žlutá, bere s sebou hodně půdy, zdá se mi, že je unavená všemi zeměmi, jimiž protékla, a šeptá si stále monotónní stížnost na jakousi únavu z cest.“<sup>425</sup>*

Nil ztělesňuje téma vody se všemi jejími flaubertovskými významy, včetně ponoření do vody, rozpuštění vědomí. Fakt, že cestovatel pluje po Nilu, má hluboký význam pro vypravěče, který ve splývání s vodním tokem a v podvolení se jejímu rytmu vidí zásadní způsob existence. Platí-li Richardova teze o Flaubertově preferenci teplé, vlažné vody, jejímž

---

<sup>423</sup> Ve starém Egyptě měl rok tři sezóny – potopa, obdělávání půdy a sucho – všechny tři sezóny byly tudíž rozděleny a byly zcela závislé na činnosti Nilu.

<sup>424</sup> „Le Nil autrefois passait peut-être par la route que nous suivons /.../ le Nil s'ennuie dans ses sables et change de cours.“ (str. 393)

„De là un escalier (à droite si vous regardez le Nil) /.../.“ (str. 385)

<sup>425</sup> „Première nuit sur le Nil. Etat de satisfaction et de lyrisme : je fais des mouvements, je récite des vers de Bouilhet, je ne peux me résigner à me coucher, je pense à Cléopâtre. Les eaux sont jaunes /.../.“ (str. 329)

„L'eau du Nil est toute jaune, elle roule beaucoup de terre, il me semble qu'elle est comme fatiguée de tous les pays qu'elle a traversé et de murmurer toujours la plainte monotone de je ne sais quelle lassitude de voyage.“ (str. 312)

příkladem je motiv tureckých lázní<sup>426</sup>, pak zdůraznění pomalosti, žlutého zbarvení a rytmu Nilu přesně odpovídá snaze naznačit jej jako vlažný ukolébavající proud – v evropském povědomí je totiž řada příkladů, kdy teplá voda je zároveň hluboká, vždy pomalá a často zakalená či alespoň z ní vychází pára, jež čirost vody vizuálně omezuje, a také protiklad tohoto obrazu - rychlých horských pramenů, jež jsou naopak čiré, lesklé a většinou mělké. Vyjdeme-li z tohoto diptychu, pak Flaubertova koncepce Nilu jednoznačně odpovídá obrazu zpomalené vody jakožto ideální komponenty orientální krajiny, jež horkým klimatem a zpomaleným rytmem života rozpouští vědomí cestovatele a ukolébává jej<sup>427</sup>. Cestovatel se stává pouze dalším z předmětů, jež plynou po řece v očekávání dalších břehů. Řeka je tedy ideální krajinnou komponentou, která může tematizovat výše zmíněné míhání krajinných scén bez jejich vzájemné návaznosti a interního časového průběhu: cestovatel se na lodi stává divákem pobřežních dějů, sleduje jen jejich určitou část, je omezen neustálým uplывáním, nezahledne jejich počátek ani konec, jedna scéna je rychle nahrazována jinou, opět časově z hlediska cestovatele neukotvenou.

Je-li leitmotivem egyptské části textu řeka Nil, je spojujícím krajinným prvkem kapitol věnovaných Libanonu a Palestině motiv hor a kamenů<sup>428</sup>. Od počátku se setkáváme s kamennými stavbami v krajině, s překračováním hřebenů a vertikálními perspektivami, zachycenými díky vrcholům hor. Kámen je hlavní a často nejimpozantnější tvář libanonské a izraelské krajiny, její města jsou skryta na pozadí hor, neboť jsou ze stejného materiálu:

*„Betlém, velká vesnice z kamene.“*

*„Naplou, vše z kamene. /.../ Jaabed. Před příjezdem, když shlížíte do údolí, je to jako oceán kamene. Kdyby občas nebylo vidět kousek země, vše by bylo kamenné.“<sup>429</sup>*

Tak jako mnohé egyptské dny cestovatele začínají a končí pohledem na Nil, při cestování na Blízkém Východě je věčným souputníkem výpravy, jejím orientačním bodem a

---

<sup>426</sup> Cf. RICHARD 1954, str. 155.

<sup>427</sup> Ibid., str. 161: „Voda uspává jako opium.“ Není náhodou, že Richard používá v kontextu Flaubertova díla opium ve spojení s vodou – koncepce vlahé, pomalé, rytmické vody se v jeho díle nejlépe spojuje právě s Orientem, její somnambulní efekt působí obdobně jako droga, jež je také tradičně spojována s Východem (viz i ibid., str. 205).

<sup>428</sup> M. du Camp tento přechod zmiňuje explicitně: „Naše cesta do Egypta se skončila bez překážek a v pátek 18. července jsme se vylodili v Bejrútu, kde měla začít naše cesta po zemi.“ (DU CAMP, op. cit., str. 135)

<sup>429</sup> „Bethléem, grand village de pierre.“ (str. 443)

*„Naplou, tout en pierre, /.../ Jaabed. Avant d’y arriver, quand on domine de vallon, c’est comme un océan de pierres. S’il n’y avait çà et là un peu de terre entre elles, tout serait pierreux.“* (str. 457)

většinou prvním znakem krajinných cílů hora a kámen, jež vykazují obdobně jako voda schopnost pohltit krajinné submotivy, přetvářet jejich identitu. Města, stavby se stávají horskými pásmy, krajina je prorostlá kamenem.

Kamenné motivy umožňují vypravěči klást důraz na nehybnost krajiny, jejíž živoucí elementy jako by byly postupně prorůstány kamenem, jako by samy kameněly. Krajním důsledkem tohoto postupu je umrtvení krajiny. S tématem smrti se nesetkáváme v pojetí orientální (a předně pouštní) krajiny poprvé, v případě Flauberta jsme však daleko mytickému dialogu s ní či symbolickému náznaku její přítomnosti skrze tradiční prvky jako vyprahlost krajiny, mumifikace apod. Oproti tradičnímu pojetí patetické hrůzy a respektu ze smrtelnosti pouštních krajin je Flaubertova koncepce opět prozaická a zdůrazňující všednost, nevztahující se nutně k motivu pouště, nýbrž k celé krajině a životu v ní. Smrt je syrová, nehezká a v drtivé většině případů zcela nepovznášející: cestovatel kupí popisy mršin a jejich požívání zvířaty, realistické popisy kostí zbělených sluncem a mumii náhodně odkrytých z písku. Vizuální paralela mezi skelety a prázdnými slupkami od melounů dodává smrti svým trpkým humorem na směšnosti a fádnosti (str. 432). Smrt se stává nedílnou součástí každodennosti, lidské a zvířecí ostatky ležící na písku vedle střepů keramiky, stejná banální pomíjivost bez duchovního vytržení, provokující místy až k rouhání (cestující nechává koně šlapat na hroby – str. 436). Přestože je tento aspekt nejvíce patrný v egyptské části *Cesty*, nelze říci, že by se Flaubertův vypravěč snažil (jako je tomu v případě Gautiera či Nerval) využít motivu mumifikace k vytvoření symbolického leitmotivu kultu smrti. Skrze syrové popisy koster opuštěných v krajině, často přímo u cesty, kterou proudí živí lidé a zvířata, či komentáře jatek, jež jsou oproštěny od emocí, však přesto prosvítá jistý originální exotismus, založený na podtržení morbidnosti krajiny a lokálního života, kde smrt a život jdou nevyhnutelně, každodenně, ruku v ruce :

*„Arabové se k nám přibližují a nabízejí nám zežloutlé lebky a pomalované destičky. Půda se zdá být vytvořena z lidských ostatků ; pro upravení otěže mému koni použil průvodce úlomek kosti. /.../“*

*„Plujeme po Nilu na lodi /.../ podélně nás mívá mrtvola v rakvi.“*

*„/cesta/ je poseta kostrami velbloudů pokrytými kůží a velmi čistě vyprázdněnými uvnitř. To krysy plní tento úkol.“<sup>430</sup>*

Atraktivita smrti a nevyhnutelnost, rozsáhlost jejích stop, založená na nekrofilním zaujetí Flaubertova cestovatele, vytváří další z paralel mezi orientálními krajinami *Cesty* a dalších děl, včetně *Salambo*.<sup>431</sup> Flaubertův vypravěč se v tomto ohledu přibližuje Lotiho fascinaci mumifikačním procesem<sup>432</sup>, motiv smrti však využívá v intenzivnější a obsesivnější formě. S motivem smrti jsou permanentně spjaty obrazy některých zvířat – pouštních psů, hyen, supů (str. 341). Oproti tomu koně jsou vždy zmíněni v souvislosti s projevy života – jako dynamická a zároveň dekorativní součást slavnostních průvodů, jako dopravní, tedy pohyblivý prostředek. Oslí, velbloudi a další zvířata jsou naopak spíše pasivní součástí krajiny. Psi (do textu zapojeni vizuálně i zvukově) často tvoří krajinný prvek v okolí ruin i hrobů (na které kálí – str. 432) a jejich sepětí se zmarem, posílené většinou přeludným vzezřením vyzáblosti a nemocí, je o to intenzivnější. Zvířata požírající mršiny jiných zvířat, lidé používající kosti zvířat a lidí jako nástroj a mumie jako zdroj obživy pro turisty – morbidita krajiny vyvstává na povrch, ve vší poklidné sadistické všednosti, neodsuzovaná, avšak cele transponovaná, bez Lamartinovy či Nervalovy empatie, spíše s nelítostnou zvědavostí a pozorovatelským, místy až voyeurským zájmem.

I Flaubertův vypravěč místy využívá motivu krajiny – hřbitova (str. 428), není to však rozhodně pravidlem a tato konfigurace nenavozuje nostalgii ani rétoriku rozjímání nad pomíjivostí člověka. K relativně stylisticky emotivním pasážím dochází pouze ve chvíli, kdy se spojí (výjimečně) motiv smrti explicitně s motivem pouště – ovšem i zde emotivnost diskurzu vyplývá spíše z volby exotizujících sousloví, než ze samotného motivu smrti. Tak lze vnímat pasáž, kdy Arabové, spící v pokrývkách kolem ohně, připomínají vypravěči nebožtíky v rubáších (str. 334), nebo když při návštěvě pyramid aktivuje vypravěč obraz jejích chodeb jakožto cest pro spouštění rakví (str. 335).

---

<sup>430</sup> „Des Arabes viennent à nous en nous offrant des crânes jaunis et des planchettes peintes. Le sol semble fait de débris humains; pour arranger la bride de mon cheval, mon saïs a pris un fragment d'os.“ (str. 338)  
„Nous passons le Nil en barque /.../ un mort nous croise, porté dans sa bière, à bras.“ (str. 333)  
„/la route/ elle est semée de carcasses de chameaux avec la peau, et très proprement évidés en dedans. Ce sont des rats qui font cette besogne /.../.“ (str. 413)

<sup>431</sup> K tomu cf. LŐRINSZKY 2002 (B), str. 96-97.

<sup>432</sup> Lotiho Pokoj mumií v domě v Rochefortu, ale i jeho vtipy založené na údajné podobě jeho tváře s mumifikovaným faraónem Ramsesem II.

Téma smrti se taktéž vztahuje ke koncepci času v krajině. Na první pohled by se mohlo zdát, že motiv smrti (a tudíž smrtelnosti) je v rozporu s důrazem na přítomnost, neboť asociuje plynutí času a obměny, které toto plynutí způsobuje (z živoucího tvora se stává kostra ohlodaná krysami). Opak je však v případě *Cesty* pravdou: Flaubertův vypravěč, stejně jako popisuje ruiny bez opěvování jejich slavné historie, popisuje i kostry a mumie, aniž by se pozastavil nad jejich předchozí existencí. Opět do popředí vstupuje vše právě nyní viděné, zahlédnuté, obrazy přítomné překrývají obrazy minulého. Akcent smrti v krajině navíc podtrhuje časovost (ač skrytou mezi řádky) krajiny na úkor času cestujícího: princip rozpadu hmoty ukazuje na skrytý vývoj v okolním prostoru, nic však nenapovídá o vývoji cestujícího či cesty. Odtud se tedy dostáváme zpět k procesu oslabení časových souvztažností trajektorie cestovatele krajinou, jak jsme je zmínili výše.

Ani *Cesta* se neobejde bez občasných paralel mezi orientální a evropskou krajinou.<sup>433</sup> Málokdy jako přechod mezi evropskou a orientální krajinou slouží uskupení krajinných prvků (proces hojně užívaný Lamartinem), spíše se jedná o náhodné zaznamenání zvláštních zvukových či vizuálních vjemů, jež dohromady vytváří obraz blízký zkušenostem vypravěče. Křik neznámého zvířete připomíná venkovský zvon (str. 377), zelená planina se sykomory šuměním připomíná normandskou pláň s jabloněmi (str. 329), kolmá perspektiva při východu slunce vytváří vzpomínku na Pyreneje (str. 335). Emotivně je však podbarvena ve skutečnosti pouze jediná pasáž s motivem evropské krajiny – v úvodní části, ještě přes samotným počátkem cesty (str. 312), kdy rodný dům a kraj jsou zmíněny bez paralely s orientální krajinou, spíše jako součást odjezdového vzrušení, jako čistě nostalgická reminiscence. Ironizace krajiny je totiž platná i v případě (re)konstrukce krajiny evropské, včetně generalizace, jež ji doprovází :

*„Maxime sází malé suché větve do nádobek se zurčícím mlékem; dělá to dojem norské krajinky; mléko představuje sníh a malé tyčky topoly bez listí.“*<sup>434</sup>

Při srovnávání evropské a orientální krajiny je vypravěč konfrontován se šokem z plastické světelnosti egyptské krajiny. Prací s barvami a jejich odstíny, tudíž se světlem, se *Cesta* začleňuje do kánonu předchozích textů, světlo se objevuje i ve všech dalších

---

<sup>433</sup> Shrnující kapitolu věnovanou této tendenci ve studovaných textech přinášíme ve II. Části.

<sup>434</sup> „*Maxime plante des petites branches sèches dans les caillots de lait frémissants; ça fait un paysage de Norvège; le lait figure la neige et les petits bâtons les peupliers sans feuilles.*“ (str. 406)

Flaubertových dílech pracujících s motivem Orientu<sup>435</sup>. Role světla<sup>436</sup> a barev ovlivnila zvláštní postavení nebe s jeho slunečními aspekty, Flaubertův vypravěč vytváří komentář, jenž by mohl být přisuzován Fromentinově metodologickému pozorovateli: „Axiom: nebe tvoří krajinu“ (str. 513), je pro něj příznačné zejména permanentní a intenzivní kupení tónů, kdy text jako by se místy měnil v plátno přesycené mnoha navzájem se překrývajícími barvami – ty se, podobně jako časové linie, občas paralelně proplétají a vytvářejí nakumulované propletené svazky plné vzájemných vztahů a nových tónů, dávají vzniknout intenzivním, silným plochám: místy kladením výrazných tónů dochází text až na hranice expresionismu a jeho energickému užití nezvyklých chromatických kvalit, když vypravěč při popisu krajiny vytváří komunikující růžové, černé, modré plochy (str. 354), nebo vysvětluje odstín světla jako šedo-modro-fialový (str. 333).

V kontextu kombinace barev je nepřehlédnutelná taktéž tendence využívat malířský jazyk (některé stíny jsou popsány výrazy jako „tužkou“-„*au crayon*“, scény jsou vyjeveny v prvním, druhém či třetím plánu apod.) či hra s perspektivou. Oproti Fromentinovi či Gautierovi se však jedná o textuálně-kompoziční aspekt<sup>437</sup>, který má za cíl (někdy dokonce opět s přídechem ironie) zjemnit efekt vrstvení barev a scén a utřídit dojem z jejich vzájemného dialogu. Není náhodné, jak Flaubert kombinuje barvy – například seskupení zelené, červené a oranžové ve třech plánech (str. 335) vyjadřuje značnou kompoziční odvalu, naznačující výše zmíněný expresionistický sklon. Obdobně vypravěč využívá vizuální hry s perspektivou, když popisuje blížícího se velblouda jako „zkráceného“, neboť jde v pozorovateli čelem (str. 325).

V následující pasáži zachází vypravěč v tomto postupu ještě dále:

---

<sup>435</sup> „Počínaje prvními Flaubertovými texty je orientální krajina evokována jako země světla a slunce.“ (cf. LŐRINSZKY, op. cit., str. 47)

<sup>436</sup> Princip světla a jeho fantaskní, halucinační vliv, Flaubert rozvíjí spíše než v *Cestě* až v některých pozdnějších dílech – předně v *Salambo*. K tomu viz také I. Pires de Lima 2007, str. 25.

<sup>437</sup> Flaubertův odpor k jakékoli motivické transpozici či interferenci mezi malbou a literaturou je znám (srov. např. korespondenci a vůli vyhnout se ilustrovaným vydáním svých děl – k tomu cf. např. LŐRINSZKY, op. cit., str. 121) a staví jej metodologicky do přímé opozice k Fromentinovi. Tento fakt ovšem samozřejmě nevylučuje vliv malby na utváření kompozičního postupu Flauberta, ani možný vliv některých malířských procesů na utváření plastičnosti krajinných obrazů (zejména motiv rámování) – k tomu cf. zejména TOOKE 1994. Dále je třeba připomenout prakticky nevyhnutelnou možnost vlivu zejména některých pláten (Decamps aj.) na prefigurovaný obraz Orientu autora – umělce. Lőrinszky navíc zmiňuje, že Flaubert a Du Camp se na cestě do Egypta zastavili v Marseille u orientalisticky historizujícího malíře Marka Gabriela Charlese Gleyrea, na jehož popud údajně modifikovali svou plánovanou trajektorii, aby strávili delší úsek v Egyptě. (cf. LŐRINSZKY, op. cit., str. 131). Interpikturální přesahy *Cesty* tedy nelze popřít, jejich reálný textuální dosah a význam pro celkový text by si však zasloužily samostatnou studii.

*„/.../ velmi žlutý písek, velké šedivé pískovcové dlaždice. Nil má barvu špinavě modrou či světle břidlicovou, hory jsou šedočerné. Slunce bylo skryto celý den, nebe je bledé a špinavé.“<sup>438</sup>*

Francouzská verze úryvku vytváří vzácné spojení vizuálního a rytmického souzvuku, kdy kumulace navzájem podobných či příbuzných barev (žlutá–modrá–šedá) umožňuje vypravěči akcentovat jeden barevný tón a využití opakujících se či zvukově sladěných výrazů (*très–grès, sale-pâle*) navozuje vytvoření specifického, až básnického rytmu celé pasáže.

Další z důvodů intenzivní práce s barvami a jejich vyjádřením souvisí s pocitem nedostatečnosti jazyka tváří v tvář vizuálním vjemům. Podobně jako v případě Fromentinových textů, i Flaubertův vypravěč bojuje s limity verbálního vyjádření barevnosti krajiny a v některých pasážích své zoufalství dává explicitně najevo (str. 473, 396). Jazyk má předem daný repertoár výraziva – mnohem více možností však umožňuje kombinovatelností těchto výrazů. Odtud snaha využívat barvy a jejich skladbu tak, aby (když jazyk neumožní popis nových odstínů) byl vytvořen alespoň neobvyklý efekt díky jejich skládání a vzájemnému propojení.

Hra s malířskou perspektivou umožňuje vypravěči vytvářet originální a jaksi kumulované, deformované krajinné perspektivy pomocí vertikálního aspektu. Flaubertův vypravěč často využívá vyvýšenou pozici k popisu krajiny pod sebou, krajiny, jež se vlivem vertikálního pohledu kupí na sebe a jejíž jednotlivé roviny (řeka, nebe, horizont) se pak zaklíňují jedna do druhé (str. 332, 334-335, 337, 465).

Kladení krajinných rovin na sebe v důsledku vertikálního pohledu je opakem postupného vyčíslování jednotlivých krajinných komponent založeném spíše na horizontálním přístupu – a to nejen v metodě chronologie popisu krajiny (jednorázovost – postupnost), nýbrž i v pozici jejího pozorovatele (vertikalita – horizontalita). Zatímco v prvním případě vysoko umístěný vypravěč zaujímá spíše pozici blízkou všeobjímajícímu oku, které najednou a s dostatečným odstupem dokáže obsáhnout všechny roviny pod sebou, v případě druhém je kladen důraz na jeho omezenost, která automaticky předpokládá

---

<sup>438</sup> *„/.../ sable très jaune, de grandes dalles de grès gris. Le Nil est couleur bleu sale ou ardoise pâle, les montagnes sont gris-noir. Le soleil toute la journée a été caché, le ciel pâle et sale.“* (str. 369, zvýr. ZKŠ)



postupnost v uchopení krajiny a subjektivnost ve výběru jejích složek. Zahledíme-li se však na oba tyto přístupy z pohledu účinku, zjistíme, že se nápadně shodují: cílem je ozvláštnit popis krajiny, vytvořit její nečekaný, často vědomě deformovaný obraz. V prvním případě je tato modifikace vytvořena kupením rovin, v případě druhém pak napětím v popise, který z krajiny dělá místo samozřejmé, automatické kulisy spíše pracně vydobytý obraz prostoru, uchopený postupně, spíše náhodně a zdlouhavě.

S postupem textu je zřejmé, že člověk je postaven na stejnou úroveň jako další krajinné komponenty – tvoří součást krajinného rámce, nic více a nic méně. Pro Flaubertova vypravěče má člověk, zvíře, strom či hora prakticky stejnou roli v procesu konstituování krajinného obrazu – všechny tyto prvky, často současně, vytvářejí atmosféru prostoru a především ony již zmíněné drobné děje, jež se kupí a následují jako filmové záběry během cesty. Žádný z elementů není interpretován, komentován, jedná se „jen“ o jejich zachycení a případně pozorování. Nestrannost a odstup vypravěčova pohledu jsou relativizovány (či subjektivizovány) pouze intenzívností kumulace scén, mírou zhuštěnosti obrazů a jejich případné kontrastnosti – právě kontrasty mezi jednotlivými ději krajiny podtrhují styl řady pasáží, je to umění kontrastu, které Flaubert v Orientu hledá jako další metodologickou inspiraci<sup>439</sup>.

Budeme-li tedy definovat Flaubertovu krajinu jako kulisu, pak do této kulisy patří i člověk – a to jak člověk domorodý, tak další spolucestující. Damašek a jeho trhy jsou definovány jako „krajina“ (str.467), ruiny Baalbeku jsou definovány ironicky jako idylický prostor „historické krajiny, kde nic nechybí, ani ruiny, ani hory, ani pastýř, ani voda“ (str. 475). Velbloud jakožto pevná součást krajiny splývá s nebem a nemá mimo Egypt opodstatnění – jako by neměl právo se pohybovat a měnit prostředí (str. 504), domy jsou v krajině pouze šedými čtverci, na stejné úrovni jako stromy - černá místa (str. 480). Krajina postupně ztrácí svou původní povahu, aby nabyla antropomorfní nebo zoomorfní tvář (barva půdy přirovnávána k pleti Núbijek, „černošská krajina“, hora připomíná tvář sfingy atd.) – či, chceme-li, některé tradičně nekrajinné prvky (lidská existence) naopak ztrácejí svou svébytnost a principiální dějovost, aby se staly krajinným efektem. Pták na jednom z korintských sloupů Baalbeku se stává jakoby jeho další architektonickou dekorací (str. 477):

---

<sup>439</sup> K tomu např. RICHARD 1954, str. 203.

*„Palmy, rameno Nilu, dvě lodě, jež stoupají polevé straně /.../. – Tři malé dívky projíždějí na jenom oslu /.../ šest nohou se kývá, aby přinutily osla k chůzi. – Muž projíždí na velbloudu, žena skloněná vzadu. – Okouzující krajina a klidná rozlehlost.“<sup>440</sup>*

Tato ukázka je příznačná: scéna zahrnuje v principu tři navzájem rovnocenné pohyblivé elementy: plující loď, tři dívky jedoucí na oslu a muže a ženu jedoucí na velbloudu. Nejsou to navíc dívky, které pohánějí osla k chůzi, nýbrž jejich “šest nohou” – role člověka a jeho činnosti je tedy omezena na minimum, přičemž se posiluje dojem „krajinnosti“ všech prvků, podtržený v závěru shrnutím, že se celkově jedná o „okouzující krajinu“: Z koncepce propojení lidského a krajinného faktoru pramení další velmi výrazná tendence Cesty, s níž jsme se již částečně setkali i u dalších autorů (Balzac, Lamartine): totiž propojení architektury a přírody. I Flaubertův vypravěč pracuje s již více méně ustálenými paralelami palma/strom – sloup, koruna stromu – klenba, hora - pyramida apod., a to přirovnáními v obou směrech (les sloupů, palma jakožto architektonický strom, pyramida jako hora). Během pobytu v Údolí králů explicitně uvádí, že „architektura a krajina jsou zřejmě stvořeny týmž dělníkem“ (str. 399. A dále: „Celý Egypt se zdá stvořen pro architekturu, plochy pozemků, vegetace, lidská anatomie, linie horizontu.“<sup>441</sup> Méně explicitním, a přesto výrazným způsobem propojení architektonických a přírodních motivů je jejich začlenění do krajinného popisu na stejné úrovni. Dochází k vizuálnímu k několikanásobnému propojení motivu mešity (konkrétně minaretu) a palmy (str. 419-420). Soulad mezi architekturou a přírodou však není dokonalý: zatímco staroegyptská či orientální architektura vytváří se svým okolím harmonický dialog či alespoň ideální paralelu, evropská architektura, podobně jako v Gautierově pojetí, ráz krajiny pouze nevhodným kontrastem narušuje (str. 434).

### **Poušť jako naratologické gesto**

Zatímco u jiných autorů je první popis pouště místem emotivním, od něž se často odehrává další motivická linie, Flaubertův vypravěč svůj první kontakt s pouští pojímá věcně:

---

<sup>440</sup> „Palmiers, coude du Nil, deux bateaux qui remontent étant à la gauche /.../. – Trois petites filles passent, assises sur un seul âne /.../ ; les six jambes ballottent pour faire aller l'âne. – Homme qui passe sur un chameau ; une femme derrière se tient accroupie. – Paysage charmant et d'une largeur tranquille.“ (str. 422)

<sup>441</sup> „Tout en Égypte semble fait pour l'architecture, plans de terrains, végétations, anatomies humaines, lignes de l'horizon.“ (str. 339)

*„Při výjezdu z města začíná poušť. Tu a tam kupy písku, několik osamělých palm. /.../ Zástup velbloudů vedený mužem v košili. Žena zahalená velkým kusem nového Černého hedvábí, a její manžel na vedlejším oslovi. /.../ Obraz: velbloud jde kupředu, čelem, zkrácený, muž za ním a dvě palmy na téže straně, ve třetím plánu. V pozadí stoupá poušť. – První fata morgana. – Nalevo moře.“<sup>442</sup>*

Zdůraznění náhodnosti uskupení dun minimalizuje fatalismus pouště, stručnost a nakupenost obrazů tříští její účinek na vypravěče. Barevné splynutí písku (pouště), pyramid i sfingy způsobuje rozostření hranic mezi pouští a stavbami a zároveň mezi realitou a fata morgánou. Přes převládající nepatetický pohled na poušť hraje tento topos pro Flaubertova vypravěče zásadní roli, a to předně z textuálně - narativního hlediska. Její význam lze ukázat ve dvou směrech. Poušť je předně jediným místem, kde se Flaubertův vypravěč explicitně a systematicky snaží zachytit časové souslednosti a souvztažnosti. Cesty pouští tudíž nejsou oním sledem vzájemně nesouvisejících a nakumulovaných scén, o němž jsme hovořili výše, je mnohem více plynoucím časovým úsekem vykazujícím vnitřní logiku a provázanost. Specifičnost pouštního prostoru v rámci krajiny se tudíž přímo promítá do koncepce textu: právě v poušti, s jejími nelítostnými zákonitostmi, je tok času a délka jednotlivých pochodů klíčová, každý krok směrem k prameni má svou váhu a každá minuta na slunci svou tíhu. Pasáže věnované přechodům přes poušť obsahují výrazné časové odkazy, chronologický vývoj je provázán s motivem vnikáním do prostoru, vytváří přímou paralelu mezi ubíháním času a postupováním cestovatele v krajině. Krajinné scény se proměňují postupně, s jistou logikou přechodů a postupných transformací. Není to tedy tentokrát krajina, která se více méně náhodně míhá kolem vypravěče, je to cestovatel sám, který každým krokem a každou minutou hlouběji proniká do jejího nitra, jež jej postupně pohlcuje, které nakonec díky trpělivému pohybu poznamená protnutím svou trajektorií. Tato krajina přesně odpovídá koncepci Dardela, který ji vnímá „ne jako uzavřený kruh, nýbrž jako rozprostírání./.../ Krajina je únikem směrem k celé zemi, oknem bezmezných možností /.../ Není fixní linií, nýbrž pohybem /.../“<sup>443</sup>.

---

<sup>442</sup> „A la sortie de la ville, le désert commence. Monticules de sable çà et là, quelques palmiers isolés. /.../ Une file de chameaux conduits par un homme en chemise. Femme voilée d'un grand morceau de soie noir toute neuve, et son mari sur un autre âne./.../ Tableau: un chameau qui s'avance, de face, en raccourci, l'homme par derrière, de côté, et deux palmiers du même côté, au troisième plan; au fond, le désert qui remonte. – Premier effet de mirage. – A notre gauche, la mer.“ (str. 325)

<sup>443</sup> Cf. DARDEL 1952, str. 42.

Druhým důvodem, proč lze v motivu pouště spatřovat jeden z klíčů k *Cestě*, je zdůraznění její prostorové paralelnosti, tedy schopnosti rozkládat se v monotónnosti všemi směry a umožňovat tak permanentní multiplikované možnosti směřování. Poušť se svou rozlohou a na první pohled nedefinovanými stezkami a směry je plná možných paralelních dějů a cest. Je vším jiným, než vytyčenou trajektorií, je svobodou a ztracením se zároveň. Multiplikace cest v písku odkazuje na multiplikaci časových linií, které se před očima pozorovatele v krajině odvíjejí, na četnost možností, kudy se v prostoru a čase cesty ubírat.<sup>444</sup> I poušť se tudíž v konečném důsledku stává místem kumulací, ty jsou však podbarveny dalším důležitým aspektem pouštního prostoru, který Flaubert využívá (a kterým tentokrát jednoznačně navazuje na předchozí literární tradice): poušť jakožto místo halucinačních představ, místo směsi reality a přeludu.<sup>445</sup> Kumulace dějů a prostorových scén tak v poušti nabývá textuálních důsledků: posouvá text od důrazu na každodenní všednost a ironii k pasážím vytržení a sebezapomnění, ne příliš vzdáleným Nervalovi – snad jen mnohem více kondenzovaným<sup>446</sup>. Obraz karavany míjející cestovatele během pouštního větru je halucinační představou strachu i extatického zastavení, výraznou z hlediska efektu krajiny na vypravěče. Nostalgie vyplývající z němé odvíjení paralelních dějů, o níž jsme se zmínili výše, se zde promítá na pozadí extrémního prostoru pouště za písečné bouře<sup>447</sup>:

*„/.../ miji nás karavana , muži /.../ se sklánějí na krk dromedárů; procházejí velmi blízko od nás, neřekneme si nic, jsou jako fantómové v oblacích. Cítím v žilách cosi jako hrůzu a šílený obdiv, nervózně se ušklíbnu, musel jsem být velmi bledý a pocítoval jsem nevýslovnou rozkoš. Během toho, kdy nás karavana mījela, se mi zdálo, že velbloudi se*

---

<sup>444</sup> Ildikó Lörinszky v tomto kontextu a na pozadí dalšího díla Flaubertova zmiňuje dle našeho názoru zcela výstižně pojetí pouště ve Flaubertově díle jakožto estetické a naratologické gesto a motiv přechodu pouště jakožto problém psaní (LÖRINSZKY 2002 (A), str. 136-137).

<sup>445</sup> Na okraj zmiňme v této souvislosti význam pouště jakožto místa mystického vytržení a halucinací ve Flaubertově díle, předně v *Pokušení svatého Antonína*, ale částečně i v *Salambo*. Nelze také pominout Flaubertův opakující se motiv literární tvorby jakožto stavu vnitřního vytržení, obdoby halucinace – i tím se ve Flaubertově koncepci poušť propojuje s principem psaní.

<sup>446</sup> V tomto kontextu je ostatně třeba připomenout s další, často opomíjený Flaubertův text, totiž pozoruhodnou povídku *Spirála*, která pracuje s motivem Orientu v podstatě přesně v Nervalově duchu – Orient je pro uměleckého hrdinu povídky iniciačním prostředkem k relativizaci hranice mezi snem a realitou, přičemž tato „spirála postupných zkoušek“ nakonec ústí v jeho šílenství (cf. FLAUBERT 1974).

<sup>447</sup> Zmíněný motiv nekontrolovatelného vzrušení v poušti zmiňuje M. du Camp (DU CAMP, op. cit., str. 125) jako příběh, který jim byl pouze vyprávěn během cesty – originalnost tohoto tématu je tudíž sporná – jako ostatně řada jiných pasáží v *Cestě*, o nichž du Camp napsal, že byly téměř celé Flaubertem přebrány z jeho vlastních zápisků (DU CAMP, op. cit., str.159).

*nedotýkají země, že postupují hrudníkem jako lod', že jsou nadzvedáváni a vyvýšeni nad zem, jako by kráčeli v oblacích, kam jsou ponořeni po břicho.*<sup>448</sup>

Text je impozantní díky silnému napětí, které panuje mezi první a druhou jeho částí: zatímco první část (končící slovem „nic“) je reálným, ač nostalgicky zbarveným popisem setkání s karavanou, druhá část okamžitě navozuje dojem halucinační vize. Fakt, že karavana těsně míjí vypravěče, kontrastuje s dojmem ve druhé části, kdy vystupuje do popředí hra s vertikálním aspektem: karavana je náhle líčena jako by se nepohybovala na stejné úrovni jako pozorovatel, jako by její stezka vedla vysoko, téměř v nedohlednu, což je nemožné, pokud, se navzájem obě výpravy mýjely tak, že bylo možno si „něco říci“. Právě fakt, že nepadlo jediné slovo, jako by rozpoutal dojem nedostižnosti druhého, pohybu kdesi ve výšinách, daleko od dosažitelného a dotknutelného. Mlčící karavana se stává součástí prostoru pouště, je všude a nikde zároveň, je fata morgánou stejně jako celá scénérie. Odtud obraz ostatních karavan, které jsou zpočátku pouze dlouhou linií na obzoru, která se posléze mění v zástup černých bodů (str. 411) .

Mlčící karavana již není lidským elementem, mlčící člověk je pouze fantomem. Poušť svou extrémností odlidšťuje krajinu, neboť „/.../ pro Flauberta jakákoli krajnost vede k rozporu s lidskostí.“<sup>449</sup> Hraniční charakter pouště vylučuje rozvinutí lidské existence a pokud ta nečekane projeví své stopy, jsou nutně modifikovány do nereálných, fantaskních přeludů. Hrůza a strach ochromují, což pro cestovatele znamená omezení smyslového vnímání, pro vypravěče přechodnou destrukci krajiny v amorfní hmotu. Charakter pouštní krajiny, v porovnání s úsekem historie lidstva bez výrazného vývoje a historických změn, je pro Flaubertovu koncepci pohledu na krajinu skrze její přítomný obraz ideální<sup>450</sup>: zatímco u historických památek je třeba minulost zamlčovat, nevnímat, v poušti je přítomnost podobná jejímu minulému obrazu, netřeba retuší: přítomný moment obsahuje v sobě zároveň minulé i budoucí. Po staletí neměnná (či jen velmi pomalu se vyvíjející) pouštní krajina představuje pro Flaubertův styl tak potřebnou časovou smyčku, kdy opakování základních dějů (pouštní

---

<sup>448</sup> „/.../ une caravane nous croise, les hommes /.../ se penchent sur le cou des dromadaires; ils passent tout près de nous, on ne se dit rien, c'est comme des fantômes dans les nuages. Je sens quelque chose comme un sentiment de terreur et d'admiration furieux me couler le long des vertèbres, je ricane nerveusement, je devais être très pâle et je jouissais d'une façon inouïe. Il m'a semblé, pendant que la caravane a passé, que les chameaux ne touchaient pas à terre, qu'ils s'avançaient du poitrail avec un mouvement de bateau, qu'il étaient supportés là-dedans et très élevés au-dessus du sol, comme s'ils eussent marché dans les nuages où ils enfonçaient jusqu'au ventre.“ (str. 411)

<sup>449</sup> RICHARD 1954, str. 194.

<sup>450</sup> „Tato slibná země svým nečasovým až nedefinovatelným charakterem uniká překážkám historické chronologie a geografickým faktům.“ (cf. LŐRINSZKY 2002 (B), str.56)

bouře, den a noc, chůze karavany) posiluje prvek přítomného, jakési stále se odvíjející a permanentně začínající přítomnosti. Zatímco Chateaubriandův vypravěč se snaží přítomnost orientální krajiny zcela vymazat, neboť mu brání v rekonstrukci krajinných submotivů v jejich podobě odpovídající slavnou minulostí zkušenosti autora – umělce, Flaubertův vypravěč upřednostňuje právě a jedině krajinný présens, umožňující mu pochopit krajinu skrze její pojetí jakožto atemporálního prostoru permanentně se opakujících minidějů, prostoru, který nemá svou trvalou přítomností a chronotopickou nelineárností daleko k věčnosti.

### **Krajinné a časové prolínání**

Prolínání časových rovin, vytváření časové smyčky na základě krajinného konceptu, jde však u Flaubertova textu nad hranice pouštního světa. S tímto postupem je třeba propojit prvek, který na první pohled kontrastuje s vypravěčovým odstupem od historických monumentů a „turistice“: jedná se o poměrně rozsáhlé, opakující se detailní výčty scén vyobrazených na nástěnných malbách staroegyptských chrámů. Vypravěč systematicky a přesně, zaznamenává postavy, předměty, oděvy či akce dávno vytvořené na zdech památek, aniž by komentoval jejich uměleckou kvalitu, zachovalost či význam. Tento postup má za důsledek oslabení umělého charakteru těchto výjevů, jejich odstupu od skutečné krajiny, což modifikuje i časové osy textu : scény zaznamenané před tisíci lety se postupem textu dostávají na stejnou úroveň jako scény z krajiny obklopující cestovatele, neboť jejich popis je identický: v obou případech se jedná o neosobní sled výjevů, detaily paralelních scén a akcí, kdy krajina zahrnuje v sobě i osoby, zvířata a předměty. Důraz na přítomný aspekt a s ním spjatá substantivizace textu plně podporuje toto prolínání – v obou popisech jsou zmíněny osoby, zvířata a věci, nikoli jejich historie či vzájemná akce. Vzhledem k tomu, že cestovatel nekomentuje zachovalosti či kvalitu nástěnných výjevů, vytváří text stejný efekt, jaký by vyvolal popis krajiny, a to i přesto, že se jedná pouze o ztvárnění jejího obrazu – ten se stane realitou, rám přestává existovat a krajina uměle zachycená již před příchodem cestovatele se stává reálnou krajinou připravenou k jeho intervenci, zprostředkování. Výrazně tento prvek vystoupí do popředí, srovnáme-li popis staroegyptských nástěnných maleb a obrazů v jeruzalémských kostelech: ve druhém případě je jejich popis plný depreciativních komentářů a kritických poznámek, hranice mezi realitou a výjevem je tedy pevně zachována. Podobně komparativní komentáře vyslovené vypravěčem při pozorování děl v kostelech na Rhodu znemožňují jakékoli prostoupení scén uměleckých a reálných (str. 497). Jediným způsobem, jak propojit dva prostory, je tudíž totální absence komentáře scén, jinými slovy

využití téhož stylu při popisu nástěnné malby a krajinného výjevu. Je velmi zajímavé, že k tomuto kroku Flaubert systematicky přistupuje pouze v případě staroegyptských památek. Pro názornost porovnejme tyto čtyři pasáže:

*„ /.../ tři osoby klečící na pravém koleni, levou ruku na prsou. První má hlavu šakala, druhý lidskou, třetí jestřábí; nahé části jsou červeně. “*

*/.../ postava kojící Isidy: jednou rukou nabízí prso a druhou má hrdě položenu na koleni, palec nahoru a prsty dovnitř. “*

*„bysty jsou položeny horizontálně, /.../ při východu slunce je výrazně osvětleno jejich popředí a zastíněno pozadí, dodává to postavám na životě a není možno mnoho rozlišit. “*

*„Obraz mučedníků: lidé, kteří kamenují svatého Štěpána, jsou úmyslně ztvárněni s divokostí až groteskní, jsou to skuteční „lotři“. Lev /.../ je také báječný; má tlamu větší než zbytek těla. “<sup>451</sup>*

První dvě citace (z Théb) by bez kontextu mohly být bez problémů považovány za jeden z menších výjevů, jež se cestovateli naskytnou při pojíždění soudobou egyptskou krajinou, např. při náboženských slavnostech, zatímco třetí (z Baalbeku) jasně prokazuje – paradoxně i přes poznámku o živoucnosti zobrazených osob - známky pozorovaného díla a čtvrtá (z Jeruzaléma) kritikou nepravděpodobnosti vytváří příkrou hranici mezi fikcí a realitou. Propojení obou krajin v egyptské pasáži textu posiluje i nejasná textová hranice mezi nimi: popisy památek jsou často bez varování a přechodu rozvedeny v popis reálných prostor či pohybu v nich (str. 409), popisy architektonických detailů (lodí, domů) jsou použitelné pro nástěnné výjevy i pro realitu a současnost, prostory templů a pyramid jsou propojeny s aktuálním životem (a smrtí) kolem nich. Všimněme si, že v následující ukázce není nejprve zcela jasné, zda se nejedná o reálný lov, kterým se cestovatel často během cesty baví – až posléze čtenář pochopí, že jde o popis nástěnné malby:

---

<sup>451</sup> *„/.../ trois personnages à genoux sur le genou droit, la main gauche sur la poitrine. Le premier est à tête de chacal, le second à tête humaine, le troisième à tête d'épervier; les nus sont en rouges. “ (str. 408)*

*„/.../ figure d'Isis allaitant: un bras offre le sein et l'autre est fièrement posé sur le genou, le pouce dehors et les doigts en dedans. “ (str. 418)*

*„des bustes /.../ le jour arrivant sur eux, couchés horizontalement, éclaire le front et accuse fortement les ombres, cela donne de la vie à ces figures où l'on ne distingue plus grand' chose. “ (str. 476)*

*„Tableau des martyrs: les gens qui lapident saint Etienne sont d'une férocité intentionnelle bien grotesque, voilà de vrais „meschants“. Un lion /.../ est aussi fort bon ; il a la gueule plus grande que le reste du corps. “ (str. 440)*

„Písek, poté příkře stoupáme. Navštívujeme dvě nejsevernější jeskyně. V první: lov; lev se vrhá na antilopu, zvláštní pohyby; ve druhé lov /.../.“<sup>452</sup>

Zrušení časové posloupnosti ve vztahu k reálné krajině jako by ji vytesalo do kamene a přiblížilo nástěnným dílům – jedna krajina se tak stává obrazem a článkem druhé, obě jsou rovnocenné. Umělecké prvky na zdech jsou pak pouze fantazií reality – nejsou o nic neskutečnější, než karavana plující bez kontaktu s písečnou zemí. A naopak – dívky jedoucí na oslu jako by vystoupily z maleb, popisujících nezřídka běžný život Staroegyptů. Časová smyčka způsobuje rozrušení chronologických hranic, tisícileté výjevy tudíž vplouvají bez problémů do soudobých krajinných scén a naopak reálná krajina poskytuje ideální obraz dávné země (str. 424). Nejasná je taktéž hranice architektonická, a to na dvojí úrovni: pylony a chrámy jsou v Egyptě často živoucí součástí prostoru a jeho obyvatel, byly opakovaně využívány jako stavební prvek v soudobých stavbách, což znamená, že jim jejich původní příslušnost do jiných historických období krajiny nebrání v ukotvení do krajiny současné. A dále – již jsme uvedli, že staroegyptská architektura je často v textu *Cesty* paralelou či přímo odrazem přírodního světa, s nímž má společný nejen vizuální efekt (pylon - palma), ale často i účel (poskytnutí stínu od stromu či domu, možný skrytý úkryt v pyramidě či hoře apod.). Oba prostory se tak i na této úrovni prostupují v jeden společný prostor, existuje mezi nimi „organický vztah“ a krajina nabývá výrazného architektonického charakteru.<sup>453</sup>

### **Krajina, prostor možného**

Můžeme se ptát, proč Flaubert k prolnutí časově (minulá – současná) a prostorově (reálná – zobrazená) různě příslušných krajin přistoupil právě v pasáži egyptské. Nelze totiž říci, že by se jednalo o náhodu: i staroegyptské malby prokazují dostatečné perspektivní nesrovnalosti, aby bylo možno připojit „odcizující“, kritický komentář. Neudělal to však, a jedním z důvodů je fakt, že Egypt, jeho staré umění i současná krajina, se staly vypravěči *Cesty* v jeho koncepci cesty nejbližší a právě zde pociťoval jemu tolik drahou živoucnost, chronotopickou nezkamenělost. Mohlo by se konečně jednat o další z kroků, jak se vymknout z kánonu předchozích orientálních cestopisů, jejichž emotivní jádro (byly-li realizovány po trajektorii obdobné Flaubertově) spočívalo ve Svaté zemi, která byla hlavním cílem

---

<sup>452</sup> „Sables, puis on monte tout droit. Nous visitons deux grottes le plus au nord. Dans la première: chasse; un lion qui tombe sur une antilope, gymnastique très drôle; dans la deuxième, chasse /.../.“ (str. 423)

<sup>453</sup> LÖRINSZKY, op. cit., str. 92-93.



původních cest do Orientu. Živoucí Egypt prostupující soudobou krajinu cestovatele oproti zkamenělému a odcizenému biblickému prostoru, zpřítomnění orientální krajiny a její přiblížení intimně člověka za cenu vědomého zřeknutí se iniciačního hledání duchovního základu Evropy – i tak by se dal shrnout Flaubertův přínos do koncepce toposu orientální krajiny. Obdobně jako později Lotiho cestovatel explicitně preferuje chůzi po ulicích v lidském davu než návštěvy muzeí, Flaubertův vypravěč vybírá ty obrazy krajiny, jež umožňují její oživení, vytržení z kontextu nehybného artefaktu. Odmítá paměť krajiny důrazem na její přítomnost stejně tak, jako často odmítá využívat osobitou paměť vypravěče důrazem na neosobní formu jeho promluvy využitím infinitivů a neosobních zájmen. Částečným odosobněním vypravěče se Flaubert zařazuje do tradice cestopisných textů, jež vyhroť odstup mezi subjektivním, příhody zažívajícím cestovatelem a nestranným, neosobním vypravěčem – tato tradice bude v následujícím století završena zejména v textech Henri Michaux<sup>454</sup>.

Důraz na každodennost oživlou orientální krajinu relativizuje i další časovou osu, totiž konflikt mezi dvěma různými vývojovými stupni autora – umělce. Jak přesně vystihuje Ildikó Lőrinszky<sup>455</sup>, mladý Flaubertův autor – umělec se nechává unášet spíše obrazem imaginárního Orientu barev a smyslů, výrazně ovlivněným jeho romantickou koncepcí jakožto prostoru senzuality, exotismu, zatímco identita autora-umělce, připravujícího text *Salambo*, tkví v dokumentární erudici vycházející z dlouholetého studia historických pramenů při přípravách děl odehrávajících se v Orientu. Riziko nesourodosti mezi jednotlivými etapami Flaubertova díla, jež by vycházelo mimo jiné z odlišného pojetí orientální krajiny, je redukováno tím, že oba tito autoři – umělci mají stejný cíl: v imaginaci či dokumentech hledat Orient běžného života, každodenních scén a zvyklostí mnohem spíše než historicky všepatné obrazy a symboliku. Hovoří-li Flaubertův vypravěč o „antickém“ světě objeveném během cesty, má na mysli (stejně jako před ním Delacroix) spíše antické pohyby venkovanů a plynutí jejich šatů, než artefakty nacházené v muzeích<sup>456</sup>. To ovšem neznamená, že by „muzejní“ aspekt krajiny a jejích obyvatel byl z *Cesty* zcela vytěsněn – jeho vliv se projevuje v pasážích, kdy postavy a krajinné submotivy nabývají nehybných, zkamenělých a sošných forem. Flaubertův vypravěč se tak přibližuje Nervalovu, který však z obrazu zkamenělého lesa vyvozuje metafyzické důsledky. Sochy Flaubertova vypravěče jsou oproti tomu sochami

---

<sup>454</sup> Máme na mysli předně : Henri MICHAUX: *Ecuador*; Paříž, Gallimard 1968.

<sup>455</sup> LŐRINSZKY, op. cit., str. 40.

<sup>456</sup> Lőrinszky hovoří o „antice v její živoucí, tělesné formě“ (cf. LŐRINSZKY, op. cit., str. 110).

právě a jedině ve své nehybnosti – pózami a gesty zůstávají živoucí, každodenní, ztrácejí uměle působící tělesné pozice, jsou to sochy bez piedestalu, nekryté vůči pozorovateli odstupem vitríny.

Flaubertův vypravěč odmítá vnímat pouštní krajinu v kontextu nábožensko-mystických významů, je pro něj spíše prostorem metodologických úvah nad aktem tvorby vycházejících z jejího charakteru prázdnoty, přesahování, mezi pohybu v čase i prostoru<sup>457</sup>. Prázdnota je výzvou k zaplnění textem, fata morgána odkrývá potencionální krajiny – a texty, jež koexistují pouze v mysli spisovatele s texty jeho reálného díla. Je-li Nil ideálním místem splývání s vodou a ponoření vědomí do krajinného vlahého kolébání, je také prostorem hledání formy, snahou nalézt sedentarizované, dostatečně usazené obrysy stylu, jež by svou kondenzovaností odpovídaly představě Flaubertova vypravěče o pravém pilíři textu. Ještě lépe než říční hloubka však této představě odpovídá pouštní krajina, oblast zkamenělého moře, jež sedentarizovanými dávno vyschlými hladinami obarvuje skály a pro vypravěče tak značí samotný proces tvorby. Právě poušť umožňuje svými do kamene zapsanými hladinami zaznamenat „to navrchu i to pod povrchem“ („*le dessous et le dessus*“<sup>458</sup>) krajiny, její zpevněnou, utvářenou hloubku i vrchní splývání. Poušť znamená konečný stav, ztvrdlé, mineralizované moře, stejně jako konečná forma věty znamená stabilizovanou a definitivní formu procesu tvorby – aniž by konečnost těchto forem vylučovala povědomí o potencionálních dalších existencích, stylech, krajinách.

Je ve zpřítomňované krajině repetitivních činností ještě místo pro snění o Orientu? Je Orient skutečně pro Flauberta pouze „rozsáhlým tržištěm na pozadí nicoty“, „různorodostí, kontrastem, obrazovým chaosem“<sup>459</sup>? Místo prázdnoty bychom spíše hovořili o potencialitě, místo chaosu obrazů o jejich koexistenci. Salambo byla koncipována jako román, jenž má „vybízet ke snění“, jedná se bez pochyby o sny, jejichž literární hloubka je podložena širokým polem znalostí vypravěče, čerpaným ze zkušenosti autora – umělce a Flaubert pracuje s onirickou rolí Orientu: „/.../ čtenář má při objevování Flaubertova Orientu pocit, jako by nikdy neopustil oblast snů“<sup>460</sup>. Na rozdíl od Nervalova se však pro Flaubertova vypravěče se rozhodně nejedná o iniciační návrat k času snového podvědomí, jde především o

---

<sup>457</sup> Ferial J. Ghazoul tento aspekt pouště dále u Flauberta propojuje s motivem nenaplněných, uměleckých i erotických (cf. GHAZOUL 2007, str. 35).

<sup>458</sup> Cf. FLAUBERT 1973 IV, str. 158.

<sup>459</sup> RICHARD 1954, str. 204, 205.

<sup>460</sup> GHAZOUL 2007, str. 44.

diskontinuální, ovšem ne nekonstruované snění nad běžným životem Orientu, nad jeho drobnými scénami, nikoli nad heroizovanými výjevy odehrávajícími se v zasvěcující krajině. Proto není Flaubertův cestovatel tak výrazně konfrontován se ztrátou iluzí, tematizovanou dramaticky Nervalem: zatímco Nervalův vypravěč každým krokem po Orientu ztrácí dávné sny, Flaubertův vypravěč cítí, „jako bych najednou znovu objevoval staré zapomenuté sny“<sup>461</sup>. Tento civilnější typ snění, méně zranitelný realitou, snění zachovávajícího dojem krajinného déjà-vu, jenž není rozptylován prvotní přízemností zápletek a výjevů z cesty, je jednou z hlavních charakteristik vypravěče *Cesty*.

---

<sup>461</sup> Cf. dopis matce z Káhiry, cit. in: LŐRINSZKY, op. cit., str. 89.

## **Krajina jako plátno (Eugène Fromentin)**

Fromentin pobýval v Alžírsku třikrát. Jeho dva texty, na něž se v této kapitole budeme odkazovat<sup>462</sup>, přinášejí do kánonu francouzské orientalistické prózy 19. století podstatné novinky, a to nejen díky tomu, že autor spojil malířskou a literární koncepci krajiny.

Pro interpretaci textů se ukazuje nezbytný časový horizont jejich vzniku a jeho propojení s pobyty v Alžírsku. Fromentin poprvé do Alžírska odjel v roce 1846, podruhé v roce následujícím a potřetí a naposledy v roce 1852. *Sahara* vznikla jako literární text až v roce 1956, dopisy, z nichž je formálně tvořena, jsou však datovány do let 1852-1853 – text tedy začal vznikat již během autorova posledního pobytu v Alžírsku. Tři roky Fromentin strávil redigováním textů, jež z původního podkladového materiálu pro kresby učinilo literární texty epistolární formy. Hra s časem je, jak si ukážeme, pro styl těchto děl zásadní – to nejen konceptuálně, nýbrž i symbolicky. Hlavní osnova textu *Sahary*, cesta a pobyt v oáze Laghouat, tvoří součást chronologické linie textu *Sahelu*, který zahrnuje pobyt Fromentina v Mustapha d'Alger, jeho odjezd do Blidah, poté do Laghouatu, opětovný pobyt v Blidah a návrat do Mustapha d'Alger před definitivním odjezdem do Francie. V hlavní osnově *Sahary* lez tudíž spatřovat jakýsi text v textu, část časové osy, která je vyjmuta a vykonstruována zvlášť, která vzniká dříve, než text *Sahelu*, avšak je to právě *Sahel*, který zároveň tvoří celkový rámec *Sahary*. Proč autor vyňal z dané časové posloupnosti právě pobyt v Laghouat? Odpověď je z našeho úhlu pohledu klíčová – pobyt v Laghouatu a přilehlém kraji totiž pro Fromentina znamenal dávno vytouženou zkušenost s pouštní krajinou, s vysněnou „zemí žízně“ („bled el ateuch“, „pays de la soif“).

### **Antiorientalista, anticestovatel**

Fromentinův vypravěč se v několika pasážích explicitně vyhraňuje proti mytizujícímu trendu literatury 19. století, který z velké části založil Chateaubriand a v jehož stopách šel Lamartine a v jistém ohledu Nerval, trendu chápajícího orientální krajinu jako více méně ztracený zdroj duchovní tradice, v němž je třeba hledat stopy dávných rituálů a biblických scén. Před patosem znovunalézání dávných kořenů preferuje pozorování každodenních výjevů, nic mu není vzdálenější, než Denonovo hledání ruin antických památek v rozpadlých

---

<sup>462</sup> FROMENTIN 1981 (v celé práci pod zkráceným názvem *Sahara*) a FROMENTIN 1991 (v celé práci pod zkráceným názvem *Sahel*).

kamenných útvarech pouště. Když vytváří příměr mezi nomádkou karavanou a putováním lidu Izraele, hned využívá situace a doplňuje v podstatě teoretickou stat', která má za cíl odmytizovat toto přirovnání a odstranit jakýkoli nános biblické symboliky – a to i za pomoci ironie:

*„Je to podruhé, kdy v těchto poznámkách zmiňuji Bibli, což by Tě mohlo přesvědčit, že cestuji v opravdové zemi Kanánu, avšak méně úrodné, a že potkávám na každém kroku bohatého Labana nebo pohostinného Boaze.“<sup>463</sup>*

I přes občasné orientalistické sklony, jež jsou silnější předně v druhé polovině *Sahelu* skrze osvědčený postup spojování motivů poušť – smrt, cesta k jezeru - pouť za vodou, slunce - životadárce i smrtonosný oheň, písek – prach lidských ostatků atd., vypravěč sahá na mnoha místech k ironii, aby se vymezil proti klasickému orientalismu. Při jednom z popisů krajiny dodává poznámku, že „toto vše tvořilo dohromady málo orientální obraz, který se mi však líbil“<sup>464</sup>, jinde komentuje „poměrně závažnou otázku místního koloritu aplikovanou na několik témat“<sup>465</sup>. Kritice se nevyhnu ani soudobé malířské styly, kterým vytyká žízeň po kuriozitách, uplatňovanou na úkor velikosti celku: „vznešená stránka tohoto lidu není v dnešní anekdotické malbě zachycena“<sup>466</sup>. Ironicky zmiňuje např. dokonalý tvar orientálního ovocného stromu, který by „uspokojil stylové krajináře“<sup>467</sup>.

*„Géniové mají totiž vždy pravdu a talentovaní lidé se často mýlí. Oblékat Bibli znamená ji zničit; jako oblékat poloboha znamená učinit z něj člověka. Umístit Bibli na konkrétní místo znamená donutit ji, aby protiřečila vlastnímu duchu, připoutat nadčasovou knihu k historii.“<sup>468</sup>*

---

<sup>463</sup> „Voici la seconde fois que j'introduis la Bible dans ces notes; ce qui te ferait croire que je voyage en vrai pays de Chanaan, moins l'abondance, et que je rencontre à chaque pas le riche Laban ou le généreux Booz.“ (Sahara, str. 101)

<sup>464</sup> „tout cela formait ensemble un tableau peu oriental, mais qui m'a plu.“ (Sahara, str. 78)

<sup>465</sup> „/.../ question grave après tout, celle de la couleur locale appliquée à un certain nombre de sujets /.../“ (Sahara, str. 101, zvyř. EF)

<sup>466</sup> „le côté grandiose de ce peuple n'est pas représenté dans la peinture anecdotique de notre temps.“ (Sahara, str. 168)

<sup>467</sup> „conviendrait aux paysagistes du style.“ (Sahara, str. 224)

<sup>468</sup> „C'est que les hommes de génie ont toujours raison, et que les hommes de talent ont souvent tort. Costumer la Bible, c'est la détruire; comme habiller un demi-dieu, c'est en faire un homme. La placer en un lieu reconnaissable, c'est la faire mentir à son esprit, c'est traduire en histoire un livre antéhistorique.“ (Sahara, str. 101)

Vypravěč preferuje zachování hranice mezi cestovatelovou a vypravěčovou krajinou, mýty nemají v cestovatelově světě místo, neboť jejich čas neodpovídá požadavkům bezprostřednosti. Zároveň však mýty explicitně nepožaduje ani vypravěč - krajina *Sahary* i *Sahelu* těží motivické bohatství ze své současnosti a vypravěč nevidí důvod ke hledání odkazů minulosti jako podmínky její valorizace. Krajinný prostor jako by ztratil paměť, jako by se oprostil od své (prožité či pouze domnělé) minulosti a začal žít současným a každodenním životem. Patos znovunalézaného ustupuje ve prospěch momentální tváře krajiny, která nečekanými souzvuky dokáže vytvořit jedinečnou atmosféru a jejíž síla vzniká a trvá bez ohledu na člověkem přidanou duchovní symboliku.

Srovnáme-li texty *Sahary* a *Sahelu*, vidíme jistý posun – oproti jasně nekánonické *Sahaře*, *Sahel* okrajově s mytologickým a literárním zatížením prostoru pracuje, především v úvodní části<sup>469</sup>, později i intertextuálně (zmíněni jsou Chateaubriand, Sénancourt). Zároveň však i zde vypravěč přidává kritickou poznámku v tom smyslu, že dávné hledání mýtů a doba klasických exotických dobrodružství je nezvratně pryč – nahradila je rychlost soudobé civilizace a cestování se tak stalo pouhým sbíráním kuriozit – fenomén, proti kterému se na mnoha místech otevřeně ohrazuje:

*„Věci zůstávají, ale mytologie cest zmizela. /.../ Rychlost zničila dokonce i dobrodružství /.../“<sup>470</sup>*

Za hlavní cíl je považován plnohodnotný obraz tohoto prostoru nezatížený hledáním „kuriozit“, bez přepjaté expresivnosti - a forma, která by prezentovala prostředí sice jednoznačně vzdálené evropskému vnímání reality, avšak zachytila, i přes zcela evidentní orientální specifičnost, jisté základy, které Evropě cizí nejsou – jen tak může umění stavějící na popisu Orientu oslovit evropské publikum. Nad anekdotičnost a bizarnost staví vypravěč každodenní cyklus, nad nevšednost jednoduchost, v níž jediné vidí skutečnou uměleckou krásu:

*„Zničilo nás hledání kuriozit a chuť anekdotičnosti.“*

---

<sup>469</sup> *Sahel*, str. 35, 38, aj.

<sup>470</sup> „*Les choses restent, mais la mythologie des voyages a disparu. /.../ La vitesse a supprimé jusqu'aux aventures /.../.*“ (*Sahel*, str. 35)

„Nemluvím zde o fiktivním Orientu, jenž existoval před vznikem současných studií /.../, mluvím o této zaprášené, bělavé zemi, trochu syrové, jakmile se začne vybarvovat.“<sup>471</sup>

Vypravěč odmítá koncepci krajiny jakožto prekonstruované hodnoty, její bohatství nachází v právě prožívaném prostoru a u žijícího obyvatelstva, jež tento prostor ovlivňuje a jež se jím především nechává ovlivňovat. Vznešenost a estetika aspektu beduínského náčelníka nejsou podmíněny odkazem na jeho biblické předky, nýbrž současným vzezřením postavy a jejím chováním, jež při večerní hostině upoutá cestovatele. Stejně tak krajina vytváří svou krásu nezávisle na tom, zda byla kdysi svědkem biblické scény – její harmonie a moudrost je uchována z podstaty samé, nikoli z její zmínky ve Svaté knize : “je třeba vzdát se Bible“, uvádí vypravěč.<sup>472</sup>

Fromentinův cestovatel se vymezuje od svých předchůdců a často i následovníků taktéž paradoxním proklamovaným odporem k „cestování“, k pohybu krajinou jako samotnému cíli cesty. Cestovat lze ve vlastním domě, není otázkou kam, ale jak a zda cestující vnímá okolní svět, zda je schopen nalézt inspiraci kolem sebe: “existují cestovatelé, kteří malují, a malíři, kteří cestují.“<sup>473</sup> Takto rozlišená bipolarita má své metodologické důsledky. Zatímco cestovatel ve Fromentinově pojetí sbírá bizarnosti a utápí se v exotice, malíř, který cestuje, je citlivý na každý podnět, ať je kdekoli. Sám pohyb je pouze nutnou etapou pro dosažení konečné destinace, kde je cestovateli v ideálním případě dovoleno opět se změnit v usedlého pozorovatele : „pokusím se vytvořit si domov v této cizí zemi“.<sup>474</sup> Každé místo, kterým cestovatel prochází, se stává trochu jeho útočištěm, vytváří součást jeho světa a cestující jako by si jej svým pobytem přivlastnil (*Sahara*, str. 117), vytvořil si na něm své vlastní návyky (*Sahara*, str. 141). *Sahel* obsahuje přímou oslavu zvyklostí (*habitudes*), jejich nezbytnosti pro existenci člověka v měnícím se světě – zvyky tvoří lidskou duši, osobnost, jsou spojovací nití pro vzpomínky: „milujme zvyklosti, jsou vědomím našeho bytí“.<sup>475</sup> Odtud

---

<sup>471</sup> „Ce qui nous a perdu, /.../ c’est la curiosité et le goût des anecdotes.“ (*Sahel*, str.178)

„Je ne parle pas ici d’un Orient fictif, antérieur aux études récentes /.../, je parle de ce pays poudreux, blanchâtre, un peu cru dès qu’il se colore /.../.“ (*Sahel*, str. 187)

<sup>472</sup> Fromentin se občas od tohoto principu sám oddálí, když podlehne orientalistickým vizím – jedná se předně o pasáž Sahelu, kde sám zapochybuje, zda Bible skutečně vymizela z krajinné reality Orientu (str. 201) – jedná se o jedinou pasáž tohoto stylu v obou textech. Aluze na biblický kontext navíc vypravěč vkládá do úst svému příteli, nepronáší je sám, což jejich dopad naratologicky ještě oslabuje.

<sup>473</sup> „il y a le voyageur qui peint, et puis il y a le peintre qui voyage.“ (*Sahel*, str. 180).

<sup>474</sup> „je veux essayer du chez moi sur cette terre étrangère /.../.“ (*Sahel*, str. 38, zvěr. EF). K principu zvyklosti a kruhu zaběhnutých každodenních rituálů, jež si Fromentin hodlá vytvořit při svých pobytech, viz např. *Introduction* Elisabeth CARDONNE k námi uvedenému vydání *Sahelu*, str. 17.

<sup>475</sup> „adorons les habitudes, ce n’est pas autre chose que la conscience de notre être.“ (*Sahel*, str. 76)

vychází význam motivu kruhu pro vypravěče – kruh jakožto cyklus zvyklostí, ceremoniál každodenních činností je v textech několikrát přímo zmíněn<sup>476</sup>, a lze jej chápat v symbolické časové rovině jak na úrovni ročních období krajiny, tak paralelně pro niterné pochody vypravěče. Cyklus se uzavírá stejným motivem, jako začal, vytváří upokojivý pocit bezpečí a naděje na opakování prožitku<sup>477</sup>:

*„/.../ vyznačuji si kolem svého domu kruh /.../“*

*„Takový je střed mých zvyklostí, a řekl bych můj kruh.“*

*„Den se odvíjí pomalu a končí stejně, jako začal /.../“<sup>478</sup>*

Tento přístup radikálně mění koncepci krajinných změn: z tradičního cestovatele, jehož pohyb krajinou vytváří východisko pro obměny perspektivy a tedy krajiny, se stává usedlý cestovatel-pozorovatel, který je svědkem změn, jež prožívá krajina, předně v běhu ročních období či sezón. Díky návykům, vyplývajícím z cyklu přírody, se tento cestovatel postupně noří do krajiny a dokáže vnitřně vycítit blížící se změny jako déšť (*Sahel*, str. 101), bouři, jaro. Role cestovatele jakožto tematizovaného selektivního filtru ustupuje chvílemi do pozadí, klíčovými se stávají proměny, jež si určuje sama příroda. Perspektiva se mění jaksí zevnitř, vnitřními zákonitostmi, skrytým koloběhem dní a údobí, který je velmi vzdálen cyklu evropskému, tedy blízkému cestovateli. Zde nacházíme jeden ze zdrojů ozvláštňení přírody, která se stává tajemnější skrytými procesy, jež se navenek ukazují formou často nečekaných změn barev, odstínů, podoby. Barva tak kromě prostorového aspektu nabývá i aspektu temporálního, chromatická hodnota určuje časový posun, etapu.<sup>479</sup> Vrcholem tohoto aspektu je pasáž, kde se osou stává proměna krajiny od úsvitu po západ slunce, vypravěč z jednoho místa sleduje po celý den tyto proměny a vnímá postupné prolínání atmosféry kompozičního celku v jeho vlastním rytmu (*Sahara*, str. 184-188). V tomto smyslu texty textopikturálně odkazují k Monetově katedrále v Rouanu.<sup>480</sup>

---

<sup>476</sup> Daniel Bergez připomíná kruh v kontextu teorie malířské gramatiky. (BERGEZ 2004, str. 70)

<sup>477</sup> Připomeňme na tomto místě obzvlášť výstižnou a komplexní koncepci kruhu George Pouleta (cf. zejména POULET 1979).

<sup>478</sup> „/.../ je trace un cercle autour de ma maison /.../.“ (*Sahel*, str. 39)

„Tel est le centre de mes habitudes, et je dirai volontiers mon cercle.“ (*Sahel*, str. 65)

„La journée est lente à s'écouler; elle finit, comme elle a commencé /.../.“ (*Sahara*, str. 187)

<sup>479</sup> K tomu i Véronique MAGRI: „Barva/ je pro malíře komponentou zároveň prostorovou i časovou.“ (cf. *L'oeil du peintre Fromentin: Un Été dans le Sahara*; in: MOUREAU 1995, str. 195)

<sup>480</sup> Této spojitosti si všímá v jiném kontextu i WRIGHT 2002, str. 18.



Krajina se stává čímsi intimně známým, blízkým pozorovateli, který do ní vplouvá. Princip cesty se tak proměňuje a její cíl se obrací. Od cesty jakožto hledání nového a dosud nepoznaného se tak dostáváme k cestě - nalézání známého a blízkého, k cestě, jež má pod prvotním dojmem nového odhalit důvěrné a neměnné zvyky, osobnost a hodnoty cestujícího, který ostatně již není cestujícím v pravém slova smyslu: nad pohyb je totiž nadřazena schopnost spočinutí a pozorování: Fromentin „vytváří v klasickém jazyce velmi intimní studii cestování a cestovatele“, píše Christine Peltre<sup>481</sup>.

Schopnost niterné obměny přírodní krajina ukazuje vždy, když se vypravěč zastaví. Pozbývá prvku kulisovosti, sama se stává zdrojem děje textu a role lidského faktoru tudíž, zvláště v *Sahaře*, ztrácí váhu. Člověk se stává spíše doplňkem krajiny, často se jeho přítomnost ukazuje prostřednictvím motivů, jež samy zapadají spíše do přírodní scenérie, než do lidské existence – kouř, lehce obdělaná pole<sup>482</sup>.

Lidský prvek se ve Fromentinově koncepci značně oslabuje – kromě vplývání stop lidské přítomnosti do krajinných motivů můžeme nalézt i postup opačný, ovšem se stejným důsledkem – v pasáži, kdy hejno supů a ohromných havranů, pijících z pramene, na dálku působí pro cestující jako lidské postavy.<sup>483</sup> Člověk je stínem, barva jeho pleti je šedá jako hlína, z níž jsou vystaveny domy – jako by splýval s krajinou, prostorem kolem, a svou pomalostí, nehybností a věčnou touhou po odpočinku a siestě plně zapadá do této koncepce. Kouř (ať vzniká z ohnišť, z dýmky, ze sušeného listí) je motivem, jenž v obou textech vykazuje permanentní sepětí s existencí člověka – vzdušnost, pomíjivost a jistá transparentnost tohoto motivu Fromentinově vypravěči jako metafora lidského bytí v krajině zcela konvenuje – jakmile se tudíž tato existence projeví viditelněji a výrazněji, stává se okamžitě pro vypravěče rušivým elementem:

*„člověk by řekl, že je /dům/ neobydlený, kdyby nebylo vidět modravý kouř stoupat na střechou.“*

*„/.../ opuštěné místo, odkud naše ohně vysílaly zbytky bílého dýmu.“*

---

<sup>481</sup> PELTRE 2000, str. 136.

<sup>482</sup> *Sahara*, str. 75.

<sup>483</sup> *Sahara*, str. 95.

*„na pohled pochmurná uprostřed saharské pouště, se svou novou fasádou a střechou ze žlutých tašek se podobá vojenským kasárnám /.../“<sup>484</sup>*

Fromentinova vypravěče zákonitě fascinují místa, kde se v krajině slévají jednotlivé časy, neboť právě tam má na různé perspektivy vliv pouze krajina, nikoli pohyb cestovatele. Zaujme jej tudíž prostor, kde koexistují tři roční období, kde se bouře alžírského severu odráží ve slunci pouště:

*„V údolí Metlili silně pršelo a patnáct mil dále sněžilo. Na nás se nad hlavou usmívalo věčné jaro.“*

*„Ostatně ani léto, ani zima, ani slunce, ani rosa, ani deště, jež způsobují, že dokonce i písčité a slaná pouštní zem se zazelená, nezmohou nic na takové půdě. Každé roční období je zbytečné, každé ji jen trápí.“*

*„/.../ z jedné strany jsou hory černé, mají barvu deště, z druhé růžové, s barvou krásného počasí.“<sup>485</sup>*

Krajina v sobě zahrnuje několik stavů a dob současně, relativizuje časové posuny a umožňuje koexistenci jinak posloupných procesů. S deštěm může být přítomno slunce, se sněhem jaro. Problematizace chronologické identity krajiny má vliv nejen na časové pochody cestovatele, nýbrž i na oslabení hodnotových krajinných opozic: často se setkáme s kupením pozitivních a negativních rysů při popisu téhož místa či jevu, pozitivní prvek je následován a relativizován či naopak obohacen znakem negativním – zdůrazněna je tak rozporuplnost místa jako takového a jisté napětí v něm, zároveň však také subjektivita jeho popisovatele – vypravěče, v němž se mísí různé vjemy a dojmy. Příjemné a současně znepokojivé vyznění barvy či tónu se tak spojuje v jednom okamžiku – nebe se jeví „pochmurné a jemné“ stín spojuje zdánlivě nespojitelné a je „průhledný a hnědý“, vítr je „tak jemný a tak smutný“ nebe

---

<sup>484</sup> „/la maison/ on la dirait inhabitée, si l'on ne voyait un peu de fumée bleuâtre s'élever à l'angle du toit.“ (Sahara, str. 112)

„/.../ la place abandonnée d'où nos feux jetaient quelques restes de fumée blanche.“ (Sahara, str. 117)

„maussade à l'oeil au milieu de ce désert saharien, avec sa façade neuve, son toit de tuiles jaunes et sa fâcheuse ressemblance avec une caserne /.../.“ (Sahara, str. 115)

<sup>485</sup> „Il pleuvait à torrents dans la vallée du Metlili, et quinze lieues plus loin il neigeait. L'éternel printemps souriait sur nos têtes.“ (Sahara, str. 73)

„D'ailleurs, ni l'été, ni l'hiver, ni le soleil ni les rosées, ni les pluies qui font verdier le sol sablonneux et salé du désert lui-même, ne peuvent rien sur une terre pareil. Toutes les saisons lui sont inutiles, et de chacune d'elles, elle ne reçoit que des châtements.“ (Sahara, str. 92)

„/.../ d'un côté, la montagne est noire et couleur de pluie, et de l'autre, rose et couleur de beau temps.“ (Sahara, str. 72)

a krajina „úchvatné a chmurné“.<sup>486</sup> Cílem již není jednoznačné hodnocení prostoru, nýbrž zprostředkování přítomného vnitřního napětí.

### **Rozložení horizontálního a vertikálního aspektu Fromentinovy krajiny**

Horizontální aspekt je v textech posilován jak ve formě lexikální („Miluji roviny“, *Sahel*, str. 112), když vypravěč permanentně užívá výrazů jako „rovina („*plaine*“), „plochý“ („*plat*“), rozlehlý („*vaste*“), šíře („*étendue*“) apod., tak v rovině kompoziční – nejčastěji je v *Sahaře* i *Sahelu* krajina popsána zleva doprava či obráceně, přičemž pohled vypravěče klouže od jednoho detailu k dalšímu jako oko kamery. Ani odkaz na nebe nevnaší do popisů prvek vertikality – masa oblohy je totiž jen další vrstvou v horizontálním rozložení prostoru, stejně jako např. moře, souvislý lesní porost či půda země.

Na mnoha místech vypravěč posiluje horizontální aspekt valorizací rovin a posilováním významu „plochého horizontu“ („*horizon plat*“) nenarušeného vertikálními klíny. Rozlehlý prostor rozplývající se sám v sobě je ukázán jako jeden z jednoznačně pozitivních a příznačných znaků pouštní krajiny, znak, který vypravěč hledá a niterně potřebuje.

*„Horizont se odkrývá a já objevuji /.../ neuchopitelnou linii plochého horizontu. Tato linie mě nutí snít. Je to snad poušť?“*

*„Nakonec jsem si přál, aby v celé zemi, kterou navštívím, nebylo jediného stromu. Co se mi předně líbí na místě, kde táboříme, je jeho zcela neplodné vzezření.“<sup>487</sup>*

Rozlehlost bez překážek a rušivých elementů je pro vypravěče cílem cesty do pouště, jež je přirozeným zdrojem otevřenosti. Rozlehlost vyprázdněného prostoru, tato klíčová hodnota, již v poušti vypravěč nalézá, by pro něj bez plochosti horizontu byla nepředstavitelná. Zdůraznění horizontálního aspektu však zároveň neznamena, že by vertikální pohled ztratil veškerý význam. Je důležitý, neboť umožňuje tematizaci

---

<sup>486</sup> „*morne et doux*“ (*Sahel*, str. 103), „*transparente et brune*“ (*Sahara*, str. 104), „*si doux et si triste*“ (*Sahara*, str. 96), „*splendide et morne*“ (*Sahara*, str. 93).

<sup>487</sup> „*L'horizon se dégage et je découvre /.../, la ligne insaisissable d'un horizon plat. Cette ligne me fait rêver. Serait-ce le désert?“* (*Sahara*, str. 120)

*„J'en suis venu à souhaiter qu'il n'y ait pas un arbre dans tout le pays que je vais voir. Aussi ce qui me plaît dans le lieu où nous sommes campés, c'est surtout son aspect stérile.“* (*Sahara*, str. 110)

pozorovacího bodu krajiny: pouze z vyvýšeného místa je možno v celkovém rozměru sledovat plochý prostor před sebou:

*„Pohledy z výše se mi vždy líbily a vždy jsem snil o velkých postavách v jednoduchých akcích, jež by se promítaly na pozadí nebe a dominovaly by rozlehlé krajině.“<sup>488</sup>*

Rozlehlost krajiny podmiňuje vznešenost postavy, vyvýšená pozice jí dodává na dramatičnosti a významnosti. Fromentin se zde odkazuje na malířské tradice. Pro vypravěče jsou tedy nezbytné oba aspekty, v textu je však význam vertikálního pohledu oslaben. Děje se tak zejména proto, že tento aspekt není sám o sobě hodnotou Fromentinovy krajiny, pouze prostředkem k jejímu docenění, respektive k docenění její horizontální identity. Kromě toho je uváděn do textů častěji zprostředkovanou formou, např. v kontextu ptáků, kteří svým zpěvem a letem implicitně upoutávají pozornost na nebe. Pohled cestovatele tak může nenásilně klouzat od země přes hory či stromy k oblakům (např. *Sahara*, str. 103).

Existuje tedy koncepční rozdíl mezi Lamartinem a Fromentinem: u obou autorů je horizontálno základem, každý však vertikálitu používá jinak a s jiným cílem. Lamartine vnímá vertikálitu jako spirituální, reflexivní prostor, duchovní chvíli, v níž se pohled vypravěče může spojit s přírodou jej přesahující. Fromentin však k poměru vertikálního a horizontálního prvku krajiny přistupuje spíše metodologicky, kompozičně - rozdíl v pojetí obou rozměrů je u něj nastaven v rovině explicitnosti – zatímco horizontální rozměr krajiny je cílem, hodnotou, vertikální pohled je prostředkem k pojmání tohoto cíle, pomáhá ve vytvoření vhodné perspektivy. Jako by se jednalo o malíře, který hledá správnou pozici pro pozorování předlohy, který v motivu nebe vidí mnohem spíše než objekt spirituálního pozastavení jednu z hlavních komponent obrazu.

### **Popis krajiny jako malba**

Řada kritiků vystavěla svůj přístup k Fromentinovým textům na originálním a permanentním prolínání jazyka malby a literatury při koncepci orientální krajiny,<sup>489</sup> někteří

---

<sup>488</sup> „*Ces vues de haut me plaisent toujours, et toujours j'ai rêvé de grandes figures dans une action simple, exposés sur le ciel et dominant un vaste pays.*“ (*Sahara*, str. 239)

neváhali hovořit o pro Fromentina nezbytném propojení malby a psaní při konstrukci textu a jejich vzájemné zástupnosti<sup>490</sup>. Ukažme si některé z hlavních rysů, jež Fromentin zavedl do textů o orientální krajině a které jsou přímo spjaty s jeho malířskou drahou. Stopy malířského pohledu lze v textech *Sahary* a *Sahelu* nalézt ve dvojí rovině – motivické (barvy, světlo) a kompoziční (popisy strukturované implicitně či explicitně jako malířské postupy, včetně textopikturálních přesahů<sup>491</sup>).

Fromentinův vypravěč pracuje s barvami výrazně a velmi často, dalo by se říci, že barvy tvoří všudypřítomný pilíř popisů krajiny v *Sahaře* i *Sahelu*. Jak jsme však ukázali, toto tvrzení se dá stejně tak použít i pro Denona, Lamartina či pro Nervalu – barvy i v jejich textech znamenají mnoho a jsou používány téměř bez ustání (ačkoli u každého s jiným uměleckým záměrem). Přináší tedy Fromentin něco nového do konceptu barev a jejich role v orientální krajině?

Vypravěč užívá bohatou chromatickou škálu, korespondující s malířskou perspektivou autora – umělce. Objevují se barvy, jež permanentně obsahují pro vypravěče pozitivní náboj, jsou pro něj zdrojem energie a kreativity – jedná se hlavně o modrou a zlatou, dále o zelenou, výjimečně o hnědou a plavou („*fauve*“). Modrá barva znamená klíč k řadě krajinných výjevů<sup>492</sup> („Vášnivě miluji modrou.“, *Sahara*, str. 74), předně díky svému spojení s motivem oblohy, jež je pro malířskou perspektivu zásadní. Na několika místech je prvek nebe synekdoticky nahrazen motivem modré barvy (např. *Sahara*, str. 97, 98)

S nejistotou a obavami vypravěč interpretuje šedou a černošedou. Jedná se o prostor s potencionálním skrytým nebezpečím. Černá a bílá mají zvláštní postavení – svou prázdnotou a nebarevností vzbuzují pocit nebezpečí – doběla je rozpálen písek, bíle vidí člověk oslněný příliš žhavým sluncem, „absolutní tma“ nenabízí žádné tóny a znamená opět slepotu (*Sahara*, str. 87).

---

<sup>489</sup> V tomto směru je významný například přínos Véronique MAGRI (op. cit.) a Anne-Marie REBOUL (cf. zejména REBOUL 2006), a dále Daniela COUTY (cf. *La plume et le pinceau ou le récit de voyage chez Fromentin*; in: MESNARD 1986, str. 139-143).

<sup>490</sup> Cf. COUTY, op. cit., str. 141.

<sup>491</sup> V tomto směru se zde přibližujeme Bergezově koncepci a interpikturalitě. (BERGEZ, op. cit., str. 111)

<sup>492</sup> Privilegované pozice modré ve Fromentinově chromatické konstrukci si všímá řada kritiků, např. Rachel Bouvet, která tento výběr vztahuje k motivu světla, jež se v souladu s fyziologickými zákonitostmi sluneční radiace vyznačuje v pouštním prostoru specifickou intenzitou. (BOUVET 2006, str. 52)

Fromentinův vypravěč je ze všech zkoumaných textů v nejsilnější opozici vůči žluté. Klasifikuje ji na několika místech jako barbarskou, vulgární, neestetickou. Nejvýraznější je v tomto ohledu pasáž, kdy cestovatel pozoruje písčité okolí vesnice Boghari:

*„Neznal jsem nic obdobného, a až do té chvíle jsem si neuměl představit něco tak plavého, řekněme, i když je těžké to vyslovit, tak žlutého. Mrzelo by mne, kdyby se všichni soustředili na toto slovo, neboť bylo příliš často zneužíváno, ostatně brutální slovo : oprostuje tón jakékoli jemnosti a zdánlivosti. Vyjádřit konání slunce v této žhavé zemi tím, že tuto zemi nazveme žlutou, znamená všechno zošklivit a pokazit. A to spíše je tedy třeba nehovořit o barvě, nýbrž o veliké kráse. Je pak na těch, kteří Boghari nikdy neviděli, aby mu přičlenili tón dle přání svého ducha.“*<sup>493</sup>

Žlutá barva je od počátku v krajině definována jako podivná a neidentifikovatelná, cestovatel totiž „dosud nic podobného neviděl“. Zatímco u jiných barev se jejich neidentifikovatelnost může stát předností, neboť figurální svobodou, žlutá barva tuto hloubku zcela postrádá. Její právo příslušet krajině je zdůrazněním její podivnosti problematizováno, možnost její participace na tvorbě konečné chromatické hodnoty krajiny od počátku popřena. Jedná se o barvu veskrze negativní pro krajinný obraz, příliš jednoznačnou a „brutální“, tónově mělkou, bez potencionálních odstínů a možnosti přechodů. Vypravěč se explicitně brání nazvat jej žlutým („vyslovit to slovo mě stojí úsilí“), žlutá degraduje celý popis. Žlutá barva má dokonce pro vypravěče tak výrazné estetické riziko, že preferuje neudat barvu žádnou a vše ponechat na imaginaci čtenáře – před akceptováním žluté upřednostní bezbarvost, neboť tak nabízí pole představivosti. Čtenář si tak může místo žluté dosadit prakticky jakoukoli barvu, je přímo vyzván k této modifikaci - nejedná s tedy v konečném důsledku o upřednostnění bezbarvosti, nýbrž o snahu nahradit žlutou jakoukoli jinou barvou, neboť všechny ostatní barvy jsou pro vypravěče lépe vhodné, než žlutá.

Ze tří základních barev (žlutá, červená, modrá) používá vypravěč v podstatě pouze jednu: modrou. Žlutá i červená jsou pro jeho koncepci příliš vyhraněné, jsou jen podkladem

---

<sup>493</sup> „Je ne connaissais rien de pareil, et jusqu'à présent je n'avais rien imaginé d'aussi complètement fauve, disons le mot qui me coûte à dire, d'aussi jaune. Je serais désolé qu'on s'emparât du mot, car on a déjà trop abusé de la chose; le mot d'ailleurs est brutal: il dénature un ton de toute finesse et qui n'est qu'une apparence. Exprimer l'action du soleil sur cette terre ardente, en disant que cette terre est jaune, c'est enlaidir et gâter tout. Autant vaut donc ne pas parler de couleur et déclarer que c'est très beau. Libre à ceux qui n'ont pas vu Boghari d'en fixer le ton d'après la préférence de leur esprit.“ (Sahara, str. 85)

pro tvoření tónů – naopak lze objevit více barev sekundárních, z nichž nejvíce vyniká zelená, ale objevuje se i fial(k)ová. Krajina *Sahelu* se dle slov vypravěče v základu skládá ze tří barev – bílé, zelené a modré (*Sahel*, str. 79). Vhledem k tomu, že zelená je sekundární barvou modré a žluté a bílá je ve své podstatě absencí barvy, vystupuje z této charakteristiky modrá jako základní chromatická hodnota krajiny Fromentinova vypravěče.

V konečném pohledu však nejsou pro vypravěče tak zásadní barvy samy, jako spíše jejich odstíny. Tam, kde Denonův vypravěč pracuje s absencí barvy a důsledky tmy, hledá Fromentinův vypravěč tónování, momenty, kdy jedna barva může přecházet v druhou. Odtud časté užívání slov s koncovkou „*âtre*“ (*jaunâtre*, *grisâtre*, *bleuâtre*), jež jejich dopad zjemňuje a ozvláštňuje. Ačkoli Denon i Fromentin využívají relativizaci barev (jeden jejich popřením, druhý ostíněním), každý sleduje jiný cíl: dle Fromentina může v malbě užívání různých tónů jedné barvy dodat obrazu na vizuální hloubce a stejně tak v literární formě jsou barevné přechody a splývání pro malíře více vzrušující, neuchopitelnější, méně ploché, dávající větší prostor pro imaginaci. Schopnost proměny zároveň přímo souvisí s hodnotou dané barvy, ale lze ji generalizovat na všechny krajinné submotivy. Jak velmi přesně uvádí Isabelle Daunais, pro Fromentinova vypravěče se existence objektu završuje až ve chvíli, kdy se tento předmět mění v cosi jiného<sup>494</sup>. Aplikujeme-li tento kompoziční princip na celou krajinu, lze její identitu spatřovat právě v proměnlivosti a nejednoznačnosti jejích odstínů a forem.

Zatímco však např. pro Nerval je používání nejasných barevných kontur prostředkem k úniku do fantaskního světa a popření reality, Fromentinův cestovatel odstíny zmiňuje s cílem umožnit vypravěči (i čtenáři), aby si reálnou krajinu dotvořil dle vlastních představ, pracuje s prázdnem jakožto kompoziční příležitostí. Cestovatel sám pouštní krajinu v nitru nepoznal, duny sleduje zdáli a „bílá místa“ jeho zkušenosti vypravěč dokresluje imaginací a využitím intenzity oslepujícího světla. Totéž je očekáváno od čtenáře. Skutečná krajina zůstává tímto v celém textu přítomná skrze absenci – její obrysy se díky vypravěči mohou dotvářet v závislosti na tom, kdo ji vnímá, podobně jako plátno, které v různém nasvícení vydává různé tónové zabarvení.

Klíčová tedy není barva, nýbrž její kontext, její možné skryté přesahy. Barvy ztrácejí svou jednoznačnost a nabývají dalších konotací a hloubky, jež jsou bezprecedentní: zelená a

---

<sup>494</sup> Cf. DAUNAIS 1996 (B), str. 102.

modrá se stávají „pochybnými“ („*douteux*“, *Sahara*, str. 93), zelená dále „vážnou“ („*grave*“, *Sahara*, str.112). Barva jako by nabývala smyslu pouze ve svém vlastním rozostření, v momentě, kdy se zároveň ztrácí v barvě jiné a přestává určovat jednoznačnost pohledu. Stává se vážnou či pochybnou, stejně jako pocity, jež mohou jímat pozorovatele – barva tak přechází z vnějšího světa cestovatele do intimního prostoru vypravěče, nechává se ovlivnit jeho nejistotou, vstupuje do dialogu s jeho pocity. Mění se tak i její okamžitý dopad na vypravěčovo rozpoložení – barva, která někde působí pozitivně, se jinde, na „nevhodném“, nečekaném místě, může stát rušivou až nepříjemnou, jako např. zelené plochy v toužebně očekávaném pouštním prostoru (*Sahara*, str. 224) nebo jarním dojmem působící zeleno-modrá kombinace, která se v poušti zdá „zcela ošklivou“, protože vytváří „ten nejvíce nepříjemný údiv“. (*Sahara*, str. 118-119).

K rozostření barev a hře s jejich vzájemnými přechody je pro vypravěče klíčový další motiv: práce se světlem. Fromentin patří k těm autorům 19. a 20. století, kteří jsou fascinováni světlem a všemi jeho podobami. Do Alžírsko utíká před evropským deštěm a šerem, od pouště očekává bezmezné světlo:

*„/.../ jsou dvě věci, které toužím opět spatřit: nebe bez mraků nad pouští beze stínu.“<sup>495</sup>*

V kontextu pouštní krajiny beze stromů a jiných možných zdrojů stínění se na první pohled jedná o axiom: nebe bez mraků znamená v poušti krajinu beze stínů, přítomnost světla je dána dvěma vrstvami, jež na sebe z vertikálního pohledu navazují. Bez světla není barev, přílišné světlo má stejný účinek. Barevné změny v krajině během dne jsou povětšinou způsobeny právě variací světelné intenzity – světlo stojí za všemi barevnými kouzly, kterými krajina na pozorovatele působí (*Sahara*, str. 144, 186).

Nejedná se však o Nervalovo psychosomatické světlo ani o Lamartinovo a Chateaubriandovo světlo s nánosem mytické, křesťanské tradice – Fromentin uchopil tento motiv v rovině mnohem více „civilní“, krajinné. Zachycení orientálního světla a stínu je jedním z hlavních (a nedosažitelných) úkolů Fromentinova vypravěče: „Ten stín v zemích

---

<sup>495</sup> „/.../ il y a deux choses que je brûle de revoir: le ciel sans nuages, au-dessus du désert sans ombre.“ (*Sahara*, str. 74)



světla /.../ Je nevyjádřitelný; /.../ řeklo by se, že je to hluboká voda.<sup>496</sup> Stín maghrebské krajiny je tedy v krajině přesto přítomen a v pojetí Fromentinova vypravěče je oxymorický, neboť v sobě spojuje tmu i světlo, modifikuje skutečnou barvu předmětů. Nepatří do sféry dne ani noci, emancipuje se vůči nim a v krajině figuruje jako samostatná entita vyznačující se tónovou a tedy prostorovou hloubkou. Zároveň však pouštní krajina svou podstatou stín nezná, byl vytvořen dodatečně, lidskými konstrukcemi, městy či stany.

Fromentinův vypravěč je na světelné hry velmi citlivý, a je to právě rozložení tmy, světla a stínů, co v jeho vzpomínkách na krajinné scény zůstává nejjasnější, zatímco barvy samy často vyblednou či změní tón.<sup>497</sup> Světelné rozvrstvení vytváří podvědomý most pro vzpomínky na prožitou krajinu. Přechod od světla ke tmě a psychický podtext tohoto procesu je explicitně naznačen v momentě, kdy je stmívání v pouštní krajině definováno jako cosi nečekaně rychlého, nevyzpytatelného, a vypravěč jej přirovnává k omdlení (*Sahara*, str. 112). Není sice možné toto světlo definovat v náboženských dimenzích, lze jej však zcela jistě interpretovat v rovině filozofické<sup>498</sup>. Rozložení světla a tmy a role stínu pro zprostředkování intenzity světla jsou jedním z leitmotivů *Sahary* i *Sahelu*. Pochopení světla znamená pro vypravěče pochopení řádu maghrebské krajiny. Světlo není pouze nositelem chromatické hodnoty krajiny, je nositelem její identity. Beze světla není krajiny.

Je to také světlo, které z malířského pohledu způsobuje převrácení krajinné struktury: oproti evropským prostorům se Fromentin setkává s krajinami, kde země (vyprahlá sluncem doběla) je světlejší než nebe (sytě modré), kde chybí jasné centrum energie, neboť světlo zaplavuje celý horizont (*Sahel*, str. 187). Stín v orientální krajině funguje opačně, než v krajině evropské, kolem něj se staví ostatní krajina, stín je centrem, jež obklopuje světlo bez hranic. Je třeba se vyrovnat s novou kompozicí prostoru, pokusit se ji zachytit na plátně – a v textu. Obojí vyžaduje nové výrazové prostředky.

Světlo spojené s motivem slunce navozuje motiv tepla, další klíčový prvek Fromentinova krajinného obrazu. Vypravěč na několika místech podtrhuje své sympatie ke světu teplých paprsků, porozumění nad kouzlem siesty, zpomaleným rytmem orientálního

---

<sup>496</sup> „Cette ombre des pays de lumière /.../ Elle est inexprimable; /.../ on dirait une eau profonde.“ (*Sahara*, str. 167)

<sup>497</sup> Jsou známy posuny v odstínech a dokonce i barvách, které lze dohledat od Fromentinových nákrešů a poznámek ke konečným plátnům – např. barva nebe od modré ke zlaté apod.

<sup>498</sup> „/.../ Fromentin přijel do Afriky spíše aby světlu porozuměl, aby získal pochopení a udělal si představu, než aby jej maloval.“ (THIBAUDET 2010, str. 117)

světa. Světlo a horko zpomaluje rytmus života krajiny, člověka, zároveň uvádí svět do hypnotického polospánku a stírá hranice mezi snem a krajinou. Oproti Nervalově snové krajině však Fromentinův vypravěč konstruuje krajinu každodenního, nevinného snění, snu jakožto důsledku spánku, nikoli šíleného bdění. Ovšem tento typ snu znamená také riziko nekreativní, bezduché existence v krajině.

Zároveň však světlo v sobě nese v jižních krajích se svou silou i vliv na smysly cestovatele, a tedy na jeho identitu. Riziko oslepení znamená riziko ztráty schopnosti pozorovat, pochopit. Slunce, jež je spásným nositelem světla, může svým příliš silným jasem vytvořit bílé nic – Fromentin ostatně během svého prvního pobytu v Alžírsku několikrát podobný šok a bezmoc prožívá – šok z oslepení, bezmoc z toho, že nelze na plátně zachytit oslnivé světlo, jež dříve známým barvám propůjčuje nové, cizí a neztvárnitelné odstíny.<sup>499</sup> Zatímco Balzakův vypravěč využívá relativizace vizuálních schopností hrdiny k epické zápletce, Fromentinův vypravěč motivem slepoty aktivuje metodologické a filosofické otázky: vzniká odkaz na černé nic, přičemž obě prázdnoty (bílá i černá) jsou přitom dvěma stranami téže chromatické mince: jsou hodnotou absence. Černá barva svou sytostí může ve své ploše skrývat další, slabší barvy, jejichž přítomnost je pouze tušená, citelnější je tudíž jejich momentální vizuální absence. Bílá pak svou nepropustností barev znamená absenci barvy par excellence. Černobílá krajina je pro Fromentina vypravěče krajinou nepřítomného, neviděného, prostorem zdvojené abstrakce, neboť ztráty chromatické identity.

Připomeňme však ještě další význam motivu světla, jenž přesahuje malířskou koncepci a jehož význam je zcela zásadní, neboť se autor během následného redigování rozhodl postavit jej do samého počátku *Sahary*:

*„Drahý příteli, chtěl jsem ti psát až během své první etapy cesty, avšak nucená nečinnost, v níž se nyní nacházím, mne přivedla k otevření mého cestovního deníku bez dalšího otálení. Začnu tedy psát, i kdyby to mělo být jen pro ukrácení času a abych se potěšil „malým vnitřním světélkem“, o němž mluví Jean-Paul a které nám zabraňuje vidět a slyšet, jaké je venku počasí.“<sup>500</sup>*

---

<sup>499</sup> Général du Barail ve svých Vzpomínkách uvádí Fromentinovy stížnosti, že „/.../ nemohl zachytit efekty intenzivního a oslepujícího světla.“ (DU BARAIL 1896, str. 35)

<sup>500</sup> „Cher ami, je comptais ne t'écrire que de ma première étape; mais l'inaction forcée où je suis me fait ouvrir, sans plus attendre, mon journal de route. Je le commence quand même, ne fût-ce que pour abrégé les heures et

Z kontextu vyplývá několik možných interpretací zmíněného vnitřního světla – předně samo psaní. Vypravěč zahajuje dílo popisem bouře, která mu znemožňuje pokračovat v cestě do pouště – „otevření deníku“ je pro něj oním vnitřním světlem, do nějž se utíká před nečasem. Základem tohoto úniku je vzpomínka na slunečné zážitky z předchozího pobytu v Alžírsku. Proces psaní je oním vnitřním světlem, jež napájí vypravěče energií v momentech krize. Vzhledem k tomu, že tento význam uvádí celou knihu, je třeba i veškeré další zmínky o světle vnímat v kontextu tohoto symbolu. Jediným světlem, které má moc překrýt jiná světla (i zvuky), je světlo tvorby, komplic vypravěče, vnitřní síla vyprávění, jež překonává reálné časoprostorové limity a pomáhá zapomenout – i připomenout. Podobný význam se objevuje i dále, když světlo pozorované krajiny přetrvává ve vypravěči hodiny po západu slunce, a transformuje se ve „vnitřní světlo“<sup>501</sup> (*Sahara*, str. 187), v absorbovanou energii, která přetrvává, a mění se v trvalý „sen o světle“ (*Sahara*, str. 187).

Podívejme se nyní na metodologické důsledky Fromentinova malířského pohledu na krajinu. Zatímco u textů Lamartina či Nervalova jsou jasná intertextuální propojení, Fromentin užívá zmínek o literárních textech velmi zřídka, a ani pak nenajdeme, a to ani nepřímé, odkazy na díla kánonická (*Cesta do Jeruzaléma* aj.).<sup>502</sup> Ba co více – jak jsme uvedli výše, jeho vypravěč se explicitně vůči mnoha textům vymezil. Naopak je možné na mnoha místech *Sahary* i *Sahelu* nalézt odkazy na díla malířská – tento textopikturální princip se objevuje jak v podobě přímé, tj. jmenovitá poznámka o malíři, případně jeho konkrétním díle, tak nepřímé, tj. vyobrazením scény, v jejíž kompozici lze rozeznat vzor. V obou případech se vypravěč nejčastěji odkazuje na dva oblíbené autory: Delacroix, pro jeho práci s barvami a odstíny v plátnech orientálních témat, a Rembrandta, předně některé jeho lepty, kde autor – umělec obdivuje stínohru a tóny stromů, nebe v bouři.<sup>503</sup> Dalším případem jsou anonymně užitá odkazy na staré mistry (*Sahara*, str. 111), nejmenovitě, avšak rozpoznatelné odkazy na Decampa, Marilhata (*Sahel*, str. 187-188), jmenovitě uvedený odkaz na rytiny Edwina Landseera (*Sahel*, str. 206).

---

*pour me consoler avec « cette petite lumière intérieure » dont parle Jean-Paul, et qui nous empêche de voir et d'entendre le temps qu'il fait dehors.*“ (*Sahara*, str. 69).

<sup>501</sup> Zde navíc Fromentin využívá nábožensky zabarvený výraz „clarté“.

<sup>502</sup> V Saahaře je zmíněn v podstatě pouze Eugène Daumas a jeho *Veliká poušť* z roku 1848, který představuje dílo spíše dokumentaristického rázu. *Sahel* je v odkazech na literární díla sice bohatší, i zde však místo *Cesty do Jeruzaléma* zaznívá Chataubriandovo méně známé orientální dílo *Dobrodružství posledního Abencerraje* (str. 50 a 82), nebo Sénancourtův *Obermann* (str. 97).

<sup>503</sup> Přímý odkaz – např. *Sahara*, str. 70, str. 86, *Sahel*, str. 134, nepřímý např. scéna z Delacroixových Alžírských žen v e svých komnatách – *Sahel*, str. 135, nebo vyobrazení jezdecké slavnosti fantasia taktéž inspirované Delacroix – *Sahel*, str. 221-222.

Vypravěč - malíř se ukazuje také v pasážích, kde explicitně postupuje jako by měl před sebou plátno a nikoli papír. Poznává, že jistá linie by se měla vést „jedním tahem“<sup>504</sup>, že vesnice na zalesněné skále působí jako „našedivělá skvrna“<sup>505</sup>, hory se rýsují jakoby „načrtnuté špičkou štětce“ (*Sahel*, str. 200), často jsou využívány termíny malířských postupů (plán, rámování, přírodní předloha, životní velikost apod.).

S pohledem malíře souvisí zdůraznění vnější nehybnosti krajiny. Pro vypravěče jako by měly smysl jen ty pohyby a změny, které se odehrávají pod povrchem kraje, z jeho vnitřní podstaty – vše ostatní je příliš povrchní a pomíjivé, aby mělo smysl se na to zaměřit. Jeho vypravěč je fascinován vším nehybným, unaveným, odpočívajícím. Pohyb v krajině, pokud je pozorovatelem zaznamenán, se jeví bez původu a bez cíle, karavana putující pouští se zjevuje náhle a stejně náhle mizí. Poušť uklidňuje svou stabilitou, neměnností svého počasí, svým permanentním sluncem a nebem bez mraků. Na několika místech je explicitně řečeno, že vypravěč nenávidí vítr – jeho pohyb a pohyby prostoru, které zapřičiňuje, jsou pro klid krajiny nežádoucí. Tato „zářivá nehybnost“ („*immobilité radieuse*“, *Sahara*, str. 183) dojíká vážností a vnitřním klidem<sup>506</sup>.

Bylo by však omylem domnívat se, že na klidu a nehybnosti krajiny Orientu má svůj podíl pouze horké klima. Slunce sice působí jako uhrančivá ochromující energie, krajina má však klid v charakteru – je nehybná i za deště, který jí dodává život (*Sahel*, str. 103), stejně jako její obyvatelé nezrychlí během zimy své životní tempo. Pomalost je vnitřním rysem a existenčním principem Fromentinovy krajiny, nikoli přechodným důsledkem počasí. V tomto pohledu se zdá logické, že naopak krajina vzbouřená viditelnými pohyby je pro vypravěče hrůzným příznakem, kterému nerozumí a jenž v něm vzbuzuje obavy:

„Víš, co je pro ducha nejtěžší na tomto pochmurném obraze zmateně komponovaném z padajícího deště, proudů vody, tryskající pěny, pohybujících se mraků? Najít někde rovnováhu a do nekonečna se dívat na věci, jež přicházejí a odcházejí, klátí se, mísí se v trvalém kmitání a kymácení, jež se snad už nikdy nebudou moci zastavit.“<sup>507</sup>

---

<sup>504</sup> *Sahara*, str. 97.

<sup>505</sup> *Sahara*, str. 85.

<sup>506</sup> Tohoto relativního novátorství Fromentina spočívajícího v prosazování nehybnosti a motivu odpočinku do orientálních výjevů ve srovnání s tehdejšími důrazem na jezdecké scény, bojové či taneční výjevy si všímá i Christine Peltre, která v této snaze vidí až náznaky abstrakce – viz např. PELTRE 2000, str. 141.

<sup>507</sup> „Sais-tu ce qu'il y a de plus pénible pour l'esprit dans ce sombre tableau si confusément composé de pluie qui tombe, de flots qui roulent, d'écumes qui jaillissent, de nuages en mouvement? C'est de ne trouver

Pohyb je nepřitelem vyvážené krajiny,<sup>508</sup> rozpořybovaná krajina představuje permanentní výzvu pro duševní rovnováhu vypravěče. Opozice pohybu a nehybnosti se projevuje i frekvencí motivů, jeř odkazují k tekutosti (děšť, proudy, pěna, mraky). Krajinná kompozice založená na využití těkavých a pohyblivých prvků musí nutně vytvářet dojem zmatenosti – řád může pro Fromentina vypravěče existovat pouze v krajinně složené z prvků pevných a nehybných. Koncepce nehybné krajiny ovlivňuje následně i pohled na město. Ačkoli město-oáza Laghaout tvoří obsahové centrum *Sahary*, právě jeho nehybnost z něj tvoří pouze jeden z krajinných prvků. Pouštní města obou textů jsou městy duchů, unavených obyvatel, kteří prchají před sluncem, prostory šedých uliček bez života, jejichž stín nepřináší úlevu, nýbrž nepřijemnou prázdnotu, uzamčenou v umělých prostorách. Laghaout připomíná labyrint stínů – podobně jako Nervalova města-hřbitovy, ovšem méně fantaskní a více ukotvené v okolní krajinně, která (oproti Nervalovi) v mnohém stojí za charakterem těchto měst. Paralela s Nervalovým vypravěčem je na místě i z jiného důvodu – oba mluvčí si všímají zvláštního obrácení světů, když hřbitovy jsou místem oslav živých, kteří se v jejich zeleni setkávají pro zábavu, zatímco města živých působí morbidně a umřtveně (*Sahel*, str. 83). Tak je Laghaout chápán jako „smutné město, které je cítit smrtí“ (*Sahara*, str. 244), je to labyrint, kde se ztrácí nejen slunce, nýbrž i člověk:

*„Jednoduchý plán, spočívající v omezování prostoru ve prospěch stínu. Je to směsice uliček, chodeb a slepých ulic /.../ síť uzavřených průchodů, kde byly s velkým úsilím znásobeny rohy a roztrřštěny linie, aby byl slunci ještě více upřen vstup /.../“*

*„/Laghouat/ bohužel oáza se podobá městu, je stísněná, kompaktní, bez plánu, do nekonečna rozčleňována. /.../“<sup>509</sup>*

Města jsou tedy prostorem nekončících hran, jsou protikladem přehlednosti i racionality, neboť uzavírají průchody a vytvářejí nelogické trasy. Město je podobně jako krajina v pohybu intelektuální výzvu, prostorem nejistoty. Jak poznamenává Barbara

---

*l'équilibre nulle part, et de regarder indéfiniment des choses qui vont et viennent, se balancent, se troublent, dans la perpétuelle oscillation d'un roulis qui semble ne pouvoir plus s'apaiser.“* (*Sahel*, str. 105)

<sup>508</sup> Náklonnosti Fromentina k nehybnému si povšimli i jeho vrstevníci, ač ji většinou nepřesně redukovali na pouhou touhu po orientálním odpočinku: „Uctívá zvyklosti a usiluje pouze o absolutní odpočinek.“ (D'AUREVILLY 1908, str. 106)

<sup>509</sup> „/.../ un plan simple, qui consiste à diminuer l'espace au profit de l'ombre. C'est un composé de ruelles, de corridors, d'impasses, /.../ ce réseau de passages étranglés, où l'on a eu soins de multiplier les angles et de briser les lignes afin de laisser encore moins de chances au soleil /.../“ (*Sahara*, str. 157)

*„/Laghouat/ malheureusement, l'oasis ressemble à la ville; elle est resserrée, compacte, sans critères, et subdivisée à l'infini.“* (*Sahara*, str. 199)

Wright<sup>510</sup>, Laghouat se stává kulminujícím místem léta v poušti – je v podstatě centrem *Sahary*, koncentrujícím její nehybnost a absenci lidského prvku. Stejný efekt vzbuzuje i Tadjemout (*Sahara*, str. 220) a oáza Ain Mahdy (*Sahara*, str. 230).

Kondenzovanou podobu krajinné koncepce z pohledu malíře představuje tedy triptych pojmu „rozlehlost– vzduch– světlo“ („*étendue – air – lumière*“), který se v různých obdobách prolíná oběma texty (explicitně *Sahel*, str. 41-42).<sup>511</sup> Rozlehlost, spjatá s horizontálním aspektem krajiny, je doprovázena její vzdušností, tedy otevřeností, a završena světelností jakožto základem přirozené barevnosti. Krajina rovná, široká a barevně osobitá se stává koncentrátem vypravěče-malíře *Sahary* i *Sahelu*.

## **Krajina – plátno**

Krajina Fromentinova cestovatele je velikým plátnem, ovšem v principu plátnem již dokončeným, dokonalým a dokonaným dávno před jeho příchodem. Jedná se o dílo hodné obdivu a neustálé pozornosti, zároveň se však cestovatel dostává do paradoxní situace: dokončený obraz vyžaduje odstup, aby mohl být pozorován a následně interpretován vypravěčem. Pro pozorovatele již není možný vstup *do* něj, pouze pohled *na* něj. Jak tedy proniknout tuto překážku a zároveň si zachovat ucelenou perspektivu? Jak se vnořit do nitra kompozice a přitom neztratit její smysl?

Fromentinův vypravěč tento problém řeší dvěma hlavními cestami: tematizací vlastní malby a – psaním. V obou případech postupuje podobně – hodlá se vyhnout kopírování předlohy, chápe, že přidanou hodnotou a tedy jediným skutečným řešením paradoxu je v tomto případě interpretace onoho dokončeného díla. Interpretace, která (v případě malby i psaní) bude znamenat promyšlený výběr ze skupiny motivů a odstínů, jež krajina – dokončený obraz poskytuje.

Metodologickým základem pro vytvoření uměleckého obrazu krajiny je tak dle Fromentina jakýsi proces résumé, kdy umělec cíleně vybírá a kombinuje jisté detaily tak, aby jejich jednoduchost v konečné fázi vytvořila estetickou hodnotu a naznačila alespoň vzdáleně

---

<sup>510</sup> Cf. WRIGHT: *Fromentin et la poésie du désert*, str. 15; in: *Poétique et imaginaire du désert*, str. 11-25

<sup>511</sup> Obdobou tohoto triptychu by byla pasáž, kde je zmíněna „rozlehlost okolní roviny, čistá krása na horizontu /.../, vážnost alžírské země, zář světla /.../“ („*l'étendue de la plaine environnante, la beauté propre aux horizons /.../, la gravité d'une lande algérienne, l'éclat de la lumière /.../*“, *Sahel*, str. 211).

dokonalost předlohy, modifikované vizí umělce. Obraz cestovatelovy krajiny se tak před očima vypravěče sám rozkládá do série detailů – a je jen na jeho schopnostech, zda se v těchto detailech neztratí a správně je re-komponuje, neboť vhodně vybraný detail může vystihnout celou duši celku:

*„Je obdivuhodné a skličující, jak příroda zároveň rozkládá na detaily a shrnuje. My můžeme pouze shrnout, /.../ mistři se naučili tajemství jednoduchosti /.../“*

*„Ten drobný detail /.../ osvětluje dle mého názoru celek /.../ je v něm celá krajina.“<sup>512</sup>*

V konečném důsledku je detail pouze prostředkem, smí být zaznamenán pouze pokud je schopen zastoupit celek. Fascinující je pro vypravěče totiž celistvost krajiny, přičemž poušť je v tomto směru ideální, neboť jakýkoli detail svou abstraktností neguje. Anne-Marie Reboul<sup>513</sup> si stejně jako Véronique Magri<sup>514</sup> všímají Fromentinova postupu, kdy krajina jako by ze směsi detailů zpětně a postupně vznikala na plátně před očima čtenáře, jako by čtenář byl svědkem její malby. Fromentin se v tomto směru dostává nejdále v přibližování metodologie malby a psaní, neboť překonává kontrast mezi jednorázovostí vnímání krajiny v malbě a postupným skládáním v textu: vedle procesu postupného odhalování krajiny v literatuře klade proces postupné tvorby právě malované krajiny, nikoli proces jejího vnímání.

Obdobně jako Fromentinův vypravěč preferuje barevné odstíny a přechody před samotnými barvami, zajímá jej mnohem více než skladba jednotlivých krajinných prvků jejich vzájemný vztah, hodnoty, vyplývající z jejich koexistence. Jean-Pierre Richard hovoří v tomto smyslu o „symfoničnosti“ Fromentinovy krajiny, o klíčivosti setkávání jejich komponent a ozvěny, kterou tato setkávání vytváří<sup>515</sup>. Proces psaní přitom pro Fromentina má (oproti malbě) své výhody<sup>516</sup>: předně je psaní na první pohled více osvobozeno od své předlohy, než malba. Přenos obrazu do textu je formálně složitější, výsledná interpretace vzdálenější. Podobně vzdálené jsou i způsoby vnímání krajiny/obrazu a textu: zatímco krajinu

---

<sup>512</sup> „Chose admirable et accablante, la nature détaille et résume à la fois. Nous ne pouvons tout au plus que résumer, /.../ les maîtres /.../ ont appris ce secret de simplicité /.../“ (Sahara, str. 111)

<sup>513</sup> „Ce mince détail /.../ illumine à mon avis tout /.../ il y a tout un paysage.“ (Sahel, str. 175)

<sup>514</sup> REBOUL 2006, str. 177.

<sup>514</sup> Cf. MAGRI, op. cit, str. 193.

<sup>515</sup> RICHARD 1954, str. 257.

<sup>516</sup> Sám Fromentin v Předmluvě k vydání *Sahary* z roku 1874 uvádí: „Úděl malíře byl samozřejmě tak omezený, že úděl spisovatele se mi jevil nekonečný.“ („Le lot du peintre était forcément si réduit, que celui de l'écrivain me parut immense.“, Sahara, str. 60)

i obraz lze uchopit naráz zrakovým rozložením, četba je proces kontinuální, kompozice (textový „obraz“) se skládá zpětně, postupně, mozaikovým způsobem, přičemž jsou prvky a místa, jež je možno zanechat „bílá“, to jest bez zmínky a popisu. Odtud Fromentinovo podtrhávání odstínů místo barev, nedořečeného místo explicitního – jen tak si mohl zachovat, pro něj tak drahé, prostory pro imaginaci vypravěče - i čtenáře. Místo imitace tak dospíváme k re-kompozici krajiny, místo kopie ke kombinaci.

Dalším velkým pozitivem psaní je pro Fromentina možnost do textu zapojit i jiné než zrakové smysly. Fromentinův vypravěč proto s oblibou využívá sluchových, čichových i hmatových prvků, aby „dokreslil“ literární obraz místa. Zrakový vjem často juxtapozicí doprovází zvuk, motiv ptáků je například téměř vždy spojen se zvukovým prvkem (často je jím přímo uveden do textu), teprve poté většinou vypravěč doplňuje zrakový efekt:

*„/.../ byl tam jen malý stín /.../ a trochu hluku /.../“*

*„/.../ nic živého, ani kolem nás, ani před námi, nikde; jen ve výšce bylo možno, díky tichu, slyšet občas zvuk křídel a hlasy ptáků: to byla černá hejna havranů.“<sup>517</sup>*

Zvuky (lidské i přírodní) často tvoří základ vzpomínky na konkrétní místo, na první noc v novém prostředí, a vice versa – nečekané noční zvuky jsou zatíženy vzpomínkami na dávno prožitá místa (*Sahel*, str. 88-89). Sluch nahrazuje vnímání, když přestane fungovat zrak (*Sahara*, str. 184, 189, 190, 211). Krajina, zdánlivě nehybná a bez pohybu, dává svůj vnitřní život tušit často právě zvuky – šuměním křídel ptáků, větví palem při slabém větru apod. Zvuk se tedy stává jakýmsi neviditelným pohybem krajiny, pohybem neméně živoucím.

S rolí zvuku souvisí i role ticha ve Fromentinově koncepci krajiny – jedná se prakticky o tentýž motiv, podobně jako tma a stín je jen jinou maskou motivu světla. Alžírská pouštní krajina na vypravěče působí všudypřítomným tichem, které samo o sobě pro Evropana silným zážitkem a zároveň svou podstatou umožňuje postřehnout zvuky, jež by jinak zůstaly ukryty pod nánosem běžných vjemů. Ticho je většinou prvkem pozitivním, dovoluje cestujícímu soustředění a nalezení vnitřní harmonie:

---

<sup>517</sup> „/.../ il n’y avait donc qu’une petite ombre, /.../ et qu’un peu de bruit /.../.“ (*Sahara*, str. 85)

„Rien de vivant, ni autour de nous, ni devant nous, ni nulle part; seulement, à de grandes hauteurs, on pouvait, grâce au silence, entendre par moments des bruits d’ailes et des voix d’oiseaux: c’étaient de noires volées de corbeaux /.../.“ (*Sahara*, str. 93)



*„Ticho je jedním z nejjemnějších kouzel této samotářské a prázdné krajiny. Předává duši rovnováhu, kterou neznáš, ty, kdo jsi vždy žil v davu /.../.“<sup>518</sup>*

Jeho nerušenou vládu podporuje i charakter obyvatel této země – dle Fromentina „není diskrétnějších“ osob, jež obývají prostor, než usedlí či nomádští Arabové, jejichž přítomnost v prostoru neznalý cizinec objeví jen stěží:

*„Nic se tedy nezdá více opuštěné, než země obydlená arabskými kmeny; nikdo neumí zabírat méně prostoru, dělat méně hluku, kráčet po poušti s větší nenápadností.“<sup>519</sup>*

Propojování zrakových a sluchových vjemů se dále prohlubuje – ticho, tj. sluchový vjem, dovoluje zraku větší citlivost, vypravěč na základě „vzdušné průhlednosti“ propojuje zrak a sluch v jeden smysl, vytváří motiv jakéhosi viditelného ticha, které jako by se svou nadvládou nad pustým prostorem, kde rezonuje, zhmotnilo (*Sahara*, str. 108). Kvalita, přítomnost jednoho smyslu tedy ovlivňuje či dokonce podmiňuje smysly ostatní, krajina se proměňuje v závislosti na senzuální interakci vypravěče.

Do této hry vstupují i další smysly skrze teplo (sluneční, od ohně) je do textu často zapojen hmat, který je po zraku a sluchu v důležitosti na třetím místě – je také obdařen rolí nositele paměti, když vypravěč z karavan a pleti jejich vůdců pociťuje horko země, odkud přicházejí<sup>520</sup>. Následuje čich (např. přítomnost dýmu v krajině, která zavádí motiv lidské přítomnosti), do popředí postavený spíše okrajově (*Sahara*, str. 227), pak chuť – která výrazněji vystupuje hlavně v pasážích pití vody různé kvality a chuti u pramenů během cesty pouští. Vypravěč vytváří působivé kombinace několika smyslů a vznikají tak komplexní popisy situací a míst, působící na několika rovinách – např. na zrak, hmat a čich :

*„Pustá ulice se plnila /.../ prašným rusým stínem, hmatatelným stínem, zatíženým horkostí, smíšenými vůněmi /.../“<sup>521</sup>*

---

<sup>518</sup> „Le silence est un des charmes les plus subtils de ce pays solitaire et vide. Il communique à l'âme un équilibre que tu ne connais pas, toi qui as toujours vécu dans le tumulte /.../.“ (*Sahara*, str. 108)

<sup>519</sup> „Rien n'est donc plus abandonné en apparence qu'un pays habité par des tribus arabes; on ne saurait y tenir moins de place, y faire moins de bruit, ni plus discrètement empiéter le désert.“ (*Sahara*, str. 76)

<sup>520</sup> *Sahara*, str. 70.

<sup>521</sup> „La rue déserte se remplissait /.../ de cette ombre poudreuse et de couleur rousse, ombre palpable, chargée de chaleur, d'odeurs confuses /.../.“ (*Sahara*, str. 231)

Princip rekonstrukce prostoru využitím senzuálních vjemů využívá systému reminiscence, který je pevně spjat s motivem času. Jak jsme ukázali na počátku této kapitoly, mezi datum vzniku zážitků, vzniku formální datace dopisů a moment skutečného zredigování textu se vždy vklínilo několik let – v případě *Sahary* je systém nejpříznačnější: v úvodním dopise, formálně datovaném 1853, je zmíněn zážitek, který vypravěč prožil před pěti lety (v roce 1848). Text *Sahary* byl definitivně zredigován až v roce 1856, je tedy třeba přidat další dva roky. Dopis je tedy vzpomínkou ve vzpomínce, reminiscencí, která sama o sobě je již dílem minulosti. To mu také dodává na fantasknosti – období líčené v textu *Sahary* je poté v textu *Sahelu* líčeno jako „iluze“ (*Sahel*, str. 173), „jiný svět“ (*Sahel*, str. 174), jako vzdálený sen, který je již zahalen ranní mlhou. Umělé vytvoření časového odstupu umožňuje vypravěči dodatečně velmi výrazně upravit obraz pouštní krajiny: zatímco v textu *Sahary* je krajina líčena jako konkrétní prostor, který nevzbuzuje ve vypravěčovi žádné očekávané fata morgány ani příliš velké emoce (*Sahara*, str. 183), v *Sahelu* se najednou jedná o iluzorní pohádkový čas, ne nepodobný vysněnému preludu. Pouštní prostory v obou textech, i přes totožnost geografického místa, nejsou svým literárním obrazem totožné – jejich podoba se vyvíjí v závislosti na časovém odstupu a na vzpomínkách vypravěče, jak připomíná Ch. Peltre<sup>522</sup>. Propojení principu vzpomínání se vzdalováním od motivu není náhodné - právě oddálení se od obrazu umožňuje jeho pozorování v celku. Vzpomínka tedy Fromentinovi umožňuje v literatuře to, co pozorovateli obrazu umožní podstoupení od plátna : širší, a tedy kompletnější perspektivu.

Fromentin promyšleně posouvá časovou osu, aby ozvláštnil text, většinou s použitím předbudoucího času. Vypravěč několikrát slibuje domnělému adresátu dopisů, že o daném tématu bude hovořit, až... („až se nazítří sejdeme se zbytkem karavany“<sup>523</sup>), jinde zmiňuje, že popisovaná krajina si ani zdaleka nezadá s krajinou, která se objeví později a k níž se ještě vrátí, na kterou již nyní čtenáře připravuje. V receptorovi textu se tak vytváří dojem očekávání, budoucí gradace zážitků. Docházíme tak k pasážím, kdy např. vypravěč popisuje detailně tábor, do něž dorazil, a až na konci přidává, že kvůli silnému pouštnímu větru neměl možnost vlastně ani možnost otevřít oči – implicitně tedy čtenář pochopí, že chronologie je obrácená a detaily použité k popisu byly do paměti cestovatele uloženy až později, následující den (*Sahara*, str. 126).

---

<sup>522</sup> „S průběhem času 'vzpomínky' nahrazují ostrost pozorování na místě a nenápadně vzdalují malíře od jeho motivu“, uvádí Ch. Petre (cf. PELTRE 2000, str. 137).

<sup>523</sup> „Je te parlerai de notre gaffla quand /.../ nous aurons remplacé nos mulets /.../“ (*Sahara*, str. 78)

Pouštní krajina navíc svou stereotypností a neměnností relativizuje pojetí času – cestovatel jí postupuje, aniž by měl pocit, že směřuje dopředu (*Sahara*, str. 130), a až po příjezdu do oázy může zpětně ocenit vzdálenost, kterou urazil. Podobný pocit vzbuzuje i nicnedělání, věčná siesta, které se vypravěč poddává během pobytu v Mustapha d'Alger – kalendář ztrácí svou váhu, data prchají svévolně, aniž by je vypravěč sledoval, a vytvářejí jen vágní pocit o blíže neurčeném plynutí, dlouhém čase bez hranic (*Sahel*, str. 75). Nejpůsobivěji se metoda časové relativizace ukazuje v pasáži, kde vypravěč obrací posloupnost příčina-důsledek a popisuje stísněný pocit, který v něm vyvolávalo kvílení větru v prázdné pušce, když karavana postupovala pustou soutěskou. Čtenář ví od počátku, že příčinou zvuku je vítr: až na konci pasáže se však dozvídá, že cestovateli se původ tohoto děsivého lomozu podařilo odhalit až následující den – a teprve v této chvíli může ve své imaginaci aktivovat motiv zdlouhavosti nejistého prožitku.<sup>524</sup> Díky tomuto postupu se vypravěči podařilo otočit sílu motivů – místo pocitů cestovatele, znejistěného neznámým zvukem, se do popředí dostala schopnost větru kvílením podpořit pocity z bezútěšného prostoru soutěsky. Jinými slovy, nad perspektivou člověka, konfrontovaného s nevysvětlitelností vjemů, zvítězila v textu opět perspektiva krajiny a jejích elementů, v tomto případě větru, tak, jak vstupují do interpretace okolního světa.

Princip vzpomínky poskytuje možnost pro rozvinutí již zmíněného procesu interpretace a rekompozice prostoru. Vzpomínka není přesnou kopií, její podoba záleží na prvku tak subjektivním, jako je vypravěčova paměť. Paměť je zároveň přirozeně selektivní – opět se tedy vracíme k principu rekompozice jako vědomého výběru ze skupiny motivů<sup>525</sup>. Fromentin na několika místech explicitně upřednostňuje subjektivitu vzpomínky, zdůrazňuje, že právě modifikace, způsobené paměťovým zprostředkováním, jeho textům i plátnům prospěly, neboť přidaly uměleckosti a ubraly rutinní věrnosti k předloze.<sup>526</sup> Vzpomínka může zjemnit prvotní dojem, eliminovat rušivé prvky jako únavu, chlad, stesk, a vytvořit cosi univerzálnějšího, umělečtějšího, celistvějšího, cosi oprostěného od okrajových elementů reálného prožitku. Fromentin se tak na jedné straně připojuje k Delacroix<sup>527</sup>, který vyzdvihuje proces vzpomínky a časového odstupu od reality jako vynikající inspirativní zdroj, a zároveň

---

<sup>524</sup> *Sahara*, str. 72.

<sup>525</sup> Roman Jakobson v této souvislosti užívá pojmu „jazyková elipsa“ a jeho pozitivní role pro jazyk, kdy „zapomínání je nahrazováno jazykovou tvořivostí“ (cf. *Faktor času a prostoru v jazyce a literatuře*; in: JAKOBSON 1993, str. 54). Tento princip lze aplikovat i na proces tvorby literárního popisu krajiny, kdy paměť Fromentinova vypravěče (záměrně i intuitivně) nahrazuje reálný obraz krajiny vnímaný autorem-turistou.

<sup>526</sup> V Předmluvě k *Sahaře* z roku 1874: „/.../ že čas vybral vzpomínky /.../ jedním slovem, že se tam vklínilo zrnko umění.“ („/.../ que le temps ait choisi les souvenirs, en un mot qu'un grain d'art s'y soit glissé.“, str. 61)

<sup>527</sup> DELACROIX 1999, str. 84-85.

se metodologicky dostává do přímé opozice k Chateaubriandovi, pro nějž „Moje paměť bez ustání staví moje cesty do kontrastu proti mým cestám, hory proti horám, řeky proti řekám, lesy proti lesům, a můj život ničí můj život.“<sup>528</sup> Opozice je však pouze metodologická, uvědomíme-li si, jak významnou roli hraje paměť vypravěče a obrazy dřívějších krajin v *Itinéraire*. Zatímco pro Chateaubriandova vypravěče však vzpomínka nahrazuje přítomnou realitu, vzpomínka Fromentinova vypravěče pomáhá již zmíněnému procesu résumé, dovoluje v jednotnosti shlédnout na obraz krajiny, aniž by byla pozornost vypravěče čímkoli rozptylována – místo rušení momentálního vjemu jej tedy naopak kompletuje, zdokonaluje. Thibaudet definuje roli paměti ve Fromentinově koncepci jako prostředek pro vkládání pozorovaných detailů do intelektuálního řádu, vytváření harmonie mezi svěžestí bezprostředního a kultivovaností inteligence.<sup>529</sup> Tematizace paměťového procesu je nejen nezbytným mostem mezi bezprostředním a zprostředkovaným, je předně uměleckým záměrem, umožňujícím zároveň tematizovat konstrukci krajiny jakožto vědomý výběr. Paměť je součástí světa vypravěče, cestovatel disponuje aktuálním pozorovacím potenciálem, na jehož základě Fromentinův vypravěč aktivuje pomocí paměti hodnotový žebříček krajiny.

Prvotní dojem, předtucha krajiny, je tedy postupně nahrazen zkonstruovaným pohledem (Fromentinem přímo použitá opozice „*vision*“ – „*vue*“, cf. *Sahara*, str. 132). Interpretace odkazuje k čemusi stálejšímu, než je krajinná předloha – k vnitřnímu přesvědčení malíře či spisovatele, k jeho vizi, jež se léty nemění, jen zjemňuje či upřesňuje. Pouze díla poznamenaná tímto tvůrčím procesem mají dle Fromentinova vypravěče šanci na nesmrtelnost, pouze krajiny takto zachycené mají šanci na úspěch u čtenářů dalších generací. V tomto úhlu pohledu mohou být *Sahara* i *Sahel* chápány jako díla s teoretickým přesahem:

„*Co záleží na tom, že scénérie se mění, když způsob vidění zůstává stejný?*“

„*Dnes obnovuji to, co je mi samo otisklo jako portrét do mysli /.../ měl jsem čas utužit si ducha, abych mohl pojmout celý ten obraz jistým pohledem.*“<sup>530</sup>

Vzpomínka přichází do prvního plánu také ve chvílích, kdy pozorovatele zklame zrak – riziko slepoty se nad vypravěčem snáší ve chvíli, kdy jeho zrak přechodně zmizí jako reakce

<sup>528</sup> Cf. CHATEAUBRIAND 2001-2002, IV, str. 157.

<sup>529</sup> K významu paměti ve Fromentinově tvorbě cf. THIBAUDET 2010, str. 109-111.

<sup>530</sup> „*Qu'importe que le spectacle change, si la manière de voir est toujours la même?*“ (*Sahara*, str. 63)  
„*Aujourd'hui, je reproduis /.../ ce qui s'est imprimé de soi-même et comme un portrait dans mon esprit /.../ j'eus le temps de m'affermir un peu l'âme afin d'embrasser tout ce tableau d'un coup d'oeil sûr /.../.*“ (*Sahara*, str. 132)

na přílišné světlo – v té chvíli je pro něj hlavní vědomí, že obrazy krajin se otiskly do jeho paměti, zůstávají jeho oporou. Slepotu však lze u Fromentina chápat také v kontextu uměleckých postupů, jako úmyslné oproštění se od zrakových vjemů, což umožňuje svobodu výrazu a odpoutání od omezující reality.<sup>531</sup> Vzpomínka se neukládá v paměti vypravěče pouze s cílem dosvědčit později „pravdivost“ vnímaného, „očištěnou“<sup>532</sup> od momentálního a přechodného prožitku. Je uchována se záměrem zapojit se později, dle potřeby modifikována, do re-konstruovaného obrazu krajiny, kde hodnota věrnosti realitě ustupuje do pozadí ve prospěch estetizace krajinného obrazu, jeho harmonizace s intelektuálním světem vypravěče. Nelze souhlasit s Richardovou tezí, že Fromentin nedosahuje prohloubení bezprostředních dojmů krajiny<sup>533</sup>. Proces rememorizace a tematizování rekonpozice krajiny s časovým odstupem dodávají cestovatelově prvotnímu dojmu intelektuální a uměleckou hloubku vypravěčovy koncepce a prohlubují sémantickou a estetickou hodnotu jednotlivých prvků krajinné struktury. Sám Richard později hovoří v souvislosti s Fromentinovou krajinou o „hustotě trvání“<sup>534</sup> jakožto o jediném zdroji její hloubky - přičemž trvání v čase a z něj vyplývající schopnost modifikace jsou bezpodmínečně spjaty právě s pamětí vypravěče. Paměť vypravěče je prostorem, v němž se díky odstupu času mohou prolínat různá temporální pásma, memorizace umožňuje dodat krajině časovou dynamiku a zbavit ji dojmu krátkého časového výseku, jímž je nutně podmíněno oko cestovatele.

Zmíněné znaky prohlubuje kompoziční postup *mise en abyme*, tj. řetězení téhož v sobě samém. Tento krok, známý především v malířství, se u Fromentina výrazně modifikuje a rozšiřuje, je spojen s interpikturalitou – ať už se jedná o obraz Fromentinův či cizí – např. Delacroix či Géricault. Mohli bychom hovořit o „mezižánrovém *mise en abyme*“, kdy malířský motiv je začleněn do literárního textu a odráží se v jeho kompozici. Vzpomeňme vztah mezi Fromentinovou „zemí žízně“ (v obraze i literatuře) ke Géricaultovu obrazu „*Prám Medúzy*“, vysoce Fromentinem ceněnému. Paralela mezi mořem a pouští (opakovaně užívanou již předchozími autory) pracuje s obrazem člověka, ponořeného do sterilní krajiny (u Géricaulta mořské, u Fromentina pouštní), umírajícího žízní a vnitřní hrůzou, jež jej imobilizují.

---

<sup>531</sup> Viz také WRIGHT (op. cit), str. 19.

<sup>532</sup> „*épaisseur de durée*“ (RICHARD 1954, str. 282).

<sup>533</sup> Ibid., str. 264.

<sup>534</sup> Ibid., str. 274.

Podtržením koncepce krajiny jakožto obrazu-plátna a posílením principu krajiny coby vykonstruované části přírodního prostoru je také užití motivu okna<sup>535</sup>: krajinu kolem sebe vypravěč často pozoruje z okna svého domku v Mostafa d'Alger, okenní rám se stává zároveň rámem malby, jeho hranicí a ukotvením.<sup>536</sup> Tento postup umožňuje čtenáři stát se dvojníkem cestovatele, přijmout omezení prostoru dané „rámem“, využít krajiny jakožto „zásuvky plné imaginárních krajin“<sup>537</sup>. Motiv okna jakožto jedné z klíčových komponent krajiny je znám z historie malby – okno vzbuzuje i pro Fromentinova vypravěče téma imaginace neviděného, skrytého za hranicí rámu, motiv přítomného, avšak nevnímánímatelného, což zpětně modifikuje pozici viděného jakožto vědomě či nutně selektovaného.<sup>538</sup> Zatímco v krajině (cestovateli a čtenáři) typově známé je možno spoléhat na zkušenost, která doplní neviděné prvky, v případě krajiny neznámé (orientální) je zkušenost nahrazována vypravěčovou a čtenářovou imaginací<sup>539</sup>. Fromentinův vypravěč tak přímo pracuje s představivostí pozorovatele s vědomím, že výsledná krajina bude krajinou vypravěče a nikoli cestovatele, že bude postavena na umělecké, nikoli cestovní zkušenosti.

„Rámovacím“ prostředkem je pro Fromentinova cestovatele taktéž motiv zrcadla, konkrétně nehybné vody - odrazu krajiny. Krajina původní i zrcadlená jsou pak přeneseny do literárního textu, přičemž krajina původní přebírá prostorové omezení svého zrcadleného protějšku – je přenesena pouze ta její část, která se objevuje i ve vodě. Kromě prvku přírodního rámu (krajina je omezena tím, kam až je zrcadlena) se však tento motiv v textech spojuje s dalším, ve smyslu nekonečného násobení *mise en abyme*: Fromentin totiž na několika místech přímo odkazuje na princip pozorovatele - zrcadla vnějšího světa: člověk, a umělec zvláště, je vědomým zrcadlem okolní krajiny, cíleně odráží její rysy a pravidla, s jejichž principy koresponduje<sup>540</sup> – tím se opět dostáváme k principu *mise en abyme*. Tento postup lze spatřovat i v samotném vztahu krajina – plátno. Fromentinova snaha interpretovat jako by s principem *mise en abyme* bojovala, vedla k jeho eliminaci. Zároveň sám Fromentin

---

<sup>535</sup> Pro Alaina Rogera je vytvoření motivu okna momentem vzniku krajiny v evropském malířství. Cf. *Histoire d'une passion théorique*; in: La Théorie du paysage en France, str. 446.

<sup>536</sup> K tomu zejména BERGEZ, op. cit., str. 189.

<sup>537</sup> Cf. Bernard LASSUS: „L'obligation de l'invention : du paysage aux ambiances successives“ in: La Théorie du paysage en France, str. 426.

<sup>538</sup> K tomu viz např. Henri CUECO: *Approches du concept du paysage*; in: La Théorie du paysage en France, str. 180.

<sup>539</sup> Rolí imaginace ve Fromentinově koncepci krajiny se zabývá zejména Davida Aronovitch, která imaginaci chápe jako hlavní důvod stylistických předností Fromentinových textů. (cf. ARONOVITCH 2008)

<sup>540</sup> „/.../ tvořit ve stálém kontaktu s okolním světem, sloužit jako zrcadlo vnějších věcí /.../.“ („/.../ produire en ne cessant pas d'être en correspondance avec ce qui nous entoure, servir de miroir aux choses extérieures /.../.“, *Sahel*, str. 147)

*mise en abyme* vytváří, když do popisů alžírské krajiny vkládá příměry s krajinou evropskou – vzpomínky se tak nakupují do sebe a vzpomínka na evropskou krajinu se objevuje v krajině alžírské, jejíž popis sám o sobě je také vzpomínkou – vzpomínka je tedy zdvojená.<sup>541</sup> Využívání plurálu k definici krajinné rozlehlosti (hloubky“ místo hloubka, „samoty“ místo samota) nevyčísitelné znásobení krajiny podtrhuje i lexikálně, obdobně jako vytváří zrcadlení několika vrstev hranic, jež se navzájem prostupují a relativizují – „hranice pouště“ je cestovatele překročena několikrát, posléze však vyplývá, že hranici (pro něj) „skutečné pouště“ nikdy nepřekročil. Krajina se tak stává *mise en abyme* hranic.

Násobení se dotýká taktéž receptora. Je znám postup, kdy malíř do obrazu krajiny začlení motiv postavy – pozorovatele, a vytváří tak jakéhosi dvojníka ke každému, kdo obraz studuje<sup>542</sup>. Podobně Fromentin postupuje např. v pasáži, kde líčí své setkání s Arabkou Haoua v jejím salónu. Celá scéna je odkazem na Delacroixovy Alžírské ženy ve svých komnatách. Vypravěč zaujímá pozici, z níž je viděn i obraz, tj. usedá na určitou vzdálenost od nohou ženy, „aby měl dobrou perspektivu“. Popis scény tedy situuje vypravěče (a potažmo čtenáře) do stejné polohy jakou zaujal malíř a potažmo pozorovatel obrazu Alžírských žen. Postava pozorovatele i čtenáře totiž zároveň znamená paralelu k autoru (malíři) samému – pokud stojí ve stejné perspektivě, z níž byl malován obraz či tvořen literární popis scény.

Fromentin postupuje na několika místech obdobně – krajinu navíc občas pozoruje nejen vypravěč, ale s ním i někdo další – dochází tak k multiplikaci receptora se stejnou či podobnou perspektivou krajiny. Vypravěčův doprovod však nemusí nutně stát na tomtéž místě, jako vypravěč – pak se jedná o multiplikaci nejen receptora, nýbrž i perspektivy. V každém případě však je pohled na krajinu několikanásobný, neboť každý pozorovatel vnímá jinak vše, co působí na jeho smysly. Teoreticky autor tento problém sám vyzdvihuje v pasáži *Sahelu*, kde vysvětluje, jak jedna scéna může znamenat mnohé interpretace – v závislosti na umělci, který ji ztvárňuje. Vypravěč zrovna s přítelem pozoruje náměstí, kde si hrají děti, a obrací se na něj s dotazy, jak vnímá danou scénu (*Sahel*, str. 182-183).

*Mise en abyme* se konečně objevuje i v čase a časoprostoru textu. Jak jsme již uvedli, v *Sahaře* zároveň působí tři časové roviny (1848, 1853 a 1856), které se vzájemně prolínají a vklíňují do sebe. *Mise en abyme* se tedy prokládají do sebe krajiny včerejška, dneška i

---

<sup>541</sup> *Sahara*, str. 76, 78, 99.

<sup>542</sup> Blíže viz BERGEZ, op. cit., str. 105.

budoucná, přičemž i toto rozlišení je relativní – záleží na tom, zda se na text podíváme z hlediska vypravěče, domnělého adresáta dopisů či autora.

### **Paměť nevyjádřeného**

Oba Fromentinovy texty v jistém ohledu navazují na Lamartinův koncept tří sfér vnímání prostoru „oko-myšlenka-duše“ („*oeil – pensée – âme*“), a rozvádějí toto rozlišení mezi dva žánry - dva druhy jazyka, které v Sahaře komunikují, kontrastují a vzájemně se obohacují: malířský, který „hovoří k očím“ a literární, který „hovoří k duši“ (*Sahara*, str. 59, 60). Znovu se tedy setkáváme s principem „překlada“ – oba jazyky totiž předpokládají tvůrce, subjekt „překlada“.

Fromentin přináší do literárního kánonu orientální krajiny nové otázky, a to nejen motivicky, nýbrž především metodologicky a naratologicky. Jeho vypravěč se místy téměř identifikuje s cestovatelem svým důrazem na snahu vystihnout krajinu, záměrně se staví do pozice pozorovatele. Akt pozorování je kladen na stejnou úroveň jako akt vyprávění, ovšem tento krok mluvčí v textu nezplošťuje. Vypravěč prací se zrcadlením, multiplikací receptora a vytvářením interpikturálních paralel obohacuje orientální krajinu a základní témata jejího pojetí a transpozice. Důraz na postupnost tvorby krajiny posiluje vztah textů k malířským postupům, krajina krok po kroku tvořená je blízká krajině právě malované. I přes valorizaci nehybnosti se tak v textech vynořuje všudypřítomná dynamika krajiny a jen málokde jinde je možno se setkat s pohyblivější, proměnlivější orientální krajinou. Paradoxně lze říci, že jeho krajina je procesem, nikoli plátnem, je tvorbou samou, nikoli obrazem.

Fromentinův vypravěč vytváří orientální krajinu, která je zřejmě nejvíce ze studovaných textů otevřena imaginaci. Jeho důraz na abstraktnost krajiny znamená plné využití „bílých míst“, aktivaci procesu dodatečného doplňování. Fromentin bezprostředností krajiny rozumí postupnost jejího odhalování, zkušenost skrze chyby v jejím popise, jeho krajina vzniká bolestně, často na několikrát a s jazykovým váháním. V tom je její dynamika a modernost, zároveň však také její riziko. Jádrem děsu a strachu Fromentinova vypravěče není sucho, horko či smrt. Mnohem větší paniku v něm vzbuzuje umělá prázdnota, neforemnost a nezachytitelnost, nevyjádřitelnost, výrazová bezbarvosť a deskriptivní sterilita – tedy vše, co se vymyká možnosti interpretace. „Sebevražedně“ působí barva, která pod maskou barvy skrývá prázdnotu (*Sahara*, str. 95, 98.). Fromentinův boj s jazykem a jeho omezeními spočívá



ve dvou problémech, jež komentuje Christine Montalbetti<sup>543</sup>: neschopnosti jazyka zprostředkovat viděné (viděné má jinou strukturu než lexikální koncepce jazyka) a zároveň neschopnosti ztvárnit nečekané (exotika viděného uniká slovníku). Naopak Fromentinovým problémem není třetí aspekt zmiňovaný Montalbetti, totiž nedostatečnost reálného vytvořit literární text. Napětí mezi lingvistickou hranicí a krajinnou realitou se stává hlavním tématem Fromentinových textů, hlavní narativní výzvou pro jeho vypravěče.

Fromentinův vypravěč hledá mnohem spíše než barvy jejich odstíny, tedy to, co je za barvami, za jejich přechody. Hlavním cílem jeho pozorování není krajina zrcadlená, násobená, nýbrž krajina za zrcadlem, krajina, kterou nelze zahlédnout, ale kterou lze neustále tušit. Zrcadlem, jež znamená přechod mezi dvěma stupni nereálné krajiny, totiž mezi odrazem skutečné krajiny a krajinou neviděnou, se může stát jakákoli krajinná komponenta - hranice „skutečné pouště“, jež se před cestovatelem stále oddaluje, vytváří poušť za zrcadlem, nedohlédnutelnou, nedostižnou. Hranice světla a stínu je místem, které zrcadlově odráží chromatickou hodnotu reálné krajiny a zároveň odkazuje na nevyjádřitelný, tedy pro receptora nezahlédnutelný konglomerát světelného stínu. Ten je v širším pohledu dokonalým symbolem tenze a interference mezi vyjádřitelným a nepopsatelným, viděným a memorizovaným, jež tvoří hlavní pilíř Fromentinova pohledu na orientální krajinu.

---

<sup>543</sup> Cf. Christine MONTALBETTI: *Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque*; in: Linon-Chipon + Magri-Mourgues + Moussa 1998, str. 6.

## **Krajina – nepřítel (Guy de Maupassant)**

Maupassantovy cestopisné texty z Maghrebu (Alžírsko a Tunisko)<sup>544</sup> byly od počátku koncipovány jako novinářské příspěvky. Podobně jako Gautier, i Maupassant odjíždí na jih hledat exotiku, jež by čtivostí zaujala francouzské publikum. Texty však odrážejí i historický vývoj vztahu Francie ke koloniím, věnují značnou pozornost snaze pochopit koloniální systém, jeho chyby i přednosti a vysvětlit, z čeho pramení nedorozumění mezi okupující a okupovanou civilizací.

Přestože z pohledu politicko-sociálního lze u Maupassanta zaznamenat nová témata, jejichž síla se dále projeví až u Isabelle Eberhardt, koncepce krajiny je na první pohled značně tendenční. Maupassantova orientálně – africká krajina spočívá ve známých submotivech: specifické barvy a zvuky, sterilita, rozostření hranice reality a fantaskna, obraz pouštních měst jako labyrintu.

### **Krajina předtvořená**

Obdobně jako jeho předchůdci, i Maupassantův vypravěč svůj odjezd z Paříže doprovází tématem nemoci ze stereotypu, touhy po novém, jedinečném. Je-li pro něj cesta branou do nové reality (str.4)<sup>545</sup>, způsobem boje proti únavě z opakovaného, je cesta do Orientu navíc touhou po světle, teple, bizarnu. Marseille je podobně jako pro Gautierova či Lotiho vypravěče se svým jižním klimatem, zvláštním přízvukem francouzštiny a exotickými potravinami pocházejícími z přístavu první předzvěstí Orientu (str. 7-8). Afrika pak je předem danou metaforou prostoru zaplněného pouští, vášní a brutalitou, epického prostoru, který vypravěče vábí i odpuzuje zároveň:

*„Cítil jsem se přitahován k Africe naléhavou potřebou, nostalgií neznámé pouště, jakoby předzvěstí vášně, jež se jednou zrodí.“*<sup>546</sup>

Když po několika dnech v Alžírsku konečně zahlédne krajinu, která odpovídá jeho představě Afriky - „skutečnou Afriku“ (str. 20) - jako by veškerá krajina, kterou potkal před

---

<sup>544</sup> MAUPASSANT 1884. Dále jsme přihlíželi k některým povídkovým textům ze sbírky *Potulný život* (MAUPASSANT 2000) – odkaz na texty tohoto díla je vždy jmenovitě uveden.

<sup>545</sup> Str. 4. K motivu nudy před odjezdem viz také první odstavec povídky *Únava* (cf. MAUPASSANT 2000).

<sup>546</sup> „*Moi, je me sentais attiré vers l’Afrique par un impérieux besoin, par la nostalgie du Désert ignoré, comme par le pressentiment d’une passion qui va naître.*“ (str. 4-5)

tímto zážitkem, neměla s Afrikou nic společného a byla pouhou nepovedenou kulisou, mající za cíl zabránit mu v požitku z cesty. I Maupassantův vypravěč se nehodlá vzdát předobrazu orientální africké krajiny, jaký si vysnil a vyčetl na severu před svou cestou a díky němuž byl již před cestou autora – turisty schopen pracovat s tímto toposem nezávisle na reálných zážitcích.

Odtud také vypravěčův ostentativní nezájem o všechny prvky maghrebské krajiny, které neodpovídají prefabulovanému obrazu orientálna. Zatímco Alžír v něm navozuje okouzlení exotickým nádechem, Oran je naopak svou evropskou atmosférou čirým zklamáním, jež okamžitě vzbuzuje touhu pokračovat dále na jih – tedy směrem, jenž, jak víme od Fromentina či Gautiera, představuje synonymum exotičtějších prostor:

*„Oran je skutečně evropské obchodní město, spíše španělské, než francouzské, a nijak zvlášť zajímavé. /.../ Jakmile vkročíte na africkou půdu, zmocní se vás zvláštní potřeba jít stále dále, na jih.“<sup>547</sup>*

V Maupassantových textech se opět setkáváme s mystickou, prekoncipovanou geografii – v jeho případě prvek dálného jihu, hlubokého vnitrozemí pouště vyvolává snové představy plné vzrušení a nejistoty. Postupovat dále do pouště, za samou hranici arabské a černé Afriky, opět znamená překonávat sám sebe a hledat překvapivé:

*„Jih! Poušť, nomádi, neprozkoumaná území a také černoši, celý nový svět, něco jako počátek vesmíru! Jih! Kolik energie toto slovo pojímá na hranicích Sahary.“<sup>548</sup>*

Nelze tudíž zcela přijmout hypotézu Philippa Bonnefise o prázdnotě africké krajiny v Maupassantových textech, způsobené absencí evropských literárně duchovních legend.<sup>549</sup> Maupassantova orientální-africká krajina není stejně prázdna jako Chateaubriandova poušť nebo americký prales, nejedná se o prostor primitivní či duchovně prázdny. Prázdnota se zpřítomňuje v mysli Maupassantova vypravěče pouze ve chvílích, kdy není schopen pochopit

---

<sup>547</sup> „Oran est une vraie ville d'Europe, commerçante, plus espagnole que française, et sans grand intérêt. /.../ Dès qu'on a mis le pied sur cette terre africaine, un besoin singulier vous envahit, celui d'aller plus loin, au sud.“ (str. 23)

<sup>548</sup> „Le Sud! Le désert, les nomades, les terres inexplorés et puis les nègres, tout un monde nouveau, quelque chose comme le commencement d'un univers! Le sud! Comme cela devient énergétique sur la frontière du Sahara.“ (str. 75)

<sup>549</sup> Cf. Philippe BONNEFIS: *La Mille et Deuxième Nuit*, in: BIENVENU 1999, str. 59.

legandy lokální kultury a jejich historii nebo kdy mu propast mezi kolonizovanou a kolonizující civilizací brání tyto legandy objevit. Stejně tak je otázkou, zda v Maupassantově době lze skutečně ještě hovořit o absenci pouště v literárním kánonu a tudíž o její děsivosti kvůli „nelidskosti“<sup>550</sup>. Ve druhé polovině 19. století je poušť v evropském intelektuálním chápání již dávno „zabydlená“ všemi literárními a malířskými díly, jež ji ztvárnila – a to i přes to, že její skutečný obraz a zážitek z reálného místa se tomuto předobrazu nemusí vždy podobat. I Maupassantův vypravěč se snaží bojovat s rizikem opakování v pasážích popisů orientální krajiny – ve chvílích, kdy zdůrazňuje neznalost terénu, nepochopitelnost jeho tradic a zvyklostí vytváří krajinu problematizovanou, atraktivní.<sup>551</sup> Maupassant rozvádí obdobně jako Fromentin motiv znepokojující hranice, jež v poušti odkazuje na krajinu jižnější, exotičtější, neznámou, vzdálenou z hlediska možností cestovatele, ale ne dost na to, aby se nezpřítomnila v imaginaci vypravěče, bránu vstupu do „skutečné“ Afriky. Krajina kolem cestovatele se stává skrytou pozvánkou do dalších krajin, je jejich příslibem, který však zůstane nenaplněn a díky tomu věčně exotický. Vize krajiny jakožto množiny potencionálních krajin by mohla odkazovat na Flauberta, Maupassantovy eventuelní krajiny jsou však dány spíše možnými prostorovými posuny (geografická vzdálenost) než časovou smyčkou (simultánní možné krajiny objevované vypravěčem).

## Barvy krajiny

Ve všech textech se postupně vyjevuje triptych hlavních barev, pomocí nichž vypravěč koncipuje atmosféru krajiny: bílá, červená, černá. Barvy jsou uvedeny do textu bez jakékoli nuance, jako by orientální krajina byla složena pouze z jednoznačných extrémů, bez možnosti tónovat. Hovoří-li Gérard Délaisement<sup>552</sup> o významnosti slova „*taches*“ („skvrny“) v Maupassantových textech věnovaných Alžírsku, je třeba dodat, že tyto skvrny jsou většinou jasně ohraničené, syté, jako by nepřipouštěly žádné nekonkrétní prolínání. Spíše než o „stupňování odstínů“<sup>553</sup> bychom hovořili o stupňování *hranic* odstínů a tónů – protože právě ony hranice a z nich vznikající kontrasty Maupassantovu vypravěči v africké krajině učarovaly. Jsme však daleko od Fromentinových nedefinovatelných odstínů, od Lamartinovy touhy vykreslit slévání barev. Jediné rozostření barev souvisí s jejich roztavením v horkém

---

<sup>550</sup> Ibid., str. 61.

<sup>551</sup> K práci Maupassanta s prvkem neznámé krajiny v dalších cestopisných textech, předně italských, cf. např. Francis MARCOIN: *La Mort au Midi*; in: BIENVENU 1999, str. 67.

<sup>552</sup> Gérard DÉLAISEMENT: *Vers l'Afrique, derrière le voyageur... le poète, l'historien*; in: BIENVENU 1999, str. 49.

<sup>553</sup> Ibid., str. 51.

slunci, krajina severní Afriky je jinak plná kontrastů daných neproblematizovanými barvami, jež se jedna od druhé odrážejí nepochybně a jasně jako na expresionistických plátnech.

Bílá barva je spjata veskrze s pozitivními pocity vypravěče. Tak jako později u Tangeru Lotiho cestovatele, od počátku zhmotňuje a personifikuje v Maupassantově textu předně město Alžír, první skutečný kontakt cestovatele s africkou půdou, plný dojetí, očekávání a nadšení. Bílá elegance Alžíru pod modrým nebem je známkou vnitřního klidu, radosti z dosaženého cíle, důvěry a světla: „Jak je to sněhobílé město krásné v oslňujícím světle!“<sup>554</sup> Bílé oslnění (Délaisement hovoří trefně vtipně o „symfonii v bílém dur“, tedy s bílou převahou<sup>555</sup>) také jako by přesně korespondovalo s duševním rozpoložením vypravěče, který je zatím v jistém slova smyslu nevinný, nedotčený brutalitou afrického světa a kraje, neohrožený jeho zvyky a nebezpečími. Celá kapitola věnovaná Alžíru se nese v duchu bílé barvy, bílých domků, bílé pěny moře, bílých mraků nad městem – i bílých džellab, oděvů arabských Alžířanů. Tato „/.../ pěna bláznivé bělosti“ (str. 13) doprovází cestovatele na každém kroku při poznávání denního rytmu města, naplňuje jej optimismem a energií vzbouzející zvědavost – a také iracionální, instinktivní sympatií k arabskému obyvatelstvu.

Postupně však do textu přistupují další, méně jednoznačné barvy, jež krajinu problematizují. Objevuje se předně červená, barva vyprahlé půdy, ohně, barva energie, která je (oproti energii vzbuzené bílou) nezvladatelná a nezávislá na vůli pozorovatele, protože pramení z příčin jemu cizích – z klimatu pouštní krajiny. Symbolizuje-li bílá barva příjemně orientální město chlazené mořem, červená znamená nitro krajiny bez vláhy, rozervané a obnažené nedostatkem vody, vnitřní svět nebezpečného prostoru, kde je Evropan definitivním cizincem:

*„/.../ země je nahá a červená, skutečná africká země.“*

*„Poté procházíme úzkými průchody mezi horami, jež svým červeným a obnaženým povrchem vypadají, jako by byly nedávno vypáleny.“*

*„Nalevo se tyčí ohnivě rudá skála /.../“<sup>556</sup>*

---

<sup>554</sup> „Quelle est jolie, la ville de neige sous l'éblouissante lumière!“ (str. 12).

<sup>555</sup> „symphonie en blanc majeur“ (ibid., str. 50).

<sup>556</sup> „/.../ la terre devient nue et rouge, la vraie terre d'Afrique.“ (str. 20)

„Puis nous passons par des défilés étroits entre deux montagnes qu'on dirait incendiées depuis peu, tant elles ont la peau rouge et nue /.../.“ (str. 24-24)

„Sur la gauche se dresse un rocher d'un rouge ardent /.../.“ (str. 28)

Červená barva v textu implicitně aktivuje kromě vizuálního i hmatový smysl, neboť je vždy spjata s horkostí. Její symbolický dopad na krajinu ve formě věčně přítomného ohně znamená fyzickou výzvu pro cestovatele (nebezpečí sucha, úpalu) a intelektuální výzvu pro vypravěče, jejímž cílem je prověřit, zda krajina, jejíž přírodní živly nejsou v rovnováze, nezachvátí jeho ducha a nepovede jej k téže nevyrovnanosti.

Text konečně pracuje také s černou barvou vegetace spálené na prach, barvou popela, nebezpečné noci, případně s její stínovou a stejně bezútěšnou obdobou, šedou. Červená a černá barva jsou v textu často propojeny – jejich společným článkem je pak téměř vždy motiv ničivého ohně, slunečního žáru, který zemi rozpálí a následně zcela rozdrť na prach a z půdy učiní popel. Sterilní půda ničená na popel není neznámým motivem – Maupassantův vypravěč však v tomto prvku již nehledá na rozdíl od Chateaubriandova vypravěče důsledek špatné vlády muslimských panovníků ani duchovní trest či moment usebrání – pro jeho vypravěče je tento typ krajiny výzvou a prožitkem nebezpečí, nikoli mystickou příležitostí.

Sterilita krajiny je poprvé v textu exponována zprostředkovaně, s odstupem, totiž skrze neštěstí třetí, neznámé osoby, bez subjektivního hodnocení či politicko-etických komentářů. Jedná se o emotivní pasáž, v níž cestovatel potkává starou Francouzku zničenou místním klimatem, jež místo vytoužené půdy našla v neúprosné Africe pouze smrt pro své děti:

*„Přede mnou shrbeně kráčí stará žena v černé sukni, na hlavě bílý čepec, koš přes levou paži, ve druhé jako slunečník ohromný červený deštník.“<sup>557</sup>*

Tato pasáž je klíčem k chromatické identitě maghrebské krajiny. Kombinací tří základních barev žena ztělesňuje všechny aspekty prostoru, s nímž postupem času splynula v bolestném souboji a odevzdání. Její tragika, groteskně podtržená kontrastem pouštního světa s francouzským čepcem a deštníkem místo slunečníku, jako by ji předem určovala ke zkáze. Fakt, že její vzezření je dominováno třemi barvami, jež vypravěč spojil s prostorem maghrebské krajiny, jen zdůrazňuje tragiku věci: skrze evropské módní doplňky žena dosud zůstává spojena se severním světem, barvy však již naznačují, že okolní krajina ji pohltila.

---

<sup>557</sup> „Devant moi une femme, une vieille femme en jupe noire, coiffée d'un bonnet blanc, chemine, courbée, un panier au bras gauche et tenant de l'autre, en manière d'ombrelle, un immense parapluie rouge.“ (str. 29-30)

Prostor vysněné, kdysi opuštěné Francie, označovaný jako bájně „tam“, se pro ni stává protikladem místního smrtonosného kraje, avšak protikladem definitivně ztraceným.

Maupassantův vypravěč výjimečně užívá také žlutou – a opět, podobně jako v případě Fromentina, čistě v negativních konotacích, spojenou se sterilitou písku. Žlutá barva je (jako jediná) explicitně spojena s ošklivostí, a to zejména estetického, nikoli duchovního rázu:

*„Je to v celé své ošklivosti bída, žlutá bída země.“<sup>558</sup>*

Kromě ošklivosti je žlutá pro Maupassantova vypravěče znakem chudoby, zabarvuje tedy krajinu sociálním aspektem a motivem průměrnosti. Není nutně spojena s negativním aspektem evropské civilizace na africkém kontinentě, jak je tomu např. u Gautiera. Bída krajiny je rysem původním, souvisejícím s místními společenskými podmínkami a klimatem. Žlutá již není nevhodným superstrátem, je integrální součástí maghrebské krajiny, jež ztělesňuje její záporné vlastnosti.

## **Krajina - nepřítel**

Maupassantova koncepce orientální krajiny pracuje s obrazem prostoru personifikujícího pocit nebezpečí a permanentně hrozící, zároveň však nečekané zkázy, čerpá z řady stereotypů, jež se ustálily v průběhu první poloviny 19. století a které jsme definovali již v předchozích kapitolách.

Typickým je motiv pouštního větru – sirocco. I Maupassantův vypravěč je jím ohromen, dezorientován a duševně poznamenán (str. 35), obdobně jako fata morgánou (str. 35), která spolu s oslněním ze slunce pomáhá rozostřit smysly a slít zvukové, zrakové a čichové vjemy v konglomerát pocitů mezi realitou a fantasknem (str. 39). Na pouštní bouři se beduíni připravují stejně, jako by čekali ozbrojený útok na svůj tábor – a poté, co se přežene, sklízí stejné následky (str. 126). Slunce je „*velkým smrtonosným tyranem Afriky*“ (str. 128), poušť královstvím smrti, písčité duny bolestně připomínají pohyb vln moře (str. 152).

---

<sup>558</sup> „*C'est, dans toute sa hideur, la misère, la jaune misère de la terre.*“ (str. 69)

I přes to, že Maupassant nevytváří kritiku arabské (či muslimské) populace jako takové, v jeho textech se objevuje již od Chateaubrianda známé rovnítko mezi drsností klimatu a hrubostí povahy jeho obyvatel. Africká krajina způsobuje samotu člověka, jež izoluje kvůli neustálému boji o základní životní zdroje, má vliv taktéž na jeho nevybíravost a primitivní chování.:

*„/.../ žijí sami v té rozlehlé neutěšené krajině a umějí tudíž přemýšlet jako osamocení dělníci.“*

*„Možná také horkost klimatu, jež dráždí senzuační touhu, otupila v těchto lidech násilného temperamentu veškerou delikátnost, jemnost, intelektuální čistotu, jež nás chrání před odpudivými zvyklostmi a kontakty.“<sup>559</sup>*

Dalším opakujícím se motivem jsou pouštní města – architektura labyrintů. Nedochozí však z rozpracování tohoto tématu ve stylu Nervalovy Cesty do Orientu – motiv měst zůstává často v rovině cestovatele. Uličky a nahuštěné domky jsou zaznamenány, nikoli interpretovány, atmosféra ztracenosti sice prožívána, nikoli však promyšlena. Městské labyrinty však přece přinášejí v Maupassantově koncepci v jistém ohledu obohacení - slouží k posílení paralely mezi lidskou existencí a přírodní krajinou. Křivolaké ulice bez systému a řádu jsou pro cestovatele podobny stezkám či jeskynním galeriím vytvořeným zvířaty (str. 63), celá města jako by byla nahodilým a nedokonalým dílem divokých šelem spíše než uvažujícího člověka (str. 165-166).

Relativizace přechodu mezi lidským a přírodním světem oslabuje lidskou přítomnost v krajině. Člověk opět vplouvá do krajinných vztahů, jeho existenci, zvláště pokud se jedná o beduína, lze vystopovat pouze zprostředkovaně – jednou díky kouři, jež stoupá na první pohled opuštěnou krajinou, jindy díky písečnému prachu, jež zvedá v poušti osamělý jezdec na koni:

---

<sup>559</sup> *„/.../ vivant seuls dans ce large pays désolé, aux horizons infinis, ils savent penser comme les travailleurs solitaires.“ (str. 56)*

*„Peut-être aussi l'ardeur du climat, qui exaspère les désirs sensuels, a-t-elle émoussé chez ces hommes de tempérament violent la délicatesse, la finesse, la propreté intellectuelle qui nous préservent des habitudes et des contacts répugnants.“ (str.- 85-86)*



*„Poté, tak daleko, že je vidět jen stěží, je možno rozlišit v neplodné prachem pokryté rozlehlé zemi jakýsi kouř, jemný oblak, který stoupá k nebi a zdá se kráčet po zemi. To je jezdec, jenž pod nohama koně zvedá jemný a horký prach.“*

*„/vojáci/ Je vidět, jak se dlouho, dlouho vzdalují, tam nalevo, a poté už je vidět jen šedý mrak, který se nad nimi zvedá.“*

*„Arabská výprava naopak nenechává po sobě více stop, než let ptáka.“*

*„Všude na nižších kopcích bylo vidět vesnice, jež zdáli vypadaly jako zmeť bílých kamenů.“* <sup>560</sup>

Člověk nevykazuje známky existence v krajině, nezanechává v ní stopy. Jeho přítomnost je dematerializována horkem, jako by se odpařoval, odhmotňoval a stával se pouhým oblakem písku, vizuálním omylem. Nahrazení člověka vzdušným prvkem (oblak, let ptáka) je u Maupassantova vypravěče příznačné a nemá daleko k pojetí Fromentina. Tímto posunem člověk ztrácí svou identitu, neboť za oblakem prachu lze tušit nejen jezdce či karavanu, nýbrž taktéž větrný vír nebo pohyb zvířete. Splývání krajiny a lidské existence však výjimečně funguje i obráceně, stejně jako u Balzaka či Lamartina lze u Maupassanta nalézt cosi jako motiv přírodní architektury. Ohořelé kmeny doutnající do noci tak například svým odkrytým, obnaženým řádem vytvářejí dojem města svítícího do noci s náhle prostornými bulváry, jejichž prázdnota způsobená spálením větvoví ukazuje na potměšilé široké ulice severních měst (str. 202). Zářící prázdnota paradoxně vzbouzí přelud evropské civilizace, maghrebská krajina obrací principy evropské krajiny, v níž je město protikladem přírodní otevřenosti. Vyprázdňenost a osvětlenost jsou dva krajinné rysy, jež propojují maghrebskou krajinu s krajinou Evropy. Africká krajina se nečekaně a nekontrolovaně může na okamžik stát obrazem severní krajiny, město a les splývají – přičemž prostředníkem je oheň, jenž vypálením stromů způsobil prázdno i světlo.

Hlavním spojujícím článkem lidské a krajinné tvorby je často barva. Vrcholem splývání života a krajiny je pasáž, kdy na základě vizuálního efektu (založeného opět na dvou

---

<sup>560</sup> *„Puis, dans l'étendue de terre stérile et poudreuse on distingue, si loin qu'on la voit à peine, une sorte de fumée, un nuage mince qui monte vers le ciel et semble courir sur le sol. C'est un cavalier qui soulève, sous les pieds de son cheval, la poussière fine et brûlante.“* (str. 21)

*„Les soldats/ On les voit longtemps, longtemps s'en aller là-bas, sur la gauche; puis on n'aperçoit plus que le nuage gris qu'ils soulèvent au-dessus d'eux.“* (str. 37)

*„Un parti arabe, au contraire, ne laisse pas plus de marques de son passage qu'un vol d'oiseaux.“* (str. 52-53)

*„Partout, sur les sommets moins élevés, on aperçoit des villages qui, de loin, ont l'air de tas de pierres blanches.“* (str. 181-182)

ze tří pilířových barvách krajiny) Maupassantův vypravěč naznačuje svůj vzrůstající dojem z pohlcování, jímž poušť včleňuje do sebe všechny původně samostatné a svébytné komponenty, aby z nich vytvořila pouze další ze složek svého bytí:

*„/velbloudi/ Ti také měli barvu pouště, jako všechny bytosti zrozené v těchto žlutavých končinách. Lev, škorpión i člověk na sebe berou odstíny zpopelněné země, od horké červeně pohyblivých dun po kamenitou šed' hor. Malá vlaštovka z nížin se tak podobá půdnímu prachu, že je možno ji spatřit, až když vzlétne.“<sup>561</sup>*

Chromatická podobnost má moc vytvořit příslušnost ke krajině, splývání s okolní barvou znamená příslušnost k prostoru a identitu. Výjimečnost živého není dána ani tím, že je zdrojem pohybu v krajině – pohyblivé duny totiž mají taktéž dar rozpohybovat krajinu. Procesem barevného splývání tedy procházejí neživé i živé komponenty krajiny, barva je pro identitu důležitější než živoucnost.

Přesto nelze pominout v rámci role živých krajinných submotivů význam tradičních pouštních zvířat, která v Maupassantově textu hrají, ve srovnání s předchozími texty, mnohem výraznější roli, a to jak rozmanitostí druhů, tak frekvencí, s jakou se v toku textu objevují. Cestovatel se permanentně setkává s velbloudy, šakaly, supy, pouštními liškami, toulavými psy, hyenami či škorpióny a pouštními zmijemi. Všechna tato zvířata jsou a priori spjata s motivem smrti – ať už jako samotné zdroje nebezpečí smrti, nebo jako mrchožrouti, či také jako trosky umírající v poušti. Někdy se zvířata stávají přímo zdrojem napětí v krajině, jejich reálná či imaginární přítomnost ji zabarvuje aspektem neklidu. Sepětí zvířat a dramatu Maupassantův vypravěč užívá několikrát – například v souvislosti s toulavými psy, kdy se nebezpečí jejich přítomnosti spojené s motivem noci stává pro evropského cestujícího noční můrou. K napětí přispívá i princip opakování – stejně jako jsme se s ním setkali i u dalších autorů :

---

<sup>561</sup> „/des chameaux/ Eux aussi avaient la couleur du désert comme tous les êtres nés dans ces solitudes jaunes. Le lion, le scorpion, l'homme lui-même prennent là toutes les nuances du sol calciné, depuis le roux brûlant des dunes mouvantes jusqu'au gris pierreux des montagnes. La petite alouette des plaines est si pareille à la poussière de terre qu'on la voit seulement quand elle s'envole.“ (str. 158-159)

*„Mé okno je otevřené /.../ Slyším štěkat psy. /.../ Ale brzy se přibližují, přicházejí, jsou teď tady, u domů, ve vinicích, v ulicích. Jsou tu, pětiset, možná tisíc hladových, zuřivých psů /.../.“<sup>562</sup>*

Repetitivní koncept pasáže je spojen s permanentním rozpínáním významu psů – přibližují se k cestovateli a zároveň zaplňují stále širší prostor v krajině, odhad jejich počtu roste. Zatímco u Fromentina je okno vizuálním rámem vstřebání krajiny, zde plní roli sluchového mostu mezi vypravěčem a nebezpečnou krajinou, neboť tudy vchází motiv štěkotu psů do vypravěčova světa. Ten je omezením smyslového vnímání ve své dramatickosti posílen – tím, že je ze psů vnímán pouze štěkot není vizuální smysl uplatněn a je nahrazen zneklidňující imaginací rozpínající se smečky. Agresivita krajiny je tedy do textu vklíněna motivicky skrze dravá zvířata a klima, lexikálně pak definicí barev a některých přírodních úkazů, které dovolují krajině dosáhnout živelnosti a někdy ji antropomorfizují v jejím vnitřním násilí: Maupassantův vypravěč je často zaskočen brutalitou geologických útvarů a celkově nepřátelským vzezřením okolního prostoru, horská průrva pohlcuje okolní krajinu, stezky se strmě obrací a nečekaně otevírají do propastí (str. 66 aj.). Krajina je permanentní hrozbou nečekanosti.

Již jsme zmínili princip opakování, který přispívá k vytváření napětí v krajinných pasážích a kterého Maupassant využívá s vysokou frekvencí. Opakováním slovesných a adverbálních tvarů vypravěč navozuje atmosféru dlouhého a namáhavého pohybu nebezpečnou krajinou, opakováním substantiv a adjektiv pak často vyvolává klaustrofobní dojem cestovatele obklopeného začarovaným prostorem, z něj nelze uniknout:

*„Stoupáme dlouho, dlouho. Soutěska je méně hluboká, méně zarostlá. Ještě stoupáme, hora se postupně odhaluje.“*

*„Hory, už tak žluté pod sluncem, žluté písky, žlutý horizont, vše se zdálo ještě více žluté.“<sup>563</sup>*

---

<sup>562</sup> „Ma fenêtre est ouverte /.../ J'entends aboyer les chiens. /.../ Mais bientôt ils approchent, ils viennent; ils sont là maintenant contre les maisons, dans les vignes, dans les rues. Ils sont là, cinq cents, mille peut-être, affamés, féroces, les chiens /.../.“ (str. 26)

<sup>563</sup> „On monte, longtemps, longtemps. La gorge est moins profonde, moins boisée. On monte encore, la montagne se dénude peu à peu.“ (str. 68)

„Les montagnes, jaunes déjà sous le soleil, les sables jaunes, l'horizon jaune, semblaient plus jaunes encore /.../.“ (str. 134-135)

V poslední pasáži narážíme na leitmotiv pouštní krajiny, objevující se zprostředkovaně přes žlutou barvu: oheň, jenž se skrývá za každou zmínkou o slunci, horku, smrti, dokonce i za připomínkou něčeho jindy tak pozitivního, jako je světlo. Sbíрка vrcholí popisem ohně v jeho co možná nejexpresivnější formě: ohromného požáru, který likviduje lesy na hranicích pouště. Touto pasáží role uhrančivé schopnosti – skrze červenou barvu koryta změni v cestovatelových očích řeku v ohnivou náruč, prameny v plameny, zdroj vody v „řeku Dantova pekla“ (str. 216). Hrůza z nebezpečí a potencionální přítomnosti horka a ohně znemožňuje cestovateli radovat se z vody kvůli paranoidním představám z blížící se zkázy. Svou surovostí a bezprostřední nezvladatelností je oheň pro Maupassantova vypravěče nejvěrnějším spodobněním maghrebské krajiny. Krajina s postupem času a cesty přestává být místem rozjímání a objevování bizarna, novosti, a stává se nepozorovaně nespoutanou silou, permanentním protivníkem a v konečném důsledku – nepřítelem.

Maupassantův vypravěč koncipuje krajinu – nepřítele zcela cíleně, systematicky, a to jak na rovině prostorové, tak časové:

*„Po mé levici se otevírá vyprahlé a rudé údolí /.../ Ale náhle jej pomalu překročí velký stín. Zprvu směřuje z jednoho konce na druhý jako pohyblivá skvrna, jež klouže po holé zemi. Je to jediný skutečný obyvatel tohoto truchlivého a mrtvého místa. Zdá se, že nad ním vládne, jako tajemný a zlověstný duch. Zvednu oči a spatřím, že odplouvá s roztaženými křídly velký pojídač mrtvol, hubený sup, plachtící nad svým územím, pod dalším vládcem této rozlehlé země, již zabíjí – pod sluncem, pod tvrdým sluncem.“<sup>564</sup>*

Motiv smrti a zkázy se postupně rozprostírá na všech třech vertikálních rovinách: rozpálené slunce na nebi, sup - mrchožrout pod ním a konečně sterilní půda na zemi<sup>565</sup>. Gradace napětí vzniká chronologickým uspořádáním submotivů: cestovatel pojmenovává supa až poté, co vypravěč pracuje s motivem neznámého stínu, plujícího po údolí (str. 68-69). Jak jsme viděli již u Fromentina, časová relativizace submotivů a jejich následnosti je

---

<sup>564</sup> „Sur ma gauche un vallon s'ouvre, aride et rouge /.../ Mais soudain une grande ombre, lentement, le traverse. Elle passe d'un bout à l'autre, tache fuyante qui glisse sur le sol nu. Elle est, cette ombre, la vraie, la seule habitante de ce lieu morne et mort. Elle semble y régner, comme un génie mystérieux et funeste. Je lève les yeux, et je l'aperçois qui s'en va, les ailes étendues, immobiles, le grand dépeceur de charognes, le vautour maigre qui plane sur son domaine, au-dessous de cet autre maître du vaste pays qu'il tue, le soleil, le dur soleil.“ (str. 68-69)

<sup>565</sup> Identický postup Maupassant uplatňuje i v povídce *Tunis*, kde k smrtonosnému slunci a supovi přidává navíc motiv ruin a šakalů na zemi jakožto dalšího symbolu smrtelnosti – a smrti.

vděčným zdrojem napětí v textu. Maupassant ji však propojuje nejen s vágní představou nebezpečí, jak je tomu u Fromentina, nýbrž přímo s rizikem smrti. Ta kraluje všude, na všech krajinných úrovních a není z ní úniku.<sup>566</sup> Již se nejedná o pouhou přítomnost smrtelnosti prostřednictvím kostí a koster roztroušených v poušti<sup>567</sup> - klaustrofobní dojem posiluje fakt, že scéna působí dojmem zaběhlého, domluveného rituálu, prapůvodního pravidla, které bylo vytvořeno mnohem dříve, než tudy projížděl cestovatel, bez ohledu na jeho pocity a potřeby, a ten na něj tudíž nemá žádný vliv i přesto, že tato jaksi „předjednaná“ všudypřítomnost smrti na něj bezprostředně působí. Pronikání smrti posiluje další element, jež vypravěč spojuje s pouští: motiv všepřonikajícího ticha. Zatímco zvuk žije, neboť vzniká a zaniká, dosahuje určité vzdálenosti a má jisté hranice, intenzitu a charakter, ticho zahlučuje cestovatele svým trváním bez hranic a bezkrevnou existencí, jejíž trvání znamená smrt<sup>568</sup>:

*„Avšak nejzvláštnější je v těchto pouštních končinách ticho. /.../ tady není nic. Ohromné slunce stoupá nad zemi, kterou zničilo, a sleduje ji očima vládce /.../. Ani křik zvířete /.../, ani známka života.“<sup>569</sup>*

Maupassant tak navazuje na Denonovu koncepci zvuku jakožto spojníku se životem, na Chateaubriandův motiv umlčené pouště. Ticho je výjimečné nejen svou intenzitou, ale také tím, že implicitně připomíná absenci projevů života, je zároveň podtržením toho, co postrádá. Prostorově se krajina – nepřítel projevuje i dalšími prvky: její soutěsky, prolákliny a údolí často nečekaně (či na nečekaně dlouhou dobu) znemožní cestovateli vytvořit si představu o své pozici, dezorientují jej, zatemňují mu smysly a vědomí. Horizont často klame - na první pohled srozumitelný může skrývat tajné skrýše možného nepřítele, za dojmem roviny se může skrývat prohlubeň pro pouštní bandity či smečku šakalů. Krajina podvádí smysly cestovatele – jezero ve své lesklé hladině skrývá sterilní sůl místo životadárné vody (str. 130), sůl místo

<sup>566</sup> Maupassant ovšem motiv smrti spojuje nejen s africkou, nýbrž obecně s jižní krajinou – k tomuto tématu viz např. Marcoin, Francis: *La Mort au Midi* (in: BIENVENU 1999, str. 65 – 81). Zajímavá je v této souvislosti Marcoinem zdůrazňovaná paralela Maupassantovy koncepce „tajné, utajované smrti“, praktikované v luxusních hotelech Riviéry, a námi uvedené všední smrti alžírské a tuniské krajiny, která leží všem na očích a tvoří až banální součást každodenního života místní populace.

<sup>567</sup> Tuto tradičnější formu práce s motivem smrti v poušti můžeme nalézt například v povídce *Vers Kairouan* (cf. MAUPASSANT 2000), kde Maupassant užívá stereotypy typu pouštní vesnice – hřbitov, ruiny - fata morgána, kostry v písku apod.

<sup>568</sup> V této souvislosti připomeňme zajímavé srovnání s povídkou *La peur*, kde poušť je sice taktéž zdrojem panické, iracionální hrůzy, tentokrát však prostřednictvím zvláštního zvuku, tzv. nevysvětlitelného „zvuku smrti“, jak jej nazývají beduíni (cf. MAUPASSANT 2000).

<sup>569</sup> „*Mais ce qu'il y a de plus singulier dans ces aurores du désert, c'est le silence. /.../ Ici, rien. L'énorme soleil s'élève au-dessus de cette terre qu'il a dévastée, et il semble déjà la regarder en maître /.../. Pas un cri de bête /.../, pas un mouvement de vie.*“ (str. 96-97)

chladu pouze znásobuje horkost slunečních paprsků a vysušuje kůži cestovatele. Paradoxně má podobný efekt i rozlehlá krajina bez horizontu, v níž se cestující cítí stejně ztracen a bez opěrného bodu:

*„Dokud jsme mohli přehlédnout Zar’ez, uchovali jsme si jasnou představu o vzdálenostech a formách: jakmile jsme byli nahoře, veškerá jistota zmizela a my jsme se ocitli obklopeni fantasmagoriemi fata morgány.“*<sup>570</sup>

Tradiční proces stoupání na vrchol ztrácí iniciační hodnotu, očekávání dominance nad krajinou je zklamáno. Cestovatelovo úsilí není odměněno, vypravěč místo odhalení řádu krajiny orientaci ztrácí. Maghrebská krajina obrací další stěžejní princip evropské krajiny. K prostorové relativizaci se přidává časový aspekt: vypravěč užívá při pohybu krajinou výrazů jako „náhle („*subitement*“), „z ničeho nic“ („*du coup*“), „aniž byste si všimli“ („*sans vous rendre compte*“) apod. Prostor vytváří zvraty chronotopického rázu, jeho místa se radikálně mění v závislosti na perspektivě i časové ose. Vypravěč ztrácí vlastní ukotvení v realitě a jeho pohyb přestává mít identitu živoucího, podobně jako existence všech živých pouštních elementů.

### **Krajina jako krize důvěry**

Krajina Maupassantova vypravěče je plná nečekaných zvrátů, nepříjemných, permanentně obávaných překvapení, je lstivá a zákeřná, již neinspiruje, pouze vzbouzí postupně sílící paranoiu. Její nebezpečnost nabývá v textu na síle nejen s postupem času, nýbrž i s postupem v prostoru – stupňuje se totiž směrem na jih: jinými slovy, čím více se cestovatel přibližuje hlubinám pouště, tím surovější a nepřátelštější krajinu potkává. Zároveň jej však krajina osudově láká svou nepoznaností,<sup>571</sup> je pro cestovatele nepřítelem a pro vypravěče obsesí.

Je Maupassantova orientální krajina pouhým negativem životního prostoru? Paradoxně právě v poušti lze nalézt v kondenzované podobě jedinou, avšak klíčovou hodnotu

---

<sup>570</sup> „*Tant que nous avons dominé le Zar’ez, nous avons gardé la perception nette des distances et des formes: dès que nous fûmes dessus, toute certitude de la vue disparut; nous nous trouvions enveloppés dans les fantasmagories du mirage.*“ (str. 139)

<sup>571</sup> Maupassant tento dojem zdůrazňuje zmínkami o soudobých nepřesnostech map a zeměpisných označení této části kolonie – str. 93.

alžírské krajiny: přes svou mrtvolnou ustrnulost dosahuje prostor jisté formy završenosti.<sup>572</sup> Nepotřebuje ke svému dotvoření nic lidského, vnějšího – je dokonalý ve své radikálnosti, jeho extremita postačuje k plnému zaměstnání mysli pozorovatele, vede k reflexi a izolaci duše, vylučuje jakýkoli projev jinakosti, zeleně, pohybu, zvuku. Krajina je monotónní, všude odkrývá identické prostory a nenutí tudíž k pohybu, je třeba vystačit si s vlastním pohybem mysli, s vnitřním klidem, je třeba se dříve či později mentálně naladit na nehybnost krajiny – jinak tato krajina znamená smrt.

I přes svou prekoncipovanost a místy zřetelnou stereotypnost již není krajina Maupassantova textu zatížena mytičností bájněho duchovního Orientu ani náboženským aspektem. Jejím hlavním valorizačním prvkem již není potencionální spiritualita, nýbrž naopak nutná bezprostřednost, neinspiruje skrytou symbolikou, nýbrž prožívanou dramatičností. Skrze motiv všudypřítomného ohně se Maupassant začleňuje do kánonu orientální krajiny jakožto světa vášní a zkázy, světa bez uznávaných pravidel civilizace, do kánonu krajiny – extrému, jenž vylučuje mísení barev a živlů a je založen na jejich kontrastu a boji. V tomto směru Maupassantův text završuje Denonovo pojetí egyptské krajiny jako prostoru konfliktu živlů. Hrůza z budoucího ochromuje smysly a relativizuje taktéž hranice mezi nimi, propojuje a tím zhmotňuje jejich účinek („viditelná teplota“, „přelud zvuku“) vytvářejíc fantasmagorické obrazy ohrožující přičetnost svou nepřirozeností:

*„Dříve, než zapadlo, se slunce zbarvilo do ruda uprostřed oranžového nebe. /.../ Řeklo by se, že je to pohádková apoteóza opery s překvapivými a nepravděpodobnými barvami, něco falešného, nuceného, nepřirozeného /.../.“<sup>573</sup>*

Krajina ztrácí hodnověrnost, což jí však neubírá na nebezpečnosti. Vypravěč krajíně nevěří a zároveň nevěří v její opravdovost. Maupassantova koncepce krajiny je tedy především otázkou důvěry vypravěče v prostor. Odkaz na operní prostředí jde v tomto případě hlouběji, než v případě Gautierova textu: opera není estetizací krajiny, nýbrž funguje jako popření její hodnověrnosti a integrálnosti. Nejde již o hru, nýbrž o rizika, skrytá za kulisami a nakonec o samotné riziko zřícení těchto kulis. Krajina je opakem harmonie, znamená permanentní odchylku od vyrovnanosti a deformuje principy, které dle zkušenosti vypravěče

---

<sup>572</sup> K tomu výborný postřeh Philippa Bonnefise (op. cit., str. 61 a 62).

<sup>573</sup> „Le soleil, près de disparaître, se tentait de rouge, au milieu d'un ciel orange. /.../ On eût dit une féerique apothéose d'opéra d'une surprenante et invraisemblable couleur, quelque chose de factice, de forcé, et contre nature /.../.“ (str. 101)

fungují v jiných prostorech: monotonie a opakování jsou zdrojem napětí, nikoli uklidnění, světlo zdrojem zkázy, nikoli energie, barevná podobnost submotivu neznamena vizuální harmonii s okolím, nýbrž ohrožení jeho identity. Maupassantův vypravěč za nalezení bizarna platí vysokou cenu.



## **Krajina mezi otevřeností a prázdnotou (Pierre Loti)**

Z hlediska studia orientální krajiny lze v díle Pierra Lotiho nalézt několik textů, jež nejen pokračují v konstituci toposu orientální krajiny, nýbrž ji i určitým způsobem završují. Pro potřeby naší práce se v následující kapitole zaměříme na čtyři texty: *V Maroku* a dále na trilogii *Poušť*, *Jeruzalém* a *Galilea*<sup>574</sup>. Zatímco *V Maroku* vzniklo ve formě kroniky, v níž Loti jakožto člen delegace budoucího francouzského velvyslance zachycuje pouť z Tangeru do Fesu, kde došlo k předání pověřovacích listin marockému vládci, a následný návrat zpět, *Trilogie* z cesty po Malé Asii je osobnější, je založena na zážitku soukromé cesty autora. Texty tedy zaznamenávají různé cílové země a taktéž různé okolnosti cesty. Jednou z otázek bude, zda se tyto odlišnosti kontextu odrážejí jednak v jejich stylu, a přesněji řečeno ve stylu, kterým vypravěč komponuje krajinné aspekty, a taktéž zda tento faktor ovlivňuje změnu promluvy cestovatele a vypravěče při popisech krajiny. Pokusíme se vytyčit ty z kompozičních krajinných prvků, které všechny čtyři texty spojují a taktéž ty z nich, jež naopak znamenají rozdíl mezi *V Maroku* a *Trilogií*.

### **Estetizovaná krajina**

Ve srovnání s předchozími cestopisnými texty dává Lotiho vypravěč opakovaně výrazněji najevo svou vůli krajinu estetizovat, upřednostňovat efektní obrazy. Pracuje často se základními principy malířské perspektivy, obdobně jako někteří předchozí autoři, novinkou je však tematizace výběru motivů jakožto estetického gesta – zatímco si cestovatel více všímá exotických obrysů obyvatel a zvířat, když se odrážejí na pozadí divokých plání<sup>575</sup>, vypravěč zdůrazňuje pečlivost výběru kostýmů a barev s cílem co nejvíce zabarvit krajinou scénérii z hlediska estetického očekávání čtenáře:

*„/.../ i naše uniformy přidávají tomuto obrazu odjezdu trochu na rozmanitosti, barvách a zlatě.“*

---

<sup>574</sup> Vzhledem k tomu, že všechny čtyři texty pocházejí z jednoho souhrnného vydání Lotiho cestopisů (LOTI 1991), v celé práci, včetně této kapitoly, je rozlišujeme přímým označením titulu, případně slovem *Trilogie*, pokud se budeme odkazovat na všechny tři texty trilogie.

<sup>575</sup> *Poušť*, str. 415.

„Ostatně naše karavana, tmavé koňské postroje, oděvy neutrálních odstínů, to vše nabývá na onom zeleném pozadí divokého a rozdílného vzezření /.../.“<sup>576</sup>

Hodnota barev, obleků i pozadí souvisí se záměrnou segmentací jejich kontrastů, již realizuje vypravěč. Pracuje s barvami, které vzbuzují žádaný efekt, v kontextu, který tento efekt může posílit. K podtržení estetického základu textu přispívá i řada dalších stylistických a lexikálních postupů jako pravidelné užívání historického přítentu a obecně bohatá hra s verbálními mody a časy (užívání imperativu, futura, historického přítentu, řečnické otázky):

„Obrátme se, abychom naposledy řekli sbohem Bílému Tangeru /.../.“

„To je oued M'cazen, známý svou obtížností pro přebrodění /.../. Takže co budeme dělat?“<sup>577</sup>

Cílem zmíněné verbální rozmanitosti není pouze oživení promluvy. Užívání interogativních slovesných forem, futura a temporálních adverbíí spjatých s aktuální akcí („ce soir“ místo „ce soir-là“, futurum místo kondicionálu, „demain“ místo „le lendemain“) navozuje i přes estetizaci krajiny dojem bezprostřednosti prožitku, kompenzuje odstup daný tematizací estetického gesta vypravěče. Promluva se tak zakotvuje v momentální pasáži cesty, aspekt momentálního převažuje nad odstupem vypravěče při tvorbě cestopisu koncipovaného po vykonané cestě. Zdůraznění právě prožívaného navíc do textu přináší motiv vzácnosti a neopakovatelnosti konkrétní chvíle a krajinného obrazu s ní spojeného.<sup>578</sup>

Využití přítentu má však v některých pasážích i další efekt, totiž vytvoření napětí. Po první, hrůzné noci prožité v domě ve staré čtvrti Fesu vypravěč otevírá další kapitolu slovy: „Někdo klepe na dveře.“<sup>579</sup> Prézens tak posiluje dojem strachu a bezprostřednosti nebezpečí a přenáší dojmy z noci do dalších kapitol a částí dne. Napětí vytváří Lotiho vypravěč nejen

---

<sup>576</sup> „/.../ nos uniformes aussi ajoutent à ce tableau de départ un peu de diversité, de couleur et d'or.“ (V Maroku, str.175)

„D'ailleurs, notre caravane, nos harnais sombres, nos costumes des teintes neutres, tout cela vient de prendre un air sauvage et différent sur ces fonds verts /.../.“ (Poušť, str. 435)

<sup>577</sup> „Retournons-nous une dernière fois pour dire adieu à Tanger la Blanche /.../.“ (V Maroku, str. 176). Obdobný postup viz např. Jeruzalém, str. 492 a 494.

„C'est l'oued M'cazen, réputée difficile à franchir /.../... Alors, comment allons-nous faire?“ (V Maroku, str. 190)

<sup>578</sup> Tento postup je výrazný například v popisných pasážích západů či východů slunce, kdy zlatá, potažmo růžová barva jako by pokaždé byla jedinečná, neboť je spojena s „tímto“, „dnešním“ večerem či ránem – viz např. Poušť, str. 422.

<sup>579</sup> V Maroku, str. 231.

zpřítomněním dějů. Kromě obracení časové linie<sup>580</sup>, tedy postupu, s nímž jsme se setkali i u Fromentina, využívá taktéž opakování:

*„Pokračujeme v cestě, jež stoupá děsivě vyhlížejícími soutěskami /.../ mezi stále vyššími, vyššími a temněji hradbami.“*

*„Noříme se dovnitř stále dále, stále dále, do neznáma, jež se ztemňuje i přes těžké slunce a kde, zdá se, klíčí jakési němé hrozby zkázy...“<sup>581</sup>*

Opakování děje je v některých případech prohloubeno použitím adverbia „*toujours*“ („stále“), které samo o sobě iterativním zabarvením násobí dojem opakování pohybu či pocitu. Lotiho vypravěč na jiných místech opakované výrazy nekládá bezprostředně po sobě, nýbrž jimi prokládá delší popisné pasáže. Jedná se o další krok, jak sjednotit promluvu, zároveň však dodat napětí z prohlubující se nepřetržité beznaděje (viz opakování výrazu „všude smutné odstíny“, jež se opakuje při popisných odstavcích Fesu<sup>582</sup>). Repetitivní přístup zahrnuje nejen samotné lexikální jednotky, nýbrž i celé či částečné větné konstrukce, přičemž efekt (vzrůstajícího) napětí je obdobný.

Estetizace krajiny je v *V Maroku* i *Trilogii* spjata s maximálním využitím rytmu textu. Tento konstrukční krok přivádí text cestopisu až na úroveň rytmizované prózy či dokonce poezie v próze, velmi často opět využitím efektu opakování lexika či vybrané části větné stavby. I tento postup je společný pro všechny zkoumané Lotiho texty (silně např. *V Maroku*, str. 178, 279, *Poušť*, str. 354). Pro rytmizaci navozující dojem klidu až uspávajícího je najednou použito opakování na několika úrovních: lexikální („*cheminer*“, „*solitudes*“, „*ni-ni*“), syntaktické („*de loin en loin*“, „*de lieue en lieue*“), modální (koncentrace infinitivů).

Stylistickému postupu opakování je v rovině motivické vytvořena paralela zmíněním ozvěny, kterou krajina cestovatelům poskytuje. Cestovatel prochází zvukovými údolími plnými

---

<sup>580</sup> Obrácení časové posloupnosti s cílem navození napětí z neznámého vjemu, jež dospěje v závěru pasáže v logické a často banální vysvětlení, využívá Lotiho vypravěč velmi často, v obdobném duchu jako Fromentin. Viz např. *V Maroku*, str. 173, 188, 193, 203, 279, *Galilea*, str. 567, *Poušť*, str. 351, 380, 400.

<sup>581</sup> „*Nous reprenons notre route ascendante par des gorges d'un aspect effroyable, /.../ entre des murailles toujours plus hautes, plus hautes et plus sombres.*“ (*Poušť*, str. 361)

„*/.../ nous nous enfonçons là-dedans toujours plus loin, toujours plus loin, dans tout un inconnu qui va s'assombrissant malgré le lourd soleil et où semblent couverts on ne sait quelles muettes menaces de destruction...*“ (*Ibid.*, str. 378)

<sup>582</sup> *V Maroku*, str. 279.

ozvěn<sup>583</sup>, ozvěna násobí zpěv Beduínů či odráží od země zvyk kopyt a deformuje hlasy<sup>584</sup>. Motiv echa je více výrazný v textu *Pouště* a jeho náhlé několikanásobné vynoření z textu v rozsahu několika stránek jako by samo o sobě tvořilo textuální vzájemnou ozvěnu.

Princip stylistického i motivického opakování je jedním z kroků, jež vytvářejí sjednocení série dojmů, jimž by jinak hrozila fragmentarizace. Jeho negativním aspektem může být tematizovaný pocit nudy, několikrát zmíněný vypravěčem, zejména ve chvílích, kdy se na základě opakování postupně odhaluje banalita probíhajících i budoucích zážitků<sup>585</sup>.

Výrazným rozdílem oproti čistě cestopisnému stylu je celistvost, snaha o minimalizaci fragmentace toku textu. Detaily vystupující po sobě před očima cestovatele jsou vždy vypravěčem včleňovány do širších kontextů pomocí srovnání či propojení s dalšími motivy, Lotiho vypravěč upřednostňuje před efektem běžícího filmového plátna text jakožto plynulý tok obrazů, pokud možno postupně propojovaných mezi sebou. Těmito postupy se posiluje role vypravěče jakožto sjednotitele a koordinátora jednotlivých dojmů cestovatele. Forma nabývá stejné důležitosti jako obsah vjemů z cesty, napomáhá stylistickému sjednocení cestopisu a jeho harmonizaci. Jednotlivé prvky krajiny již nevstupují do textu na první pohled „přímo“, jak je tomu u Flauberta, částečně Lamartina či Gautiera, explicitně je zde na mnoha místech vyjádřeno jejich filtrování a modifikace skrze vědomí vypravěče. Lotiho vypravěč výslovně preferuje pocity, emocionální vyjádření nad vizuální pravdivostí a faktičností krajinných obrazů.

## **Město - nepřítel**

Studie všech předchozích autorů ukázaly, že orientální krajina s sebou nese jako nevyhnutelnou komponentu motiv města. V tomto trendu pokračuje i Loti, jeho koncepce se však výrazně vymyká. Město je předně, v *V Maroku* i *Trilogii*, systematicky a opakovaně kladeno do protikladu otevřené přírodní krajině. Z tohoto srovnání nikdy nevychází pozitivně, je naopak pro cestovatele často nepříjemným překvapením, zklamaným očekáváním, pro vypravěče pak zdrojem frustrace z uzavřenosti, nepochopení systému.

---

<sup>583</sup> Ibid., str. 353, 357.

<sup>584</sup> Ibid., str. 361, 375, 385

<sup>585</sup> *V Maroku*, str. 262, *Poušť*, str. 428.

Krajina *V Maroku* se otevírá obrazem Tangeru. Právě toto město by mohlo být zčásti chápáno jako jediná výjimka z výše uvedeného konceptu. Jeho popis je veden leitmotivem bílé barvy, jež v tomto kontextu znamená pozitivní hodnotu, a také faktorem blízkosti k Evropě. Cestovatel několikrát zdůrazňuje, jak málo hodin dělí Tanger od evropských břehů. Z tohoto faktu vyplývá taktéž nejednoznačnost exotických rysů města. Tanger je sice již africký<sup>586</sup>, ne však dost. Jeho atmosféra je ovlivněna islámem, ten je však v očích cestovatele mnohem méně přítomen, než, jak očekává, v nitru Maroka.<sup>587</sup> V průběhu tangerské fáze vyvstává postupně dojem, že exotické rysy města jsou spíše vysněné vypravěčem než vnímané cestovatelem. Relativně pozitivní obraz Tangeru je taktéž dán tím, že cestovatel město poznává jako první marockou krajinu, tedy dříve, než přírodní regiony, dříve než další města (Fes, Meknes), není unaven, zůstává vnímavý k novým podnětům.

Negativní role měst se plně projevuje až ve dvou dalších případech *V Maroku*, předně v pasážích věnovaných pobytu ve Fesu. Lotiho vypravěč plně pracuje se zklamáním očekáváním čtenáře – od počátku textu je totiž zřejmé, že právě Fes je určeným cílem výpravy, jakýmsi vyvrcholením dlouhé pouti marockou krajinou, završením diplomatické mise. Vypravěč (a s ním čtenář) si podvědomě vytváří v celé předchozí části textu očekávání tohoto města jakožto uspokojivého cíle, který je nakonec vypravěčem obrácen v převážně negativní moment celé cesty.

Již pohyb okolní krajinou Fesu je v mnoha ohledech příznačným pro zachycení role města ve všech zkoumaných textech. Vzhledem k tomu, že se jedná o první pasáž textu, kde se Fes skutečně objevuje, je dosah této charakteristiky pro celkový obraz města zásadní. Moment přibližování se k Fesu je spojován opakovaně s motivem dešťů, temné oblohy a chladu, tedy atributů přesně opačných od klasických schémat orientální krajiny. Samotný příjezd do města tento postup dále posiluje :

---

<sup>586</sup> „Vylodění v Tangeru je v 19. století již pro cestovatele prvním z dobrodružství.“ (POTIER 2006, str. 19)

<sup>587</sup> *V Maroku*, str. 171.

*„/.../ další jednolitě moře travin, zelené a žluté moře ječmene a fenyklů v květu, rovina Fesu! /.../ ještě dvě míle po této rovině a náhle, vynořivší se za horským pásmem, jež ustupuje jako divadelní kulisa, svaté město se pomalu objevuje před námi... Nejprve je to jen bílá linie /.../, kterou nekončící preludy deformují a rozkmitávají jako cosi nehmatného /.../. Poté, zatímco se ono pásmo stále rozestupuje, vyvstávají postupně před námi velké šedivé hradby, překlenuté velkými šedými věžemi. Jaké je to překvapení, vidět Fes zabarvený tak temně uprostřed tak zelené planiny, zatímco jsme si jej představovali celý bílý uprostřed písku. Zdá se překvapivě smutný, pravda, ovšem, viděn z dále, obklopený čerstvými porosty, člověk jen stěží uvěří, že se jedná o neproniknutelné svaté město a naše očekávání jsou tím téměř zklamána.“<sup>588</sup>*

Celá pasáž je postavena na postupném přechodu z pozitivního do negativního tónu. Je otevřena obrazem pestrobarevné rozkvetlé roviny, motiv města uveden do textu v kontextu bílé barvy s implicitním odkazem na pozitivní atmosféru jiného, předchozího města - Tangeru. Realističnost prvního vizuálního obrazu města je však vypravěčem okamžitě relativizována vložím do paralely s divadelní kulisou a zmínkou o deformacích obrazu fata morgánou, deformacích, jež ubírají linii města konzistenci – tedy samotnou podstatu, což je vzhledem k tomu, že město je do textu uváděno poprvé, významný krok pro jeho celou další roli v *V Maroku*. Vzhledem k tomu, že fata morgana je v realitě velmi těžko představitelná v počasí a klimatu, o němž cestovatel hovoří (děšť, chlad, šero), je jednoznačné, že užití tohoto motivu slouží pouze k relativizaci reálnosti obrazu Fesu. Ten je tak od počátku viděn vypravěčem jako prelud, nejasná linie na obzoru, tedy jako prostor iluzorní, vzbuzující místo dojmu záchytného bodu spíše pocit vizuálního omylu, senzuální pasti. Postupně sílící negativní prvek je prohlouben odkazem na šed' města posílenou dvojnásobným vertikálním nakupením jeho šedivých ploch (hradeb a ve vyšším vertikálním plánu věží), přičemž tato šed' je okamžitě vypravěčem dána do kontrastu se zelení okolní přírodní krajiny a s původní (tedy a priori pozitivní) představou bílého města. Výběr šedivé jakožto dominantní barvy města je záměrný : Lotiho vypravěč je jedním z mála, kteří tuto barvu v souvislosti s Fesem využívají

---

<sup>588</sup> „/.../ une nouvelle mer d'herbages toute unie, une mer verte et jaune d'orges et de fenouils en fleur; la plaine de Fes! /.../ Encore deux lieux de route dans cette plaine, et tout à coup, sortant de derrière un pan de montagne qui se recule comme un portant de décor au théâtre, la ville sainte lentement nous apparaît... Ce n'est d'abord qu'une ligne blanche /.../ que des mirages incessants déforment et agitent comme une chose sans consistance /.../. Puis, le même pan de montagne, s'écartant toujours, commence à nous découvrir de grands remparts gris, surmontés de grandes tours grises. Et c'est une surprise pour nous de voir Fes d'une teinte si sombre au milieu d'une plaine si verte, quand nous nous l'étions imaginée toute blanche au milieu des sables. Elle a l'air étonnamment triste, il est vrai, mais, vue de si loin, entourée de ces fraîches cultures, on a peine à croire que c'est bien là l'impénétrable ville sainte, et notre atteinte en est presque déçue.“ (*V Maroku*, str. 202-203)

jako dominantní<sup>589</sup>. V tomto kontextu je patrná zcela zásadní role barev pro zachycení posunu od kladného k zápornému hodnotovému měřítku: očekávaný bělozlatý obraz se stává šedozeleňm, a zeleň v tomto případě nestačí neutralizovat zklamání, jež je nakonec explicitně uvedeno v závěru pasáže. Paradoxně dojmu smutku brání jen skryté přání, aby toto město bylo pouhou fata morgánou, aby za ním postupně vyvstal jiný Fes více věrný původní představě vypravěče. Atmosféra smutku totiž nestačí zajistit vypravěči dostatek exotiky z pohledu na „svatý“ Fes, jenž se prezentuje bez očekávaných barev, jež jsou pro vypravěče jedním ze zásadních pilířů identity každé krajinné komponenty.

Negativní efekt Fesu se postupně během pobytu cestovatele bez ustání posiluje. Město vyvstává z popisů cestovatele jako temný, nepřátelský prostor vyvolávající ve vypravěči deprese, nejistotu a strach. Lotiho vypravěč v rámci tohoto postupu nevyhnutelně musí využít motivu labyrintu feských ulic<sup>590</sup>, motivu ruin a nepřehledné postupující zkázy. Fes je několikrát interpretován očima cestovatele jako nehybné, nepřirozeně tiché město, jemuž vypravěč přisuzuje mrtvolnost, smrt. Na fantasknosti mu přidává všudypřítomná nadměrnost, nepřirozená rozsáhlost (hradeb, ulic, chodeb domů). Rozměry jako by se postupně relativizovaly a přestával platit zákon trojrozměrného světa, v němž člověk nalézá své místo. Město se po setmění uzamyká desítkami bran, vypravěč se cítí uvězněn, izolován od okolní země, avšak taktéž od svého běžného časoprostoru, od života.

Vyvrcholením pasáže věnované Fesu je moment prvního přenocování cestovatele v jednom z domů starého města. Cestovatel se rozhodne oddělit od výpravy a pronajme si samostatný dům, aby se mohl plně začlenit do atmosféry feského prostředí<sup>591</sup>. Očekávání vypravěče jsou zřejmá: exotické zážitky umožněné splynutím s prostorem arabského starého města a jeho obyvateli. I zde však dochází ke zklamání, jež ústí v pasáž iracionálního strachu a nejistoty z neznámého a nepochopitelného. Cestovatel se dům vydává hledat sám. Samota ve spojení s labyrintem ulic, kterými prochází, než adresu nalezne, je příznačná a přispívá k obrazu chaosu a temnoty uliček. Přijmeme-li hypotézu Gastona Bachelarda, že labyrint lze prožít pouze o samotě<sup>592</sup>, je Lotiho vypravěč ideálním prototypem hrdiny, jemuž je labyrint

---

<sup>589</sup> Nejen arabští, nýbrž i evropští autoři téměř výlučně užívají bílou – srov. DE AMICIS 2006, THARAUD 1930

<sup>590</sup> Připomeňme, že medína Fesu je rozlohou a počtem ulic dodnes třetí největší v islámském světě.

<sup>591</sup> Natacha Potier předpokládá, že Loti si dům pronajal od přítele, francouzského lékaře doktora Linarèse, který pracoval na dvoře soudobého marockého sultána Moulaye Hassana I. (cf. POTIER 2006, str. 90, QUELLA-VILLÉGER 1998, str. 163).

<sup>592</sup> „.../ v labyrintu snílek opouští ruku své průvodkyně a je dán napospas samotě ztracené bytosti.“ (BACHELARD 2010, str. 256)

předurčen. Svou samotu prožívá čerstvě, neboť do okamžiku, kdy se vydal hledat svůj dům, byl vždy řadovým členem delegace a samotu v marocké krajině nepoznal. Nově objevený pocit osamocení spojený s motivem městského labyrintu je tedy o to silnější, samota se téměř okamžitě stává opuštěností a ztraceností. Hledání domu navíc probíhá večer a za neustávajícího deště, tedy ve tmě a chladu, kontextu motivů, jež posilují implicitní dojem smutku. Deprese je posilována pocitem neporozumění, neboť domy a zahrady vypadají neproniknutelně, jejich struktura znemožňuje cizinci zvenku pochopit, jak se do nich vchází i jak se z nich vychází – cestovatel je nezavřen, upostraněn, znevýhodněn svou neznalostí. Dříve než přistoupí k popisu pronajatého domu, je tento prostor vypravěčem ihned definován jako „nejpochmurnější“ příbytek, v němž kdy vypravěč trávil noc, dům se nachází v „nejtemnější“ ze všech uliček feské medíny<sup>593</sup>. Dům je rozpadlý, zatímco všechny další domy, které ve městě posléze cestovatel navštíví (a které patří významným marockým hodnotářům), jsou bohatě zdobené a ve výborném stavu – dojem zkázy domu a jeho obyvatel se tak postupně stále zvyšuje, napětí mezi tímto domem a ostatními stavbami posiluje dojem odcizení vypravěče vůči ostatnímu městu. Role tohoto toposu je však prohloubena mnohem více hned v úvodu pasáže, popisující první setkání cestovatele s domem : feský příbytek sice na první pohled obsahuje řadu znaků onirického domu (dojem hloubky, skrytá okna, tajemné místnosti, dům jako dočasné centrum světa), zároveň se však stává nejvýznamnějším místem odcizení vypravěče od předchozích prostorů i od sebe samého, oddálení se od vlastního světa a času.<sup>594</sup> Dům získává moc nad temporálním i prostorovým ukotvením vypravěče v realitě, hned v počátku přetrhává pouta, která jej váží k jeho prostředí. Svou mocí nad časovým horizontem cestovatele má taktéž sílu přivést vypravěče ke zpětnému hodnocení předchozích etap cesty – stává se místem reflexe, vnitřního usebrání. V tomto kontextu (osamocení hrdiny, relativizace jeho času, sebereflexe vypravěče) se Lotiho feský dům paradoxně přibližuje toposu krajinně zcela opačnému – poušti.

Dům je plný nekonečně se vynořujících nástrah (nízký strop u vstupu ohrožuje cestovatelovu hlavu, schodiště v temné chodbě je číhající překážkou volného pohybu po domě), zraňuje a útočí. Postupné objevování domu není příjemným překvapením, je odkrýváním „dalších hrůz“<sup>595</sup>, temných prostor, nečekaných zákoutí, jejichž intenzita je posilována opět vertikálním nakupením bez viditelného řádu (množství schodišť mezi

---

<sup>593</sup> V *Maroku*, str. 226.

<sup>594</sup> *Ibid.*

<sup>595</sup> *Ibid.*, str. 228.



nepřehlednými patry, vedlejší nebezpečně točivé schodiště, jehož konec se ztrácí v temnotě). Budova nemá sklep ani půdu, její struktura je vypravěči cizí a nedešifrovatelná. K konečnému důsledku tedy dům ztrácí jakékoli prvky onirického prostoru, je přesným protipólem útočiště, stává se pastí, bojištěm, které ohrožuje prostor cestovatele i racionalitu vypravěče. Její uzavřenost a nepřístupnost s klaustrofobními dosahy je okamžitě dána do paralely s nevlídností zimního Fesu, jehož brány se uzavřely se západem slunce a jehož temnota prohlubuje i symbolizuje nejistotu a s postupem noci se stupňující panickou hrůzu vypravěče, ohrožovaného neznámými smyslovými vjemy (vizuálními i zvukovými) a z nich vycházejícími znepokojivými pocity. Klaustrofobie vypravěče zároveň nestačí snížit hrůzu z nadpřirozeně rozměrných hradeb a zdí města, oba pocity jako by se spíše navzájem posilovaly. Připomeňme, že starý Fes je Lotiho vypravěčem definován v jedné z následujících pasáží jako „fanatický a temný“<sup>596</sup> – což by se v kontextu Lotiho otevřených sympatií k islámu a orientálním náboženstvím mohlo jevit jako velmi překvapivé. Ve světle opodstatnělé hypotézy Alaina Quella-Villéger, že Lotiho sympatie k islámu jsou více estetického než teologického rázu<sup>597</sup>, lze však vysvětlení hledat nikoli v jednotlivém sousloví, nýbrž v celkovém stylistickém záměru feské pasáže: fanatismus (a jeho temnota) není možno dle našeho názoru chápat mimo daný kontext, tedy jako projev náboženské nesnášenlivosti, nýbrž výhradně jako další z kroků, jak podpořit dusnou, iracionální a odcizenou atmosféru města. Etický význam slova ze zcela ustupuje estetickému záměru, obdobně jako v pasáži věnované městu Naplouse<sup>598</sup>. Hlavní feská mešita je v očích vypravěče „hluboká jako město“, temná a nebezpečná jako město, mohli bychom dodat – aniž by tento obraz vypovídal cokoli o hodnocení islámu vypravěčem. Paralela mezi městem a mešitou se týká estetického příměru: sloupové stromoví způsobuje omezení vizuálního rozhledu pozorovatele, navozuje opětovně dojem neproniknutelnosti, klaustrofobie, uzavřenosti, obdobně jako labyrintické uličky staré medíny.

Feský dům se stává toposem zatíženým mnohonásobnou symbolikou, se svými submotivy schodiště, dveří, závor, malých okem a temných koutů vytváří samostatnou krajinu se svým řádem, fungující jako „prostor v prostoru“ města, prostor, který však odráží a

---

<sup>596</sup> Ibid., str. 242.

<sup>597</sup> Cf. QUELLA-VILLÉGER 1998, str. 170. Lotiho vztah k islámu a jeho nenáboženský aspekt naznačuje Quella-Villéger tamtéž, když zmiňuje vzpomínku Lotiho na jeden z hovorů s tureckým pašou, v níž údajně odmítl konverzi k islámu s tím, že může měnit vlast, národnost, ale zůstane oficiálně křesťanem. Připomeňme v tomto kontextu, že v Lotiho domě je sice zbudován orientální sál i zdobná mešita, jeho ložnice je však spíše jednoduchou celou křesťanského mnicha.

<sup>598</sup> Galilea, str. 547.

symbolizuje v kondenzované podobě atmosféru celkového okolního prostředí, jehož je součástí. Temnota feských ulic a téměř permanentní absence přímého výhledu na nebe umožňují vytvořit sémantický významný obraz ulic jakožto návazných studní<sup>599</sup>, po jejichž dně se vypravěč pohybuje a z nichž občas náhodou zahlédne nebe. Vertikální posunutí Fesu pod úroveň země je dalším krokem k posílení dojmu pasti a citové izolace od předchozího i budoucího prožitého světa. Město se stává podzemním prostorem bez světla a tepla, symbol studny je zde opakem orientalistického symbolu zdroje vody a života, stává se prostorem vlhka a nebezpečí kontrastujícím s okolním otevřeným přírodním prostorem mimo město. Feská medína je podzemním labyrintem – vstupem do pekla, ovšem výjimečně pekla studeného, vlhkého, kluzkého. Lotiho vypravěč tak vytváří obraz odlišný od Bachelardovy teze, podle níž je labyrint vždy prostorem tepla<sup>600</sup>. Domníváme se, že chladný/vlhký labyrint má v literární imaginaci stejně významné místo jako labyrint horký/suchý, dokonce má svým propojením se submotivem podzemí a jeskyně širší sémantický dosah.

Fes přináší do textu další z motivů, jenž se bude opakovat v dalších městských pasážích: motiv hradeb. Feské hradby (stejně jako posléze hradby Meknesu či Jeruzaléma) jsou pro vypravěče vždy především místem strachu, nejistoty, nesrozumitelnosti, a to jak při pohledu zvenku, tak zevnitř města. Jejich složitý systém překrývajících se, místy zdvojených zdí, mezi nimiž vede úzká ulička ne vždy patrná očím vzdáleného pozorovatele se stává pro cestovatele místem bloudění, pro vypravěče noční můrou ztracenosti a nepochopení prostoru. Ornamenty hradeb vzbuzují ve vypravěči pocit ohrožujících zubů, svou mohutností a výškou ohrožují jeho vertikální identitu<sup>601</sup>. Na pozadí ponuré oblohy navíc získávají fantaskní podobu, jejich nereálnost přispívá ke ztrátě identity. Vypravěč je ztracen mezi fantaskními zdmi a sám se tedy posléze stává součástí tohoto nereálného světa, bez vazby mimo hradby.

O generalizovaném negativním pojetí města a významu Fesu v tomto směru svědčí pasáž věnovaná závěru pobytu ve Fesu:

*„Pojedeme do Meknesu, dalšího svatého města, ještě více zničeného a mrtvého, a odtamtud do nevěrného Tangeru, kde náš sen o minulosti a islámu rychle dojde konce.“<sup>602</sup>*

---

<sup>599</sup> Ibid., str. 265.

<sup>600</sup> BACHELARD 2010, str. 275, 276.

<sup>601</sup> Ibid., str. 234.

<sup>602</sup> „Nous nous en irons vers Mékinez, l'autre sainte ville encore plus délabrée et plus morte, et de là vers Tanger l'infidèle où, brusquement, finira notre rêve de passé et d'Islam.“ (V Maroku, str. 277)

Pobyt ve Fesu se stává zásadní etapou cesty, proměnil vypravěče, jenž ztratil důvěru v město, obává se budoucích hradeb, ulic, nepřátelských domů. Další průběh cesty předem definuje jako pouť od zničeného města k městu nevěrnému, od jednoho zklamání k dalšímu. Závěrem zmíněný „sen o minulosti a islámu“ ve skutečnosti neskončí v Tangeru návratem do Evropy: pro vypravěče skončil již ve Fesu, zničujícím pobytem plným strachu s nejistoty. Význam feské pasáže je podržen i popisem okolní krajiny, již cestovatel projíždí při odjezdu z města. V porovnání s krajinou příjezdu („obydlenou a tak zářivou“<sup>603</sup>) je náhle krajina tichá, mrtvá, je rozpálenou pouští – což je v přímém kontrastu s pohledem cestovatele na zelenou rovinu před Fesem při příjezdu. Krajina mimo město je ovlivněna pobytem v něm, je nakažena nebezpečností, nepřátelskou atmosférou, ztrácí svěžest a vlídnost. Vliv na její proměně mají i do dále čnící hradby, trvalá připomínka na vypravěčovu městskou noční můru.

Pasáž věnovaná pobytu cestovatele ve Fesu umožňuje vypravěči postupné vytvoření jednoho z hlavních koncepčních pilířů orientální krajiny: rozsáhlého protikladu mezi přírodní, otevřenou krajinou a krajinou měst. Od počátku jsou v *V Maroku* i *Trilogii* vnitřní klid (v *Trilogii* navíc několikrát zabarvený konotací duchovní), světelnost (a tedy i barevnost) a svobodná životnost přírodních (potažmo venkovských) prostor systematicky kladeny do opozice k temnému, klaustrofobnímu a nepochopitelnému prostoru měst, prostor radosti z detailů je pravidelně stavěn vedle prostoru zklamání, úpadku, ruin a zmaru. Tento kontrast je o to výraznější, že jej vypravěč neváhá rozšířit i na obyvatelstvo (obyvatelé Fesu v jeho očích nedosahují kvalit venkovanů<sup>604</sup>).

Motiv města, vytvořený během pasáže věnované Fesu, je udržován v celém dalším textu *V Maroku* a taktéž se s ním setkáme v *Trilogii*. Prohlouben je však již jen výjimečně, Fes se spíše zrcadlí v obraze všech měst, jež figurují v následných textech. Fes se tak stává hlavním nositelem negativního obrazu městského toposu a zakladatelem prakticky všech negativních submotivů : hradby, labyrint ulic, uzavřenost, nebezpečí, zkáza, mrtvolný klid. V případě jednotlivých měst jsou tak pouze posíleny některé z elementů. V mekneské pasáži nalzáme téměř kopii všech submotivů uvedených pro Fes: nekonečnost hradeb, všudypřítomné ruiny, stíny v temných uličkách, které mění obyvatele ve fantomy. Posíleno je

---

<sup>603</sup> Ibid., str. 271, v obdobném duchu i dále str. 279.

<sup>604</sup> Ibid., str. 241. Toto srovnání je o to překvapivější a viditelnější, že právě obyvatelé Fesu jsou tradičně v Maroku chápáni jako aristokracie země, což Loti bezpochyby věděl.

zde téma smrti. Mrtvolnost Meknesu je podtržena zmíněním hřbitova, který omylem posloužil výpravě jako tábořiště před samotným vjezdem do města (str. 286) a který se tak stává rámcem pro motiv Meknesu, neboť otevírá celou pasáž věnovanou pobytu v tomto městě. Neživost je dále dána mohutností hradeb, jež tlumí všechny zvukové známky života (str. 285) a jež působí na vypravěče jako „nádvoří smrti“ (str. 290). Meknes je definován jako „mumifikované město“ (str. 296) pohřbené pod vlastními troskami, nad nímž ční „mrtvé minarety“ (str. 288), kde procházka znamená permanentní stupňování pocitů zklamání a deprese.

Obdobně jako Fes, i Meknes ztrácí realističnost, stává se preludem bez podstaty, jehož jedinou identitou je mrtvolná strnulost a nevyhnutelná zkáza, izolující jej duchovně od živoucí přírodní krajiny kolem stejně jako neprostupné a pro vypravěče fyzicky i intelektuálně neproniknutelné hradby, jež svou nehybností vytvářejí jen další rezonanci jeho neživotnosti. Šedožlutá barva hradeb a rozbujelé žlutě kvetoucí kaktusy a opuncie, jež rozdírají zbytky architektury, jsou ostatně pro vypravěče jedním z výjimečných míst, kde žluté barvě přisuzuje negativní podtext (str. 292). Obdobně jako i na dalších místech, Lotiho vypravěč řeší setkání architektury a přírodních krajinných elementů pomocí aktivace fantaskního dojmu, města obklopená přírodním prostorem se tak automaticky musí stát chromaticky neurčitým iracionálním obrazem, jenž se může kdykoli rozplynout – v což vypravěč opakovaně doufá.

*Trilogie* pokračuje v celkovém obrazu města coby prostoru neklidu, strachu a depresí. Výčet všech měst, která vypravěči způsobují z různých důvodů zklamání, by byl impozantní. Vypravěč prezentuje město Akabah jako nepřírozeně tiché a rozpadající se, prostor, jež neodpovídá očekávané představě velkého střediska regionu<sup>605</sup>, v obdobném duchu pracuje s motivy Nazaretu, Dženny, Naplouse, dále Tibérie („městská mumie“, „simulace velkého města“, ruiny<sup>606</sup>), Safedu („další z měst-fantomů“, „bílá skvrna“<sup>607</sup>), ale i Damašku (obklopený šedou barvou, banální všem turistům přístupné město skrývající se za lacinou oponou exotiky, pokryté blátem a ztrativší bývalý lesk slávy<sup>608</sup>) a Bejrútu (banalita města, návštěva jako nesmyslný hon za fantomy<sup>609</sup>). Často je využíván kontrast mezi pozitivním obrazem měst sledovaných zdáli a tristní skutečností, jež se mu postupně odkrývá, když se

---

<sup>605</sup> *Poušť.*, str. 395.

<sup>606</sup> *Galilea*, str. 573.

<sup>607</sup> *Ibid.*, str. 584.

<sup>608</sup> *Ibid.*, str. 594, 600 a 603.

<sup>609</sup> *Ibid.*, str. 629.

k nim přibližuje. Damašek se tak znovu stává krásným preludem, je-li pozorován „z blahosklonné dálky“<sup>610</sup>, jež mu dovoluje v rámci přírodní scenérie opět se stát ideálem nerušeným šedou městskou každodenností. Města jako by s blízkostí odhalovala svou skutečnou podstatu, skrytou zkázu a hrozivost. Obdobně jako každý labyrint, i města je třeba sledovat pouze zdáli, nenechat se pohltnout jejich mrtvolným chaosem a uzavřeností.

Dosah negativní konotace zdí a hradeb je výrazný v celé *Trilogii*, kde několikrát ovlivní nejen atmosféru měst, nýbrž i přírodních prostor. Palmový háj se kvůli nepochopitelnému systému lidských zdí stává v noci pro vypravěče nepřehledným a nepřátelským<sup>611</sup>. Oblasti pouště, obsahující kamenné útvary připomínající hradby, se okamžitě a opakovaně pro vypravěče stávají prostorem smrti, rozpadlého fantaskního města s nadlidsky vysokými zbytky zdí, města hrůzy a ohrožení.<sup>612</sup> Nebezpečná a nepochopená města zároveň ovlivňují i motiv cest, jež je spojují. Spolu s městy samými i tyto spojnice ztrácejí smysl, řád, identitu a jméno, stávají se anonymními ruinami, nevýraznými stezkami ztracenými v krajině<sup>613</sup>.

Tak jako Fes v *V Maroku*, stává se v *Trilogii* klíčovým toposem symbolizujícím veškeré sémantické pole města Jeruzalém. Po Fesu, který negativní symboliku města do textů přivádí, je Jeruzalém také jediným městským toposem, který zmíněné sémantické aspekty prohlubuje a završuje. „Lotiho Jeruzalém je napsán ve znaku zklamání“<sup>614</sup>.

Oproti Fesu má Jeruzalém mnohem významnější vliv na okolní krajinu, a to nejen z vnějších příčin, tedy jako důsledek toho, že text *Pouště* byl v definitivní verzi koncipován až s časovým odstupem, tedy po pobytu autora v Jeruzalémě. Zatímco Fes negativně zabarvuje krajinný topos až v momentě odjezdu, tedy dodatečně, na základě prožité zkušenosti, blížící se Jeruzalém ovlivňuje již krajinu, která mu předchází, přináší do ní odstíny šedi, obrazy rozpadlých kamenných zdí. Z tohoto důvodu také G. Chalaye nabízí interpretaci *Pouště* prostřednictvím textu *Jeruzaléma*.<sup>615</sup> My se však domníváme, že vliv Jeruzaléma na krajinu *Pouště* lze definovat bez přímé návaznosti na následující pasáže pobytu

---

<sup>610</sup> Ibid., str. 608.

<sup>611</sup> *Poušť*, str. 405-406.

<sup>612</sup> Ibid., str. 377, 379.

<sup>613</sup> *Galilea*, str. 578.

<sup>614</sup> QUELLA-VILLÉGER 1998, str. 217.

<sup>615</sup> Gérard CHALAYE: *Le désert sans Dieu de Pierre Loti*, str. 54; in: Poétique et imaginaire du désert, str. 53 – 70.

cestovatele v něm. Problém intenzity negativního vlivu Jeruzaléma na krajinu, jež mu předchází, je totiž dán samotným schématem cesty, která Jeruzalém – město staví jako svůj cíl. Cesta tudíž nevyhnutelně vede do místa, jež svou příslušností k městskému submotivu může Lotiho vypravěči přinést pouze zklamání a další deprese. Síla vlivu Jeruzaléma tedy vychází spíše než ze spirituálně výjimečné sémantiky tohoto toposu z jeho samotné pozice v trajektorii cesty. Proto nemůžeme souhlasit s tezí G. Chalaye, že krajina *Pouště* vychází „z prožitků pocitěných na Hoře olivetské“<sup>616</sup>. Každé polorozpadlé město je již předobrazem Jeruzaléma, se svou opakující se šedí města ztrácejí pro vypravěče osobnost a kouzlo. Hebron je pro vypravěče jen další šedivou zdí v okolní krajině, jehož smysluplnost je relativizována uniformitou barev a forem.<sup>617</sup>

Krajina předcházející příjezdu do Jeruzaléma je vyhroceným opakem očekávání, protipólem prostoru přípravy na duchovní setkání a hledání. Její opakující se neforemnost, jednobarevnost (tedy pro Lotiho vypravěče bezbarvost) a neproniknutelnost vytváří atmosféru nepřátelské uzavřenosti.<sup>618</sup> Setřená hranice mezi lidskými stavbami a přírodními útvary vypravěče znejišťuje, města jako by splývala s přírodním prostorem, aby mohla nepozorovaně ovlivňovat duševní stav vypravěče. Skryté ruiny znamenají skrytou smrt panující nad krajinou, vnitřní klid otevřené krajiny, výrazný v *V Maroku*, je silně oslaben tušením všudypřítomných zbytků lidských staveb.

V pasážích věnovaných příjezdu a pobytu v Jeruzalémě nalezneme řadu submotivů, které jsou přesnou ozvěnou textu věnovaného v *V Maroku* Fesu. Paralela začíná již v momentě příjezdu, kdy vypravěč za sebou navazuje sérii zlých znamení a vytváří tak jednoznačný obraz krajiny – špatné předzvěsti. Cestovatel je nejprve probuzen děsivým větrem, slunce vychází „bledé a hrozivě žluté“, obklopené „strašnými mraky“, vítr zvedá oblaka písku a prachu, která odnášejí vše nepřipoutané<sup>619</sup>. Moment, kdy se Jeruzalém poprvé objeví před očima cestovatele, je podán zcela bez patosu. Město je nejprve nazváno zcela anonymně („začíná se objevovat velké město“<sup>620</sup>) – Loti se zde staví do viditelné opozice k Chateaubriandově koncepci glorifikace míst pomocí jejich jmen. I v případě Jeruzaléma se

---

<sup>616</sup> Ibid.

<sup>617</sup> *Jeruzalém*, str. 453, 458.

<sup>618</sup> Ibid., str. 454.

<sup>619</sup> Ibid., str. 465.

<sup>620</sup> Ibid. Obdobně i v závěru pobytu v Jeruzalémě je město nazváno se stejnou chladnou anonymitou „jedno staré orientální město“ (ibid., str. 528), což má ještě výraznější dopad na vztah vypravěče k místu: pocity odcizení a neporozumění nebyly zrušeny ani samotným pobyt v Jeruzalémě a vypravěč tak nedosáhl žádného vývoje.

cestovatel přibližuje k mohutným branám obklopeným smutnou horskou krajinou, pohybuje se za deště, větru, nepřízeň počasí jako by pro vypravěče opět byla předzvěstí nadcházejícího pobytu plného zklamání. Město se s postupným vynořováním z horizontu vyjevuje jako smutný chaos ruin, opět dominovaný nepřátelskými hradbami, ležícími pod černým nebem. Obraz Jeruzaléma stěží může být hrozivější, vypravěčovy myšlenky stěží vzdálenější očekávanému náboženskému rozjímání. Branami města výprava vjíždí „nevědomky“, pouze s cílem nalézt co nejdříve odpočinek. Vypravěče minimalizuje jakýkoli patos, bouře, vítr a fyzické nesnáze odpoutávají vypravěčovu a tedy i čtenářovu mysl od sémantického dosahu toposu.

Celý pobyt v Jeruzalémě je nesen v duchu deště, šera, ruin a tedy opětovného zklamání. Vypravěč kromě úpadku posiluje téma banality několikerým zmiňováním přítomnosti západního světa (hotelů, cestovních kancelářích, turistických skupin), odebírá tak Jeruzalému veškeré kouzlo orientálního cíle. Tento postup je výjimečný ve srovnání s texty ostatních autorů, ne však překvapivý v kontextu celkové koncepce města v Lotiho textech, jak jsme ji naznačili. I Jeruzalém, obdobně jako Fes, umí relativizovat časové linie vypravěče, jednak kupením ruin různých časových epoch (románské, židovské, křesťanské), jednak soužitím různých společenských tradic a rituálů (Turci v tradičních kostýmech vedle zahraničních turistů apod.)

I Jeruzalém je dalším z mnoha měst, kde vládne úpadek a smrt, prostorem úzkých uliček beze světla, kterými se míhají obyvatelé jako fantómové, stíny bez skutečné identity. Překvapivým je tak spíše fakt, že Lotiho vypravěč Jeruzalém v podstatě nijak neodlišuje od ostatních měst, že v pasáži věnované tomuto prostoru pouze opakuje všechny dříve použité atributy a vyhýbá se jakémukoli novému submotivu. Jedním elementem se však Jeruzalém skutečně odlišuje od Fesu a dalších měst: postupně se v něm motiv zklamání z toposu rozšiřuje na zklamání víry, prázdnota města den po dni odhalovaná cestovatelem zasahuje duchovní stav vypravěče. Nedostatek světla se postupně stává ztrátou paprsku víry, úpadek architektury konvenuje pocitu konce křesťanství. Město jako by svou zkázonosnou mocí zasáhlo ideje, stíny hradeb vyprazdňují legendární místa a zbavují je smyslu.

Jeruzalém Lotiho vypravěče zůstává bez biblického patosu, je mu postupně odňato jeho jméno i identita náboženského centra, stává se jedním z mnoha měst Orientu. Jeho tvář je buď ovlivněna nepřízní počasí (chladem deště, temného nebe), nebo naopak pod slunce

vypadá nepatřičně, nepřírozně a tedy taktéž nebezpečně. Je překvapením, že v jeho zdech vypravěč nenachází víru? Vzpomeneme-li na koncepci Fesu a všech dalších měst v *V Maroku* i *Trilogii*, jedná se spíše o logický důsledek než nečekaný obraz. Lotiho města neumožňují, aby v nich vypravěč našel Ježíše a klid, hodnoty spjaté se štěstím otevřené krajiny. Sledujeme-li krajinu následující po odjezdu výpravy Jeruzaléma, dojdeme k závěru, že Fes a Jeruzalém působí na své krajiny opačným směrem: zatímco Fes krajinu ovlivňuje pouze dodatečně, a to v negativním duchu (zklamání v něm prožitá zabarvují tentýž prostor temně, nepřátelsky a smutně), Jeruzalém naopak ovlivňuje negativně krajinu pouze s předstihem. Nepřátelské znaky v sobě nese předně krajina předcházející vjezdu do města, krajina následující po jeho opuštění naopak postupně opět nabírá znaky zeleně, svěžesti, života a tedy i vnitřního klidu a víry:

*„/.../ znovu se nám objevuje Kristus, jako prve v polích bledě žlutých květin či růžového lnu, opět se objevuje lidsky v našem pozorném duchu. /.../ Víme, že hledal klid venkova, že se usebral a modlil na osamocených pahorcích, jak by tedy nemohl mít rád tyto /.../.“<sup>621</sup>*

Ježíš se vypravěči postupně opět zjevuje v přírodní krajině, spolu se znovu zbarvenými poli plnými květin. Přítomnost víry je pro Lotiho vypravěče možná pouze bez stínu hradeb a labyrintu ulic, duchovní povznesení nesmí být rušeno úpadkem města. Venkovská krajina se tak stává jediným možným zdrojem intimní harmonie, protikladem dusné atmosféry měst. Zajímavé je v tomto ohledu srovnání s náboženským tónem feského pobytu: Lotiho vypravěč ve Fesu téměř permanentně vnímá náboženský náboj města, dlouze se pozastavuje nad mystickými pocity, když (tajně a v převleku) pronikl do hlavní mešity města, zapovězené nemuslimům. I pobyt v Istanbulu, následující po Svaté zemi, je nábožensky výraznější.<sup>622</sup> Tento rozdíl v percepci náboženské hodnoty měst nesouvisí dle našeho názoru pouze se snahou o exotismus a příklonem k islámu, jenž je Lotimu příliš často prisuzován. Jedná se spíše o samou duchovní podstatu Lotiho vypravěče, pro nějž jako by snazší vnímat z odstupu náboženství cizí, zapovězené, skryté, než hledat a nalézt stopy

---

<sup>621</sup> „/.../ le Christ nous réapparaît, comme tantôt dans les champs de fleurs jaune pâle et de lin rose ; de nouveau il se précise humainement aux yeux de notre esprit attentif. /.../ Nous savons qu'il recherchait le calme des campagnes, qu'il allait se recueillir et prier sur les cimes solitaires ; alors, comment ne serait-il pas attaché à celles d'ici /.../.“ (Galilea, str. 566)

<sup>622</sup> To však souvisí bezpochyby se specifickou, výjimečně silně pozitivní rolí Istanbulu v Lotiho díle i životě – k tomu zejména QUELLA-VILLÉGER 1998, str. 314 – 316. Město, kde Loti našel svou lásku, je i místem duchovního klidu a nacházení identity, jeho role se však tvořila postupně, na základě několika pobytů, jaksi zevnitř.



náboženství vlastního se všemi vnitřními promluvy. Jako by bylo možné vnímat pocity nečekané, přechodné, náhodně „uloupené“ řádu krajiny a časovému rozpětí cesty, nikoli však prožít rozpoložení, jež se od v určitých místech a krajinách od křesťanského poutníka očekávají. Lotiho vypravěč tak vnáší do koncepce duchovní krajiny prvek zcela protichůdný Chateaubriandově pojetí: znepokojivý prvek nevyzpytatelnosti, nesamozřejmosti a nejednoznačnosti náboženské hodnoty krajiny, jejíž mystický význam nespočívá v jejích submotivech, nýbrž pouze a výlučně ve vypravěči a jeho motivaci. Natacha Potier hovoří v tomto kontextu o Lotiho „mysteriózní vizi Maroka“, „téměř náboženském přístupu“<sup>623</sup> při pasáži pobytu ve Fesu: domníváme se, že pro Lotiho vypravěče je ve všech textech klíčovou hodnotou právě ono „quasi“ - „skoro“, „napůl“ náboženské cítění, výraz přesně vystihující přechod mezi skutečným a hraným, reálným a fantaskním pocitem, mezi vlastním a cizím hodnotovým systémem, mezi dovoleným a zakázaným pohledem na krajinu, mezi viděným a neviděným, zahlédnutým a tušeným. Právě toto „skoro“, „jakoby“ však taktéž umožňuje Lotiho vypravěči, jak oprávněně uvádí Isabelle Daunais, zůstat v realitě díky zachování principu pozorovacího odstupu<sup>624</sup>. Města a další krajinné submotivy se pro Lotiho vypravěče „skoro“ stávají přeludem, zatímco pro Nervalova vypravěče jsou jakožto definitivní přeludy jediným akceptovatelným prostorem.

## **Krajina smyslů**

Koncepce krajiny prostřednictvím aktivace všech základních smyslů (vizuálního, olfaktorického, auditivního i taktilního) je v případě Lotiho textů velmi výrazná. Přestože i Lotiho cestovatel vnímá krajinu nejprve z aspektu vizuálního, nejsou potlačeny ani smysly ostatní a častěji než u jiných autorů je využívána kombinace několika smyslových vjemů. Vzhledem k zásadní roli submotivů květin jakožto krajinné komponenty vyjadřující pro Lotiho vypravěče i hodnotové měřítko při zkoumání estetiky krajiny je logické, že ihned po zraku přichází vnímání čichové, které je v některých případech použito nikoli jako doplňkový, nýbrž jako hlavní, první či jediný nositel krajinného popisu:

---

<sup>623</sup> Cf. POTIER 2006, str. 91 a 59.

<sup>624</sup> Cf. DAUNAIS 1996 (B), str. 140.

„Když jsme se k poledni vrátili do oněch osamělých a divokých regionů, postavili jsme na oběd stan v úchvatném, zcela provoněném místě.“<sup>625</sup>

Přítomnost čichových vjemů je zde základem pozitivní podoby krajinného místa. Intenzivním využíváním čichových vjemů a jejich významem se Loti vyčleňuje od předchozích autorů, kteří tento smysl využívají ke koncepci krajiny spíše okrajově. Olfaktorický podnět slouží jako pilíř prvních popisů velbloudů<sup>626</sup>, vůně květin je pro cestovatele často jediným prvkem, který prokazuje identitu okolní krajiny.<sup>627</sup>

Hmatový kontakt s krajinou je pro Lotiho cestovatele aktivován ve chvílích, kdy se (často z vnějších příčin) do okolní krajiny noří. Olamování trávy sahající po kolena koním, brodění se řekami či pískem, prach vmetený do tváře<sup>628</sup> – tyto dějové složky vytvářejí ve všech textech pocit ponoření do krajiny, ztráty nadhledu cestovatele, krajina jako by se vztyčila a dosahovala až k cestovateli, ten se dostává do přímého kontaktu s jejími složkami. Lotiho vypravěč vždy preferuje hmatovou krajinu, s oblibou užívá výrazů „uprostřed“, „uvnitř“, jež mu umožňují místo pozorování z odstupu vniknutí do nitra krajiny. Tento proces je většinou pozitivní, pokud se odehrává v přírodní krajině, stává se však nebezpečným dobrodružstvím, jedná-li se o vnoření do labyrintu městských ulic tak úzkých, že se břicha oslů a nohy cestovatele odírají o zdi domů či noří do vrstev bláta, zapadají do propadlin v jílovém podloží a klopýtají na popadaných kamenech. Smyslové pojetí krajiny tak kopíruje hodnotové pojetí kontrastu přírodní krajina – město : prostupují-li cestovatelův svět přírodní komponenty krajiny, vypravěč má možnost ocenit jejich dotyk, vůni. Jedná-li se však o a priori nepřátelské město, jeho přílišné přiblížení k cestovatelově tělesnému prostoru znamená pro vypravěče pocit bezprostředního nebezpečí.<sup>629</sup>

Taktilní vjemy se často spojují s vjemy čichovými, a to zejména v přírodních krajinách. Květiny olamované či drcené kopyty koní vydávají intenzivní vůni, která zpětně dotváří hodnotu krajiny.<sup>630</sup> V Lotiho textech však nalezneme i všechny další sensorické

---

<sup>625</sup> „Vers midi, revenus de nouveau dans les régions solitaires et sauvages, nous plantons la tente du déjeuner dans un lieu exquis, absolument embaumé.“ (Ibid., str. 200)

<sup>626</sup> V *Maroku*, str. 280.

<sup>627</sup> Ibid., str. 208.

<sup>628</sup> Ibid., str. 231, *Galilea*, str. 545, 557, 571, 584.

<sup>629</sup> V tomto směru je výrazná pasáž pobytu cestovatele ve Fesu – cf. V *Maroku*, str. 228, 229.

<sup>630</sup> V *Maroku*, str. 279.

kombinace. Hmat se spojuje se sluchem (drcené keře vydávají specifický zvuk<sup>631</sup>, pod vlivem zesilujícího se chladu působí okolní vzduch pouště „zvláště ozvučeně“<sup>632</sup>), čich a hmat se zrakem, přičemž často jeden sensorický vjem má přímý vliv na vznik či intenzitu druhého : nebe plné světla a azurové modři se dobarvuje v závislosti na postupně se zesilující teplotě a horko dodává pachům na výraznosti.<sup>633</sup> Význam smyslových vjemů pro konečnou koncepci krajiny je explicitně vyjádřen v „Předmluvě autora“ k textu *Galilea*:

*„Niterné aspekty venkova, barva, zvuky a vůně, to je možná vše, co jsem při cestě zaznamenal.“*<sup>634</sup>

Pro uchopení a memorizaci krajiny potřebuje Lotiho vypravěč senzuační vjemy, pro zachycení plasticity krajiny jejich kombinací. Senzuační podněty zaznamenané během cesty cestovatelem se s odstupem času stávají pro vypravěče hlavními záchytnými body paměti, klíči k uchopení redefinice krajinného prostoru. Krajinné komponenty a submotivy nabývají pozitivního či negativního hodnotového zabarvení prostřednictvím sensorického filtru, díky němuž také zůstávají uloženy v povědomí vypravěče.

Základní dějový motiv Lotiho cestovatele, spjatý se smyslovým vnímáním, totiž ponoření do okolní krajiny, má vliv na pojetí motivu člověka, jehož existence v krajině se taktéž nese ve znaku vnoření, rozpuštění do krajiny. Jedná se o protiklad personifikace krajiny – člověk je systematicky odosobňován, ztrácí lidskou podstatu, jeho vzezření, pohyby i působení na krajinu jsou vyjadřovány neosobně, často neživotně. Člověk jako by tvořil jen další z komponent krajiny, jeho domy se neodlišují od kamenných útvarů,<sup>635</sup>

Nejvýrazněji se tento postup ukazuje v pasážích věnovaných lidským davům:

*„Vskutku se tam, uprostřed země bez vesnic, bez domů a beze stromů, objevily dva či tři malé pahorky pokryté vrstvou čehosi šedavého, co se podobalo shluku kamenů, ovšem vlnících se a mručících. Byl to nespočetný a semknutý dav, možná deset tisíc osob jednolitě*

---

<sup>631</sup> Ibid., str. 201.

<sup>632</sup> *Poušť*, str. 361.

<sup>633</sup> *V Maroku*, str. 247.

<sup>634</sup> „*Les aspects intimes de la campagne, la couleur, les sons et les parfums, c'est tout ce que j'ai peut-être noté en passant.*“ (*Galilea*, str. 543)

<sup>635</sup> Ibid., str 204.

*oblečených do dlouhých šedých šatů se staženými kapucemi. Byla to zcela kompaktní masa téhož neutrálního odstínu, jako by to byly kamínky či kostry. Připomínalo to primitivní davy složené z nomádů, jimž nezáleží na tom, jsou-li zde či jinde, davy, jež v poušti Judey či Arábie následovaly proroky... /.../ všechny ta žlutavé body na vrchu oné šedivé lněné masy představují osoby a jsou obráceny k nám. Poté se pod vlivem neodolatelné zvědavosti toto vše rozpadne, rozběhne a rozloží, aby se přelilo na naše koně a zahalilo nás.“<sup>636</sup>*

Jedná se pravděpodobně o nejvýraznější úsek textu z pohledu odosobnění člověka a odnětí jeho osobnosti, která zůstává zcela zahalena pod krajinou. Již úvodní část navozuje ve vysoce rytmizovaném stylu krajinu zcela oproštěnou od lidské přítomnosti (opakování výrazu „tam“-„là-bas“ posiluje dojem vzdálenosti a nedostupnosti krajiny pro člověka, opakování výrazu „bez“-„sans“ posiluje motiv opuštěnosti krajiny a její vyprázdněnosti). Slovosledná struktura následné části zpočátku nijak nenaznačuje, že „vrstva šedých věcí“, „shluk kamení“, jehož jedinou známkou života je mírný pohyb a hučení, představuje ve skutečnosti lidské společenství: shluk osob je definován extrémně neživě, je opakem životnosti, lidskosti. Na oslabení lidského aspektu tak spolupracují vizuální i auditivní vjemy (splynutí s krajinou v barvě i zvuku) – v obou těchto rovinách se projevy skupiny osob neprojevují jako živoucí a neukazují na přítomnost člověka v krajině. Když se konečně cestovatel vyjádří o této neživé hmotě jako o lidském davu, ihned relativizuje identitu osob zmíněním jeho uniformity a kompaktnosti, dav tak opět nabývá obrazu nehybnosti, navíc zmínění kapucí, jež zakrývají lidem tváře, opakovaně naznačuje ztrátu osobnosti jednotlivých osob a jejich identity ve prospěch jednodlosti davu. Identická kapuce stejného střihu a barvy překrývá jednotlivé obličejy a vymazává veškerou výjimečnost. Dav je dále připodobněn kamenům a dokonce kostrám – tedy všemu, co v krajině znamená protiklad života. Paralelou s nomády, kterým „je lhostejné, zda jsou tu nebo tam“, je lidská identita opět oslabena, člověk ztrácí emotivní stránku, jež ho váže k domovu, tedy k jeho vlastnímu fragmentu krajiny, ztrácí nad krajinou jakoukoli moc a přetrhávají se jeho citové vazby k ní. Podtržení dojmu fanatičnosti davu, stádovosti, jen pokračuje v tomto konceptu. Lidské

---

<sup>636</sup> „En effet là-bas, au milieu de ce pays toujours sans villages, sans maisons, sans arbres, là-bas, deux ou trois petites collines apparaissent, couvertes d'une couche de choses grisâtres, semblables à des amas de pierres, mais qui ondulent et d'où sort un murmure : c'est une foule innombrable et serrée, dix mille personnes peut-être, uniformément vêtues de longues robes grises et le capuchon baissé ; une masse absolument compacte et d'une même nuance neutre, comme seraient des cailloux ou des ossements. Cela fait songer à ces foules primitives, composées de gens nomades à qui il est indifférent d'être ici ou ailleurs ; à ces multitudes qui, aux déserts de Judée ou d'Arabie, suivaient les prophètes... /.../ tous ces points jaunâtres qui, au sommet de ces tas de laine grise, représentent les figures, sont tournés vers nous. Puis, dans un élan d'irrésistible curiosité, tout cela s'ébranle, court, se déploie, se rue sur nos chevaux et nous enveloppe.“ (Ibid., str. 204)

postavy jsou v závěru definovány jako „žluté body“ – připomeňme, že Lotiho vypravěč takto neosobně nevnímá žádnou jinou komponentu krajiny - například žlutým květinám okamžitě nachází jména, identitu. Poslední část pasáže, kdy je dav definován zcela neosobně jako „toto vše“ - „*tout cela*“, nejen užitím depreciace snižuje lidské společenství na úroveň neživé, neznámé hmoty, nýbrž mu přidává aspekt nebezpečnosti, když tato hmota obklopuje delegaci, jakoby se přelévá přes koně a zahlcuje vědomí vypravěče.

Zatímco minarety, stromy či květiny jsou často personifikovány a jejich pozice v krajinném hodnotovém systému je zvýrazňována, lidská přítomnost je naopak permanentně oslabována, nahrazována partitivními vazbami a zdůrazňováním početnosti osob, což zeslabuje jejich individualitu („dav burnusů“, „tisíce a tisíce šedých bodů“, představující zahalené postavy apod.). Člověk za dotykový kontakt s krajinou platí ztrátou své osobnosti, vplynutím do krajinného prostoru, přičemž jakožto svébytná postava *de facto* ve všech smyslových rovinách mizí z vnímané krajiny.

### **Krajina osobní a odosobněná**

Autorova krajina v *V Maroku* je ovlivněna a rytmizována sérií oficiálních událostí, jež střídají a překrývají intimnější momenty setkání s marockým prostředím. Cestovatel spíše než náhodné okamžiky líčí formální setkání a protokolární situace – jeden z hlavních principů řady cestopisů, totiž nečekanost zážitků, nepřipravenost cestovatele na nové situace či obavy z neznámých nebezpečí, jsou tak nahrazovány tématem očekávání plánovaných aktivit dle předem daného programu cesty a opakováním protokolárních rituálů. Fakt, že autor byl řadovým členem delegace, měl zásadní vliv na kompozici krajiny v textu: cestovatel je od počátku nikoli rozhodující silou pohybu prostorem, nýbrž pouze účastníkem cesty: je zdůrazňována jeho neschopnost ovlivnit trajektorii či délku setrvání v určitém místě, nemožnost využít kdykoli převleků pro splynutí s místní populací, což je prezentováno jako velmi frustrující okolnost cesty.<sup>637</sup> Krajina, která plyne, aniž by způsob jejího plynutí cestovatel mohl ovlivnit, se postupně pro vypravěče stává krajinou s odstupem, vzdálenou vnitřnímu pocitu subjektu. Odtud také potřeba vypravěče kompenzovat tento efekt přiblížením se jejímu řádu - na gramatické úrovni je důsledkem této potřeby užití zájmen.

---

<sup>637</sup> O významu převleků, hře s identitou, pojetí fetišismu v Lotiho díle mimo jiné v kontextu Freudova pojetí viz zejména výbornou práci Petera Jamese Turberfielda (TURBERFIELD 2008). Motiv změny převleku na orientální je znám i u Nervalova cestovatele, kde má vliv na identitu vypravěče a jeho lokální iniciaci, vnitřní vývoj – k tomu např. MOUSSA 1995, str. 166-167.

Text je od první chvíle až zahlcen zájmenem „já“ ("je"), případně „my“ ("nous") - užití první osoby text a jeho krajinný prostor i přes formálnost programu cesty subjektivizuje. Marocká krajina je vnímána jednotlivým vypravěčem, způsob jejího popisu a dojmy z ní nikdy nezahnují zprostředkování pocitů ostatních členů výpravy – právě díky tomu si krajina zachovává zdání jedinečnosti a intimity. Kostra krajiny, její rytmus v *V Maroku* je však jednoznačně dán rytmem pohybu výpravy, předem definovaným a závazným kalendářem delegace, krajina jako by zůstávala podmaněna vnějším lidským faktorem, což pro Lotiho vypravěče znamená do jisté míry nepřirozenou koncepci.

*Trilogie* naopak ukazuje na opačný postup. Cestovatel i vypravěč ve své promluvě upřednostňují neosobní zájmena typu "on" („člověk“, „někdo“) či zvratnou, případně neosobní formu slovesa (nejčastěji infinitivu). Tento postup, oslabující roli promlouvajícího subjektu a jeho vnímání okolního prostoru posiluje prvek odcizení v pouštní krajině, koresponduje s motivem návratu k prvotnímu, neživému světu bez emocí a plynutí lidského času, promluva je obecnější, všeobjímající. *Trilogie* však zároveň vznikla během soukromé cesty autora, kdy měl možnost sám vybírat etapy cesty a směr pohybu krajinou, což zůstalo zachováno i cestovateli. Působení krajinného prvku na cestovatele tedy bylo více bezprostřední, nerušené vnějšími zásahy jako protokolární povinnosti a zákazy. Krajina je odosobnělá formálně, lingvisticky, jazykové pojetí její podoby posiluje tradiční význam pouště jakožto místa samoty a osiřelosti. Okolnosti cesty však intimním charakterem a motivem poutě tuto krajinu vypravěči zpět přibližují, navracejí ji do jeho emočního světa. Rytmus krajiny již není podřízen plánu cesty, je více nezávislý na cestovateli, projevuje se znaky niterné blízkosti, cestovatel jako by se záměrně vzdal vlivu na plynutí okolního světa a pouze se podřizoval jeho řádu. Odosobnění krajiny se tedy do textu nepromítá v případě *Trilogie* prostřednictvím externích okolností cesty, nýbrž je vědomým uměleckým krokem vycházejícím z tradiční sémantické základny pouště.

### **Barvy maghrebské a blízkovýchodní krajiny**

Fakt, že texty pracují se dvěma geograficky odlišnými krajinami (maghrebskou a maloasijskou), má dopad i na další prostorové motivy. Již v úvodu jsme naznačili, že i přes jisté společné jmenovatele (arabofonnost, muslimské vyznání) každá z těchto krajin do textu přináší specifické prvky. Lotiho texty tento kontrast v mnoha směrech velmi jasně ukazují.

Výrazným a z hlediska výskytu významným rozdílem je předně tematizace barevného složení prostředí. Lotiho cestovatel nápadně zdůrazňuje pouze částečnou paletu chromatických hodnot. V průběhu celého pohybu cestovatele krajinou v *V Maroku* převládá jako leitmotiv bílá a zelená :

*„A jak je náš francouzský tábor veselý a kouzelný ve zmatku provázejícím příjezd, v té jemně osvětlené večerní hodině, se svou bělostí uprostřed zelené země a se zářivými odstíny vrhanými z kaftanů našich Arabů a se všemi těmi sedly z červené látky a pestrobarevnými koberci rozloženými na této sasankové louce.“<sup>638</sup>*

Tato ukázka zachycuje několik zásadních principů. Všechny motivy barev jsou nejprve uvedeny zdůrazněným hodnocením kvality světla, jeho „jemností“, která je spojena s časovým aspektem. Krajina prochází hodinami, kdy se světlo, jež ji osvětluje, stává jemnějším a tím ovlivňuje i základ všech barev, jež v popise následují. Tábořiště výpravy, lidský element krajiny, je spojeno s motivem bílé, obdobně jako města, pozorovaná z dálky v krajině. Maroko jako země je shrnuto do jediné barvy – zelené. Jedná se implicitně o druhé časové ukotvení barevných rysů krajiny – ukotvení v ročním období: krajina v období jarních dešťů jako by se pro cestovatele změnila v neohrazené rozsáhlé zelené plochy různých odstínů, příležitostně překryvané pouze plochami bílými<sup>639</sup>, často představujícími lidské stavby (stanoviště, města, hrobky svatých). Ostatní barvy vstupují do popisu krajiny a jejího vnímání pouze jako body, skvrny, případně úzké barevné pásy či okraje, nuance. Nemají však schopnost vytvářet širší plošné celky, vystupují pouze přerušovaně, na zeleném či bílém základě:

*„/.../ uprostřed hor tak jednoduše pokrytých kapradím, až se zdají zahalené do jakési kudrnaté obdivuhodně zelené látky.“*

*„Tu a tam se objeví červený gladiol nebo chomáč fialových kosatců, aby nechaly uprostřed monotónních bílých ploch tohoto záhonu vytrysknout své svěží odstíny.“<sup>640</sup>*

---

<sup>638</sup> „Et comme il est gai et charmant, notre camp français, dans l'agitation de l'arrivée, à cette heure doucement lumineuse du soir, avec sa blancheur dans ce pays vert, avec les nuances éclatantes qu'y jettent les cafétans de nos arabes, avec toutes les hautes selles de drap rouge et tous les tapis multicolores épars sur cette prairie d'anémones.“ (V *Maroku*, str. 216)

<sup>639</sup> Obdobný proces funguje i u Delacroix, který si taktéž všímá výrazného zeleno-bílého kontrastu marocké jarní krajiny. (DELACROIX 1999, např. str. 95)

<sup>640</sup> „/.../ au milieu de montagnes si uniformément tapissées de fougères qu'elles semblent recouvertes d'une sorte de même étoffe moutonnée, d'un vert admirable.“

„Ça et là, un grand glaieul rouge, ou une touffe d'iris violets, jettent leurs belles teintes fraîches au milieu des blancheurs monotones de ce parterre.“ (V *Maroku*, str. 188, 189)

Tyto dvě barvy jsou podkladem a nositelem všech dalších chromatických motivů, obsahují hutnost nepřerušené, nekonečné, vizuálně výrazné plochy. Bílá je v *V Maroku* často barvou měst, která jsou pozorována z dálky, jak jsme ukázali výše na příkladu Tangeru či Fesu.<sup>641</sup> Zelená a bílá barva jsou živelné, prorůstají a překrývají krajinné prvky a tudíž i potenciální jiné barvy – šedost skal je překryta zeleným porostem, bílé květy pokrývají červenou půdu. Obě prezentují intenzívnost, nakupenost, posilují expresivnost krajinných obrazů – krajina Lotiho vypravěče místy připomíná Cézannovy hutné krajinné vrstvy, jež se s osobitou jednoduchostí skládají do krajinných kompozic v horizontálních, až agresivních kobercích. Z hlediska prolínání a kupení barev je zajímavé srovnání s postupem Flauberta, jenž taktéž v jedné pasáži *Cesty do Orientu* využívá barevný obraz, jemuž dominuje zelená, jeho postup a perspektiva jsou však zcela odlišné:

*„Hromady obilí po zemi, tkalci bavlny, barvíři, mešity, fontány, stromy, jež se propínají v chomáčích a mají zavěšeny proudy své zeleně nad směsicí barev, jež se pod nimi míhá /.../“<sup>642</sup>*

Zatímco Lotiho cestovatel komponuje, věnuje pozornost vztahům mezi jednotlivými barevnými prvky okolního prostoru, často využívá adverbii loci („uprostřed“, „vedle“ apod.), Flaubertův cestovatel se nechává pohltit změtí předmětů bez systému a směřování, pracuje s adverbii „skrze“, „mezi“, spíše než vztahů mezi svébytnými komponentami a jejich zdroji, centry, si všímá nejasného prostoru v místě jejich kupení. Pro vytvoření obrazu dominantní barvy si Lotiho vypravěč představuje skálu, která je porostlá zelení, půdu, jež se skrývá pod jednobarevnou vrstvou květů, nechává se ukolébat monotónností bílého povrchu. Flaubertův vypravěč z dominantní zeleně nic nevyvozuje – pouze cestovatel ji vytváří na základě objektivně prostorovém, tedy využitím vertikální pozice stromů, jež svou zelení větví převyšují, nikoli překrývají ostatní barevné body. Jediným společným znakem by byl fakt, že u obou vypravěčů zelená barva působí dojmem souvislého pásu (u Lotiho „*étouffe*“, u Flauberta „*flot*“), zatímco ostatní barvy vstupují do prostoru ve formě nahodilých rozestých bodů či menších linií, skvrn (u Lotiho výrazy „*Ça et là*“, „*touffe*“, u Flauberta „*multiplicité de couleurs*“).

---

<sup>641</sup> Toto je výrazné i v *Deníku*, kdy například popis Tangeru a Tetouanu je přímo permanentním sledem násobených bílých vjemů, kdy se Loti nevyhýbá souslovím typu „bílá na bílé“ apod. – cf. str. 26-28, 33.

<sup>642</sup> „*Tas de blé par terre, fileurs de coton, teinturiers, mosquées, fontaines, des arbres qui pendent en grappe et tiennent leur flot de verdure suspendu sur la multiplicité de couleurs qui s'agitent sous eux /.../*“ (FLAUBERT 1998, str. 465)



Zelená barva není v *V Maroku* spjata s jakýmkoli negativním pocitem vypravěče, vizuálně představuje životní sílu jarní africké přírody<sup>643</sup> (Loti vykonával cestu v době, kdy marocká krajina skutečně nabírá novou zeleň, autorova krajina tedy má v tomto směru přímý dopad na krajinu cestovatele). Nepřetržité plochy bílé krajiny naopak mohou občas na vypravěče působit stereotypně, bílá je v konečném důsledku absencí barevnosti, v některých momentech může svou neutrálností posilovat dojem odcizenosti a nezachytitelnosti krajiny. Zároveň však jako jediná barva v textu *V Maroku* může přijímat symbolické či metaforické významy, bílá látka na konci hole ukazuje na žebrající ženy<sup>644</sup>, bílá vlajka na hrobech svatých je pro karavany znamením vhodnosti položení obětí<sup>645</sup> (tyto cestovatelovy znalosti navíc posilují ve vypravěči pocit rozklíčování skrytých pravidel marocké společnosti, sounáležitosti s okolním světem, bílé symboly se mu stávají vodítkem v neznámém světě), bílé jsou akvadukty, které přivádějí životadárnou vodu do oáz<sup>646</sup>, bělost připomíná čistotu panny Marie a duchovní sílu vzpouzející se temnotě:

*„/.../ a nakonec jemné jarní nebe, bělost kostýmů uprostřed všech bílých květů vzbouzejí jakýsi pocit náboženského průvodu, slavnosti mladých dívek v mariánském měsíci...“*

*„Jak je to místo smutné v takovém počasí, smutné a tajemné! Na tak tmavém pozadí dalek jsou naše stany tak bílé!“<sup>647</sup>*

Symbolika bílé barvy je v textu výrazně nábožensko-mystického rázu, ovšem nelimitovaného na křesťanskou tradici. Bílý tón je uveden motivem nebe a jeho mírumilovností, taktéž je později spojen se svatým městem marockého islámu Fesem a s budovami mešit. Nejposvátnější mešita Fesu, Kairouan, je do textu uvedena v momentě, kdy je cestovatel nejprve obklopen tajemným šeptavým zvukem rytmizované modlitby z neznámého zdroje, během nějž se před ním postupně otevírá ve tmě bílé světlo<sup>648</sup>

---

<sup>643</sup> Kvalita a intenzivnost zelené barvy v krajině je cestovatelem několikrát explicitně spojena s jarem či jeho měsíci – cf. *V Maroku*, str. 192 a dále str. 198.

<sup>644</sup> *Ibid.*, str. 205.

<sup>645</sup> *Ibid.*, str. 210.

<sup>646</sup> *Ibid.*, str. 218.

<sup>647</sup> *„/.../ et puis ce ciel discret de printemps, et la blancheur de ces costumes, au milieu de toutes ces fleurs blanches, éveillent je ne sais quel sentiment de procession religieuse, de fête de jeunes filles, de ‘mois de Marie’...“*

*„Comme ce lieu est triste, par un temps pareil, triste et mystérieux! Sur ces lointains si sombres, comme nos tentes sont blanches!“* (*Ibid.*, str. 201, 185)

<sup>648</sup> Loti ostatně v tomto kontextu užívá silně nábožensky zabarvený výraz „clarté blanche“ (*Ibid.*, str. 231).

vycházející z obloukové brány – bílé světlo je tedy propojeno s dalším základním symbolem duchovní iniciace, branou. Vyvrcholením mystické role bílé barvy je však následující pasáž:

*„Když jsem se vracel do svého stanu, hlavu již ztěžklou usínáním, spatřil jsem skrze fantastický závoj poslední obraz dne: padesát talířů s kuskusem uspořádaných do dokonalého kruhu na trávě, my uprostřed, dále ve druhém kruhu nosiči srovnání jako kdyby chtěli kolem zahájit kruhový tanec, ale setrvávající stále ve své vážné nehybnosti, ve svých dlouhých bílých oděvech, poté ještě dále naše bílé stany, jež tvoří jakoby třetí, vzdálenější kruh, a konečně rozlehlý, mlhavě modravý horizont, jenž objímá vše. A přímo uprostřed nebe měsíc – zakalený snový měsíc, spíše fantóm měsíce obklopený bílou aureolou, který vypadá jako nebeský odraz všech oněch kruhů na zemi...“*<sup>649</sup>

Celý tento silně emotivní a symbolický „obraz“ (tedy komponovaná, imobilizovaná scéna) je nesen rámcem polospánku, rozostřené hranice mezi realitou a snem. První náznak bílé barvy je do pasáže zapojen motivem závoje a jeho cílem je další rozostření obrysů, zahalení detailů a nová aktivizace fantasknosti snu<sup>650</sup>. Následuje popis tří soustředných kruhů, obraz hluboké symbolické hodnoty, viděný a vypravěčem prožívaný z vnitřní perspektivy (cestovatel se nachází uvnitř nejmenšího kruhu vytvořeného kuskusovými talíři). Motiv kruhu zde vstupuje se sémantikou dokonalého tvaru a zobrazení dokonalosti světa<sup>651</sup>, všechny tři kruhy jsou zároveň vytvořeny člověkem : talíře, bílé odění nosiči i bílé stany patří do lidského světa v krajině, svou nehybností však posilují svou roli krajinných komponentů bez svébytné vůle. Dominance bílé je porušena pouze na dvou místech – opět, ač nepřímou, náznakem zelené, a to v motivu trávy, na níž spočívají talíře, a poté v modravém odstínu horizontu. Volba slova („*bleuâtre*“) však modrou barvu relativizuje – je zředěná šedou, tedy sice temnějším, ovšem stále barevně spíše neutrálním tónem. Bílá barva je ve všech kruzích propojena s nehybností, vážností, nedostižnou dokonalostí a neporušeností. Popis scény pak

---

<sup>649</sup> „*Au moment de rentrer sous ma tente, la tête déjà lourde de sommeil, je perçois comme à travers un voile fantastique ce dernier tableau de la journée : les cinquante plats de couscous rangés en cercle parfait sur l’herbe, nous au milieu ; au-delà, en un deuxième cercle, les porteurs alignés comme pour danser une ronde autour, mais gardant toujours leur immobilité grave, sous leurs longs vêtements blancs ; au-delà encore, nos tentes blanches, formant un troisième cercle plus lointain ; puis le grand horizon enfin, vague et bleuâtre, entourant tout. Et, juste au milieu du ciel, la lune – une lune trouble, une lune de vision, un fantôme de lune – ayant un immense halo blanc, qui semble le reflet, dans le ciel, de tous ces ronds de choses terrestres....*“ (Ibid., str. 202)

<sup>650</sup> Snovost je navíc možno v této pasáži multiplikovat odkazem na další Lotiho oblíbený motiv, totiž pohádkovost: „*Loti rád dodává fyzickému prostředí, které jej obklopuje, pohádkový aspekt vidí v něm ukázkou nereálna.*“ (BOUVET 2006, str. 58)

<sup>651</sup> K tomu cf. např. Homér a jeho obraz světa jakožto štítu s dokonalou kruhovou dekorací v lemování.

vrcholí zmínkou o měsíci, který zrcadlí a završuje v přírodní formě nejen motiv kruhu, nýbrž i nedotknuté a nedotknutelné bělosti, bělosti ne- až nadpozemské. Měsíc prvek kruhu posiluje nejen jakožto odraz tří soustředných kruhů na zemi: je zároveň definován jako fantom, uzavírá tedy symbolicky i okruh motivů pasáže opětovným náznakem fantasknosti a snovosti, motivem, jenž celou pasáž otevřel. Scéna je navíc hned v úvodu definována jako poslední obraz dne – uzavírá tedy i opakovaný kruh denních činností, událostí a rituálů.

Popis v první části pasáže pracuje s horizontálním aspektem krajiny, a to expanzivním: kruhy jsou postupně vyjevovány směrem od nejmenšího k největšímu, přičemž poslední z nich přechází do horizontu, jenž se rozkládá za jeho hranicemi. Po tomto postupujícím horizontálním uchopení prostoru se vypravěč zaměří jako vyvrcholení na vertikální pohled a zapojí skrze dramatický prvek měsíce aspekt vertikální, v němž měsíc komunikuje s kruhy na trávě, prostor „nahore“ odráží prostor „dole“, nebe je propojeno se zemí. Vzájemné prolínání a násobení bílých kruhových forem vytváří napětí pasáže a zároveň její fantaskní atmosféru. Přestože vypravěč v žádném momentě nezmiňuje motiv ticha, zdůrazňovaná nehybnost všech elementů tento prvek implicitně do textu vnáší a posiluje jeho snovost.

Náboženský a mytický podtext bílé barvy je silně v kontrastu s absencí tohoto rysu u užití dalších barev - zelené (ač v islámu je tato barva výrazně nábožensky konotovaná) a předně žluté, která je v textu zmiňována okrajově, avšak téměř neutrálně či dokonce pozitivně<sup>652</sup>, a taktéž s oslabením náboženského podtextu v krajině celého textu *V Maroku* – předně ve srovnání s *Trilogií*. Žlutá barva se pouze v jedné pasáži dostává na úroveň dominujícího odstínu:

*„Nebe je zcela žluté, bledě žluté jako citron, a výrazná žlutá barva je rozložena všude kolem. Na pozadí tohoto světlého západu se město odráží hrubou siluetou, černě svými těžkými minarety, jaksí studeně, mrtvě šedomodře svými zoubkovanými hradbami pokrytými vápnem, a opět černě několika vysokými palmami /.../. A v této zářivé žluti pozadí, jež vládne*

---

<sup>652</sup> Ibid., str. 200. Žlutá barva mírně v krajině posiluje svou roli s postupem cestovatelovy cesty z Fesu do Meknesu. Její význam však zůstává prakticky v rovině cestovatele (je prezentován jako důsledek změny půdy, složení polí či malby užívané na domech obou měst) a v drtivé většině případů nijak neovlivňuje pocity vypravěče z krajiny (ibid., str. 292). Výjimkou je popis hradeb Meknesu, jak uvádíme výše.

všemu, vyznačuje ramadánový měsíc svou jemnou špičku jako zářící kousek nehtu. Je to ideální arabský dekor, osvětlený s opravdovým uměním.“<sup>653</sup>

Na první pohled mají obě uvedené pasáže společné dva kompoziční prvky: jsou vystavěny na dominanci jedné barvy (v prvním případě bílé a v druhém případě žluté) a po horizontálním popise vrcholí vertikálním odkazem na měsíc. Při bližším zkoumání však vyvstanou zřetelné rozdíly, dané právě rozdílnou rolí bílé/zelené a žluté barvy v textu *V Maroku*. Dominance žluté barvy předně nevzniká koncentrací barvy v její hutnosti v rámci povrchu krajiny, nevychází z její struktury a není založena na neporušenosti její plochy. Existuje pouze jako výsledek západu slunce, tedy výhradně na základě výrazného, jasného světelného efektu oslnění sluncem (odtud její relativizovaná definice jako „*jaune lumineux*“), jež svou zářivou žlutí zbarvuje všechny ostatní předměty černě (či modrošedě), zbavuje je jejich chromatické identity. Její převládající role tedy závisí v podstatě na vizuálním klamu a tím je automaticky oslabena, neboť pozorované předměty (minarety, palmy) ve skutečnosti černé nejsou, což vypravěč podvědomě ví. Tato dominance je navíc časově mnohem více limitována – zatímco západ slunce trvá několik minut, jaro přinášející zeleň trvá několik měsíců, bělost snové scény je díky zdůraznění její nehybnosti bez časového omezení, bělost měsíce se opakuje každou noc. I přes zmíněná oslabení žlutá barva do textu přináší důležitý hmatový prvek : motiv tepla a chladu, života a smrti. Krajina, v níž dominuje žlutá barva, se rozpadá do dvou zcela kontrastních světů: předměty, jež jsou díky světelnému klamu zbarveny černě, se ihned propadají do prostoru „chladu a smrti“, předměty zahrnuté do zlatého odlesku zůstávají teplé a tudíž živoucí. Žlutá zůstává díky svému propojení se sluneční energií spojena se sluncem, což je ostatně jeden z jejích tradičních atributů v evropském i světovém kulturním kánonu, pomineme-li křesťanským pojetím ovlivněnou negativní hodnotu, kterou, jak jsme již uvedli, Loti nevyužívá. Zapojení dalších smyslů do vnímání krajiny však umožňuje i užití bílé barvy – kilometry „zcela bílých regionů“ země porostlé bílými květy heřmánku drceného kopyty koní způsobují čichu vypravěče dlouhotrvající požitek<sup>654</sup>.

---

<sup>653</sup> „*Le ciel est absolument jaune, d'un jaune pâle de citron, une intense lumière jaune est répandue partout, et sur ce couchant si clair, la ville se profile en silhouette dure : ses lourds minarets, en noir ; toutes ses murailles crénelées ensevelies sous la chaux, en une sorte de gris-bleu, froid et mort ; en noir aussi, ses quelques hauts palmiers /.../. Et dans ce jaune lumineux du fond, dominant tout, la lune nouvelle du ramadan marque son fin croissant comme un trait d'ongle qui brillerait. C'est un décor idéalement arabe, éclairé avec un art suprême.*“ (Ibid., str. 306)

<sup>654</sup> Ibid., str. 208.

*Trilogie* nabízí zcela jinou chromatickou paletu, i když taktéž pracuje se dvěma dominantními barvami. Cestovatel zmiňuje šedou a různé její odstíny (šedomodrá, béžová, šedočerná, světle žlutá, popelavá) a dále hnědou. Obě tyto barvy mají tytéž schopnosti, jež jsme naznačili pro zelenou a bílou v *V Maroku*: vytváří rozsáhlé neměnné a nepřerušované plochy, oproti zelené však tento barevný kontext působí na vypravěče většinou depresivně, nepochopitelně či alespoň monotónně. Na několika místech se vypravěč vymezuje proti „království šedi“<sup>655</sup>, jež místo lesklosti zeleně přináší mat popela či prachu. Barevné plochy nejsou zdrojem síly, bohatství ani života a nejsou omezeny na roční období či úsek dne. Šedá barva má navíc schopnost zasáhnout i vertikální aspekty krajiny a v podobě pouštního větru se dokonce mobilizuje až antropomorfizuje:

*„Šedé jsou vysoké vrcholky, šedé jsou kameny, šedé a drobné jsou zničené květiny. Zvedl se vítr, proháněje víry těžkého písku, podobného popelu, jenž zde vše pokrývá, zatímco na nebi nyní plují oblaka stejně šedá jako země, jež rychle vyděšeně utíkají k západu.“*<sup>656</sup>

Rytmizovaným opakováním výrazu „gris“ („šedý“) a jeho postupným spojováním s různými významovými kontexty pocházejícími z různých přírodních prostředí (hory a kameny jako neživá hmota země, rostliny jako živé organismy země, mraky jako vzdušný element), posílením o výraz „popel“ při definování barvy písku (a tedy vytvořením výrazného kontrastu s běžným kánonem žlutého písku), všechny tyto kompoziční kroky umožňují Lotiho vypravěči postupně upevnit pozici šedé barvy v celém prostoru a ukázat její nenahraditelnost. Neohrožená pozice šedé a, v menší míře, hnědé barvy je budována v *Trilogii* systematicky. Výraznou ukázkou barevné interpretace krajiny je pasáž věnovaná západu slunce v poušti:

*„Jak se slunce sklání a zhasíná, je místo stále vznešeněji pusté. Je tu nekonečný shluk, obklopený jakoby sedlinou měst, chaotických převrácených věcí, vytrhaných a potrhaných škrábančí a dutinami. A toto vše, stejně jako naši velbloudi, naši Beduíni, jako země a jako všechno, má popelavé či horké hnědé odstíny, jež vytvářejí věčné pozadí, neutrální a přesto tak intenzivně horké, na němž poušť vrhá a rozvíjí všechny světelné fantasmagorie.“*<sup>657</sup>

---

<sup>655</sup> *Poušť*, str. 383, 384.

<sup>656</sup> „Grises les hautes cimes, grises les pierres, grises les maigres plantes dépouillées. Et un vent s'est levé, promenant en tourbillons ce sable lourd, pareil à de la cendre, dont les choses sont ici couvertes, tandis qu'au ciel courent maintenant des nuages du même gris que la terre, qui s'en vont, affolés, vers l'ouest.“ (Ibid., str. 383)

<sup>657</sup> „Il est d'une désolation de plus en plus grandiose, ce lieu, à mesure que le soleil s'abaisse et s'éteint. Cirque immense, entouré comme d'éboulement de villes, de chaotiques choses, renversées, exfoliées, creusées en

Zatímco západ v *V Maroku* znamenal dominanci žluté, extremizaci barevného spektra, západ v poušti znamená šedohnědou uniformitu. Žlutě zářící západ slunce je „jasný“ („clair“) a vše kreslí umělecky, pouštní západ znamená sklonění, pohasnutí slunce. Evaluativní rozdíl mezi oběma okamžiky dne je tedy podtrženo nejen volbou dominantní barvy, nýbrž i dalšími lexikálními elementy. Společným rysem sice u obou dominantních barev zůstává motiv tepla, to je však jako zdroj života definováno pouze v *V Maroku*. Žlutý „podklad“ („fond“) je světlý, „prosvětlený“ („lumineux“), zatímco šedá při západu slunce v poušti je pouze neutrálním podkladem. I sama hodnota světla je v obou pasážích odlišná: v *V Maroku* se jedná o jednoznačně pozitivní element, který v některých pasážích přímo vytváří hodnotu krajiny a její „orientální“ identitu<sup>658</sup>, v *Poušti* je světlo fantasmagorickou nevěrohodnou hrou pouště. V pasáži věnované západu slunce v poušti se opět vrací motiv kruhu, a to v podobě soustředěného kruhu ruin („cirque“). Oproti výše citované pasáži *V Maroku*, která s motivem kruhu taktéž pracuje, je však zde kruh zdrojem chaosu, nemá systém ani uklidňující, tím méně mystický význam. Není znásoben, stává se tedy spíše troskou tušené symetrie, znejišťujícím, nikoli orientačním elementem potmělého prostoru. Šedá barva se stává nevýrazným podkladem bez osobnosti pro další, náhodné a ojedinělé tóny, jež jsou však pro vypravěče spíše přeludem než chromatickou hodnotou krajiny.

*„Rovina převzala neutrální odstín dne, ale mimo plochý kruh horizontu se objevují jako spodní hlubiny všechna žulová krajkoví sinajského pásma. Vše je zcela růžové, zářivě růžové jako průhledné vitráže s duhově zbarvenými čarami. Z pohledu bezbarvé pustiny, kde se nacházíme, byste řekli, že je to zjevení pohádkového světa, jež nepatří do toho našeho, jež je samostatné a nestálé v prázdnotě nebe.“*<sup>659</sup>

Neutrálnost šedé barvy nyní přebírá moc v širším temporálním pásmu - ne již pouze nad krajinou západu slunce, nýbrž i v denní době. Opět se rozlévá v motivu kruhu, tentokrát

---

*fissures ou en cavernes. Et cela – comme nos chameaux, comme nos Bédouins, comme le sol et comme tout – est de nuances de cendre ou de brun ardent qui forment le fond éternel, le fond neutre et pourtant si intensément chaud, sur lequel le désert jette et déploie toutes ses fantasmagories de lumières.“* (Poušť, str. 353)

<sup>658</sup> Ve chvíli, kdy marocká krajina a její nebe ztrácí světlo, stává se v myšlenkách vypravěče krajinou evropskou: pod „černým nebem“ se stínem transformuje v pobřeží Bretagne, a až náhlé objevení karavany vrátí „dezorientovaného, znejistěného“ vypravěče, který byl „ze tří čtvrtin“ duševně již mimo Maroko, do místní reality – *V Maroku*, str. 304.

<sup>659</sup> *„La plaine a pris sa teinte neutre du jour ; mais, au-delà du cercle d’horizon plat, surgissent là-bas, comme des profondeurs d’en dessous, toutes les dentelures granitiques de la chaîne du Sinai : c’est absolument rose, d’un rose lumineux comme celui des transparentes verrières, avec des stries couleur d’iris ; au-delà des désolations incolores et mornes du lieu où l’on est, on dirait l’apparition d’un monde féerique, qui ne tiendrait pas au nôtre, qui serait indépendant et instable dans le vide du ciel.“* (Poušť, str. 377)

uvedeného do textu motivem horizontu. Šedou dominanci přebíjí v jistém momentě růžový odstín – jeho realita je však ze strany vypravěče okamžitě negována, a to několika postupy. Předně růžové pásy hor umísťuje Lotiho vypravěč „za“ hranici horizontu, tedy mimo jeho dosah, což je vizuálně velmi těžko představitelné. Horizont je většinou mezní hranicí krajiny, opticky za ním leží pouze nebe, jež na něj navazuje díky vertikálnímu vztahu. Nezvyklé umístění růžových skal má však navíc vertikálně vztah nikoli k nebi, nýbrž k hloubce, tedy spíše k podzemí. Skály jsou díky své barevné výjimečnosti a poloze zcela oproštěny od krajinného řádu, působí „pohádkově“ nejen výběrem pro pouštní krajinu nezvyklé barvy, nýbrž i jejich odpoutáním od běžných zákonitostí prostorové perspektivy. Obdobně jako v pasáži *V Maroku* s dominancí žluté barvy je kvalita růžového odstínu okamžitě dána do souvislosti s její světelností a je definována jako „absolutní“ – i tato hodnota ukazuje spíše na ideální prostředí neovlivněné nedokonalostmi reálného světa a fyzickým míšením odstínů. Vyvrcholením napětí mezi šedou neměnnou realitou pouště a snovým obrazem je doplnění růžových skal o fialové linie a z toho vyplývající konečné přirovnání této krajinné komponenty k průhledným skleněným tabulkám, tedy aktivizace motivu v dané krajině svou umělostí zcela nekongruentního. V *V Maroku* i v *Trilogii* tedy cestovatel na pozadí hlavních barev (zelené/bílé či šedé/hnědé) zmiňuje i několik barev minoritních. Zatímco však v *V Maroku* tyto minoritní barvy (předně žlutá) nebyly samy o sobě prezentovány vypravěčem jako nereálné, pouze byla oslabena jejich schopnost dominovat ostatní barevné plochy, v *Trilogii* jakákoli jiná než majoritní šedohnědá barva znamená sama o sobě chromatický nonsens a krajinu automaticky přesouvá do snového světa ne příliš vzdáleného efektu *fata morgány* či alespoň do světa zcela mimo pouštní prostor. Zmíněný postup lze v *Trilogii* nalézt opakovaně, vypravěč (většinou při západu slunce, který je definován jako „hodina zlata“<sup>660</sup>) vytváří duhové vodotrysky barev, jejichž „nesrovnatelné“ kombinace a efekty odkazují na rovinu snů a imaginace. Tento prvek je často zdůrazněn explicitní volbou lexika, vypravěč

---

<sup>660</sup> Ibid., str. 395. V tradici evropské malby i literatury je motiv „zlatého světla“, spojený se západem slunce, jedním z častých pilířů idylické až mystické krajiny, slunce dodávající přírodnímu prostoru zlatý odstín jej činí vzácným, ozvláštňuje jeho chromatické vlastnosti a nepřímo v některých případech umožňuje skrytý odkaz na zlato rouch svatých. Sluncem pozlacená krajina se objevuje dávno před objevem Orientu v evropské kultuře – stala se například leitmotivem benátské malby Giorgioneho a jeho žáků, některé Lotiho popisy dle našeho názoru odkazují právě na tuto výtvarnou tradici, ačkoli jsou pravděpodobně v první rovině ovlivněny soudobými orientalistickými plátny : zlaté světlo v orientální krajině využíval často nejen Eugène Delacroix (světlo zapadajícího slunce využíval i pro osvětlení interiérů obdobně jako Caravaggio), nýbrž i pozdnější orientalisté jako Léon Belly (např. *Poutníci do Meky*, 1861), Jules Laurens (jehož *Mešita Top Khana a asijský břeh*, je v podstatě jednobarevnou zlatožlutou kompozicí), David Roberts (např. *Jeruzalém z hory Olivetské*, 1860) a další.

hovoří o „magii“, která „čaruje“.<sup>661</sup> Na jiném místě je skalní uskupení vyznačující se červenožlutou kombinací přirovnáno vypravěčem k indické pagodě, pyramidě či templu.<sup>662</sup> Práce s majoritními a minoritními barevnými motivy má tedy vliv na vztah cestovatele a vypravěče. Krajina vypravěče se v pasážích využívajících minoritní barvy může paralelami s fiktivními prostory a scenériemi výrazně oddálit od krajiny cestovatele. Cestovatel stojí před pouštním skalním útvarem, vypravěč se díky interpretaci jeho barev přesouvá na jiný kontinent.

Šedivá (oproti hnědé) však v sobě, obdobně jako bílá (oproti zelené) v *V Maroku*, zahrnuje i symbolický význam. Svou neutrálností, charakterem podkladové prapůvodní barvy, koresponduje s koncepcí pouště jakožto země před stvořením života (jinými slovy před vznikem zeleně a dalších barev), svou neměnností odpovídá ustálenému obrazu pouště jakožto prostoru bezčasí či časového relativismu.<sup>663</sup> Šedá krajina je pro vypravěče možným návratem do primitivních dob před civilizací<sup>664</sup>, hledáním podvědomých vzpomínek na prvopočátky lidstva. Tím, že umožňuje vypravěči nahlédnout do epochy před stvořením, dovoluje mu také obdivovat stvořitele: v konečném důsledku se posiluje i její náboženský význam. Z podkladové barvy pouště se tak postupně stává hlavní barvou celé okolní krajiny a konečně možným klíčem k textuálnímu uchopení zákonitostí časoprostoru, kde se jednotlivé šedé plochy a významy vzájemně překrývají v obou těchto dimenzích (šedé rostliny jsou překryty pískem, šedé mraky plují nad šedou zemí, šedé kameny vytváří šedost skal).

Monopolní postavení šedé, sekundované hnědou, je v *Trilogii* narušeno výjimečně. Jedním z takových případů je pasáž věnovaná noční cestě vypravěče do Getsemanských zahrad v Jeruzalémě. Barevná hodnota krajiny je opět pevně provázána se světelným efektem: pod měsíčním světlem se celý prostor bez výjimky stává černobílým, tedy prostorem pevných, ostrých hranic a osvětlených obrysů, jenž neumožňuje rozjímání ve stínu ústraní.<sup>665</sup> I zde má užití minoritní barevné kombinace za důsledek relativizaci materiálnosti krajiny, z níž se stává pouhá chiméra. Cypřiše a olivovníky jsou černými skvrnami, kláštery se v očním klamu podivně rozšiřují, ruský kostel připomíná vypravěči indickou pagodu

---

<sup>661</sup> „Mais le soir revient, le soir avec sa magie, et nous nous laissons charmer encore./.../ le ciel crépusculaire vient allumer une incomparable bordure rose, orangée, puis verte /.../“ (Ibid., str. 379)

<sup>662</sup> Ibid., str. 379.

<sup>663</sup> „C'est la splendeur des régions invariables, d'où sont absents ces leurres éphémères, les forêts, les verdure ou les herbages ; c'est la splendeur de la matière presque éternelle, affranchie de tout l'instable de la vie ; c'est la splendeur géologique d'avant les créations....“ (Ibid., st. 355, 385, 415)

<sup>664</sup> Ibid., str. 384.

<sup>665</sup> *Jeruzalém*, str. 525-528.



(všimněme si opakovaného užití tohoto motivu, který má silný vliv na modifikaci identity vypravěčovy krajiny). Krajina vypadá pro vypravěče asijsky, nikoli křesťansky. Následné napětí mezi duchovním očekáváním a skutečným prožitkem vypravěče je již předem předurčeno tímto kontrastem dvou různých krajinných typů.

Nejvíce minoritních barevných motivů využívá cestovatel *Galiley*, téměř vždy prostřednictvím rostlinných elementů krajiny. Z těchto barev je jednoznačně nejfrekventovanější růžová, která přebírá i výrazný náboženský význam. Několikrát jsou růžové květy divokého lnu spojovány s obdobím prvních křesťanů<sup>666</sup>, což navazuje na tradiční symboliku této barvy, jež bývá v pikturním i literárním pojetí spojována s radostí, čistotou, spirituální láskou, mystickým znovuzrozením a obrodou duše<sup>667</sup>. Dalším, již méně výrazným minoritním odstínem krajiny v *Galilee*, opět uvedeným do textu motivem květů, je žlutá. Barvy jsou tedy v *Galilee* více než s motivem světla spjaty s motivem rostlin. V tomto kontextu bude zajímavé ukázat, jakou pozici flóra a fauna v krajině Lotiho vypravěčů zastávají.

### **Flóra a fauna krajiny**

Z rozdílu mezi krajinou Maghrebu a Blízkého východu v Lotiho textech vychází i různé pojetí motivu flóry a fauny. Již jsme ukázali, že jarní krajina *V Maroku* je založena na zeleni a přítomnosti známek života. Cestovatel v *V Maroku* popisuje v rozsáhlých pasážích různé druhy rostlin. Význam flóry je třeba vnímat v kontextu Lotiho zájmu o botaniku, na což ukazuje i časté uvádění precizních názvů druhů rostlin, jejich vlastností a formy, což podporuje na některých místech faktografické zabarvení výpovědi. Tento faktor však Lotiho dílo nijak nepřibližuje první generaci cestopisů 19. století, u níž jsme taktéž podtrhli faktografii jakožto stěžejní rys výpovědi cestovatele. Zatímco cestovatel De Volneyho či Vivana Denona, ale také v mnoha ohledech Chateaubrianda, v orientální krajině hledal fakta související s evropským kulturním zázemím (jména biblických památek, vesnic, měst, řek apod.), jež by sloužila jako most mezi nepřátelskou cizí krajinou a osvojeným kulturním povědomím, Lotiho cestovatel projevuje zájem o samotnou maghrebskou krajinu, její výtvoř, nehledě na to, zda nějak mohou souviset s evropskou zkušeností. Precizní popisy již

---

<sup>666</sup> *Galilea*, str. 564, 571.

<sup>667</sup> Odtud taktéž užití růžové barvy v římskokatolickém kalendáři pro 3. neděli adventu a 4. neděli půstu – v momentech radosti sdílené církevním společenstvím.

nesměřují k navrácení orientálního prostoru do evropského duchovního světa, nýbrž naopak ukazují kvality exotické krajiny, její barevné i tvarové atypičnosti a bohatství. Lotiho vypravěč následně cestovatelovy poznatky zasazuje do čistě subjektivních prezentací krajiny bez návaznosti na hodnotový žebříček evropské eticko-estetické imaginace. Cestovatelovo uvádění názvů a botanických charakteristik rostlin tedy již není cílem, nýbrž pouze základem pro krajinné pasáže zcela náležející do promluvy vypravěče.

Detailními popisy a precizním uváděním názvů rostlin většinou vypravěč *V Maroku* sleduje dva hlavní cíle: posílení dojmu exotiky či naopak přiblížení marocké krajiny ke krajině evropského čtenáře. Příznačnou pasáží prvního postupu je popis venkovských zahrad v okolí Fesu, kde k exotizaci zahrady přispívá jednak výběr typických druhů rostlin, tradičně spjatých s kontextem orientální krajiny a v evropském povědomí zabarvených biblickým významem (granátovníky, fíkovníky, pomerančovníky, olivovníky), jednak popis rostlin sice v Evropě známých (pelargónie, bolehlav, fenykl), ovšem v marockém klimatu živelně vzrostlých do fantaskních, až nepoznatelných rozměrů. Nelze pominout také fakt, že tento popis se odehrává v rámci návštěvy zahrady, tedy uměle vytvořeného prostoru k pěstování plodů. Lotiho cestovatel využívá motiv zahrady k ospravedlnění pasáže, v níž kupí v jakémsi expresionistickém obraze přerostlé rostliny různých druhů. I přes počáteční vypravěčovu definici zahrady jakožto úžasného, podivuhodného místa („*merveilleux*“) tak může být konečný obraz svou nadrozměrností pro evropského čtenáře spíše lehce znepokojujícím dekadentním přeludem.

Evropská rostlinná krajina ze srovnání s krajinou marockou vychází často jako chudší, méně intenzivní z hlediska vizuálního i olfaktorického. Rozkvetlá poušť je pro Lotiho vypravěče sice svými přesně vymezenými jednodruhovými a tedy jednobarevnými plochami náznakem anglické zahrady, zdůrazňuje však větší kvalitu barev a vůní, jimiž plochy rozkvetlých marockých divokých rostlin na pozorovatele působí.<sup>668</sup>

Květinové plochy však mohou překročit roli estetické hodnoty krajiny. V neznámém prostředí, jež svou plochostí neumožňuje využít pro evropského cestovatele běžných záchytných bodů pozornosti (hora, strom, údolí apod.), jsou různobarevné skladby povrchu

---

<sup>668</sup> *V Maroku*, str. 200

země často jedinými orientačními body a odkazy na ně suplují odkazy na jméno místa, jež mu taktéž zůstává nesděleno:

*„Ke druhé hodině odpolední jsme zastavili na obyčejném místě /.../ Bylo to v oblasti bílých chudobek smíchaných s růžovými máky.“*<sup>669</sup>

Místo, kde cestovatel strávil siestu během cesty, je nejprve charakterizováno jako zcela všední, tedy bez specifických rysů, které by mohly napomoci jeho popisu. Jako by spíše než prostor v tomto případě pro vymezení pasáže cesty hrál roli čas – cestovatel si pamatuje, v kolik hodin se na daném místě zastavil, v jeho popisu mu však brání průměrnost. Až posléze si vypomáhá popisem rostlinného a tedy i barevného složení krajinné oblasti. Identita krajiny se v tomto případě nezakládá na lidském pojetí, nedefinuje ji jméno, vzdálenost od nejbližšího města (a tedy opět jména), jediným jejím identifikačním rysem je rostlinné složení její půdy. Zcela obdobně Lotiho cestovatel později popisuje další z míst marocké krajiny, opět uvedené jako „místo beze jména“,<sup>670</sup> jehož jedinou, zato nezaměnitelnou kvalitou je koberec složený z bílých, modrých a růžových květů sedmikrásky, petklíče a hořce. Motiv květinového porostu přispívá tedy k identifikaci krajinného pásma, jenž se tak nestává anonymním prostorem, k němuž by si vypravěč obtížně hledal vztah. Lotiho vypravěč krajinou prochází spíše po trajektorii směrem od jednotlivých vertikálně-horizontálních bodů pohybem mezi různými barevnými rostlinnými plochami, skrze něž koncipuje uchopení krajiny a svou polohu v ní.

Květiny však mají pro Lotiho vypravěče ještě hlubší symbolický význam, neboť každý rozkvetlý úsek krajiny je okamžitě v jeho povědomí spojen s obrazem ráje. Přítomnost rozsáhlých květinových porostů, jejichž vůně je opakovaně komentována jako „balzám“, je tedy dalším prostředkem, jak cestovatelovu krajinu vymezit vůči krajině vypravěče. Zatímco cestovatel pozoruje různobarevné plochy a snaží se definovat jednotlivé druhy květin, vypravěč se již vzdaluje do svých nadpozemských krajin, jejichž obraz koresponduje s tradičním evropským kánonem založeným na křesťanském, zejména středověkém, obrazu ráje.

---

<sup>669</sup> „Vers deux heures de l'après-midi, halte dans un lieu quelconque /.../ C'est dans une zone de pâquerettes blanches mêlées de pavots roses.“ (Ibid., str. 304)

<sup>670</sup> Ibid., str. 308.

V předchozích pasážích jsme věnovali pozornost roli měst v Lotiho textech. Princip zkázy a zklamání má vliv i na pojetí motivu rostlin, pokud je tento prezentován v rámci městských prostor. Živelnost a mnohočetnost květinových porostů, obdivovaná vypravěčem na volných přírodních planinách, se pro téhož vypravěče v prostředí polorozpadlých městských staveb stává spíše noční můrou a předzvěstí úpadku. V Meknesu znamenají rozrostlé sedmikrásky, tráva či rezeda blížící se konec ruin, jež se postupně propadají do hrobu vše pohlcující zeleně<sup>671</sup>. Nekonečné koberce rozkvétající na troskách lidských přístřeší působí svou krásou a vůněmi náhle jako morbidní připomínka slávy a pádu, vypravěč v nich uprostřed města nemůže nalézt stejné zalíbení ani pocit usebrání a rajského míru, jako v přírodním prostranství. Rozkvět ve městě působí na vypravěče nepřírozně, je čímsi nečekaným, v daném prostoru nevhodným, matoucím. Město není místem obdivu rostlin, jejich moc nad zdmi je symbolem převráceného řádu věcí. Důsledkem tohoto procesu je obraz městských domů, jimž vládou extrémně rozmnožené rostliny, a také obraz zahrad Meknesu, kde naopak místo kvetoucích stvolů vypravěč nalézá pouze „smutnou a obezděnou louku.“<sup>672</sup> Tak jako v dalších směrech, i v rámci motivu rostlin je město prostorem zklamaných očekávání, kde se z každého elementu stává zdroj frustrace a vnitřní nejistoty vypravěče, motiv zničené, zpustlé zahrady však do textu přináší taktéž duchovní významy: zahrada, koncipovaná v evropské symbolice jako lidský výtvar řádu, harmonie a fyzického i duchovního užitku, se v prostoru města pro Lotiho vypravěče stává shlukem nesourodých růstů bez logiky a struktury. Zahrady orientálních měst jsou v pojetí Lotiho vypravěče protikladem kánonizovaného toposu „okouzlujících zahrad“ ráje, zahrad Hesperidek, jsou opakem smíru a odpočinku. Zatímco tradiční evropská symbolika již od středověku pracuje se zahradou jakožto místem míru, chráněným zdmi před chaosem a brutalitou okolního světa, přičemž k rozkvětu tohoto motivu došlo mimo jiné vlivem orientálních kultur (prostřednictvím křížových výprav), orientální zahrady pro Lotiho vypravěče znamenají prohlubující se zklamání a pocit nejistoty.<sup>673</sup> V biblickém kontextu, kde zahrada je také rajským prostorem po smrti, je mekneská pasáž tragická: město nabízí rozpadlé domy pro pozemský život a zároveň zničené zahrady jako prostor po smrti. Rozpad tak temporálně přesahuje horizont lidské existence.

---

<sup>671</sup> Ibid., str. 287.

<sup>672</sup> Ibid., str. 291.

<sup>673</sup> K významu zahrady pro evropské myšlení existuje řada studií, k její roli v konceptu krajiny v evropském umění cf. zejména CLARK 2010, str. 11-15. Clark mimo jiné připomíná, že výraz „paradis“ pochází z perského slova označujícího místo chráněné zdmi – je třeba pro úplnost doplnit, že se ve skutečnosti jedná o kombinaci dvou staroperských slov: „pari“ (kolem, v kruhu) a „daiza“ (zeď, hradba), což odpovídá i nejpravděpodobnějšímu původnímu významu slova jakožto umělé rezervace určené pro lov vzácné zvěře.

V rámci rostlinných motivů, s nimiž pracují Lotiho vypravěči, nelze přehlédnout taktéž motiv stromu, jenž se ve všech zkoumaných textech objevuje předně ve významné roli osamělého samostatného krajinného elementu. Podívejme se na jednu z nejsilnějších pasáží v tomto ohledu :

*„K polednímu jsme uprostřed fialových levandulových strání, rozehřátých a rozvoněných sluncem, spatřili úžlabinu rokle, v níž byl náhodou velký skutečný strom, starý divoký fíkovník zkroucený jako indický banyán. Je to tak lákavé a výjimečné v této holé zemi, která poskytuje stín jen z bloudivých oblaků, že jsme sesedli na zem, sestoupili do rokliny a udělali si tam polední zastávku.“*<sup>674</sup>

Setkání se stromem je hned v počátku prezentováno jako dvojnásobně centrální: z pohledu časového (dochází k němu *v poledne*) i prostorového (strom se nachází *uprostřed* strání pokrytých levandulemi). Odkazem na střed dne se celá úvodní pasáž taktéž uzavírá. Vzpomeneme-li na význam, který Lotiho vypravěči přikládají rozmístění soustředného kruhu a tedy i koncepci centra, je zřejmé, že definice osamělého stromu jakožto časoprostorového středobodu není náhodná. Strom v dané chvíli představuje pro vypravěče centrum jeho momentálního světa, jeho osu a zakotvení. Jako obecně každý motiv stromu, i izolovaný fíkovník vnáší do obrazu krajiny vertikální aspekt. Oproti v 19. století mnohem frekventovanější představě osamělého stromu jakožto krajinné dominanty vládoucí z vyvýšeného místa (pahorku, hory apod.) se však fíkovník naopak nachází na úbočí prohlubně, tedy pravděpodobně pod úrovní, na níž stojí cestovatel, jinými slovy na opačné, spodní části pomyslné vertikální osy krajiny. Dominantní charakter stromu, který tradičně vzniká tím, že strom obydluje nejstrategičtější, vyvýšenou část krajiny, ustupuje díky této nové poloze vůči okolnímu prostředí do pozadí a je nahrazen spíše významem útočiště, úkrytu před sluncem i dalšími možnými nebezpečími. Strom, jehož přítomnost je definována vypravěčem jako náhodná, tedy nečekaná, následně umožňuje vypravěči další paralelu mezi marockou a indickou krajinou, jeho výjimečnost a do jisté míry nesouvztažnost vůči okolnímu prostoru se tím posiluje. Důsledkem této specifické pozice je moc změnit plány cestovatele. Aniž by místo, kde strom roste, bylo předem výpravě známo, rozhodne se cestovatel v rozporu

---

<sup>674</sup> „Vers midi, au milieu de collines violettes de lavandes dont le soleil surchauffe et exalte la pénétrante senteur, nous apercevons un creux de ravin où il y a par hasard un arbre, un vrai grand arbre, un vieux figuier sauvage contourné comme un banyan de l'Inde. Et c'est si tentant, si extraordinaire dans ce pays nu, où il n'y a pas d'ombre que celle des nuages errants, que nous mettons pied à terre pour descendre dans ce trou et y faire notre halte du milieu du jour.“ (V Maroku, str. 305)

s předchozími plány zastavit k siestě právě zde. Jedná se o částečně přirozenou reakci ve snaze využít pohodlí, které strom nabízí, rozhodnutí však lze chápat i jako iracionální projev náhlého emotivního vztahu k fíkovníku, v jehož blízkosti se vypravěč cítí v (subjektivním) bezpečí. Tento krok je v rovině cestovatele založený na argumentu praktičnosti (stín), v rovině vypravěče však vychází z podvědomé reakce na pastorální idylu, již strom v jeho mysli vyvolá. Odkaz je dále rozvíjen a posilován v rozsáhlé následné pasáži, jež pracuje s celou sérií příslušných kánonizovaných motivů : stádo mírumilovně se pasoucího dobytka, pramen poklidně tekoucí u kořenů fíkovníku (voda se může stát součástí idyly pouze v poklidné, bezpečné formě, jako nehybná plocha či mírumilovný potůček), obklopený květy, malá skalní jeskyně,<sup>675</sup> jež vnáší do celé pasáže nejen téma svěžího stínu, ale zejména ještě hlubší intimity a bezpečí. Celá idyla je završena rajským obrazem nebojácných zvířat (vodních želv a rosniček), jež se přibližují bez obav k odpočívajícím cestovatelům, aby dojedla drobkou chleba (odkaz na symboliku poklidného sdílení chleba se všemi živými tvory je zřejmý) a nechala se pohladit. Tento celkově snad až příliš explicitní odkaz na edenický prostor, zahrnující v sobě koncentrovaně většinu jeho klišovitých atributů, vysvětluje zásadní princip : rozhodnutí cestovatele a následné pocity vypravěče ukazují, že díky prvotnímu kontaktu se stromem bylo umožněno, aby krajina v dané chvíli rozhodla o čase a místě polední pauzy, o trajektorii lidské cesty, aby vstoupila do lidského světa a přizpůsobila jeho rytmus svým podmínkám.

Stromy jsou s rajskými obrazy krajiny spojeny několikrát. Místo, jež na vypravěče působí rajským mírem („paix d'Éden“<sup>676</sup>), je „výjimečně“ z blízké vyvýšeniny „korunováno“ hájem olivovníků. Symbolika tohoto druhu stromu se propojuje se symbolikou neporušených prokvetlých strání pod nimi a, opět, rajskou jemnou vůní květů v čistém vzduchu.

Oproti bohatému a detailně komentovanému repertoáru flóry v *V Maroku* a rozsáhlosti její sémantické struktury aktivuje *Trilogie* tyto motivy spíše jen okrajově a nepřináší mnoho nových významových kontextů. Ačkoli méně přítomné z hlediska frekvence a rozmanitosti, mají i v *Trilogii* specifické významové pole květiny. Svou vůní a náznakem barev zjemňují krajinu, dodávají jí svěžest, pokrytím skal zaoblují jejich kamenité hrany.<sup>677</sup> Taktéž přispívají k barevnému sjednocení krajiny, zahlazují v očích pozorovatele dramatické

---

<sup>675</sup> O významu jeskyně v Lotiho díle viz například BACHELARD 2010, str.212-214.

<sup>676</sup> *V Maroku*, str. 308.

<sup>677</sup> *Galilea*, str. 569.

chromatické kontrasty pouštní krajiny. Je-li pro vypravěče monotónní kamenité krajinné uskupení často duchovně náročné, jednolité květinové porosty ve volné přírodě jsou pro něj vždy zdrojem energie a intelektuálního i smyslového odpočinku.

Blízkovýchodní krajina převahou pouštních prostor neposkytuje cestovateli tolik příležitostí ke zmínění rostlinné rozmanitosti, cestovatel se setkává s tradičními druhy (olivovník, palma, cypřiš apod.), jež vypravěč v některých pasážích (město Jeruzalém) interpretuje v souladu s tradicí biblické symboliky, jež je v *Trilogii*, zejména v *Jeruzalémě* a *Galilee*, přítomnější, než v *Maroku*. Tímto kontextem je ovlivněna i pozice rostlin v textech. Pro vypravěče jsou rostliny a zvířata, stejně jako například hory, krajinnými elementy, jejichž vzezření se v průběhu času nemění, rostliny svými kořeny předávají jako nesmrtelní svědkové v nekonečném opakování paměť krajiny z generace na generaci. Do rostlin či stromů, jež postupně potkává cestovatel, si proto může opakovaně promítat, jak vypadal svět za časů Krista.<sup>678</sup> K naplnění této symboliky je díky své dlouhověkosti tradičně používán olivovník (například Chateaubriandem), pro Lotiho vypravěče však není rozdíl mezi travou a stromem, každá rostlina má moc předat poselství minulosti :

*„V daném okamžiku se nám století stejně jako hodina zdají rychle ztraceny v jakési mlhavé syntéze trvání, jako musejí vnímat tyto věci téměř věčné hory, skály, kameny starých chrámů nebo kmeny neustále obrozujících se rostlin....“*<sup>679</sup>

Loti není první, kdo pracuje s motivem relativizace času v poušti. Zajímavé však je vytvoření souvislosti mezi plynoucím časem, neměnností neživých přírodních elementů (hor, skal), kamenných ruin lidských výtvorů a částí rostlin. Zatímco u řady autorů je to právě živá část krajiny, která svou smrtelností znamená záruku změny, vývoje, pro Lotiho vypravěče je schopnost obnovy rostlin synonymem nesmrtelnosti a nezávislosti na časové ose. Dochází tak k setření tradiční opozice mezi nekonečností formy neživé části krajiny a permanentní obměnou jejích organických elementů. Rostliny jsou postaveny na stejnou paměťovou úroveň jako skály, ovšem také jako ruiny antických chrámů. Na nesmrtelnosti krajiny se podílí nejen obě krajinné složky (živá a neživá), nýbrž i lidské výtvořky, jež v krajině přetrvávají.

---

<sup>678</sup> *Jeruzalém*, str. 562, 563.

<sup>679</sup> „L'instant présent, le siècle autant que l'heure nous semblent bientôt perdus dans une sorte de vague synthèse des durées, comme en doivent concevoir ces choses quasi-éternelles qui sont les montagnes, les roches, les pierres des temples antiques, ou des souches des plantes renouvelées indéfiniment....“ (*Galilea*, str. 566)

Obdobně jako u rostlinných motivů, i v užití prvku zvířat se *V Maroku a Trilogie* značně odlišují. Obecně lze však konstatovat, že ve srovnání s detailními popisy druhů a forem rostlin cestovatel zvířectvu věnuje deskriptivní pozornost v menším měřítku : zmiňuje méně zvířecích druhů, s menší frekvencí. Frekvenční oslabení je však často kompenzováno emotivním zapojením vypravěče. *V Maroku* pracuje v prvním plánu s motivem domestikované fauny, předně koní, jež jsou každodenními souputníky výpravy, ale i oslů, mul, dobytka. Výjimečně se v rámci ochočených, užitných zvířat objeví setkání s velbloudem, je však vždy podbarveno citovým vztahem vypravěče k tomuto zvířeti<sup>680</sup>. Velbloud<sup>681</sup> automaticky vytváří odkaz na typickou orientální krajinu a díky své specifické tělesné konstituci spojené s neagresivitou umožňuje cestovateli vkládat do textu „bezpečné“ a zároveň bizarní anekdoty, přičemž umožňuje vypravěči emotivní pasáže využívající exotizující vizuální i čichové aspekty<sup>682</sup>. V dalším plánu se objevuje šakal, ovšem téměř vždy pouze prostřednictvím sluchového vjemu, nikoli jako vizuální podnět. Vzdálené vytí šakalů v osamělé krajině umožňuje vypravěči použití tradiční romantické atmosféry neviditelného pouštního nebezpečí, ale i nostalgického snění. Šakalí vytí je však pro Lotiho vypravěče mnohem významnější:

*„První hodiny spánku strávené na mém osamělém lůžku, zahlédnu měsíční paprsek, který ke mně dopadá volně z nebe /.../ poté slyším daleko ve zvučné noci zpívat žalmy, žalmy, stále a silně, ostrým a smutným hlasem slyším výkřiky žhavé víry, zpívané žaloby, ztělesňující veškerou naši pozemskou nicotu. Jsou dvě hodiny ráno a toto je první modlitba dnešního dne /.../ snová kantáta, jednou vzrušená, poté pomalá a plná stesku, stále truchlivá, truchlivá až k člověkem zachvívá, muezzini jako by si spolu s arabskými dudy vypůjčili od šakalů trochu odstínu jejich hlasu....“<sup>683</sup>*

---

<sup>680</sup> např. *V Maroku*, str. 189, kde je citová vazba naznačena užitím lidské paralely mezi matkou a dítětem u velbloudice a jejího mláděte.

<sup>681</sup> Loti, obdobně jako všichni cestovatelé do Maghrebu, užívá mylně názvu velbloud, neboť v Africe existují pouze dromedáři, tedy jednohrbý druh tohoto býložravce.

<sup>682</sup> *Ibid.*, str. 280.

<sup>683</sup> „*Les premières heures de sommeil passées dans mon logis solitaire, j'entrevois un rayon de lune qui m'arrive librement du ciel, /.../ ; puis dans le lointain de la nuit sonore, j'entends psalmodier, psalmodier, toujours à pleine voix aiguë et triste, des cris de foi ardente, des plaintes chantées qui sont comme l'expression de tout notre néant terrestre : il est deux heures du matin, et c'est la première prière de ce nouveau jour, /.../ cantique de rêve, tantôt exalté, tantôt lent et plaintif ; et lugubre toujours, lugubre à faire frémir, les mouedzens ayant, comme les musettes arabes, emprunté aux chacals un peu du timbre de leur voix....“* (*Ibid.*, str. 265-266)



Tato pasáž je o to zajímavější, porovnáme-li její znění s verzí v Lotiho *Deníku*.<sup>684</sup> V něm se totiž odehrává nikoli ve Fesu, jeho dějištěm je první noc v Tetouanu. Paprsek měsíce v *Deníku* proniká vypravěči skrze arabskou vykládané okno – v *V Maroku* je tento městský prvek eliminován a měsíční světlo proniká k vypravěči „volně“, čímž se posiluje atmosféra noci ve volné přírodě. Pasáž navíc v *Deníku* nekončí přirovnáním „zlověstného“, „truchlivého“ zpěvu muezína k šakalímu hlasu, nýbrž ústí v ranní výstřel z kanónu, jenž tradičně v koloniálních městech ohlašuje východ slunce. Další městský motiv (zvuk kanónu) je tedy nahrazen zvukem zvířecím. Přítomnost města je tak v *V Maroku* výrazně oslabena ve prospěch motivů jako měsíc, noc, šakal. Šakalí vytí je zde spojováno se zpěvem muezínů opakovaně, šakal jako by odpovídal na jejich modlitby.<sup>685</sup> Jeho vytí je tak vypravěčem přímo začleněno do arabské kultury, do jejích zvukových projevů. Vytváří se tím atmosféra atraktivního strachu, mrazivého obdivu k exotickým projevům místní civilizace.

Dalším motivem figurujícím v *V Maroku* jsou různé ptáci, většinou do textu uvádění pomocí zvukového vjemu (zpěv, křik, šustot křídel). V některých případech slouží k vytvoření paralely mezi marockou a evropskou krajinou (vlaštovky, čápi), v rámci zvířecích motivů jsou totiž evropskému prostředí druhem i chováním nejbližší.<sup>686</sup> Obdobně jako u šakala, i při setkání cestovatele s ptákem nedochází vždy k následnému vizuálnímu vjemu, zpěv postačí k aktivaci tohoto motivu a jeho zapojení do popisu krajiny. O zapojení zvířat do koncepce rajské idyly jsme hovořili výše v souvislosti s rostlinnými motivy. Zatímco jisté druhy (šakal, hyena) jsou rajskému obrazu nepřipustné, většina zvířecích druhů do poklidné pastorální idyly patří, přičemž jediným předpokladem je jejich neútočnost a poklid, případně přiblížení se člověku.

*Trilogie* pracuje s motivy zvířat předně v *Poušti* a vkládá do popředí velblouda : právě na něm, nikoli na koních, absolvuje cestovatel většinu cesty po maloasijské trase. Opětovně je kladem důraz na jeho fyziognomii, jež umožňuje exotizaci prostoru a jeho atmosféry. Dlouhý krk a nohy, neúměrné proporce působí deformovaně až fantaskně, zvláště pokud jsou jejich stíny ještě prodlouženy západem slunce.<sup>687</sup> Motiv velblouda může být svou jedinečnou formou i zdrojem napětí:

---

<sup>684</sup> *Deník*, str. 37.

<sup>685</sup> *V Maroku*, str. 307.

<sup>686</sup> *Ibid.*, str. 279.

<sup>687</sup> *Poušť*, str. 351.

*„Zastavím se, abych se vykoupal v hluboké proláclině s pozvolnými stranami, jež vypadá jako nějaký přepychový královský sarkofág. Najednou když zvednu oči, spatřím veliká jakoby předpotopní zvířata zachycená seshora u okraje srázů, která mne sledují s nataženým krkem a výrazem blízké známosti. Naši velbloudi /.../.“<sup>688</sup>*

Vypravěč zde využívá již zmíněný kompoziční postup vytváření napětí v textu. V tomto případě nepotřebuje přetvářet dromedára ve fantaskní postavu, aby napětí dosáhl - stačí, když jméno zvířete vysloví až na závěr, teprve poté, co scénu příběhu vložil do „hluboké“ vodní kotliny, čímž cestovatele postavil na úroveň nižší než objevivší se „předpotopní“ zvířata. Ta cestovatel objevil náhle, ze snížené, tudíž zranitelné, oslabené polohy. Napětí vrcholí v momentě, kdy zvířaty pozorovaný vypravěč líčí naklánění dlouhých krků směrem k sobě, s implicitním odkazem na bájně draky, a náhle opadá v závěru zmíněním „blízké známosti“ a užitím posesivního zájmena při pojmenování zvířat.

Ve druhém plánu se v textu objevuje spíše v neutrálním sémantickém kontextu motiv škorpióna<sup>689</sup>, šakala a hyeny, repertoár je tedy de facto omezený na zvířectvo tradičně spojované s pouštním prostorem. Výjimkou by byl motiv sovy, který se objevuje v textu na několika místech a pouštnímu konceptu se na první pohled částečně vymyká - nejen svou příslušností k jiným krajinným a sémantickým rovinám (zejména v povědomí evropského čtenáře je sova prvotně spjata se stromem, s lesem, nehledě na její symbolické významy spojené s nocí a pozitivní konotace moudrosti, inspirativnosti), nýbrž i tím, že sova figuruje ve velmi emotivní pasáži, kdy je omylem zastřelena přítelem cestovatele a následně pohřbena s poctami, jež vypovídají o silně pozitivním vztahu vypravěče k tomuto druhu ptáka<sup>690</sup>. Výrazný citový podtext silně kontrastuje s více méně neutrální prezentací ostatních výše zmíněných druhů pouštních zvířat, jež se na scéně objevují jako nevyhnutelné součásti krajinného aspektu, nenesou však (oproti šakalovi v *V Maroku*) výrazné emotivní konotace ani se neobjevují opakovaně. Lotiho vypravěč navíc využívá řadu ustálených sémantických prvků, spjatých se submotivem sovy. Ta je tradičně obrazem nadpřirozena, spirituality, je jediným zvířetem, které duchovním submotivem koresponduje s mystickým nábojem

<sup>688</sup> „Dans un bassin profond aux parois adoucies, qui semble quelque somptueux sarcophage de roi, j'arrête ma promenade pour me baigner ; alors, levant les yeux, j'aperçois de grandes bêtes à tournure antédiluviennne, penchées tout au bord des escarpements d'en haut et me regardant, le cou tendu, d'un air d'intime connaissance : nos dromadaires /.../.“ (Ibid., str. 380)

<sup>689</sup> Ibid., str. 359.

<sup>690</sup> Ibid., str. 423. Za zmínku taktéž stojí, že v pohledu mrtvé sovy vypravěč charakterizoval „ inteligentní kočičí smutek“. Pták je tedy vcelku netradičně spojen s kočkou, spojujícím elementem je obdiv k inteligenci a nostalgii, jímž se v očích vypravěče vyznačují oba tyto druhy.

okolního prostoru - pouště. Je také provázena řadou pověr, což posiluje její odtržení od racionality a reality, což platí i pro pouští přeludy. Melancholie, již vypravěč vidí v pohledu mrtvého ptáka, také vychází z tradičního sémantického pole sovy – tento pták je chápán jako symbol osamělého usebrání, smutku pramenícího z opuštěnosti. Ve starém Egyptě se sova postupně stala symbolem smrti, obdobně jako při některých iniciačních rituálech, kde „soví člověk“ ukazoval zemi zapadajícího slunce, zemi mrtvých. V *Poušti* je tedy její zastřelení dalším odkazem na symbolickou tradici tohoto zvířete.

Dvakrát je v *Poušti* zmíněn motiv pantera, vždy však nepřímo, bez jakéhokoli smyslového vjemu. Poprvé<sup>691</sup> je do textu uveden prostřednictvím jeskyní, u jejichž vchodu cestovatel při pochodu spatřuje ohlodané kosti, díky čemuž vyvodí, že se jedná o panteří útočiště. Vypravěč okamžitě vytváří obraz šelmy, která v danou dobu odpočívá, ale na kroky karavany reaguje otevřením „jednoho žlutého oka“ – vkládá tedy do textu sémantický úzus podvědomého strachu z nikdy nespícího dravce, který, neviditelný, sleduje pohyb možné kořisti. Propojení motivu jeskyně a v ní ukryté panteřice, jež tvoří součást útrob pouště, je pro vytvoření tohoto obrazu velmi příhodné, jak jsme viděli u Balzaka. Ve druhém případě<sup>692</sup> je motiv pantera aktivován skrze stopy, jež ráno cestovatel nalézá kolem tábořiště a jež dodatečně vysvětlily neklid velbloudů během noci. Obě místa, kde motiv vystupuje, jsou tedy spojena nepřímou, tušenou přítomností zvířete v krajině, která následně navozuje v obou případech prvek strachu z neznámého, všudypřítomného, obávaného.

Významnou úlohu hrají motivy zvířat v pasážích, kdy vypravěč *Trilogie* vytváří fantaskní, nereálné krajiny a oční klamy. Pracuje s různě deformovanými zvířecími tvary, případně se zoomorfizací některých krajinných elementů (skal, stromů, písečných útvarů). Tento postup je nejfrekventovanější s využitím extrémního slunečního světla a vzdálenosti. Zatímco zvířata sama o sobě vypravěči přinášejí spíše pozitivní emotivní pocity, zvířecí forma aplikovaná na přírodní materiály působí děsivě a znepokojivě. Skály, z nichž vítr vytvořil různé útvary, vyvolávají ve vypravěči okamžitě iluze přeludných, neboť nepřírozeně velkých salamandrů, larev či hlav sfingy, znamenají pro něj noční můru, ve své nehybnosti jako by působily dojmem pozorování kořisti před útokem.<sup>693</sup> Díky zvířenému písku pod kopyty a narůstající vzdálenosti se prchající gazely stávají okamžitě z jemných zvířat pouhým

---

<sup>691</sup> Ibid., 411.

<sup>692</sup> Ibid., 424 .

<sup>693</sup> Ibid., str. 359-360.

přeludem unavených očí vypravěče, důkazem omylnosti zraku, jeho schopnosti být oklamán.<sup>694</sup> Vypravěč využívá této zkušenosti o něco později, když se cestovatel setkává s nesmírně velkým stádem bílých velbloudů. Jejich zář a nezvyklé proporce jsou pro vypravěče znamením, že je třeba nedůvěřovat očím a stádo následně nazývá pouštní „fantasmagorií“<sup>695</sup>. Tento odstup od vlastních smyslů se vypravěči vyplatí: jeden z „velbloudů“ totiž následně rozevívá křídla a ze stáda býložravců se nakonec stává hejno čápů. Vypravěč si zde opět napomáhá hrou se slovosledem, a než pojmenuje ptáky, vytváří na okamžik snovou vidinu bílých létajících velbloudů vznášejících se uprostřed planiny. Velbloud je ostatně díky svým fyzickým proporcím a specifickým pohybům k vytvoření fantaskní krajiny využíván vypravěčem nejčastěji, je dokonce v jedné chvíli definován jako „pomalé a fantaskní zvíře“<sup>696</sup>. Na jiném místě poušť se svou schopností relativizovat perspektivu a vzdálenosti způsobuje „rozpůlení“ velbloudů, jejich chimérickou deformaci zkrácením a okamžitým prodloužením siluety, až se z nich stávají „dvouhlavé karty“, z reálných zvířat, která vypravěč právě minul v karavaně, vzniká během chvíle abstraktní obraz, jehož existence může být v každém okamžiku iluzorní.<sup>697</sup> Těmito postupy Lotiho vypravěč v důsledku relativizuje reálnost celé krajiny, jejíž moc vytvářet z konkrétních zvířat přeludy a z neživé hmoty zvířecí chiméry jako by jí samotné odebrala punc věrohodnosti.

### **Krajina jako lidská hranice**

Krajina Lotiho textů je vystavěna na sensorické a chromatické identitě prostoru, v jejím centru stojí hluboká propast mezi městskou a přírodní krajinou. Města, rozebraná na jednotlivé části (brány, ulice, zdi) ztrácí svou identitu a jejich jednotlivé komponenty smysl – přestávají být lidským submotivem krajiny a stávají se neživým, náhodným elementem bez historie a smyslu, což je zcela nepředstavitelné například pro vypravěče *Cesty do Jeruzaléma*. Teorie, že dům je znamením koloniálních vztahů a neexotiky<sup>698</sup>, je v případě Lotiho zcela na místě, a dokonce se dá rozšířit na město, prostor multiplikovaného motivu domu a prostor turistických výprav a evropských hotelů. Brání-li město svým a priori limitovaným a tedy limitujícím charakterem jakémukoli snění o krajině, jež má obavy z hranic<sup>699</sup>, pak pro Lotiho vypravěče, jenž má obavy z ohraničení své existence, znamená ohrožení krajiny i jeho

---

<sup>694</sup> Ibid., str. 421.

<sup>695</sup> Ibid., str. 424.

<sup>696</sup> Ibid., str. 436.

<sup>697</sup> Ibid., str. 425.

<sup>698</sup> Cf. Pierre HALEN: *Paysage colonial, paysage exotique*; in: CHENET 1996, str. 54.

<sup>699</sup> K tomu např. CHARCOSSET 1988, str. 56-57.

identity. Město však nemusí být nutně v Lotiho případě neexotické, je však exotické negativně, jinak, než vypravěč očekává. Absence exotismu se v Lotiho orientálních městech střídá s přílišnou, paranoidní přítomností nepříjemné jinakosti. Jedná se o krajinu vysoce estetizovanou, ale také o prostor, jenž nedovoluje člověku prosadit se jako samostatná entita. Krajina pohlcuje lidskou identitu a rozpouští ji v hmatovém kontaktu, je však zároveň prostorem, který relativizuje, místem bezčasí, jež uchovává minulost, přítomnost i budoucnost ve vztahu, jehož charakter není snadno dešifrovatelný. Hledání bizarnosti, neústí u Lotiho vypravěče k exotismu jako cíli. Ten je pouze prostředkem k vyjádření problematizovaného vztahu vypravěče ke krajině, tkví v těžko definovatelném pohledu vypravěče na krajinu, nikoli v jejích samotných submotivech. Lotiho vypravěč nepopisuje létající velbloudy, nýbrž svůj pocit z jejich popisu.

Pasáže vztahující se k pohybu orientální, a zejména pouštní krajinou, jsou v podání Lotiho vypravěče mnohem více než popisem „jednoho měsíce stráveného v poušti“<sup>700</sup>. Nekonečnost („*immensité*“), zcela subjektivní motiv podmíněný dimenzí vypravěče, se postupně stává klíčovým slovem pro vyjádření kvality pouštní a následně veškeré krajiny, spojeným s prvkem samoty („*solitude*“) a prázdnoty („*le vide*“). Samota a prázdnota, v prvním plánu spojené s marností hledání božské přítomnosti či, jak uvádí Chalaye, se „základní hrůzou primitivního člověka“<sup>701</sup>, však nenesou pro vypravěče v konečném důsledku negativní významy: osamocení se ukazuje jako prostředek k nalézání nového obydlí nitra vypravěče, prázdnota znamená uvolnění prostoru pro nové podněty. Všechny tři výrazy, jež mají moc několikrát přímo nahradit slovo „krajina“, s v konečném důsledku spojují, aby vytvořily krajinu nového charakteru, krajinu bez hranic, nezátženu lidským údělem omezení, krajinu bezbřehosti, jež umožňuje posuny v časoprostoru.

V této nové krajině se přítomný moment může stát pojítkem s minulostí i budoucností, stopy karavany mohou odkazovat zároveň na historii i zítřejší cestu člověka prostorem, město odhaluje architektonické důkazy různých epoch stojící vedle sebe a zaklíněné v jediné chvíli, kdy jsou vnímány cestovatelem. Relativizují se časové etapy, léto a zima mohou existovat vedle sebe nebo v sobě, rozkvetlá poušť na sebe kupí evropskou louku a orientální svět. V tomto směru se Lotiho vypravěč přibližuje vypravěči Flaubertovu a jeho koncepci krajiny jakožto permanentního zdroje řady potencionálních cest a časů, tras odlišných od trajektorie

---

<sup>700</sup> Cf. QUELLA-VILLÉGER 1998, str. 216.

<sup>701</sup> CHALAYE, op. cit., str. 65.

právě realizované cestovatelem a jejíž výběr z množiny dalších možností je v podstatě náhodný, bez explicitní motivace. Krajina s multiplikovanými trasami je dvojnásobkem krajiny bez cest a záchytných bodů.

Všechny charakteristiky krajiny se propojují v její hlavní, pozitivní hodnotu, kterou je pro Lotiho vypravěče její otevřenost, všeobecná rozpínavost ve všech dimenzích. Ideální krajina je neomezenou v čase i v prostoru, na vypravěčovu mysl působí prostřednictvím všech smyslů zároveň, rozevírá se do různých barev, světelných intenzit a tvarů. Otevřená, přírodní krajina stojí na rozhraní časových pásem, mezi realitou a fantasknem, zahrnuje pozemský i nadpozemský svět, prázdnotou uvolňuje místo pro vypravěčovy vjemy, poskytuje mu dodatek samoty pro jejich niternou interpretaci.

I proto není pro vypravěče přirozeným prostor města – nezahrnuje v sobě dostatek intelektuálního prostoru a svými hradbami a úzkými uličkami symbolizuje limity lidské existence. Člověk tedy ve volném přírodním prostoru může existovat pouze pokud se v něm může rozplynout, aby ztratil tato omezení a vstoupil s ním v konečnou symbiózu. Vypravěč nalézá Boha i Ježíše v náhodných chvílích, v bezmezné krajině, jen tam boží slova rezonují s dostatečnou intenzitou, aby jej oslovila. Prázdnota, existující ve městech *V Maroku* a *Trilogie*, nevychází jako v případě Chateaubrianda z roviny cestovatele, který se setkává během své pouti s krajinami a městy, jejichž stav neodpovídá zkušenosti autora – umělce. Duchovní, křesťanská prázdnota měst a zejména Jeruzaléma se týká vypravěče a jeho vnitřního stavu, jemuž cestovatelovy poznámky pouze konvenují, avšak nepodmiňují jej – spíše naopak. Loti tak metodologicky završuje postup, zahájený zčásti již v *Cestě do Jeruzaléma*, který se rozhodl upřednostnit vypravěče před cestovatelem : jeho vypravěč již prakticky není ovlivněn zážitky cestovatele, nýbrž naopak představuje katalyzátor a modifikátor cestovatelova pohledu na krajinu.

Poušť a její krajinné podtypy tedy nejsou kvůli tichu a přítomnosti prázdnoty místem hrůzy, jak uvádí Chalaye.<sup>702</sup> Jejich otevřenost umožňuje naopak vypravěči změnit způsob existence, odblokovat vnímání okolního prostoru. Vypravěč se postupně oprošťuje od limitů očekávání a tím omezuje pocity zklamání či nudy – jeho zklamání tedy nakonec díky této potencionální otevřenosti neznamena, jako pro Nervalova vypravěče, konec světů, neboť

---

<sup>702</sup> Ibid., str. 70

otevřená krajina nemůže být opakováním ani nesplněným očekáváním, je vždy odkrýváním nového. Jedná se o jediný prostor, kde ztráta lidské identity nepřináší zkázu, nýbrž obohacení duchovních kompetencí vypravěče, neboť ztráta osobnosti je nahrazena vnitřní harmonií a přiblížením se intelektuálnímu ideálu - neomezenosti.

# Prvky orientální krajiny, jejich vztahy a zapojení do struktury cestopisu

## *Evropská krajina v orientální krajině*

Téměř ve všech textech, s nimiž pracujeme, je topos evropské krajiny mnohonásobně exponován, často na klíčových pozicích. Pomineme-li poznámku Maxima Du Campa o Flaubertovi, který „před africkými krajinami snil o normandských krajinách“<sup>703</sup>, musíme připustit, že každý z vypravěčů v některé chvíli, někdy dokonce permanentně, evropskou krajinu v mysli vyvolává. Odkud plyne tato potřeba vypravěče stavět vedle popisů orientální krajiny i obrazy evropské? Nepůsobí vedle exotických prvků fádně? Pro Chateaubriandova cestovatele je využití analogie jednou z možností, jak se vyhnout popisům pro něj nezajímavých míst – muslimská města bez biblické historie krátce přirovná k evropskému toposu či je, častěji, postaví jako jeho protiklad – v obou případech se jedná o snahu omezit textový prostor věnovaný danému místu a zredukovat jeho roli v orientální krajině *Cesty do Jeruzaléma*. Lamartinův vypravěč evropskou a orientální krajinu vzájemně valorizačně nekonfrontuje, spíše vytváří univerzální mosty mezi nimi. Pro Maupassantova vypravěče je evropská krajina bolestně nepřítomná ve sterilní krajině cestovatele. Oproti tomuto pojetí stojí specifický případ Lotiho vypravěče, který v textu *V Maroku* motiv evropské krajiny místy využívá, v *Trilogii* tento prvek však z krajiny prakticky eliminuje.

Role evropské krajiny souvisí se samotným procesem poznávání neznámého, neboť pro poznání druhého je třeba mít srovnání s vlastním: „Naše zkušenost s místy /.../ se jistě tvoří jako východisko k poznání jiného /.../“<sup>704</sup>. Vložení motivu evropské krajiny má vliv na celkový tok textu: vypravěč, který zavzpomíná na evropskou krajinu, je nucen se zastavit, aby si vybavil detaily uchované v paměti – rytmus cesty se tak zpomalí, prostor nabývá větší váhy, neboť hledání jeho obrazu má moc ovlivnit způsob běhu času v textu. Nostalgie zpomaluje průběh cesty, melancholie přibarvuje vjemy a vědomí vypravěče se dostává do přímého vztahu s vnímáním jeho okolí – přičemž tento vztah může být komplementární i kontradiktorický.

---

<sup>703</sup> DU CAMP 2002, str. 126.

<sup>704</sup> CUSIMANO 2002, str. 36.



Použití motivu evropské krajiny dovoluje vypravěči vytvořit řadě různé formy srovnání evropského a orientálního prostředí: na jedné straně stojí prostor vypravěči známý, blízký, na straně druhé pak prostor jinakosti, krajina cizí, případně nepřátelská. Přesto by bylo příliš zjednodušující zredukovat vztah obou typů krajín na vztah pozitivní a negativní. K hlubšímu prozkoumání dané věci se pokusíme zodpovědět tři základní otázky: 1) jak autor postupuje, aby do textu evropskou krajinu včlenil?; 2) jak funguje hodnocení obou krajín v případě, že autor vytváří srovnávací vztah?; 3) je hranice mezi oběma krajinami vždy jasně vymezena?

Než přikročíme ke zmíněným otázkám, je třeba vymezit, zda můžeme hovořit o jedné evropské krajině, nebo bude třeba brát každý jednotlivý výjev, každou evropskou zemi jako samostatný topos. Pro potřeby naší studie využijeme perspektivu autora - umělce a vytvoříme třetí cestu, která nebude sledovat geografické, nýbrž hodnotové pozice: evropská krajina se tak v cestopisech rozdělí na dva základní typy: krajinu, kterou lze pracovním nazývat „rodnou“, tj. krajinu, kde se autor - umělec buď narodil, nebo v ní žije, krajinu, kterou pokládá za své útočiště, odkud se většinou vydal na cestu do Orientu, nebo kam se naopak po cestě hodlá vrátit. „Rodnou“ se krajina stává i intelektuálně – může se jednat o prostor, kde se zrodila jeho intelektuální vyspělost, kde vznikly první či nejzásadnější umělecké a duchovní koncepce a hodnoty. Hovoříme o Vendée Fromentina, o Normandii Flauberta aj.

Vedle „rodné“ krajiny pak můžeme postavit evropské krajiny ostatní – nazývané zde pracovním „krajiny prožité“. Zde autor - umělec žil, cestoval, pracoval, nebo emocionálně rostl. Tak lze charakterizovat Lamartinovo Švýcarsko (zejména strukturu krajiny jakožto spojení vody a hor), Chateaubriandovu Itálii (ale také, jaksi teoreticky, Řecko), Nervalovo Německo. Pokusíme se ukázat, že použití jednoho či druhého typu evropské krajiny znamená pro studované texty různé sémantické důsledky a naratologické možnosti.

Vraťme se nyní k první otázce: jak je topos evropské krajiny včleňován do textu. Přijmeme-li hypotézu, že v tomto případě vypravěč sleduje pozici autora – umělce, dospějeme ke dvěma možným procesům: „vnějšímu“ a „vnitřnímu“. V prvním případě je včlenění motivu provedeno na základě použití vnější podobnosti s určitou orientální scénérií: vypravěč během cesty objeví orientální krajinu, která svou vizuální strukturou, specifickými zvuky či kombinací barev vytvoří v jeho paměti paralelu k určité konkrétní evropské krajině. Chateaubriandovu vypravěči šedivé nebe u Istanbulu připomíná Francii, a tudíž, přesto, že je

nečekané a v Orientu může předznamenávat nebezpečí, je pro něj istanbulská krajina vysoce valorizována.<sup>705</sup> Vzhledem k tomu, že za prvotního prostředníka mezi oběma krajinami, orientální a evropskou, slouží v tomto případě hlavně vizuální vjem, lze se setkat jak s krajinou „rodnou“, tak i „prožitou“, a to bez velkého rozdílu. Orientální a evropský prostor tak v daných pasážích žijí vedle sebe, přibližující se díky společným prvkům. Chateaubriandův vypravěč hledá evropské paralely předně ve snaze vzdálit se okamžitému orientálnímu prostoru, plnému zklamání či hodnému opovržení. Spojníkem evropské a orientální krajiny je však zejména u Chateaubrianda častěji než vnější podobnost literární text, obdobně jako pro Lamartinova vypravěče, pro nějž zátoka u Smyrny (dnešního Izmiru) „je jako z Odyssey“. Využití paměti vypravěče pomáhá převést cestopis „z neuspokojivé reality do záchranného imagináru“<sup>706</sup>. Loti pro aktivaci evropské krajiny systematicky využívá absenci světla, marocká krajina jakožto „africká“ se pro jeho vypravěče musí vykazovat nezvykle silným světlem a ve chvíli, kdy jej ztrácí, stává se v jeho mysli odkazem na evropský prostor. Na rozdíl od Chateaubrianda tato proměna není vnímána jako pozitivní: ztráta orientální, africké identity krajiny vypravěče dezorientuje a znejišťuje jeho pozici v prostoru.

Situace se mění v případě použití „vnitřního“ procesu. Tentokrát je evropská krajina do textu začleněna nikoli díky vnější podobnosti se svou orientální soukmenovkyní, nýbrž z čistě vnitřní potřeby vypravěče, z jeho niterného popudu. Znamená to, že v něm jistá situace či událost způsobila nutkavou potřebu vybavit si v paměti prostor důvěrně známý, blízký, přátelský. Díky vzpomínce mu přichází na pomoc jeho domov, evropský prostor, který jej zbavuje pocitů tíhy a deprese v těžkých chvílích cesty, kdy si orientální svět nasazuje masku nebezpečného, nevyzpytatelného a nelítostného protivníka. V tomto procesu je téměř výhradně použita krajina „rodná“, jež vypravěči přináší zdroj energie, klidu, vnitřní harmonie, tedy všeho, co by mu jinak bylo cizím prostorem odňato. Potřeba srovnání evropské a orientální krajiny již nepramení z estetického, senzuačního prožitku, nýbrž je přímým důsledkem psychologické krize, strachu o vlastní (evropskou i lidskou) identitu, obklopenou cizím prostředím.

---

<sup>705</sup> K této pasáži cf. také Jean-Marie ROULIN: *La Patrie: l'Exilé, le grand homme et le chevalier*; in: BERCHET 2006, str. 293.

<sup>706</sup> Cf. GUYOT + LE HUENEN 2006, str. 124. Je třeba připomenout, že tento proces v *Itinéraire* nezahrnuje pouze evropskou, nýbrž často i severoamerickou krajinu, ovšem s jinými záměry. Jsou-li analogie s evropskou krajinou často didaktického či alespoň explikativního rázu, nelze takto dle našeho názoru definovat analogie s krajinou americkou – tam totiž cestovatel nemůže spoléhat na čtenářovu znalost krajiny, na možnost aktivizace jeho reálné ani umělecké zkušenosti v prospěch přiblížení neznámého evokací podobnosti se známým. Analogie s americkou krajinou jsou tudíž naopak založeny spíše na snaze posílit estetický dojem multiplikací exotiky.

Odpověď na druhou otázku ohledně hodnocení obou krajin souvisí s výše uvedeným: de/valorizace jedné či druhé krajiny není nutně součástí každé pasáže, která s oběma toposy pracuje. Je použita v podstatě pouze tehdy, kdy se obě krajiny dostávají do přímé opozice, tj. při použití vnitřního procesu. Zatímco při vnějším spojení obou krajin funguje jejich jistá koexistence, kdy dokonce jedna krajina může umocnit dojem z krajiny druhé či ji doplňovat, v případě vnitřního procesu je protiklad explicitně zdůrazněný, vytváří napětí mezi oběma světy a nepřekonatelnou dichotomii. Evropská krajina se stává ochranným štítem proti krajině orientální, která se zákonitě ocitá v pozici negativního hráče.

Jak se tyto principy projevují v konkrétních textech? V rámci skupiny námi studovaných děl lze vytyčit některé základní koncepční varianty. V *Cestě do Jeruzaléma* hraje motiv evropské krajiny roli zcela zásadní, a to z několika důvodů. Chateaubriand dává do přímé souvislosti krajinu s populací, která v ní žije – srovnání u něj tudíž nejsou téměř nikdy čistě estetického rázu, vždy je přidána rovina morální, historická či náboženská (případně jejich kombinace). Je-li poušť a celá orientální krajina de facto trestem za muslimské barbarství, pro vypravěče dokonalá krajina nemůže vzniknout a přežít bez vlády eticky korektního lidského systému. Je tedy patrné, že *Cesta do Jeruzaléma* staví předně na užívání srovnání vnitřního procesu. Jen zřídka z daného srovnání krajina Orientu vyjde bez negativního zabarvení – a i tehdy jen díky své podobnosti se svým evropským protějškem. Využití krajinných analogií má v *Cestě do Jeruzaléma* i časové dosahy, neboť znamená zapojení paměti vypravěče, jež je odlišná od časové osy cestovatele. Analogie je vzpomínkou, cestou vypravěče do osobní minulosti, je prostředkem personifikace času, jeho ovládnutí duchem. Cestovatel žije přítomností, je vězněm času cesty, vypravěč má však možnost se v čase pohybovat, mimo jiné evokací krajin dříve prožitých autorem – umělcem a autorem – turistou. Evropské krajiny jsou tak prostorovou i temporální dimenzí krajiny cestopisu.

Oproti Chateaubriandovi se Lamartinův vypravěč snaží ve většině případů hodnotícímu srovnání krajin vyhnout. Často používá proces vnější, a ani tehdy není cílem zájmu evropská krajina. Jediné hodnotové srovnání, a to ve prospěch Evropy, by bylo možno spatřovat v pasážích, kdy si orientální krajina „zasluhuje“ porovnání s některými evropskými místy („místo hodné srovnání s Neapolí“ apod.), ani zde však nelze hovořit o skutečném napětí mezi oběma toposy, neboť evropská krajina má za cíl posílit hodnotu krajiny orientální, nikoli ji redukovat. Dalším důvodem „obroušení hran“ mezi oběma typy krajin by bylo také již zmíněné Lamartinovo kosmologické pojetí světa a krajiny, v níž se harmonicky vyvažují

čtyři základní elementy. Tento prvek krajinné hodnoty, dané její schopností vnitřního souznění, totiž v pohledu Lamartinova vypravěče je a musí být společný všem krajinám, každému kontinentu, a přesahuje hranice vymezené lidskou či zeměpisnou konvencí. Evokaci evropské krajiny lze spíše v pojetí Lamartinova vypravěče vnímat jako způsob, jak přiblížit vzdálené místo čtenáři prostřednictvím společného kontextu – evropského prostoru. Evropská krajina se stává mostem mezi zkušeností Lamartinova vypravěče a jeho publika. Je-li cestování překladem, pak používání obrazu evropské krajiny je jedním z prostředků tohoto překládání, způsobem, jak nevysvětlitelné a nepřeložitelné přiblížit. Jinými slovy, libanonské jezero zůstane v povědomí čtenáře 19. století abstraktním pojmem do chvíle, než se s textu objeví jeho srovnání s jezerem švýcarským, které buď osobně zná, nebo jej s nevyšší pravděpodobností již viděl na některém z pláten. Evropská krajina tedy ve své podstatě nejenže nepodhodnocuje svou orientální paralelu, nýbrž ji naopak pomáhá přiblížit publiku, zbavit cejchu neznáma, a tudíž nepřátelství.

Jiným příkladem by byla koncepce Nervalova, v níž nehraje velkou roli ani princip morálního srovnání, ani metoda přemostění mezi dvěma zkušenostmi. Dialog a koexistence obou krajin vypovídají spíše o konstrukci psychologie vypravěče, vyjadřující jeho schizofrenii. Jestliže je Orient „světem, jenž je dokonalým protikladem světa našeho“ (str. 193), obracejícím poměr půlnoci a poledne, dne a noci, tmy a světla, nejedná se o opozici kulturní, nýbrž psychosomatickou. Vypravěč vytváří obraz světa-zrcadla, které odráží i jeho vnitřní svět, neboť právě a jedině tam se oba světy setkávají a splývají jeden v druhém, aby si navzájem ukázaly zdeformované (a tudíž i deformující) zrcadlo na pomezí snů a fantaskna. Nejenže zde evropská a orientální krajina splývají, mizí i hranice mezi krajinou a jejím zrcadlovým obrazem. U ostatních autorů komunikují obě krajiny, u Nervalova však vzniká jediný prostor s dvojitou tváří, jakýsi vnější obraz vnitřního zdvojení vypravěče.

Lotiho vypravěč je vůči evropské krajině zřejmě deklarativně nechladnější. Je zvláštní, že vypravěč *Trilogie* pouto s evropskou krajinou nepotřebuje i přesto, že permanentně přechází od jednoho duchovního zklamání k dalšímu. Náboženské prázdno, jež v sobě objevuje, se nesnaží léčit vzpomínkou na domovskou krajinu, která pro něj není sebezáchovným útekem do domácího zázemí. Odraz evropské krajiny je pouze náhodnou estetickou paralelou v orientální krajině, jež kromě příležitostné příjemné nostalgie nevzbuzuje silnější morální podporu – možná proto, že ji vypravěč, cítící se spřízněný s Orientem, nehledá a nepotřebuje.

Přejdeme konečně k otázce hranic mezi krajinou evropskou a orientální. Ta, zpočátku vědomě zřetelně vymezená (s různými cíli – estetickým, morálním, politickým, etickým či čistě naratologickým), se v průběhu 19. století postupně stává méně patrnou, aby v některých případech zcela vymizela a dala prostor pro splývání dalších prostorů, často již zcela nezávisle na krajinném motivu. Ani hodnota evropské či orientální krajiny není vždy jasně podtržena, ačkoli obecně vzato se v 19. století téměř nesetkáme s negativním obrazem evropské krajiny. S postupem času se v průběhu 19. století postupně smývá jak de/valorizace obou krajin, tak jejich hranice, což však nebrání permanentnímu užívání obou toposů – mění se však způsob a důvod jejich srovnávání či juxtapozice.

Oproti předchozím stoletím orientální cestopisy 19. století nevyužívají srovnání s evropskou krajinou výhradně pro přiblížení neznámého, a tedy a priori nepopsatelného motivu evropskému čtenáři. Jejich cílem je postupně stále více prostřednictvím evokace evropské krajiny přiblížit vypravěčův duševní stav, místo cizí krajiny vysvětlit samotného vypravěče.

Dostáváme se k paradoxnímu faktu, který však zároveň koresponduje s tímto vývojem: cestovatel/vypravěč, opustiv důvěrně známou a milovanou krajinu domova, prochází během své cesty krajinou novou a podvědomě obávanou. Postupně však jeho perspektiva nabývá radikálního obratu: náhle je to ona zprvu bizardní krajina, která se stává každodenním prostorem jeho zážitků, jeho osobním prožitkem a někdy i důvěrně známým místem usedlosti (Fromentin), zatímco Evropa se chronologicky i prostorově vzdaluje a zůstává pouze v paměti, nutně deformovaná a tedy v konečném součtu mnohem více nereálná a fantaskní, než původně vysněný Orient. V cestopise se tedy nakonec vyjevuje nikoli jedna, nýbrž hned dvě neznámé krajiny: orientální, kterou vypravěč i přes denní zkušenost těžko akceptuje jako cosi intimně známého, a evropská, spíše řečeno její obraz, jenž se stává idealizovaným přeludem, neustále se měnícím během poutě, tak jak se prodlužuje interval od odjezdu z domova, tedy obraz, a o němž lze stěží hovořit jako o skutečném prostoru.

A konečně poslední paradox, napomáhající splynutí obou světů v textech 19. století: Koncepce Orientu jakožto místa prapůvodu, vzniku lidstva (rys naznačený i ve zmíněném oblíbeném etymologickém vztahu Orient – oriri) nutně vede k tomu, že cesta do Orientu se stává automaticky návratem do prapůvodní, dětské, rodné krajiny, původního domova, a dochází tedy k postupné relativizaci hranice mezi evropskou rodnou krajinou a rodnou

krajinou počátků světa. Orientální krajina je tedy matkou i macechou, cizím i důvěrně známým prostorem, jenž se místy vymezuje vůči krajině evropské, mnohem častěji s ní však splývá, přičemž pro koncepci identity krajiny se posléze nejzajímavějšími stávají právě pasáže přechodu, schopnost prostoru kumulovat vícero existencí vypravěče.

## **Krajina, krajiny, hranice. Typy krajín a jejich interakce**

Zatímco z pohledu opozice evropská – orientální krajina jsou základem zeměpisné mezníky, mezi nimiž se cestovatel pohyboval a vůči nimž se vypravěč vymezoval (vzdalování se od Evropy, přibližování se k Orientu a naopak), z pohledu trajektorie cesty je centrem vždy cestovatel/vypravěč a každý typ krajiny vychází z jeho pozice na cestě. V tomto kontextu lze vyčlenit několik různých krajinných typů nejen z hlediska jejich geografické kontrastnosti, nýbrž i z pohledu trajektorie cesty samé a jejich jednotlivých fází (odjezd, návrat apod.). Pokusme se nyní ukázat, o jaké typy se jedná a dále, zda (a pokud ano, jaké) lze mezi jednotlivými typy nalézt vztahy a případné hranice.

### **Hranice orientálních krajín**

Odpovídají geografické hranice krajín jejich ohraničení i v literárním slova smyslu, je geograficky daná a definovaná krajina také krajinou textuální? V případě cest do Orientu je v 19. století situace z geografického aspektu nestandardní. Již jsme se zmínili o dialogu evropské a orientální krajiny v daných textech - jedná se však z hlediska zeměpisného o dialog sever-jih nebo východ-západ? Z pohledu na mapu se většina trajektorií, které autoři – turisté volili, jeví na pomezí obou koncepcí – jedná se o cestu na východ i jih současně, a to jak při cestách do Maghrebu, tak i Egypta či třeba Palestiny. To platí průkazně o cílech cesty, komplikovanější je však situace, pohlédneme-li na krajiny, jimiž cestovatel projíždí. Odpovídá definice evropské krajiny vždy krajinně severní, západní? Kde jsou vlastně hranice mezi krajinou domácí a exotickou, začínají skutečně až na africkém či asijském pobřeží? Je skutečně prvním vstupem do orientální krajiny pateticky zmiňovaný bod, kdy se noha cestovatele dotkne poprvé „orientální“ půdy? Do jaké míry vstupují literární, psychologické a politické koncepce prezentované vypravěčem do tvorby krajín v textu a jak ovlivňují jejich vzájemný dialog?

Je zřejmé, že textuální krajina má v sobě oba aspekty, které se ne vždy překrývají: aspekt geografický a literární. Z hlediska geografického lze v průběhu 19. století zaznamenat několik různých trajektorií, jež autor – turista využívá při své cestě do Orientu. V principu přejíždí buď přes jih Francie (Marseille) a dále lodí do Afriky, nejčastěji Egypta (ale také do Maghrebu), nebo (méně často) přes střední a východní Evropu (Švýcarsko, Itálie, Balkán) a opět přes moře do Egypta či Malé Asie. Liší se tedy i místo, kde poprvé cestovatel vstoupí na

orientální půdu. Problém hranice mezi krajinou evropskou a orientální komplikuje fakt, že cestovatel projíždí často málo známé oblasti Evropy<sup>707</sup> a samotný jih Francie v něm probouzí se svým sluncem a světlem imaginaci neznámého. Dalším relativizujícím prvkem je topos moře, které každý cestovatel musí překonat před vstupem do Orientu – moře, jehož voda nezná pevných hranic, v němž se slévají teplé proudy se studenými, jež smývá v mapách zakreslené limity. Nejistota, kterou cestovatel pociťuje na přídi lodi, když pozoruje horizont a hledá jako orientační bod jakýkoli pás země, nepramení totiž pouze z rizika ztroskotání – souvisí i s rolí moře jakožto prostoru mezi prostory spojujícího země a krajiny bez vymezení limitů. Od které chvíle je voda kolem lodi africká? Kdy loď vplula do orientálních vod? Nemožnost odpovědi na tyto otázky znamená také nemožnost určit, na které straně světa cestovatel stojí, z které perspektivy vypravěč momentálně shlíží na svět kolem sebe. Tento aspekt je pro vypravěče zásadní, neboť, jak výstižně uvádí Rachel Bouvet, „odhalování nového prostoru znamená být přesunut do zóny nestability. Kvalita krajiny v 19. století je přímo závislá na možnosti překračovat její hranice, neboť hranice má pro cestovatele smysl pouze pokud ji lze překonat, je oddělovacím a symbolickým toposem, nesmí se však stát překážkou, omezením, pohybem. Překračování hranic zároveň implikuje fyzický i mentální pohyb k periférii, do zóny nejistoty“<sup>708</sup>. Vědomí, že není zřejmé, zda cestovatel ještě náleží do zóny bezpečného (neboť známého) světa, či zda již překročil hranici jeho periferie, je pro mysl vypravěče a jeho diskurs rozhodující. Pohyb krajinou by se v tomto směru dal chápat jako pohyb mezi různými hranicemi, směřování od jedné ke druhé, jako neustálé, nevyhnutelné vzdalování a přibližování se k hraničním prostorům. Fromentinův vypravěč permanentně posouvá hranice „opravdové pouště“ před sebou, nikdy jich nedosáhne. Vytváří tak nejen topos nedostupné krajiny, nýbrž i nedostupné, stále se posouvající, hranice - fata morgany. Pro Nervalova vypravěče je cestování předně otázkou dovoleného či zakázaného vstupu, přístupu do nových prostor a tedy i překračování hranic, a to i v esoterickém smyslu.<sup>709</sup> Přejít hranice je pro cestovatele dobrodružstvím často spjatým s anekdotami, pro vypravěče však krokem zasvěcení, může být spojován s proniknutím světla do tmy, s odhalením skrytého.

---

<sup>707</sup> Připomeňme, že pro většinu francouzských intelektuálů je střední a východní Evropa ještě počátkem 20. století více exotická než severní Afrika a také že Řecko v 19. století sice nabylo samostatnosti, v podvědomí Evropy však ještě zůstává vzpomínka na jeho nedávnou historii jako součást osmanské říše.

<sup>708</sup> BOUVET 2006, str. 15.

<sup>709</sup> K tomu zejména RICHARD 1955, str. 22.



Relativizace hranice tedy zároveň neznamená oslabení zájmu cestovatele a vypravěče o tento topos. Chateaubriandův cestovatel je citlivý ke koncepci hranic, jež umožňují vypravěči vytyčit protiklad tady – tam, Evropa – Orient, přičemž, tak jako v jiných oblastech, i zde je pro něj geografický fakt nositelem etických hodnot: cestovatelovo „tady a tam“ není pouze otázkou perspektivy (popis „něčeho odněkud“), znamená pro vypravěče diptych „vlastní a cizí“, „civilizované a barbarské“, „osvícené a temné“. Nelze přijmout tezi Isabelle Daunais, která v Orientu 19. století vidí prostor „prázdný a disponibilní“ pro nové obrazy, prostor „s vágními hranicemi“<sup>710</sup>. Orientální krajina je ve srovnání s jinými neevropskými prostory (severoamerickým, Dálným východem) naopak toposem silně (pro některé autory až příliš) zatíženým významy, prostorem, kde hranice a povědomí o nich existují a pro cestovatele jsou zásadní ve dvou formách: v první řadě se jedná o hranice dané biblicko-křesťanskou tradicí. Cestovatel si uvědomuje přechod mezi Egyptem a Sinají, Sinají a Palestinou, a to nehledě na soudobou geopolitickou administrativu. Na druhém místě jsou hranice soudobé, lokální – ty cestovatel vnímá skrze jejich vnější absenci, neboť nechápe, nezná systém rozčlenění území místních kmenů, což však neznamená, že by jej neprožíval. Lotiho cestovatel úzkostně sleduje, kdy delegace směřující do Fesu vkročí na území dalšího z berberských kmenů, porovnává rozdíly v chování a pohostinnosti mezi nimi, nebezpečnost jednoho či mírumilovnost jiného prostoru. Zatímco první, duchovní hranice jsou pro vypravěče záchytnými body v krajině, umožňující mu dešifrovat její strukturu, hranice lokální, soudobé, jsou spíše svou nepochopitelností zdrojem frustrace, odcizení vůči krajině, pocitu ztracenosti a zranitelnosti.

### **Typy krajin dle trajektorie cesty**

Vydeme-li z teorie, která motiv cesty v literárním díle člení na tři základní momenty (odjezd – cesta - návrat)<sup>711</sup>, zjistíme, že každý z těchto momentů si s sebou do textu přináší svou vlastní literární krajinu – „krajinu odjezdu“ (či, chceme-li, krajinu domácích), „krajinu cesty“ a „krajinu návratu“. Ač mohou být krajina odjezdu a návratu geograficky na úrovni autora – turisty identické, zdaleka to neplatí o jejich podobnosti na úrovni cestovatele a ještě méně vypravěče. Pro naše potřeby je však také třeba bod zvaný „cesta“ rozšířit : zahrnuje v sobě totiž ne jednu, nýbrž hned tři rozdílné krajiny: krajinu cesty k cílovému bodu, krajinu

<sup>710</sup> DAUNAIS 1996 (B), str. 31.

<sup>711</sup> Analogií tohoto vymezení by byla definice hlavních „rituálů“ cesty dle V. Berty na „odjezd“, „překračování hranic“ a „návrat“ (cf. BERTÝ 2001, str. 167 – 198). Autorka však zmíněné momenty dále neaplikuje na koncept krajiny v cestopise, nýbrž jimi definuje různé promluvové postupy a motivickou základnu.

cílovou a krajinu cesty zpět. Opět zde platí, že i v případě, kdy geograficky se krajina cesty tam a zpět shodují (a to není v 19. století příliš časté, platí to například o cestě Gautiera a Fromentina), literárně se může jednat o zcela odlišné krajinné typy.

Pokusme se nyní ukázat, jak jsou jednotlivé typy krajin v textech modifikovány z literárního pohledu, když přejímají ke své geografické charakteristice i prvky psychologického procesu a kulturně-politického kontextu:

## 1) Krajina odjezdu

Nejedná se nikdy, jak by se na první pohled mohlo zdát, o krajinu každodenní či bezpečně známou. Prvek blízcího se odjezdu dodává důvěrně známým prostorům dojem jedinečného, dokonce neopakovatelného a ohroženého. Možnost neuskutečnění návratu jako by krajině přidávala na tragice a nostalgii, domácí krajina se jeví nově, znepokojivě a zároveň často v mnohem idyličtějším světle, než v běžném životě bez odjezdů. Vypravěč se tváří v tvář domácí krajině setkává s pocitem výčitky vůči sobě samotnému, výčitky pro vlastní nestálost, touhu po vzdáleném až jakousi nevěru vůči krajině, kterou pokládá za vlastní. Vypravěč Denona si při odjezdu vyčítá:

*„Myslel jsem při pohledu na krásné břehy Saony, na malebné nábřeží Rhony, že lidé odjíždějí hledat velmi daleko potravu pro svou neukojitelnou zvědavost, aniž by si vychutnali to, co jim náleží. Viděl jsem Něvu, Tiberu, odjížděl jsem hledat Nil; a přesto jsem v Itálii nenašel krásnější antické památky, než v Nîmes, Oranže, Beaucaire, St. Rémi a Aix.“<sup>712</sup>*

Krajina odjezdu Flaubertova vypravěče je zaplněna a ztělesněna tvářemi těch, kteří se s ním přicházejí rozloučit, předně osobou matky, jejíž opuštění kvůli cestě si permanentně vyčítá. Když Flaubertův cestovatel opouští dům, matka vydá podobný křik, jako když mu zemřel otec – odjezd je pro Flaubertova vypravěče téměř vždy synonymem smrti, konce. Nejsme příliš vzdáleni patetickému „Odjet znamená trochu zemřít.“ Lamartinův vypravěč odjezd zabarvuje patosem glorifikace Francie a Evropy, všech přátel, které opouští, a uvádí jej

---

<sup>712</sup> „Je pensais, en voyant les belles rives de la Saône, les pittoresques bords du Rhône, que, sans jouir de ce qu'ils possèdent, les hommes vont chercher bien loin des aliments à leur insatiable curiosité. J'avais vu la Néva, j'avais vu le Tibre, j'allais chercher le Nil; et cependant je n'avais pas trouvé en Italie de plus belles antiquités qu'à Nîmes, Orange, Beaucaire, St. Rémi, et Aix.“ (VIVAN DENON 1990, str. 39-40)

taktéž vzpomínkou na mrtvou matku a poselství, které mu předala skrze biblickou imaginaci, a jež jej přivedlo k touze vidět biblickou krajinu na vlastní oči. Nervalův vypravěč oproti tomu odjezd přechází dusivým mlčením, které vytváří hned v úvodu jeho textu určité napětí z nesplněného očekávání čtenáře.

Krajina odjezdu však také může obsahovat negativní aspekty, odjezd je pak výčitkou vůči ní samé – právě kvůli nedostatkům domácí krajiny se odjezd do Orientu jeví jako jediné východisko. Gautierův vypravěč odjíždí kvůli „nemoci po modré“, chorobnému nedostatku světla, tepla, barev, snaží se zbavit prodlužující se zimy a „jet naproti létu“. Obdobným pocitem, přáním zažít nové barvy a světlo, trpí i Fromentinův vypravěč. Projekt cesty je v tomto případě šancí opustit nedokonalé a průměrné a nahradit je jiným, neznámým a obohacujícím.

V každém případě je odjezd momentem ztráty známého, je ztrátou krajiny – opory, i kdyby tato opora měla někdy formu klece. Právě v momentě odjezdu si cestující uvědomuje plný dosah svého rozhodnutí cestovat, moment odjezdu mění krajinu známou v přelud a krajiny dosud pouze sněné nebezpečně přibližuje realitě. Odjezd má tedy moc obrátit život vypravěče, fotografii jeho prostředí nahradit do té doby pouze tušeným negativem. Krajina odjezdu zároveň po celou dobu trvání cesty funguje jako referenční bod: vzdálenosti v prostoru i čase jsou kalkulovány ve vztahu k ní, ona je záchytným bodem a pomyslnou střílkou kompasu cestovatele.<sup>713</sup>

## 2) Krajina cesty tam

Při cestě k cílové oblasti je krajina, kterou cestovatel projíždí, plná očekávání vypravěče, tvoří sled více či méně znatelných předzvěstí budoucího cíle. Krajiny této fáze cesty jsou impregnované anticipovaným exotismem, cestující si všímá každého náznaku orientálního a bizarního. Silně je tento prvek patrný v *Cestě do Jeruzaléma*, kde Svatá země figuruje jako jednoznačný cíl pouti a ovlivňuje pohled na všechny krajiny de facto od počátku cesty<sup>714</sup>. Gautierův cestovatel vnímá Turky, nalodující se s ním na stejnou loď v Marseille, Flaubertův cestovatel se cestou po moři zastavuje na Maltě, kde navštívuje katakomby s průvodcem, který byl „černý muž, divoký kněží, malý, vyzáblý, směs Španěla, Beduína a

<sup>713</sup> K tomu cf. Roudaut: „/.../ místo odjezdu /.../ zůstává středem světa /.../.“ (in: ROUDAUT 1984, str. 66)

<sup>714</sup> K tomu viz GUYOT + LE HUENEN 2005, str. 55.

jezuity“ (str. 322). Malta se stává pro vypravěče předobrazem Orientu<sup>715</sup>. Nervalův vypravěč vytváří rozsáhlé a významné pasáže při cestě do Orientu, jako by evropská krajina v jeho pojetí na sebe přímo vzala orientální masku: Ženeva, Mnichov a především Vídeň jsou záměrně stylizovány jako exotické destinace. Východ Evropy se stává Orientem nejen v lexikálním, nýbrž i symbolickém slova smyslu, Nerval vlastně jako by tak zdvojoval vizi Orientu. I Švýcarsko nese příznaky exotismu, švýcarské ženy jsou popisovány se stejnými parametry a přístupem, jaký je později využit pro popis núbijských žen:

*„Ženy /.../ jsou téměř všechny jednoho fyziologického typu, jenž je zřejmě umožňuje rozeznat od všech ostatních. /.../ Jejich pleť je bělostná a ohromně jemná /.../. Ruce a ramena jsou obdivuhodné, avšak postava trochu příliš silná.“<sup>716</sup>*

Švýcarská krajina vzbouzí v Nervalově vypravěči exotické snění, evropská města jsou přirovnávána o orientálním místům, na základě imaginární jmenné příbuznosti či pouhého momentálního dojmu a rozpoložení:

*„Senzuální život v Ženevě mne okamžitě zbavil předchozí únavy. – Kam jedu? Kam si člověk může přát jet v zimě? Jedu naproti jaru, jedu naproti slunci... Září v mých očích obklopeno barevnými mlhami Orientu.“*

*„Kostnice je malou Konstantinopolí.“*

*„Avšak Vídeň mi připomíná a bude pro mne, doufám, předzvěstí Orientu.“<sup>717</sup>*

Když se Flaubertův cestovatel pohybuje v okolí Bejrútu, poté, co opustil Egypt a čeká jej Palestina, popisuje vypravěč krajinu následovně:

*„Domy jsou z kamene, to už není Egypt, cosi připomíná křížové výpravy.“<sup>718</sup>*

---

<sup>715</sup> Zmínka o Španělsku tomuto gestu napomáhá (Španělsko bylo považováno pro svou andaluskou minulost jako určitý orientální region Evropy).

<sup>716</sup> „Les femmes /.../ ont presque toutes un type de physionomie qui permettrait de les distinguer parmi d'autres. /.../ Leur carnation est d'une blancheur et une finesse éclatantes /.../ Alors les bras et les épaules sont admirables, mais la taille un peu forte.“ (NERVAL 1980 I, str. 60)

<sup>717</sup> „La vie sensuelle de Genève m'a tout-de-suite remis de mes premières fatigues. – Où vais-je? Où peut-on souhaiter d'aller en hiver? Je vais au-devant du printemps, je vais au-devant du soleil... Il flamboie à mes yeux dans les brumes colorées de l'Orient.“ (Ibid., str. 65)

„Constance est une petite Constantinople.“ (Ibid., str. 70)

„Mais Vienne m'appelle et sera pour moi, je l'espère, un avant-goût de l'Orient.“ (Ibid., str. 84)

<sup>718</sup> „Les maisons sont en pierre, ce n'est plus l'Egypte, je ne sais quoi fait déjà penser aux croisades.“ (FLAUBERT 1998, str. 427)

Psychologická přítomnost Palestiny v krajině, jež jí předchází, je typickým důsledkem narativního pohledu na krajinu, která mnohem více než geografické aspekty sleduje vnitřní pochod poutníka, ovlivněného itinerářem své cesty. Podobně Lamartinův vypravěč vidí Marseille a její teplé klima jako ideální prostředí pro poezii a umění, které chybí středním pásmům Francie. Během plavby z Evropy pak v noci pozoruje nebe, kde měsíc „/.../“ nechal za sebou jakoby stopu v rudém písku, kterým, zdá se, osázel polovinu oblohy. /.../ Na moři je vidět fata morgana velkého města.“<sup>719</sup>. Krajina cíle však může ovlivnit nejen atmosféru, nýbrž i samotnou trajektorii cesty tam: Lotiho cestovatel ve snaze vytvořit vhodné intelektuální prostředí k reflexi vypravěče volí pro cestu do Jeruzaléma obtížnější a delší trasu přes Sinaj a poušť Akkabah.

Pro Fromentinova cestovatele je krajina při cestě tam příliš zhuštěná, transport je příliš rychlý, než aby si vypravěč stihl uvědomit, že přechází mezi dvěma světy. Krajina cesty na sever Afriky je redukována na plavbu po moři, jejíž úspěchanost neponechává dostatečný prostor pro imaginaci. Vypravěč několikrát zdůrazňuje, že za dva až tři dny je přenesen z Paříže do Maghrebu (tataž zmínka je explicitně zopakována při cestě zpět), bez kouzla dálné cesty a pozvolného přechodu mezi krajinami. Přesto pobřeží jihu Francie definuje jako „poloafrické“.

Krajina cesty tam přináší do textu celkově více napětí, než ostatní typy krajiny, je motivicky nejzatíženější. Zahrnuje v sobě nejen krajinu odjezdu (ve formě čerstvých vzpomínek), nýbrž i sled jednotlivých zemí, kterými cestovatel při překonávání prostoru mezi výchozím a cílovým bodem své pouti prochází. Kumulace různých krajinných pásem a scén i sled jejich hranic tento typ krajiny obohacuje a dodává mu na výraznosti – a často i na textuálním objemu. Jako poměrně ojedinělý lze v tomto kontextu vnímat přístup Flauberta, jehož vypravěč na několika místech zdůrazňuje svou obsesivní potřebu dospět co nejdříve do cíle, nenávist k dlouhým přechodům mezi dvěma prostorovými místy, touhu na minimum zkrátit cestu. Jeho text, jak jsme ukázali, systematicky redukuje popis přechodů, časové plynutí i na cestě tam není lineární a tematizované. Napětí, jež jsme zmínili, se tím však pouze posiluje, neboť kumulace krajinných scén zůstává přítomna, jen jí chybí pevnější zakotvení v temporální linii a tím se stává méně transparentní.

---

<sup>719</sup> „/.../ a laissé derrière elle comme une traînée de sable rouge dont elle semble avoir semé la moitié du ciel. /.../ On voit sur la mer le mirage d'une grande ville/.../“ (LAMARTINE 2000, str. 66)

Je-li hledaný Orient prostorem relativizace času a zároveň návratem na počátek, může být krajina cesty tam ovlivněna tímto časovým syntetismem. Lotiho cestovatel se před naloděním na loď do Alžírsku a Maroka potuluje ulicemi Perpignanu (kde je pro něj vzduch teplejší, průzračnější než v ostatní Evropě, naplněný jižními vůněmi) a náhodným procházením po městě umožňuje od prostoru odpoutanému vypravěči shrnout dosavadní etapy svého života.<sup>720</sup> Obdobně jako Nervalův vypravěč hledá v Orientu věčné mládí, i Lotiho vypravěč se cítí již v Perpignanu (a poté i v Alžírsku, etapě před vyloděním v Tangeru) „omládnutý“, „zcela mlád“, tvář v zrcadle vypadá na dvacet pět let, mladší o patnáct až dvacet let.

Existují výjimky z daného principu: pro Lotiho cestovatele, který se blíží k Fesu, oficiálnímu cíli cesty, se krajina vlivem cílového města nijak nemění. Fes nevnaší do okolního prostoru očekávanou spiritualitu, důvodem je však obecně pozice města v Lotiho textech a jejich negativní role pro koncepci krajiny. Města jako by pro Lotiho vypravěče nebyla schopna obohatit krajinu svou blízkostí se přítomností, jsou pouze bezejmenným, banálním prvkem krajiny, případně ji negativně zabarvují svou deprimující atmosférou zklamání, jako je tomu v případě Jeruzaléma.

### 3) Cílová krajina

Cílová krajina tvoří tematický základ koncepce krajiny v cestopisných textech, které zkoumáme, ovlivňuje rytmus tvorby dalších krajin, neboť ty se vztahují k momentu, kdy se cílová krajina objeví v textu, ať už jako aluze na budoucí zážitky, reálný kontakt s ní či vzpomínka na proběhnuvší návštěvu cílové destinace. Z hlediska textového objemu je většinou nejrozsáhlejší, znamená v jistém slova smyslu vyvrcholení textu a jeho opodstatnění, tvoří sama o sobě pilíř obrazu krajiny v daných textech, komparativní bod pro všechny ostatní typy krajin.

Zároveň však v sobě cílová krajina nese výrazný prvek napětí, které pramení předně z toho, že tento prostor v sobě musí skloubit dvě zcela protichůdné tendence: na jedné straně stojí potřeba korespondovat s kánonickou představou Orientu, která se v průběhu let jen posiluje a obohacuje vznikem nových a nových děl, či alespoň na tuto představu reagovat

---

<sup>720</sup> Tento syntetizující element je patrný taktéž z Lotiho deníku.

(nelze nereagovat na díla slavných předchůdců), na straně druhé je autor - umělec konfrontován s potřebou podat krajinu jinak, svébytně. Cílem je tedy podat kánonickou krajinu nově, aniž by byla zároveň opomenuta tradice, spojit pocit *déjà-vu* a originalitu. S touto deskriptivně-naratologickou výzvou se každý autor vypořádává metodologicky po svém, jak jsme se snažili ukázat: Lamartine vytváří kosmologickou vizi krajiny, která zahrnuje všechny přírodní živly, Nerval se skrývá za psychosomatickými obrazy orientálního vyprávění, Fromentin využívá pohledu malíře, vytvářeje nekonečné hry zrcadlení a opakující se *mise en abyme*.

#### 4) Krajina cesty zpět

Krajina cesty zpět je ve většině textů méně akcentovaná než krajina cesty tam<sup>721</sup> – často je podbarvená steskem z blížícího se konce cesty, destabilizujícím pocitem, že cíl již není před cestovatelem, nýbrž za ním. K emocionálnímu rozpoložení této krajiny přispívá na úrovni vypravěče i narativní únava z cesty, zároveň v případech, kdy krajina odjezdu byla definována negativně, se objevuje smutek z představy návratu do všední reality bez světla. Chateaubriandův cestovatel návrat přes Španělsko prakticky zcela eliminuje (zachycuje jej na necelých dvou stranách), cesta v *Cestě do Jeruzaléma* jako by skončila v momentě, kdy cestovatel opustil Orient. Fromentinův vypravěč cestu zpět ve většině pohybů krajinou zcela vypouští (v *Sahaře* výlet do Laghouatu končí dosažením cíle, cesta zpět v textu nefiguruje), v závěru *Sahelu* ji redukuje na zmínku o tom, že během tří dnů bude zpět v Paříži, zdůrazňuje nostalgii a návrat jakožto tesklivý a nevyhnutelný konec cesty – právě nutnost návratu jako by posilovala dojem stesku a odevzdanosti. Lamartinův cestovatel se vrací přes Balkán (Srbsko), v němž vypravěč spatřuje permanentní záblesky právě opuštěného Orientu: Bělehrad je „podobný všem tureckým městům“, srbská krajina je dějištěm nostalgické scény, kdy cestovatel opouští svůj doprovod – strážce, doprovázející jej po celé cestě Orientem. Krajina návratu je krajinou loučení, krajinou postupného opouštění, krajinou pomalého mizení orientálna, nastupující de-exotizace.

---

<sup>721</sup> V tomto směru navazují cestopisy 19. století na tradici cestopisů století předchozích, které téměř jednohlasně eliminovaly pasáže popisující cestu hrdiny zpět do vlasti – k tomu např. GOMEZ-GÉRAUD 2000, str. 35.

## 5) Krajina návratu

Krajina návratu není identická s krajinou odjezdu. Její obraz, pokud je v textech uveden, je zabarven dojmy z cesty, krajinné prvky jsou konfrontovány s orientálními scénériemi, které si vypravěč přiváží v paměti. Život autora – turisty či cestovatele se navíc během cesty může radikálně změnit (například smrt Lamartinovy dcery) a mění se tak i pohled vypravěče na domněle známou krajinu. Krajina návratu tedy není porovnávána pouze s cílovou krajinou cesty: jejím dalším srovnávacím elementem je obraz domácí krajiny, který si vypravěč během cesty vytvořil ve své mysli a který se často postupně, den po dni, vzdálil od reality, jež platila ve chvíli odjezdu. Krajina přítomná ve vzpomínkách během cesty se náhle stává skutečnou, s nutnými obměnami, jež většinou znamenají redukci či eliminaci idealizující nostalgie.

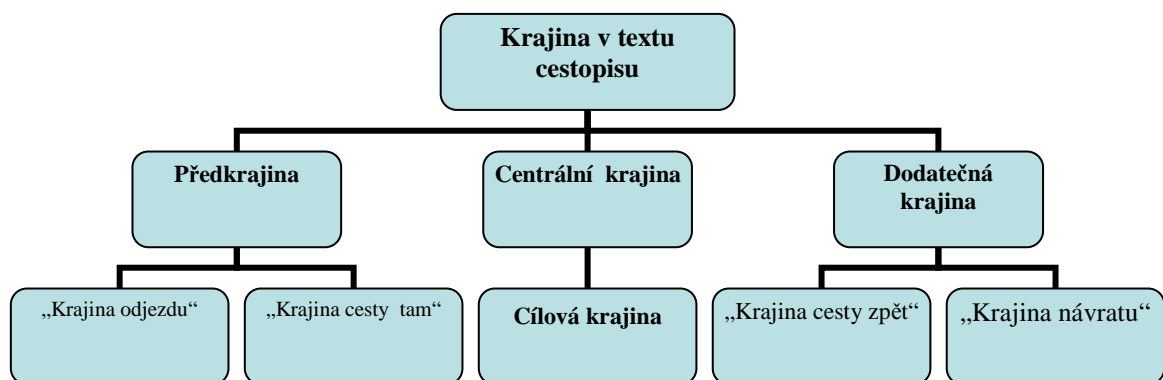
### Krajiny a jejich vzájemné vazby

Vnímáme-li cestopisné texty z pohledu cílové destinace (Orient), v němž by převažoval geografický aspekt, můžeme definovat tři typy krajiny: krajina odjezdu a krajina cesty tam tvoří při bližším zkoumání společně „předkrajinu“ (*pré-paysage*, tj. soubor všech krajin, a scén, které cestovatel vnímá před samotným příjezdem do cílové destinace)<sup>722</sup>, cílová krajina je v textech klíčová, jedná se o centrální prostor textu, a konečně krajina cesty zpět a krajina návratu složené v sobě vytvářejí „dodatečnou krajinu“ (*post-paysage*, soubor všech krajin, které cestovatel zaznamená od momentu, kdy zahajuje návrat z cílové destinace). Do před-krajiny bychom tak ve většině případů zahrnuli domácí, francouzskou krajinu a v naprosté většině i Středozemní moře, dále například Švýcarsko, Německo (Nerval), Řecko (Lamartine), jako cílovou krajinu lze chápat v některých textech severní Afriku (Gautier, Fromentin), jinde Egypt-Libanon-Palestinu-Turecko (většina cestovatelů od Chateaubrianda) a konečně jako dodatečnou krajinu například Řecko a Itálii (Flaubert) či Balkán (Lamartine).

---

<sup>722</sup> Pojem „předkrajinu“ používáme tedy v jiném významu, než Guy Barthèlemy, pro nějž je „*pré-paysage*“ krajinou počátku, předcházející lidské krajině (cf. BARTHÈLEMY 1996, str. 20).





Zatímco předkrajina je vždy naplněná očekáváním a předzvěstí brzy viděného a zároveň nejvíce ovlivněná (pozitivní – nostalgickou či negativní - depreciativní) referencí na domácí krajinu, krajina centrální osciluje mezi literárním kánonem a uměleckou invencí, a konečně dodatečná krajina znamená většinou emoční útlum, jakýsi dozvuk cílové destinace, jejíž odlesky v sobě zahrnuje. Nelze tudíž hovořit o přísné následnosti daných tří krajinných typů, mnohem spíše o jejich paralelní existenci či ještě lépe o jejich postupné kumulaci, vklínění do sebe. Každá krajina na sebe přebírá efekty krajin předcházejících, zrcadlí je, obohacuje se jimi - zkušenosti cestovatele z jedné krajiny nevyhnutelně ovlivňují pocity vypravěče během kontaktu s krajinou další. Tento princip funguje i obráceně – krajiny vytvářejí rámec pro vnímání svých následovnic: předkrajina navozuje významovou a zejména hodnotovou atmosféru, do níž v jisté fázi textu vstupuje krajina centrální: Chateaubriandovy ideologické vize a etické principy nadřazenosti křesťanství jsou vytvořeny mnohem dříve, v rámci předkrajiny (vzpomínky na Itálii při cestě z Evropy apod.), a teprve poté jsou použity explicitně v centrální krajině – například při kritice vlády Turků. Stejně tak cílová krajina připravuje půdu pro následné nostalgické zbarvení krajiny návratu – odkaz na nezahalené ženy, málo světla a tepla by neměl daný efekt, nepředcházely-li by mu popisy orientální krajiny a jejích každodenních obrazů.

Faktický moment prvního fyzického kontaktu cestovatele s orientální půdou, ač mytizován a často patetizován v mnoha textech, neznamena tedy v žádném případě pro vypravěče skutečnou hranici s orientální krajinou v literárním slova smyslu. Jinými slovy, orientální krajina je v textu přítomna již mnohem dříve, v podstatě od chvíle, kdy cestovatel opouští své domácí prostředí, a není zdaleka omezena na prostor věnovaný centrální krajině,

nýbrž prokazatelně prochází všemi pasážemi předkrajiny i dodatečné krajiny. Je to vize orientální krajiny, její permanentní přítomnost v mysli vypravěče, která působí jako jeden z hlavních spojujících článků všech krajin defilujících postupně ve zkoumaných textech.

Texty 19. století již plně pracují s možností nechat splynout krajinu severu a jihu či, chceme-li, krajinu západu a východu, přičemž hranice mezi jednotlivými krajinami jsou spíše tušené než jisté. Jednotlivé krajiny vstupují v textu do vzájemného dialogu, navzájem se ovlivňují a jejich existence má jen málo společného s geografickým vymezením. Mnohem spíše je třeba hovořit o hranicích psychologických, symbolických a uměleckých, o hranicích daných evropskou imaginací dané doby a jejím literárním kánonem. Ve francouzských cestopisných textech 19. století jsou krajiny mnohem spíše než svou geografickou pozicí ovlivněny literárním pojetím prostoru a každá z nich zůstává nevyhnutelně zabarvena nejen krajinami předchozími, nýbrž i následnými. Tento koncept prohlubuje i práci s časoprostorovou osou, neboť pohyb prostorem nutně nespojuje s paralelně plynoucím pohybem v čase a cesta umožňuje kumulaci různých typů krajin v mysli vypravěče realizaci různých časoprostorových smyček

## **Krajinné submotivy a jejich vztahy**

Krajinu jakožto umělecký (literární i piktorální) prvek je třeba vnímat jako celek směřující k jednotnosti, neboť právě jako jednotný topos nabývá kompletního uměleckého významu. Jak jsme však naznačili, tento celek odhaluje svůj smysl prostřednictvím kompozice a dekompozice jednotlivých prvků, jeho váha v literárním textu je přímo úměrná pozornosti vypravěče, s níž krajinu vytváří a postupně v průběhu textu před zraky (a často za spoluúčasti čtenáře) modifikuje a rekonponuje. Z hlediska pozorovatele a zprostředkovatele krajiny (cestovatele i vypravěče) lze tudíž hovořit o nutném procesu fragmentarizace krajiny a její následné rekonpozici ve formě „struktury“ ve strukturálním smyslu, kdy svou hodnotu mají jak prvky samy, tak i vztahy mezi nimi.

Jak jsme uvedli na počátku této práce, mezi krajinné submotivy jsou zahrnuty nejen čistě přírodní, nýbrž i lidské výtvořiny, neboť v 19. století oba tyto prvky jednoznačně a v mnohem intenzivnější míře než kdy jindy působí na kompozici orientální krajiny. Důvody lze vysledovat alespoň dva. Prvním je fakt, že autoři – turisté mají v 19. století ve většině případů (s výjimkou Eberhardt) mnohem blíže k orientálnímu prostoru než k jeho obyvatelům – proto stopy lidské existence, pokud je přímo neeliminují, s oblibou prezentují jako pasivní krajinné komponenty, nikoli aktéry s vlastním epickým polem působnosti v prostoru. Žena u pramene či stan v poušti se tak spíše než známkou života stávají nehybným prostorovým výjevem s vlastním estetickým záměrem, zatímco naopak řada čistě přírodních submotivů (vítr, palmy, slunce apod.) přebírají aktivní roli tvůrce příběhu či alespoň jeho nedílné součásti. Druhým důvodem progresivního začleňování výsledků lidské aktivity do kontextu orientální krajiny je bezpochyby soudobá představa orientálního člověka jakožto tvora zahleděného do odpočinku, pomalého rytmu života. Tato „pomalost běhu věcí“, kterou explicitně propracovává většina autorů (zejména Gautier, Fromentin a Loti), je díky začlenění lidské existence do krajinného kontextu výrazně posílena.

V pojetí Armanda Frémonta je „krása“ konkrétní francouzské krajiny obsažena v následujících základních vztazích („*rappports fondamentaux*“)<sup>723</sup>: barvy („*couleurs*“), hmoty („*masses*“), barevné sezónní rytmy („*rythmes saisoniers des couleurs*“), perspektivy („*perspectives*“), světla („*lumières*“). Toto členění se nám však v několika ohledech jeví jako

---

<sup>723</sup> Armand FRÉMONT: *Les profondeurs des paysages géographiques*; in: *La Théorie du paysage en France*, op. cit., str. 40.

problematické, zejména aplikujeme-li je pro orientální krajinu. Předně dva ze zmíněných základních vztahů, barvy a světla, jsou v principu toutéž hodnotou, nebo jsou alespoň na sobě bezpodmínečně závislé: světlo je předpokladem existence, síly i tónu barvy<sup>724</sup>, beze světla není barvy, barva zároveň může odrážet světlo a násobit jej. Flaubert i Fromentin si všímají, že přebytek světla může přetvářet barvu, z bílé vytvářet černou, z černé zlatou, ze stínu šed'. Třetí vztah, sezónní barevné rytmy, je spjat opět s barvou a tudíž světlem, přidává však krajině časový aspekt (koloběh ročních období). Hmoty pracují opět na bázi barev, tentokrát v horizontálním a vertikálním aspektu barevných ploch, jež se překrývají a korespondují mezi sebou. Konečně perspektivy zavádějí v geometrickém pohledu motiv vzájemných vztahů daných ploch a prvků v krajině. V principu se tedy jedná pouze o tři základní vztahy: světelné/barevné, vertikální/horizontální, časové. Otázkou však zůstává, proč krajinné vztahy omezit de facto na vizuální aspekt a zda v případě „hmoty“ hovořit pouze o barevných plochách, jak ukazuje Frémont. Domníváme se, že pro definování složek, jež komponují krajinu, je třeba pracovat jednak s motivem všech smyslových vjemů a motivů, které do krajinné koncepce přinášejí, a dále je nutno zahrnout motiv hmoty, avšak nikoli formou barevných ploch, nýbrž v širším, symboličtějším pohledu, totiž prostřednictvím základních přírodních živlů.

Z tohoto pohledu je tudíž možno základní submotivy, na nichž je vystavěn motiv orientální krajiny v 19. století rozčlenit dle tří různých úhlů pohledu: a) submotivy (typu hora, strom, město, řeka apod.) členitelné podle příslušnosti v systému čtyř základních živlů (země-oheň-vod-vzduch); b) submotivy (typu horkost, pach, zvuk, světlo/barva, vertikálnost, horizont apod.) členitelné podle jejich působení na základní smysly cestovatele (zrak, sluch, čich, hmat); c) všechny uvedené submotivy dle jejich příslušnosti a vlivu na časový aspekt krajiny.

### **Submotivy základních živlů**

Otázka přítomnosti základních živlů v krajině naráží na problematiku formy. Živel bez formy nemá pro krajinu smysl, nemožňuje její konstituci: „Je to otázka *hmoty*. Hmota je to, co není v informaci určeno. Domestikují ji formy.“<sup>725</sup> Literární krajina 19. století se svým

---

<sup>724</sup> Vzpomeňme heslo impresionistů: „Každá barva je světlem.“ („*Toute couleur est une lumière*“).

<sup>725</sup> „*C'est une affaire de matière. La matière est ce qui n'est pas destiné, dans le donné. Les formes la domestiquent.*“ (LYOTARD 1988, str.42, zvýr. Lyotard)

důrazem na přírodní efekty přináší do textu nevyhnutelně podtext živlů, vztah mezi základními živly se objevují s různou intenzitou ve všech zkoumaných textech, přičemž tematizován je taktéž záhy, neboť již Chateaubriandův cestovatel definuje svou pouť po orientální krajině jako „rychlou cestu muže, který se jel podívat na nebe, zemi a vodu /.../“. V ideální, úplné literární krajině, tedy i v krajině orientální, jsou implicitně vytvořeny podmínky pro přítomnost (tj. motivické zapojení) všech čtyř základních živlů. Ovšem vytvářeli tato implicitní přítomnost výchozí bod pro možnou realizaci úplnosti krajiny, není tím ještě dána ani její reálná celistvost/završenost (možné nezahrnutí některého živlu do explicitní roviny dané krajiny), ani její vnitřní harmonie (možnost nevyváženého zapojení živlů do enunciativní/explicitní roviny). Jinými slovy - je otázkou, zda vypravěč a cestovatel využijí při konstrukci konkrétní krajiny v textu všechny živly, a nakolik dodrží jejich rovnoměrné použití.

Často totiž právě hra s ne/rovnováhou přítomnosti živlů v krajině představuje jeden z hlavních uměleckých kroků, které vytvářejí v textu napětí a mají důležitou roli ve snaze zachovat originalnost při popisech krajiny, která se stala již ustálenou součástí literárního kánonu. Text pak pracuje taktéž s principem zklamaného očekávání ze strany čtenáře, neboť nepřítomnost jednoho ze živlů neznámá, že jej čtenář v podvědomí při konstrukci čtené krajiny nehledá. Krása krajiny je totiž dle našeho názoru spjata nikoli s jejím přiblížením přírodnímu předobrazu, jak uvádí Anne Cauquelin<sup>726</sup>, nýbrž s vyvážeností jejích submotivů, a předně živlů. Ve většině případů lze říci, že pokud se živly do koncepce krajiny zapojují, děje se tak nepřímou, tj. skrze aktivizaci submotivů, jež k nim náležejí. Explicitní motiv hory přináší do textu zároveň se svou sémantickou a symbolickou základnou i implicitní význam živlu země, obdobně vítr vytváří propojení k živlu vzduchu. Proces zapojení do textu se děje v prvotní fázi prostřednictvím cestovatele (prezentace základní formy submotivů v rámci průběhu cesty – například zmínka o osamoceném stromu v krajině jakožto orientačním bodu), po níž může následovat fáze rozvinutí na rovině vypravěče (osamocený strom jako symbol izolace, samoty, vzdoru, estetický prvek stromu v rovině) a konečně, na téže rovině, třetí fáze, kdy tento submotiv může být explicitně či implicitně propojen s jedním či více živly, jimž přísluší a které skrze něj vstupují zprostředkovaně v dialog (strom je kořeny začleněn do kontextu země, kmenem, větvemi a listy náleží vzduchu) a kdy jednotlivé submotivy vypravěč může propojit mezi sebou.

---

<sup>726</sup> Cf. CAUQUELIN 2000.

Jednotlivé aktivované živly však nepůsobí v celku finální krajiny izolovaně. Většinou vstupují do vztahu s dalšími živly<sup>727</sup>, přičemž interkonexe jednotlivých živlů, například prostřednictvím submotivů k nim vázaným, může vytvářet další přidané efekty – oheň osvětluje zemi a oživuje ji svým pohybem, v podání Nervalova vypravěče uvádí do pohybu její nitro, což má velký symbolický význam – země, jakožto tradičně ženský element, jejíž nitro je v pohybu, se chystá porodit cosi nového, v tomto případě vyvrhne na zem podzemního člověka – syna Kainova. Pro Lamartinova i nervalova vypravěče je konečný dialog a spojení jednotlivých živlů v krajině zásadní podmínkou pro její krásu a klid. Proto pracují s prostupnými momenty, kdy látka mění svou příslušnost (odpařující se voda, rozteklé kovy).

V orientální krajině základní živly nabývají během 19. století nových kontextů. Díky klimatickým faktorům orientální krajiny nabývá na důležitosti živel ohně. Skrze všudypřítomné intenzivní slunce a poušť, výrazné submotivy spjaté s ohněm, získává tento živel moc prostupovat další a vytvářet z nich nebezpečnější variantu (horký vzduch, vyprahlá země) nebo je přímo pohlcovat a eliminovat z krajiny (voda nepřítomná ve vyschlých korytech řek). Submotiv vody se více než v evropské krajině spojuje se zemí a přibližuje se tak výrazněji symbolice života a zrodu. Vzduch se zpřítomňuje až zhmotňuje neznámými pachy, kterými poutá pozornost čichu a je-li horký sluncem, i hmatu. Zároveň v určitých momentech, jakožto zdroj fata morgány, pozbývá svou jinak elementární vlastnost – transparentnost. Země, v evropské imaginaci spojená se symbolikou mateřského lůna, se v Orientu stává útočištěm pouště a odhaluje svou, evropskému cestovateli neznámou a nebezpečnou, tvář.

Hlavním znakem živlů v orientální krajině, a hlavním důvodem jejich nebezpečnosti, je však obecně jejich přemíra, intenzivnost. Oheň – slunce spaluje život, voda v přívalech deště ničí cesty, vzduch ve formě větru pouštní bouře přináší zkázu pro stany i potraviny, země jakožto vysušená pustina bez hranic ohromuje a deprimuje. Orientální krajina je krajinou extrémů a nepředvídatelnosti, odtud její obtížnost pro pohyb cestovatele a hrůznost pro pocit vypravěče.

---

<sup>727</sup> V tomto kontextu připomeňme zajímavou lingvisticko-filozofickou souvislost krajiny s míšením živlů: v čínštině se krajina vyjadřuje výrazem „šanšui“, tedy „hora-voda“, v čínské malbě bývá krajina vyjádřena kombinací příslušných živlů, zejména tedy vody a země, někdy však souslovím „země-nebe“ – hlavní tedy pro definici krajiny je prvek koexistence, přechodu různých živlů. (K tomu např. CHARCOSSET 1988, str. 59-60.)

Submotivy mohou vykazovat rysy otevřeného (moře, nebe, poušť) či uzavřeného (město, dům, částečně jeskyně) prostoru. Zatímco uzavřený prostor s pozitivními rysy vybízí atmosférou útočiště vypravěče ke snění o krajině kolem, k vytváření jejího fabulovaného dvojníka prostřednictvím uzavření do sebe sama, otevřený prostor naopak probouzí jeho vědomí, upoutává jeho pozornost k průniku submotivů a žvlů, k neomezenosti. Situace je však jiná, pokud uzavřený prostor získává negativní charakter klaustrofobního místa: vypravěč se sice taktéž uzavírá do sebe, jeho vědomí však nemá sílu snít, pouze se ztrácí v labyrintu strachů a nejistot.

Konkrétní submotivy-toposy<sup>728</sup> lze z hlediska jejich vztahu ke čtyřem základním žvlům rozčlenit do dvou kategorií: submotivy singulární (patřící pouze k jednomu žvlu) a plurální (patřící zároveň ke dvěma či více žvlům). Typickým submotivem singulárním je například ve většině orientálních cestopisů hora, která patří do kategorie země, nebo déšť, patřící do kategorie vody. Naopak jako submotiv plurální lze, alespoň v kontextu orientální krajiny 19. století, charakterizovat strom (země + vzduch) či řeku (země + voda). I zde však platí tentýž princip, jako u využití žvlů: potenciaální kapacita jednotlivého submotivů příslušet více žvlům nemusí být v praxi aktivována konkrétním textem, tedy explicitně nemusí být využita. Přesto však na pozadí procesu vnímání textu čtenářem není zanedbatelná, v závislosti na intelektuální základně čtenáře.

## **Submotivy singulární**

### ***Hora a hory***

Hora i hory jsou spjaty s elementem země. Tento submotiv, plně objevený koncem 18. století skrze Alpy<sup>729</sup>, přináší do textu motiv lidské touhy po výšce, zejména v duchovním smyslu. Spektakulární krajina orientálních hor (zejména Sinaje) je řadou vypravěčů vnímána jako boží gesto. Stoupaní na horu znamená pohyb směrem k Bohu, postupné oddalování vypravěče od běžného světa a jeho rytmu, vzdání se pozemského řádu. Jako později cesta skrze poušť, i hory představují submotiv hrůzné a zároveň uhrančivě fascinující krajiny,

---

<sup>728</sup> Vzhledem k významu většiny dále uváděných toposů v evropské literatuře a rozsáhlosti jejich sémantického pole se v této práci budeme striktně zabývat pouze tou částí jejich sémanticko-symbolické základny, která je aktivována ve zkoumaných textech. Náš přístup k toposu a jeho symbolickému potenciálu nicméně obecně vychází z tezí ženevské školy (Richard, Poulet) a dále z pohledu české topologické kritiky (Hodrová, Macura, Hrbata a kol.).

<sup>729</sup> K historii toposu hory v evropské literatuře a filozofii viz například syntetizující pasáž Hermana Parreta (PARRET 2005, str. 5-6).

schopnost hory povznést mysl vypravěče blíže k nadpozemskému je třeba si zasloužit. Horská pásma jsou obdobně jako později poušť definována jako panenský, pustý prostor, prostor prázdnoty a nad/nelidskosti. V tomto směru jdou cestopisné texty 19. století v souladu s tradicí středověké malby, kde hory často symbolizovaly nejen prostor nepřátelský, prostor „mimo zdi“, nýbrž i přímo sinajskou poušť.<sup>730</sup>

Někteří autoři (Lamartine, Chateaubriand) znají Alpy a jejich vypravěč může pracovat s paralelou evropských a orientálních hor. Orientální hora i hory však nenesou nutně pozitivní náboj. Oproti evropským horám jsou méně čitelné, vzbuzují obavy a nejistotu. Představují překážku jak na úrovni cestovatele (komplikují a ztěžují pohyb krajinou), tak na úrovni vypravěče (zakrýváním ve výhledu na horizont působí desorientačně). V orientální krajině vystupuje do popředí význam jejich formy, geometrie může zaobleností uklidňovat i ostrostí děsit. Již u da Vinciho jsou hory spojením vědeckého zájmu a fantaskna, jsou místem reality a přeludů. Orientální hory svou nečitelností a navíc silným duchovním náboje (zejména Sinaj) posilují fantaskní aspekt toposu. Poušť písečná je složená z rozdrolených hor – je zdvojeně nad/nelidská. Kamenitá poušť je krajinou nad/nelidskou ztrojeně – obsahuje poušť i horu, horu rozpadlou i ucelenou.

Na rozdíl od stromu jsou orientální hory spjaté s elementem vzduchu méně výrazně a pokud ano, pak téměř výhradně v duchovním smyslu. Nejvíce by tento přesah k dalšímu živlu obsahovaly hory Lamartinova vypravěče, svou schopností rozplývat se v mlze a ztrácet kontury v oblacích. Výjimečně může hora nabýt propojení s vodou – u Nervalova vypravěče je sněhová pokrývka libanonských hor nepřímým odkazem na zdroj vody a tudíž života, navíc propojeným s motivem mléka, symbolu plodnosti. Krajina jinak sterilních hor se tak stává potencionálně mateřskou.<sup>731</sup>

### *Údolí / strž*

Submotiv spjatý s elementem země. Hora nabývá celistvosti často až propojením se svým vlastním protikladem, s údolím/strží. Oba tyto submotivy představují klíčový antagonický pár vertikálních hodnoty krajiny : znamená-li hora vzestup, údolí naopak může symbolizovat pád (fyzický i duševní) a ohrožovat cestovatele i vypravěče. Zatímco hora je převážně symbolickým submotivem, údolí je často odrazem reality, i tak naplňuje dualitu

<sup>730</sup> K tomu např. CLARK 2010, str. 20.

<sup>731</sup> „Ve Valois se Gérard napájel bytím, v Libanonu *saje* život.“ (RICHARD 1955, str. 47, zvýraznil JPR)



obou submotivů<sup>732</sup>. Údolí je pozemským životním protipólem nadzemských, odlidštěných hor, ideální krajina však nutně spojuje obě dimenze. Tento dualismus se projevuje i v chromatickém měřítku: hora je často prezentována jako sluncem osvětlený bod krajiny, údolí naopak přináší většinou stín. U některých autorů lze zaznamenat náznaky krajinného manýrismu, jenž prezentoval krajinu z vyvýšeného pozorovacího bodu, přičemž napravo obrazu byla hora, nalevo údolí či ústí řeky – tato metoda je patrná v literární formě zejména u Lamartina, který s oblibou využívá obou vertikálních extrémů k zachycení hloubky krajiny a jejího potencionálního vnitřního pohybu, i v duchovním významu. Libanonská krajina s převahou hor se pro Lamartina vypravěče stává prostorem reflexe, pohled na krajinu „zezdola“, z perspektivy údolí, je ve zkoumaných textech výjimečný a objevuje se například u Lotiho, kde údolí nabývá pozitivního významu útočiště. Lamartinův sestup k Mrtvému moři je naopak a priori intertextuálním odkazem, navíc pohyb dolů není totéž jako pohled na krajinu zdola. Sestup k Mrtvému moři je sestupem v prostoru i čase – k mrtvé vodě i minulosti křesťanství. Je také sestupem k peklu, suchu, sterilitě, temnotě. Perspektivu krajiny viděné ze spodní pozice nabízí místy Sinaj, většinou s duchovním významem - v barokním stylu člověka zahlceného nadpozemským světem, jež v tomto případě opět představují hory. Východiskem pozorování krajiny však zde není údolí, nýbrž zemský povrch, snížení pozice cestovatele je dáno uměle, přítomností hor, nikoli strže. Nejedná se tedy o sestup cestovatele, nýbrž o vyvýšení okolní krajiny. Vertikální modifikace pohledu cestovatele tedy udává krajina, nikoli cestovatel. Pokud je údolí pozorovacím bodem, je v textu málokdy tematizováno – na rozdíl od hory. Krása krajiny je totiž tradičně spjata s jejím uchopením z vyvýšeného bodu, vypravěč preferuje shlížení do krajiny než vzhlížení k ní.

### ***Dům / stan***

Submotiv spjatý s elementem země. Orientální domy jsou většinou stavěny beze sklepa – v topologické interpretaci se tak jedná o „domy bez archetypů“<sup>733</sup>, domy bez záchytných bodů a onirické, podvědomé minulosti. Nejvýrazněji negativní obraz orientálního domu vytváří Lotiho vypravěč v pasáži věnované Fesu. Dům stojící v deštěm zaplavené medíně města nemůže mít půdu, jež by symbolizovala sucho a světlo, nemůže však mít ani sklep, symbolizující útočiště v čase, historii stavby.

---

<sup>732</sup> Cf. Serge BRIFFAUD: *Découverte et représentation d'un paysage*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 242.

<sup>733</sup> K tomu zejména BACHELARD 2010, str. 120.

Dům je však většinou záchytným bodem v neznámém prostoru, a to i přesto, že je často přechodným místem, jehož stálost je relativizována nejen pohybem cestovatele, nýbrž i samotnou jeho koncepcí – stan v poušti je příbytkem symbolizujícím pohyb i setrvání. Několikrát je motiv domu a stanu v krajině spjat s motivem kruhu. Tento kruh je vždy inkluzívní, zahrnuje existenci vypravěče a centralizuje jeho pozici, zprostředkovává spojení jeho perspektivy s okolní krajinou. Fromentin ze svého domu vytváří dějové a deskriptivní centrum alžírské krajiny, rozhoduje se nakreslit „kruh kolem svého domu, a rozšířit jej tak, aby se do něj vešel přibližně celý svět“<sup>734</sup>, jeho dům je zároveň minimálním prostorem i celou krajinou, neboť ta cirkuluje, koluje před jeho okny, rám okna je zároveň pro pozorovatele-vypravěče limitem celého světa. Dům se stává nositelem popisu i děje, okno nabízí stabilní obrazy i „nečekané“ pohyby. Obdobně inkluzívní je několikanásobný kruh v krajině, vnímaný Lotiho vypravěčem, vytvořený mimo jiné řadou stanů. Jeho role je však spíše než metodologickým gestem fantaskním a symbolickým výjevem.<sup>735</sup>

Stan ve volné krajině je symbolem nomádského života Beduínů, může se stát synekdochou celého Orientu a jeho nestálosti, barevnosti, pohostinnosti, relativnosti jeho bezpečí. Okrajově vytváří spojení se živlem vody a vzduchu, pokud vypravěč vnímá déšť či vítr bijící do látky. Toto spojení je založeno na senzuačním prožitku (často auditivním) a je spíše anekdotického rázu, náleží většinou do úrovně cestovatele a vždy je založeno na principu antagonismu: stan je útočištěm před nepřízní počasí, pomocníkem proti nástrahám cesty.

### **Město**

Město je svou ukotveností k půdě, na níž stojí, spjato se živlem země. Často se s ní mísí i vnější barevnou skladbou, řada cestovatelů má potíže rozlišit, kde začíná město a končí okolní skalní útvary. Jeho role v orientální krajině je často zabarvena negativními aspekty, jejichž význam vrcholil v textech Lotiho. Orientální město zcela odpovídá „městu-labyrintu“, jak jej definuje Daniela Hodrová, je městem sémanticky zabarveným motivem cizosti a odcizení: labyrintickým se totiž jeví pouze pro vnějšího pozorovatele, jemuž ukazuje jinou tvář, než jakou ve skutečnosti vykazuje<sup>736</sup>. Se svým leitmotivem změní úzkých křivolakých uliček je prototypem evropské symboliky ztracenosti, ztráty řádu světa, svými hradbami

---

<sup>734</sup> „/.../ je trace un cercle autour de ma maison, je l'étends jusqu'ou il faut pour que le monde entier soit à peu près contenu dans ses limites.“ (Sahel, str. 39)

<sup>735</sup> V Maroku, str. 202.

<sup>736</sup> HODROVÁ 2006, str. 18.

ztělesňuje nedostupnost a neproniknutelnost.<sup>737</sup> Fascinuje nedostupností jako svatý prostor (některá města byla nepřístupna nemuslimům) a zároveň děsí nepřístupností z důvodů nemocí, moru. Nemá uváděny názvy ulic, čímž je dojem dezorientace pro vypravěče posílen, subjekt ztrácí veškeré záchytné body, na něž je zvyklý ze svého původního prostředí. Série navštívených měst tvoří většinou přirozenou trajektorii každé cesty: zatímco uvnitř představuje město zdroj chaosu a ztracenosti vypravěče, zvnějšku se stává zdrojem organizace cesty.

Pro Nervalova vypravěče, jenž se cítí přitahován městem mnohem spíše než otevřenou krajinou, je Káhira paralelou pouště. Stejně jako pouštní písek zahaluje stopy a památky, město zahaluje své obyvatele a zejména ženy do závoje a okem zakrytých mušarabíhy. Pro Lotiho vypravěče je město permanentním negativním protipólem otevřené přírodní krajiny, jakožto „umění transformace hmoty“ představuje svou proměnlivostí a temporální zranitelností kontradikci k prapůvodní hmotě přírodního prostoru, jež hledá Lotiho vypravěč.<sup>738</sup> Úpadek města je definován prostřednictvím jedné z jeho komponent: úpadku zahrady. Zahrada bývá v tradiční sémantice symbolem jakési dvojité krajiny, neboť krajiny explicitně udržované, uměle stvořené. Zahrady, jejichž forma se v polorozpadlých orientálních městech navrácí k podobě živelně rostoucí louky, jsou dalším z důkazů a důsledků ztráty městského řádu, nejistoty, již orientální města ve vypravěči vzbuzují. Takové zahrady jsou klíčové pro Lotiho vypravěče, který jejich úpadek rozšiřuje i na duchovní smysl, který kulminuje prostřednictvím zklamání v zahradách pro křesťana zřejmě nejvíce spirituálně zatížených: zahradách Getsemanských.

### **Moře**

Je tradičně spjato s elementem vody. Pro Lamartinova vypravěče je moře místem nerušeného setkání s bohem, nebem, symfonií živelů. Hovoří-li Gannier o lodi na moři jakožto o symbolu bezpečného ostrova, útočiště ducha i těla pro „vodní cestovatele“<sup>739</sup>, pak tato koncepce zcela odpovídá Lamartinovu vypravěči, jenž se cítí spojen s vodní plochou – zrcadlem harmonie - a využívá cesty přes Středozemní moře k první filozofické reflexi před samotným vstupem do Orientu. Moře je opakem krajinné pevnosti, stability, je motivicky složeno z kombinace dvou prvků: barvy/světla a pohybu, přičemž pohyb je vypravěčem vždy zachycen prostřednictvím měnlivosti barvy (pouze výjimečně pomocí sluchu – bijící vlny).

---

<sup>737</sup> Frustraci z hradeb a z nekonečného čekání na povolení vstupu do nich tematizuje i Delacroix (cf. DELACROIX 1999, např. str. 97).

<sup>738</sup> Srov. DAUNAIS 1996 (B), str. 138.

<sup>739</sup> GANNIER 2001, str. 105.

Moře je tedy v cestopisech 19. století ideálním submotivem zraku, chromatickou rezervou. Je také zdrojem pohybu krajiny, často jejím jediným pohyblivým prvkem. Pro Lamartinova vypravěče je Mrtvé moře vetknuté do horizontu oživujícím elementem jinak nehybné, neživé krajiny.

Moře je v řadě případů metaforicky i metonymicky propojeno s motivem pouště (a tedy elementem země), s níž sdílí rozlehlost, horizonty přesahující lidský časoprostor. Paralela moře-poušť je zmiňována i v teorii vojenské strategie<sup>740</sup>, existuje už v cestopisných textech 15. století<sup>741</sup>. Oba submotivy jsou schopny vyprodukovat motiv bouře, mystické zkoušky cestovatele-poutníka, jsou tvořeny vizuálně tekutou hmotou (přesypající se písek, vlnící se voda).

### **Slunce**

Spjato s elementem ohně, nejen motivem horkosti, nýbrž i jako nositel světla. Je spjato s vizuálním i taktilním přístupem cestovatele ke krajině – jako zdroj světelné a tedy i chromatické hodnoty krajiny a jako zdroj teplotních vjemů. Je tedy aktérem vůči krajinným elementům viditelným i neviditelným. Orientálního slunce vykazuje jistou dávku schizofrenie: zatímco v orientální krajině je zákázonosné jakožto nositel tepla, je zázračné a čisté jakožto nositel ojedinělého světla. Bez slunce není v krajině světla, barev, ani stínu. Ovšem pro Fromentina je orientální slunce svou intenzitou nositelem mísení světla a stínu, přemíra světla způsobuje tmu – slunce se tak dostává do opozice k základní biblické podmínce života, oddělení světla od tmy. I odtud pramení zákázonosné schopnosti slunce a jeho božskost – jen božský prvek může relativizovat jiný božský prvek.

Slunce je v orientální krajině spjato s hrozbou požáru a tedy potencionálním zdrojem fantasknosti krajiny. Ohnivě jazyky byly již od Bosche zdrojem fantaskních barev na plátně, slunce tedy přináší do krajiny také motiv nereálna. Proto podzemní svět Nervalova vypravěče žije z ohně, pohyblivého dvojníka slunce. Ten mu dodává život, tak jako slunce nad povrchem země, ale zároveň i všechny znaky fantaskna – obdobně jako jeho druhá, stabilnější identita, slunce, může deformovat krajinu na povrchu země. Oheň svou dynamikou může položit rovnítko mezi destrukcí a znovuzrozením<sup>742</sup>, přičemž tato kapacita je méně evidentní u slunce, které má pohyblivost oslabenu (pohyb slunce během dne je méně výrazný než u

---

<sup>740</sup> Cf. Michel KORINMAN + Maurice RONAI: *Un coup de dés jamais n'abolira le désert*; in: JACOB + LESTRINGANT 1981, str. 261.

<sup>741</sup> K tomu např. Jean-Marc PASTRÉ: *De Gaza au Sinaï. Les récits de pèlerins allemands au XVe siècle*; in: MESNARD 1986, str. 16.

<sup>742</sup> Cf. BACHELARD 2006, str. 39, RICHARD 1955, str. 35.

pohybu plamenů). Je slunce v orientální krajině kreativní? Ano, z hlediska světla a barev, ne však jako geniální ničitel-obnovitel. Slunce je jediným nositelem tepla v rovině nebe, nebe je jinak vzdušně chladné v porovnání s nitrem země.<sup>743</sup> Pro Fromentinova a Lotiho vypravěče zapadající slunce přebírá schopnosti tradičních uměleckých řemeslníků – pozlacuje, pokovuje, ošperkovává krajinu. Zatímco Nerval v několika dílech sice pracuje se sluncem jako zdrojem světla a života, orientální krajina obrací hlavní lidské hodnoty, den a noc, a tedy i hodnotu světla. Slunce se v tomto důsledku stává ničitelem, podzemní oheň životadárce. Slunce spaluje oheň života v lidském nitru, jež naopak podzemní oheň rozdmýchává.

### **Vítr**

Submotiv spjatý s elementem vzduchu, a to i na úrovni symbolické: zejména v poušti je propojen s motivem (božského) dechu a spirituálního ducha.<sup>744</sup> Obdobně jako moře je nositelem krajinného pohybu a prostupování, oproti němu je však sám většinou vizuálně nezachytitelný, svou přítomnost v krajině prezentuje prostřednictvím vytváření pohybu jiných submotivů a na základě taktilního a auditivního vjemu cestovatele. Spojí-li se s elementem země ve formě vířícího písku, stává se postihnutelný i vizuálně, materializuje se. Písečná bouře je zákaznou obdobou, božským dechem, kterému se cestovatel přiblížil příliš a který ohrožuje jeho život. Vítr v poušti je pro Fromentinova vypravěče znamením smrti, spojením hmatového vjemu horkosti se symbolikou vysušení, tedy zkázy a sterility. Personifikovanou obdobou písečné bouře jakožto božského dechu je sfinga jakožto tvor odrážející nedostižnou a uhrančivost hrůznou božskou tvář – tak s tímto spřízněným submotivem pracuje zejména Flaubertův a Lotiho vypravěč.

### **Submotivy plurální**

#### **Řeka / jezero**

Submotivy spjaté předně s elementem vody a země – oproti moři zahrnuje totiž prvek často viditelného dna, břehu, ostrova. Vodní plocha navíc sdílí většinu vlastností s nebem: plochost symetrického povrchu, základní barvu, částečnou transparentnost.<sup>745</sup> Nelze určit, jakou barvu má jezero, do jaké míry je modř jeho hladiny vlastní a do jaké míry je ovlivněna

<sup>743</sup> Cf. BACHELARD 2006, str. 76.

<sup>744</sup> V hebrejštině existuje jeden výraz, který může znamenat dech i ducha. Slovanské jazyky etymologicky tuto paralelu zachovávají, propojují ji s motivem života (smrt nastává ukončením dýchání, tedy dechu), lexikálně i se spirituálním prvkem duše. V křesťanské tradici je tato vazba taktéž uchována, někdy přímo propojena s motivem větru jakožto božského dechu.

<sup>745</sup> K tomu např. FONTANILLE 2002, str. 9.

odrazem nebe: jezero je submotivem, který má problematickou chromatickou a světelnou identitu. Pro Fromentinova vypravěče jakožto hledače světla je klíčové, že voda může odrážet světlo a barvu nebe a pomoci tak spojení světelné atmosféry různých komponent krajiny, což pro něj bylo zásadní v textu i malbě. Jezero sbližuje zemi a nebe, je prostředníkem mezi nimi. V orientální krajině pro Lamartinova vypravěče znamená taktéž zrcadlení, ovšem jeho dosah se fenomenologicky propojuje taktéž s motivem matky – zrcadla těla<sup>746</sup>. Společně s motivem údolí – lůna posiluje Lamartinova krajina mateřský efekt. Jezero odráží a násobí ostatní krajinné submotivy, ale nepřebírá jejich plasticitu. Není však jen hladinou, může hrozit hloubkou, která není pokojná (Mrtvé moře). Zrcadlením jezero posiluje *mise en abyme*, Fromentinův vypravěč tento efekt využívá včetně rámování – omezení odrazu na hranice vodní plochy. Tento rám je však pohyblivý – odraz ve vodě se modifikuje spolu s pohybem pozorovatele.

Oproti obrazu jezera pozitivního (nejen u Lamartina<sup>747</sup>) se staví obraz Mrtvého moře, který popírá topos jezera ve všech jeho parametrech: proti tekutosti klade hustotu vody, proti smyslné pohyblivosti jezera a jeho „ochočenosti“ nehnutou nepřátelskost, absenci očekávaných projevů života (lodky u břehu, křik vodních ptáků ryby).

Zatímco se tedy jezero spojuje nepřímo také s elementem vzduchu, řeka pohybem tříští hladinu a přibližuje se více k zemi, její pohyb je protikladem pohybu plamenů, barva je osobitější, než barva jezera, výraznější, dává větší funkci dnu, kamenům, rostlinám v ní. Řeka zároveň má schopnost téci až k horizontu, vlévat se za něj – relativizuje organizační sílu horizontu v krajině, je jedním z nejdynamičtějších krajinných submotivů, což konvenuje Lamartinovu vypravěči. Chateaubriandův vypravěč ve slavných řekách hledá zdroj rituálního spojení s dávnými civilizacemi, řeky jsou pro něj páteří konstrukce morálně hodnotné krajiny, jejich vodní plocha je znamením úspěchu a fyzického i duchovního štěstí. Negativním odrazem řeky v orientální krajině je Jordán, který je Chateaubriandovým vypravěčem líčen jako „cosi“ neurčitého, jeho identita je relativizována popřením dvou základních principů řeky: tekutosti a průhlednosti. Jordán nepřináší do krajiny motiv pohybu ani zrcadlení, je to spíše ne-řeka, přechod mezi zemí a vodou. Řeka a pohyblivý písek splývají v jednom toposu podivné krajiny, pohybující se ztěžka.

---

<sup>746</sup> Michel COLLOT: *Points de vue sur la perception du paysage*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 220.

<sup>747</sup> K tomu cf. RICHARD 1970, str. 168-170.

## ***Strom / les***

Strom představuje dle Bachelarda integrující komponentu – zasahuje do vzduchu i země, ukotvenost v zemi kombinuje se svobodou větví ve větru<sup>748</sup>. Je tedy taktéž nositelem stability i kreativity krajiny. Přestože se ve zkoumaných textech neobjevuje motiv stromu, jenž by poskytoval útočiště přímo ve svém kmeni (obraz využitý Bernardinem de Saint-Pierre<sup>749</sup>), strom je opakovaně úkrytem před sluncem, jakousi otevřenou formou příbytku, objevuje se jako součást idylické, bukolické krajiny, spojen s vodním zdrojem a okamžikem siestou. Do submotivu stromu lze jako exotizující prvek zařadit i palmu, výrazně užitou zejména Balzákem a Gautierem.

Strom je svou vertikálníitou spjat s nebem, elementem vzduchu, uvádí do krajiny kosmický aspekt, který plně vyhovuje zejména Lamartinovu vypravěči. Strom však toutéž vertikálníitou zasahuje do země kořeny, jež jsou často tušené, jsou symbolem zakotvení v časoprostoru. Odkryté masivní kořeny olivovníku jsou pro Chateaubriandova vypravěče symbolem paměti lidstva.

Zatímco ve středověké literatuře byl topos lesa zaměnitelný s toposem pouště<sup>750</sup>, poslední dozvuk této koncepce lze spatřovat v Chateaubriandově paralele mezi severoamerickým lesem a orientální pouští jakožto dvěma necivilizovanými prostory. Postupně však tento kompoziční princip mizí: proto je ve všech textech oslabena role toposu lesa – což vyplývá z charakteru orientální krajiny a z toho, že symbolická paralela necivilizovanosti lesa je relativizována taktéž romantickým pohledem na krajinu, který les značně valorizuje. Nelze však pominout obraz zkamenělého lesa Nervalova vypravěče, les se stává nehybným hřbitovem, což je dalším ze spojení stromu a smrti, po mnohačetných obrazech stromů rostoucích na orientálních hřbitovech a zajišťujících tak místům smrti vizi živoucí oázy. Orientální les umožňuje vypravěči opět zahlédnout bájný les nástrah a nebezpečí, poté, co evropské lesy jako Fontainebleau se stávají rájem víkendových turistů a „ochočenými“ prostory bez překvapení.<sup>751</sup>

## ***Oáza***

Spojuje v sobě element země a vody. Je tematizovaným protikladem pouště, jejím popřením a zároveň její součástí. Úrodnost oázy, její stín, vodní zdroje a zvukové vjemy jsou

---

<sup>748</sup> BACHELARD 2010, str. 334-334 .

<sup>749</sup> SAINT-PIERRE 2007.

<sup>750</sup> Cf. např. LEGOFF 1980.

<sup>751</sup> K tomuto zejména Bernard KALAORA: *Les salons verts: parcours de la ville à la forêt*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 109 – 132.

komplexním útokem na identitu pouště. Zároveň se příslušností ke stínu přibližuje sémantickému poli noci, tmy, ovšem vždy valorizované motivem pohostinnosti a bezpečí. Existence oázy umožňuje poušti zahrnout den i noc, včetně jejich obrácení. Multiplikuje motiv stromu – palmy, patří zemi více než poušť, která se sluncem přimyká ohni a splýváním horizontu nebi/vzduchu. Svou úrodností může být chápána jako symbol ženského elementu, plnosti, zrodu.<sup>752</sup> Stín je pak propojen s mateřským lůnem, s motivem tmy před zrozením. Pro Nervalova vypravěče je každá oáza zdrojem euforie, smyslové rozkoše. Jedná se o mateřský prostor, jenž chrání pramen a život z něj vzešlý, o ztělesnění ochrany zdroje, základ víry a naděje, neboť oáza přejímá veškerou sémantickou a spirituální základnu motivu pramene.

Může zahrnovat či být paralelou submotivů jeskyně, jakožto otevřená, zelená obdoba jeskynního útočiště. V některých případech, zejména u Lotiho a částečně i Lamartinova vypravěče, je vytvářena implicitní paralela mezi oázou, zahradou a ostrovem: všechny tyto toposy jsou symbolem míru, bezpečí, útočiště, paralela oáza-ostrov odkazuje taktéž na leitmotiv paralely moře-poušť. Všechny tři jsou v imaginaci vypravěče spojeny se zelení, rostlinstvem, životem uprostřed pustiny, zároveň jsou (zejména zahrada a oáza) obydlené, kultivované, vedené k plodnosti. Představují také vizuální orientační bod v jinak bezbřehé krajině moře či pouště. Jsou sice ohraničené (a tedy chráněné), ale vertikálně otevřené – umožňují pohled na nebe a tím se odlišují od jeskyně, jiného druhu útočiště.

### ***Podzemí / jeskyně / labyrint***

Tento submotiv je spojen s elementem země, ohně a vody. Jeskyně je spjata se zemí, neboť jakýkoli skalní masivní útvar navozuje její obraz, je existenčně spjata s pozemskými prvky. Bachelard staví jeskyni jakožto místo imaginace klidu a odpočinku proti labyrintu jakožto prostoru imaginace obtížného pohybu.<sup>753</sup> Odtud preference Lamartinova vypravěče pro jeskyně jako topos spojený s duchovním rozjímáním, útočištěm víry a vnitřního spočinutí, síly. Jeskyně navíc svou relativní otevřeností (místo bez dveří) posiluje mystickou symboliku rozletu ducha, bez omezení a klaustrofobní ochromující hrůzy, zároveň si udržuje motiv ochrany a bezpečí. Takový obraz jeskyně, poskytující jakožto pevný bod nadvládu nad okolním nepřátelským světem, viditelným, aniž by vypravěč byl viděn, nacházíme u Balzaka. Jeskyně zároveň může mít netušené hloubky, může zasahovat do více či méně výrazné části podzemí a tím se může přiblížit elementu ohně (se stoupající teplotou směrem do hloubky

<sup>752</sup> K tomu např. Walter ABISH: *La traversée du grand vide*; in: JACOB + LESTRINGANT 1981, str. 296.

<sup>753</sup> BACHELARD 2010, str. 207.



země), nebo vody (skryté jeskynní prameny). Ohnivá jeskyně ústící v samostatný podzemní svět je hlavním prostorem Nervalovy krajiny. Zatímco samotné podzemí nese riziko ďábelskosti, zavržení a viny, jeskyně nabízí cestovateli hloubku a útočiště, aniž by vypravěčovu mysl zatížila tímto rizikem („vynořenou hloubku“<sup>754</sup>). Kromě Nervalova pracuje s motivem jeskyně jakožto nitra země nad jejím povrchem zejména Loti, často v konstrukcích idylické a bezpečné krajiny.

Jeskyně a podzemí posiluje svou hloubkovou sémantikou vertikální aspekt krajiny. Svou temnotou podzemí eliminuje zrakové vjemy a dodává na intenzitě ostatním smyslům, zejména auditivním. Podzemí je nositelem ozvěny, sonornosti krajiny.

Jeskyně však zároveň může fungovat jako přírodní hrob, místo smrti, prostor existence polomrtvých společenství. Kmeny žijící v jeskyních Libanonu jsou nepřátelské, pro vypravěče jsou to stíny skutečného života, „živí mrtví“. Jeskyně Nervalova vypravěče jsou osídlené hyenami, živícími se mršinami, u Bejrútu jeho cestovatel navštívil jeskyni, v níž sídlil drak, zabítý Svatým Jiřím. Pro Chateaubriandova vypravěče jsou jeskyně dozvukem osamělého osudu poustevníků.

Labyrint je jedním z toposů, které nejvíce oddělují cestovatele od vypravěče. Dle Bachelarda se totiž člověk v labyrintu stává „zároveň subjektem a objektem, jež se spojují ve ztraceném člověku“<sup>755</sup>. Cestovatel se tak při bloudění labyrintem stává v očích vypravěče ztraceným, dezorientovaným objektem bez identity, jehož veškeré vjemy se ztrácejí pod zabarvením strachu a nejistoty z nepředvídatelnosti neznámé labyrintické struktury. Labyrint je přitom paradoxně mnohem více stavem vypravěčovy mysli, než krajinou jako takovou. Jeho hlavní vlastnosti, jako sklon ulic, jejich temnota, stísněnost či vlhkost náleží do světa dojmů vypravěče, nikoli do pozorování z odstupů cestovatele. Labyrinty městských ulic se tímto způsobem, skrze vědomí vypravěče, mohou uvedenými vlastnostmi propadnout z povrchu země do její hloubky, horizontální linie města se mění ve vertikální kontrasty. Podzemí svou temnotou umožňuje nejen přesuny mezi vertikální a horizontální koncepcí krajiny, nýbrž i přesuny v čase – zaměněním denního a nočního rytmu. Návštěva podzemí znamená vždy přechod do tmy, tedy noci, a podzemí je nositelem nokturního světa nehledě na denní hodiny. Odtud význam podzemí a podzemního labyrintu v Nervalově textu<sup>756</sup>, jehož vypravěč je fascinován záměnami dne a noci. Oproti „tekutému“ labyrintu jeskynních vodních pramenů či rozteklých kovů v nitru země stojí labyrint městských ulic, labyrint

---

<sup>754</sup> RICHARD 1955, str. 32.

<sup>755</sup> BACHELARD 2010, str. 237.

<sup>756</sup> Labyrint je leitmotivem všech dalších Nervalových děl – cf. např. RICHARD 1955, str. 23.

zkamenělý, nehybný a o to hrozivější, příznačný pro Nervalovu Káhiru i Lotiho Fes a Jeruzalém.

### ***Nebe***

Orientální nebe je spojeno s elementem vzduchu a ohně, je zdrojem jednoty obrazu, sjednocuje jej plošně i barevně – světlem, jež ve dne nese slunce, v noci hvězdy. Nervalův vypravěč využívá motivu hvězd včetně jejich iniciační sémantiky, jeho Istanbul je definován ve formě hvězdy (motiv soutoku pěti řek), hvězdy mají poetický i nábožensko-mytologický význam a tím zabarvují submotiv nebe. Nervalův cestovatel očekává východ hvězd, nikoli slunce. Hvězdy spojují přírodu a vzpomínky (časová šíře jejich věku oproti lidské pomíjivosti z nich činí zdroj víry předků), estetický efekt a vzdálená božstva („hvězdy-božstva, roztodivné posvátné formy“)<sup>757</sup>. Hvězdy jsou často spojovány s výrazem „*clarté*“ („světlo“), který má hluboký náboženský podtext (Fromentin, Nerval, Lamartine).

Nebe je spojeno s pouští, navzájem se zrcadlí na úrovni krajinné horizontalitou, symbolicky absencí lidské existence. Nebe je jen obdobou pouštní plochy a naopak, hranice mezi nimi je většinou nejasná a nestabilní, vždy problematizovaná. Díky tomu mohou navzájem přebírat i svá sémantická pole.

### ***Poušť / písek***

Poušť je nejkomplexnějším z krajinných submotivů, neboť v sobě zahrnuje element vody, země, vzduchu i ohně. Poušť patří duchovně zemi i nebi, písek je navíc paralelou k vodě, do nějž se cestovatel noří, čímž zažívá dojem pohybu vodou i propadání do země. „Od svého počátku je pouštní krajina doprovázena mořskou metaforou, ta se zdá nevyhnutelná, opakovaná, skloňovaná u všech autorů.“<sup>758</sup>. Kruhy v krajině Lotiho vypravěče vytvářejí odkaz na kruhy na hladině vody, opakovatelné, donekonečna se rozšiřující, tedy atemporální. Paralela k vodě se projevuje také v opakujících se obrazech pohybu pouští jako plynulého plutí po vodní hladině.

To, co z písku ční, pochází z nitra země, je to monumentální, dramatická část zemského povrchu, kterým pro Nervalova vypravěče vyhrzl podzemní svět na povrch prostřednictvím pyramid. Pohled na pouštní krajinu osciluje mezi vztahem země/nebe a voda/nebe. Karavany plující bez kontaktu s dunami se objevují u Flauberta, Fromentina, Lotiho i Maupassanta, kromě spojení vody a země aktivují i fantaskno a motiv fata morgány,

<sup>757</sup> „*astres-dieux, formes diverses et sacrées*“ (Voyage en Orient I, str. 344-345).

<sup>758</sup> Cf. BOUVET 2006, str. 67.

spolu s posílením dojmu kontinuální krajinné linie. Horkostí je poušť propojena se sluncem, tedy ohněm, a přináší tedy do krajiny taktéž specifické chromatické hodnoty.

Jedná se o komplexně pohyblivý krajinný submotiv. Jeho mobilita je dána všemi živly i jejich interferencí: vítr přelévá písek, slunce způsobuje tetelení vzduchu. Pouštní krajina je krajinou nejasných obrysů a proměnlivých forem, prostupujících se živlů.

### **Submotivy základních smyslů**

Submotivy spojené s vnímáním smyslů jsou spojeny s bezprostředností, do textu vstupují výhradně prostřednictvím cestovatele a často mohou v jeho rovině taktéž zůstat. Pro uchopení krajiny je senzomotorické vnímání zásadní, pohyb cestovatele krajinou aktivuje různé smyslové vjemy, především však posiluje přítomný aspekt krajiny. Jejich ne/aktivace závisí výhradně na dvou elementech, plně v působnosti cestovatele: na jeho pozorovací poloze, tedy na místě, jež cestovatel zaujímá v momentě studování a popisu krajiny (vyvýšené či snížené místo, ne/dostatečný odstup apod.), a dále na jeho in/dispozici (omezení zraku apod.). Smysly vytvářejí to, čemu Rachel Bouvet říká „krajinný akt“, krajina jakožto prožitá zkušenost.<sup>759</sup> Přesto však bývají v řadě případů využity smyslové submotivy i vypravěčem k dalším literárním krokům. Smyslové submotivy vystupují v krajině ve formě izolované (submotiv vnímaný pouze jedním smyslem) či kombinované (submotiv vnímaný několika smysly zároveň). Ve druhém případě pak smysly mohou působit buď společně a posilovat navzájem svou roli, nebo si naopak mohou protřečít či se navzájem negovat. Jedná se pak o scény, kdy cestovatel neumí vysvětlit současné protichůdné vjemy a v důsledku toho se vypravěč dostává do nekomfortní pozice zmatenosti a pocitu ztracenosti v neznámém, nedešifrovatelném prostoru. Zmíněná situace je v konečném důsledku krokem k problematizaci krajiny a tematizaci jejího ne/porozumění. Cestovatelovy navzájem se relativizující smyslové vjemy způsobují paranoii Nervalova vypravěče.

Cestovatel jednotlivé senzuální vjemy definuje a popisuje, vypravěč je pak vkládá do vzájemných vazeb a komparací, vytváří dialog mezi nimi, nebo je pomocí principu tematizované paměti propojuje s jiným chronotopickým kontextem (zvuk či pach připomene minulý zážitek na jiném místě či umožní naznačení budoucí zkušenosti – pro Chateaubriandova vypravěče je například jakýkoli zvuk padající vody automatickým

---

<sup>759</sup> Cf. BOUVET 2006, str. 40.

spouštěčem motivu Niagary a potažmo americké krajiny), případně je začleňuje do sekundárních sémantických sfér (zvuk vody jako radost z pramene na poušti, západ slunce jako vyhlídka na odpočinek apod.) a symbolických kontextů (symbolika hory, pramene v poušti apod.). Řeka je pro cestovatele překážkou při pohybu krajinou či orientačním bodem, pro vypravěče může být bezejmennou řekou obsahující ustálený symbolický profil, či se může prostřednictvím (hledání, snění, předpokladu, nalezení) jména stát řekou jedinečnou, s konkrétní, historicko-sémantickým zakotvením.

Stejně jako je uzpůsobena k aktivování všech základních živelů, nabízí krajina i možnost být vnímána/zachycena cestovatelem a interpretována vypravěčem na základě všech základních smyslů: zrakem, čichem, sluchem, hmatem a (v omezeném rozsahu) chutí<sup>760</sup>. V souvislosti s výše uvedeným systémem kombinovaných smyslových submotivů bychom však spíše než o čisté korespondenci všech smyslů při vnímání krajiny<sup>761</sup> hovořili o jejich korespondenci a komplementárnosti. Princip nevyhnutelné komplementárnosti smyslů naznačuje i Lyotard, když hovoří o postupném oslabování vizuálního efektu ve prospěch „přechodu materiální moci k vůním, dotykové kvalitě země, zdí, rostlin.“<sup>762</sup> Krajinou v tomto smyslu kompletní *par excellence*, tedy polysenzuálním prostorem, jenž působí v intenzivní míře na několik smyslů cestovatele najednou, je poušť, spojující v sobě vizuální efekty (fata morgána, světlo, rozostřený horizont splývající s pískem) s hmatovými (horko, zima, písečný vítr na tváři), sluchovými (nehybné ticho v poušti přes poledne, zvláštní odrazy zvuku působené horkostí vzduchu) i chuťovými (chuť vody u pramene, její bahnitost nebo naopak čistota, písek navátý v ústech mezi zuby) i čichovými (vůně vody ve vzduchu blízko u pramene, zápach tlejícího masa z mršin). Jednotlivé smysly nabývají v poušti priority současně či střídavě, jeden či dva smysly mohou na krátko zcela pohltnout ostatní, poušť značně relativizuje jinak poměrně frekventovaný monopol vizuálního vnímání, platný pro většinu ostatních pozorovaných krajinných typů.<sup>763</sup> Komplementárnost smyslů vyvstává do popředí i v dalších krajinách, například v případě, kdy jeden smysl nahrazuje jiný, dočasně oslabený či eliminovaný. Když Fromentinův cestovatel utrpí dočasnou ztrátou zraku, aktivují se jeho další

---

<sup>760</sup> „Všechny smysly participují na vytváření krajiny.“ (PERRET 2005, str. 4)

<sup>761</sup> CHARCOSSET 1988, str. 56.

<sup>762</sup> „une passation des pouvoirs matériels, aux odeurs, à la qualité tactile du sol, des murs, des végétaux.“ (LYOTARD 1988, str. 43)

<sup>763</sup> Nelze tudíž zcela souhlasit s tezí Rachel Bouvet, která v poušti vidí krajinu, kde fascinace prochází především skrze zrakové vjemy. (cf. BOUVET 2006, str. 16)

smyslová čidla, obdobně jako pro Lotiho vypravěče příchod noci a tmy je zároveň příchodem ticha, vizuální efekty jsou tedy nahrazeny auditivními.<sup>764</sup>

Smyslové vjemy jsou dále spjaty s koncepcí základních žvlů a s jejich submotivy. Každý těchto elementů je možno vnímat jinými smysly, případně kombinací smyslů. Země působí na zrak, hmat i čich cestovatele, voda na jeho zrak, hmat, sluch a chuť, vzduch je spjat s hmatem (vítr na tváři) a čichem, okrajově v modifikované formě se zrakem, oheň se zrakem, hmatem, a čichem.

Z hlediska vztahu literárního a malířského pojetí krajiny lze vytyčit základní kontrast mezi vizuální koncepcí na jedné a ostatními smysly na druhé straně. Zatímco vizuální prvky jsou používány v malbě (přímo) i literárních „obrazech“ (nepřímo, prostřednictvím jazyka), ostatní smyslové vjemy jsou mnohem snáze zprostředkovatelné v textu<sup>765</sup>. Tohoto principu využívají zejména Fromentin, Loti a částečně Gautier, když v některých situacích upřednostňují nevizuální submotivy pro konstrukci krajiny a tím ji vědomě posunují mimo malířskou perspektivu. Pro Lotiho vypravěče je všudypřítomná redukce na vizuální aspekt krajiny synonymem povrchnosti, banálnosti a zklamání z prázdnoty<sup>766</sup>. Cestopisy 19. století se vykazují protichůdným užitím vizuálních hodnot krajiny na jedné a ostatních senzuálních hodnot na druhé straně: zatímco v oblasti vizuální dochází v rámci popisu krajiny k řadě obohacení o symbolické významy, popis krajiny prostřednictvím ostatních smyslů se více méně omezuje na snahu o „realističnost“ krajinného obrazu<sup>767</sup>. Výrazný je tento rozdíl například u olfaktorického přístupu: pro středověkou literaturu jsou vůně často hlavním prostředkem symboliky ráje, v 19. století však tato složka při popisech orientální krajiny prakticky mizí a pokud je využita (zejména u Lotiho), je striktně omezena na zástupnou roli

---

<sup>764</sup> Poušť, str. 355.

<sup>765</sup> Bylo by zajímavé prozkoumat orientalistické malby hlediska využití zprostředkované přítomnosti nevizuálních vjemů. Časté využívání motivů jako kouř či kvetoucí květy vytvářejí dle našeho názoru odkaz na čichové aspekty krajiny, obdobně jako osoby s orientálními hudebními nástroji jsou nejen vizuálními exotismy, nýbrž i prostředkem aktivace sluchového vnímání.

<sup>766</sup> Explicitně v denících během pobytu v Jeruzalémě, kde vizuálně je branou kýče a laciného orientalismu: „/.../ dans les cultes, un faste séculaire, auquel les yeux seuls s'intéressent, comme au coloris des choses orientales, et des idolâtries – touchantes peut-être jusqu'aux larmes, mais puérides et inadmissibles!“

<sup>767</sup> Oproti 19. století se však zdá, že například středověké texty zapojovaly nevizuální smysly do koncepce krajiny výrazněji, než texty novodobé – viz např. Michel CONAN: *Généalogie du paysage*, in: *La Théorie du paysage en France*, str. 363-364, nebo Jean-Marc PASTRÉ: *De Gaza au Sinai. Les récits de pèlerins allemands au XVe siècle*; in: MESNARD 1986, str. 18-19. Výrazné byly zejména čichové aspekty, symbolicky většinou spjaté s edenickou představou, tuto koncepci obnovuje Loti. Často se taktéž objevovaly na úrovni zážitků cestovatele zmínky o chuti různých pramenů, nalezených v poušti.

pro květinové submotivy. Obdobně pachy jsou pouze exotizujícím prvkem orientálních bazarů.

Dalším rozdílem mezi zrakovými a ostatními smysly je princip pozorovacího bodu vůči krajině. Oproti ostatním smyslům vyžaduje vizuální pojetí krajiny odstup, nadhled nad studovaným prostorem<sup>768</sup>. Olfaktorická, taktilní, auditivní a chuťová krajina ovšem nezmizí, pokud se do ní cestovatel ponoří, spíše naopak postupně zpřesňuje bezprostředním kontaktem s cestovatelem své kontury, posiluje své hodnoty. To však neznamená, že by se do takto smyslově vnímané orientální krajiny vnořil i vypravěč. I přes pokusy umístit pozorovatele do centra obrazu a tudíž do centra krajinného dění, na něž odkazuje Berque<sup>769</sup> u Cézanna a dalších umělců druhé poloviny 19. století, nemůžeme pominout trvalou potřebu vypravěče zachovat si autentičnost zprostředkovatele, etablovat se jako transponent krajinné „reality“. Autorita vypravěče a jeho schopnost interpretovat krajinu vychází v 19. století právě z odstupu, jež si od krajinného prostoru umí vytvořit a uchovat. Krajina pozorovaná „zevnitř“ cestovatelem je možná a u Lotiho žádoucí: krajina interpretovaná „zevnitř“ je nemožným konceptem postrádajícím harmonii struktury.

## **Zrak**

Zrakové vjemy mají v konstituci krajiny cestopisu specifickou a nezaměnitelnou úlohu, a to z několika důvodů:

1) Zrak je oproti ostatním smyslům v 19. století vždy přítomným, nutným předpokladem k popisu krajiny cestovatele a tedy potažmo nezbytným základem vypravěčovy krajiny. Krajina cestopisů 19. století jako by nemohla existovat bez zrakových aspektů<sup>770</sup> – málokdy je vystavěna pouze na sluchu, hmatu, čichu či chuti cestovatele. Zrakový obraz krajiny dokáže pojmut obě základní složky krajiny, pokud ji chápeme v duchu idealistické filozofie, totiž složku intelektuální, znázorněnou jejími formami a proporcemi, i smyslovou, znázorněnou zejména barvami a jejich kontrasty. „Nenavštívil jsem Egypt, ale viděl jsem jej“, prohlašuje Gautier při studiu Marilhatova obrazu. Zrakový vjem nenahrazuje jen ostatní smyslové vnímání krajiny, nýbrž i samotnou cestu do ní, pohyb skrze ni a pobyt v ní. Vidět je důležitější než zažít, být. Pro Fromentina vypravěče se orientální krajina odkazuje „předně

<sup>768</sup> K tomu viz například Alain ROGER: „Vnímání krajiny vyžaduje odstup i kulturní příslušnost.“ (Cf. *Histoire d'une passion théorique*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 445)

<sup>769</sup> Cf. Augustin BERQUE: *De paysage en outre-pays*; ; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 353.

<sup>770</sup> K významnosti vizuálních aspektů cf. Françoise CHENET-FAUGERAS: *Le paysage comme parti pris*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 274, a zejména Jean- François AUGOYARD: *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique du paysage?*, *ibid.*, str. 334 - 345.

na oko, málo na ducha“. Vizualní vnímání krajiny nahrazuje a zastupuje její pojetí všemi smysly, samo je schopno stát se protikladem intelektuální krajinné koncepce. Chateaubriandův cestovatel uzavírá pasáž věnovanou Jeruzalému argumentem, že ve městě již „vše viděl“ a tím zdůvodňuje své přípravy na odjezd. Zrak tedy zasahuje do textuální struktury trajektorie cesty. Lamartinův vypravěč klade jednoznačně důraz na kompoziční, intelektuální rozměr krajiny, Fromentin či Gautier vytvářejí vypravěče zaměřené na její barevné kvality, Lotiho vypravěč pracuje s oběma složkami a nechává krajinné elementy spjaté s chromatickým aspektem (stín, světlo) ovlivňovat krajinné formy a de-formovat, relativizovat jejich proporce (velbloudi a jejich prodlužované stíny, mešita viděná za světla a poté za stínu a tímto rozdílem deformované sloupy apod.). Pro všechny tyto přístupy je však zrak zásadní a nevyhnutelnou podmínkou hodnocení krajiny.

2) Přítomnost či absence zrakového vjemu ovlivňuje pozitivní či negativní sémantické zabarvení všech ostatních smyslových aspektů krajiny: setká-li se cestovatel se zvukem, pachem či tvarem, jejichž původ zároveň *nevidí*, stává se většinou tento vjem a priori negativním, neboť nevysvětlitelným a tudíž potencionálně nebezpečným. Tento princip je hojně využíván několika cestopisy a názorně ukazuje, jakou roli může mít vypravěč při transformaci krajiny cestovatele v krajinu vypravěče: cestovatel zaznamená neznámý zvuk či pach, který je ovšem zároveň taktéž spatřen a tudíž se okamžitě stává pouhou banální anekdotou. Zrakový vjem je tedy přednostní, často maže či alespoň oslabuje ostatní smyslové vjemy. Proto vypravěč může využít slovosledné variace a rozhodnout se onen zvuk či pach nejprve dlouze popsat a navrhnout několik (z čehož i část nevídaných) možností jeho původu, než naznačí jeho zrakovou podobu a uklidní toto uměle vytvořené napětí v textu.

3) Zrak do popisu krajiny vnáší zcela zásadní diptych vertikality – horizontality, přičemž cílem esteticky naplněné krajiny je konečná harmonie mezi oběma těmito póly. Krajina je v základě převážně horizontální<sup>771</sup>, její obraz sestává z pozice cestovatele z různých chromatických a tvarových vrstev. Cestovatel 19. století však k jejímu uchopení nutně potřebuje vertikální elementy, využívá proto jejího vertikálního potenciálu (vyvýšení) k přehlednutí okolního prostoru, aby vypravěč mohl nabýt dojmu orientace v něm, aby touto akcí znovu potvrdil svou identitu jakožto vzpřímeného zvířete.<sup>772</sup> Lidské tělo svou vertikální

---

<sup>771</sup> Zajímavé je v tomto směru srovnání s Delacroix, jenž pro popisy krajiny často využívá naopak vertikálního přístupu: krajina je popisována směrem seshora dolů či naopak (viz např. DELACROIX 1999, str. 94). Delacroix v popisech jednoznačně preferuje vizuální smysl – s vysokou frekvencí například užívá slova „oko“, které přímo nahrazuje a zastupuje cestovatele: krajina oku nabízí zajímavou perspektivu, nudí jej, mate apod. (ibid., str. 95).

<sup>772</sup> „Člověk odhaluje vertikálně krajinu ve své znovu nalezené vertikalitě, vstojí.“ (CHARCOSSET 1988, str. 57)

identitou ovlivňuje pohled na krajinu, hledá jiné vertikální opory.<sup>773</sup> Oproti malbě, která nemůže ovlivnit pohyb oka pozorovatele obrazu znázorněnou krajinou, však je to v cestopise cestovatel, kdo udává směr pohledu čtenáře na popisovanou krajinu, vytváří pořadí, v němž čtenář její jednotlivé, vybrané elementy bude vnímat – včetně „bílých míst“. Cestovatel je tak prvotním nositelem ne/harmonie vertikality a horizontality v orientální krajině. Vertikální elementy vzpříčené na horizontálním pozadí jsou jeho hlavními orientačními body a taktéž často pilířem popisu kompozice krajiny a její estetické hodnoty. Hlavními nositeli vertikality krajiny jsou v 19. století stromy, hory a architektonické prvky.<sup>774</sup> Odtud důraz cestovatele na osamělý strom v rozlehlé planině, který následně dojmá Lotiho vypravěče, nebo obraz Jeruzaléma jakožto města tyčícího se nad pouštní plošinou, rozpracovaný Chateaubriandovým cestovatelem. Vertikální linie dovolují vytvářet koncept krajiny jakožto architektonického díla, blízký Nervalovu vypravěči. Horizontální aspekt má však také svou roli v orientaci: přináší krajině její proporční dimenzi. Má-li cestovatel možnost přehlédnout pohledem krajinu kolem sebe, může vytyčit hlavní záchytné body a vzdálenost mezi nimi, s důsledkem na časový plán cesty krajinou. Horizontální řád zahrnuje ještě další podstatný prvek: submotiv horizontu. Je-li při pozorování cestovatele krajina rozčleněna na několik vertikálně-horizontálních celků, jejichž odlišnost je často posílena příslušností k různým žvlům, což může vytvářet různé míry vnitřního napětí krajiny, je právě horizont elementem sjednocujícím a zklidňujícím: jako jakýsi krajinný ustalovač horizont sjednocuje na úrovni cestovatele zemi a vzduch (nebe), na úrovni vypravěče se pak stává orientačním bodem (kvůli své relativnosti je *pocitem* orientačního bodu, nepatří tedy do krajiny cestovatele, nýbrž vypravěče<sup>775</sup>), perspektivou, krajním rámem pro výsek krajinné reality. Je také nadějí nových etap cesty (pro Nervalova vypravěče „ideál září vždy za naším současným horizontem“) a svým charakterem naděje vnáší do krajiny nevyhnutelně poetický náboj, estetizuje krajinné vztahy. Lamartinův vypravěč by bez pohledu k horizontu nemohl vytvořit krajinnou konstrukci, nemohl by v ní de facto existovat. Lotiho vypravěč částečně modifikuje identitu horizontu podtržením jeho kruhové formy, to však neoslabuje roli této komponenty pro pozici cestovatele v krajině, pouze ji problematizuje a podtrhuje její sevřenost, rizikovost. Typ krajiny, která je schopna relativizovat horizont splýváním země a nebe, se tudíž stává krajinou nepřátelskou a

---

<sup>773</sup> „/.../ tělo slouží mimo jiné jako opora pro kartografii pouště.“ (Walter ABISH; in: JACOB + LESTRINGANT 1981, str. 296)

<sup>774</sup> K významu architektury jakožto nositele ideálních vertikálních rozměrů v krajině a jejich využití např. Poussinem pro konstrukci rovnoměrné krajiny. (Cf. CLARK 2010, str. 102-103 )

<sup>775</sup> „Horizont /.../ vychází ze subjektivní dimenze: je to imaginární linie /.../, jehož forma závisí jednak na fyzikálních faktorech (reliéf, případně stavby), jednak na úhlu pohledu pozorovatele.“ (cf. Michel COLLOT: *La notion de paysage dans la critique thématique*; in: COLLOT 1997, str. 193-194)



nebezpečnou, neboť dezorientující. Otevřené moře, jež splývá s modří oblohy, a zejména poušť, v níž písečné masy ve slunci ztrácejí limit a vpíjejí se do nebe (Rachel Bouvet hovoří o napětí pouště, která „se permanentně vylévá z rámu“<sup>776</sup>), by byly příklady takové nevyzpytatelné a nevyvážené krajiny, jež ztrátou horizontu vytváří prostorový konglomerát bez chronotopické identity, v němž postupně mizí jakékoli vztahy vertikality a horizontality, v němž vše může nečekaně nabývat nekonečných rozměrů a mizí tudíž jakákoli harmonie a vyváženost. Taková krajina se stává v konečném důsledku nekrajinou, jak jsme viděli u Balzaka.

Pro pocit orientace v krajině se totiž evropský subjekt v 19. století tradičně spoléhá výlučně na submotivы spjaté (ve formě singulární či plurální) s živlem země: jako záchytný bod slouží hora, obzor, řeka, strom apod., evropský princip nespolečá na jiné orientační systémy, jako třeba hvězdy, používané v poušti Beduíny a spjaté s živlem vzduchu (nebe). V tomto směru jsou klíčové vertikální toposy (kopec, hora, vyvýšenina), které mají kromě vlivu na kvalitu globálního pohledu na krajinu i moc modifikovat čas. Pohled z vyvýšeného místa umožňuje jednak seskupení jednotlivých krajinných komponent v jednom pohledu, což má zásadní vliv na obraz krajiny jakožto jednotné struktury, umožňuje však také setrvání pohledu cestovatele, díky němuž se prvky dané struktury mohou seskupit, znamená výzvu k přestávce a tedy i zpomalení či dočasnou imobilizaci času cestovatele. Pro Lamartinovu krajinu je jedním z pilířů dualita postavená v jádru právě na vertikálně-horizontálním konceptu: dialog údolí – horizont, představující dichotomii setrvání/odpočinek – pohyb/směřování.

4) Princip zrakového vjemu je pevně spjat s motivem světla. Světlo je na úrovni cestovatele základní konstituční složkou krajiny, neboť ovlivňuje samotné ne/uplatnění zraku. S tím však souvisí i další, sémanticky mnohem rozsáhlejší aspekt, fungující na rovině vypravěče, totiž aktivizace kontrastu světlo – stín – tma. Západ slunce mění orientální města k nepoznání (Lotiho vypravěč ve Fezu), noční krajina má jinou identitu, než její denní protichůdkyně, dočasné oslepení Fromentinova cestovatele zásadně formuje dopad krajiny na psychiku vypravěče. Oba tyto prvky (vidoucnost – slepota, světlo- stín-tma) mají svou roli jak v cestovatelově, tak ve vypravěčově krajině. Je-li hra světla a stínu tradičně základem výtvarné kompozice krajiny, znamená pro cestovatele možnost tematizace svých vizuálních kompetencí (výrazně například u Fromentina), pro vypravěče pak případně aktivizaci symbolických významů krajiny a jejích kontrastů (Chateaubriandův vypravěč se děsí „stínů

---

<sup>776</sup> Cf. BOUVET 2006, str. 55.

barbarství“, hledá „světlo ducha“, které jediné má moc zkrášlit krajinu, Lamartinův vypravěč vnímá orientální světlo jako spirituální stopu, Lotiho vypravěč a jeho marné hledání světla v temných uličkách Jeruzaléma). Pro Flaubertova vypravěče výrazné světlo znamená očištění orientální krajiny, její vybělení, posunutí na počátek, krajina jako “tabula rasa“<sup>777</sup>, Fromentinův vypravěč vnímá světlem vybělenou krajinu jako uměleckou intenci<sup>778</sup>, jako záměrnou mezeru v jinak barvou pokrytém plátně, když ji popisuje jako oblast „ponechanou bíle“<sup>779</sup>. Vypravěč dokáže krajinu pojmout jako prostor, kde světlo a stín/tma znamenají dvě strany téže hodnoty. Fromentinův i Nervalův vypravěč si všímají tmy způsobené přemírou slunce či světla obsaženého v orientálních stínech, první metodologicky, využívá zároveň intenzity světla a tím daného kontrastu bílá – černá k abstrakci v pojetí krajiny, druhý jakožto kroku obrácení dne a noci, fáze zasvěcení mezi pozemským a podzemním světem, mezi realitou a fantasmagorií orientální krajiny. Pro Flaubertova vypravěče je světlo a stín toutéž vizuální hodnotou, navzájem zaměnitelnou (černá skála mu pod nasvícením sluncem připomíná Núbijce v bílé košili). I 19. století pracuje s motivem světla jakožto duchovní hodnoty. Jednotlivé, vyrovnané, pochopitelné světlo dokáže jako vizuální reprezentace všudypřítomného vzduchu sjednotit submotivy krajiny a naznačit její řád – metodologicky či mysticky, v rovině estetické i náboženské. Jakákoli nevyrovnanost v distribuci světla (jeho nedostatek, přemíra, nečekané oslabení či zesílení intenzity) může být pro vypravěče mostem od reálné krajiny ke krajině fantastní, stejně jako ve výtvarném umění 19. století: „Svou vášní pro světlo se fantastická krajina zapojuje do historie malířství 19. století“, vysvětluje Kenneth Clark<sup>780</sup>.

Motiv světla zasahuje do aktivizace další zásadní složky konstituce krajiny, kterým je její chromatický aspekt. Existence a poté i kvalita světla působí na výraznost a kontrastnost barev a jejich tónové vyostření. Skladba barev a jejich odstínů se následně zpětně promítá do horizontálního pojetí krajiny: krajina se rozčleňuje na vedle sebe (či přes sebe) položené různobarevné plochy, jejichž velikost, způsob koexistence (kontrasty) a vzájemné vzdálenosti vytvářejí mezi danými plochami vztahovou síť. Ta pak ve finální fázi působí na vypravěčovu krajinu, v ideálním případě uklidňující, protože znovu sjednocenou horizontem (je-li horizont zrakově dosažitelný). Světlo je předpokladem barvy, barva může ukázat kvalitu světla a jeho zdroj. V tomto směru vypravěči Fromentina či Gautiera sledují linii výtvarného umění, které využívá možnosti, kdy volba barvy a barevné kontrasty vytvářejí v obraze umělou cestou

---

<sup>777</sup> K vztahu světla a nedotčenosti orientální krajiny ve Flaubertově díle cf. DAUNAIS 1996 (B), str. 73 .

<sup>778</sup> K tomu velmi přesná poznámka Denise Brahimi: /.../ světlo, drahé Lamartinovi pro svou spiritualitu i malíři Fromentinovi z estetických důvodů.“ (cf. Denise BRAHIMI : *Voyage et paysage* ; in: TVERDOTA 1994, str. 83)

<sup>779</sup> Cf. *Sahara*, str. 84.

<sup>780</sup> *Ibid.*, str. 147.

světlo.<sup>781</sup> Symbolické i náboženské hodnoty barev jsou ve více či méně explicitní formě přítomny i v cestopisech 19. století. Pokusili jsme se ukázat, že Gautier i Fromentin opovrhují žlutou, ačkoli důvodem je spíše její pikturní přímočarost a neadekvátnost. Nelze však zcela vyloučit ani kontext žluté barvy jakožto křesťanského symbolu zrady, a dále (zejména u Chateaubrianda a Nerval) motiv žluté vlajky nad městem symbolizující morovou nákazu. Naopak modrá barva je spjata se symbolikou nebe nejen optickým efektem – u Lamartinova vypravěče je modř nebe často zárukou harmonie pozorovaného krajinného výseku. Literární texty tak i v tomto ohledu následují pikturní tradici.<sup>782</sup> Zrak tak přináší další rys orientální krajiny: ta se může stát prostorem *chromachie*, napětí mezi barevnými plochami. Modř nebe kontrastuje se žlutou šedí pouště, zeleň je často v krajině přítomná nepřímo, svou absencí v cestovatelově pohledu a často až obsesivní přítomností v mysli vypravěče. Pro Nervalova vypravěče je zeleň květin potencionálním zdrojem dalších barev jejich květů a plodů, zejména červené<sup>783</sup> – zeleň je základem životního cyklu, zárukou nesmrtelnosti a přerodu. V podzemním světě se analogií zelené stává rudá, neboť oheň vytváří lístky stromů a tekoucí kovy obraz životní dynamiky. Získáváme tak čtyři základní barvy alchymie, s nimiž pracuje Nervalův vypravěč<sup>784</sup>: bílou, černou, červenou a zelenou, přičemž v rámci daného tetralogu lze vymezit dva dialogy: vztah bílé a černé je přítomen skrze obrácení dne a noci, světla a tmy, vztah zelené a červené jakožto potencionálních zdrojů života nad a pod zemí. Pro Nerval je adjektivum „bezbarvý“ („*décoloré*“) synonymem ztráty materiálnosti, identity.<sup>785</sup> Modrá barva se pro Gautierova a zejména Fromentinova vypravěče stává nositelem exotičnosti orientální krajiny<sup>786</sup>, Maupassant vytváří všudypřítomný falešný chromatický triptych bílá-červená-černá, který je vlastně dialogem nebarevnosti (bílá a černá) a barvy (červená).

Z hlediska zrakových vjemů orientální a zejména pouštní krajina často znamená pouze světlo a prázdno – všechny ostatní elementy (barvy, horizontalita, rozlehlost) jsou deriváty těchto dvou hodnot.

---

<sup>781</sup> Např. interpretace světla v plátnech Wiliama Turnera, cf. CLARK 2010, str. 147-148, 150.

<sup>782</sup> K jednotlivým symbolickým hodnotám barev ve výtvarném umění cf. zejména FIGUERUELO 2006, str. 53 – 55, a dále rozsáhlé a fundované chromatické monografie Michela Pastoureaux (PASTOUREAU 2006, 2008, 2010).

<sup>783</sup> K tomu zejména RICHARD 1955, str. 42.

<sup>784</sup> Ibid., str. 48.

<sup>785</sup> V tomto směru například interpretuje Nervalovu práci s barvou a horizontem Guy Barthèley (cf. Guy BARTHÈLEMY: *La „géographie magique“ et les ambiguïtés de la sublimation du paysage*; in: LINON-CHIPON+MAGRI-MOURGUES+ MOUSSA 1998, str. 109-110).

<sup>786</sup> K tomu např. BARTHÈLEMY 1998, str. 80.

## **Sluch**

Sluchové vjemy v sobě obsahují značný paradox: ačkoli v krajině autora – turisty představují permanentně přítomný znak, v krajině cestovatele a vypravěče se objevují pouze fakultativně, v mnohem slabší roli. Patří po zrakových vjemech k druhým nejvíce používaným při tvorbě krajiny cestopisu, jejich role je však viditelná prakticky pouze v okamžiku, kdy zrak je v krajině cestovatele z objektivních důvodů oslaben (tma, vizuální překážka apod.) či v krajině vypravěče vědomě potlačen z důvodu uměleckého záměru (viz výše – slovosled pro vytvoření napětí). Výjimkou je v tomto ohledu poušť, která obsahuje jako jeden z hlavních krajinných submotivů ticho. Absence sluchových vjemů se stává nejen zdrojem identity pouštní krajiny (poušť jako metafora ticha), pozadím jejích dějů, nýbrž je pro vypravěče taktéž symbolem krajinné prázdnoty, oproštěnosti od forem a vjemů, a auditivní smysl (či spíše jeho absence) tak přesahuje do sféry ostatních senzuálních submotivů. Ticho v poušti brzy přerůstá pro vypravěče v bezbarvost, krajina je popřením živoucího projevu a symbolem neutrálnosti a abstrakce. Ticho však také může znamenat prázdno inspirativní, prostor nezatížený hranicemi a prekonstruovanými koncepty, krajinu jakožto bílý list (či plátno). Pro Fromentinova vypravěče je ticho počáteční fází nových zvuků, vnímá jej jako očištění od rušivých elementů, jež umožňuje percepci jinak skrytého, přirovnává jej k průhlednosti vzduchu, díky níž lze vidět do dále<sup>787</sup>. Motivem viditelného ticha propojuje zrak a sluch v jeden senzuální konglomerát.

Zvukový element může být v krajině přítomen ve formě opakujícího se efektu, který, ačkoli zmíněn jen jednorázově, je cestovatelem definován jako trvajících. Typickým by byl v tomto případě zvuk kroků koně či velblouda v pohybující se karavaně, nebo šumění mořských vln při plavbě. Tento zvuk je kulisou jiným dějům a představuje v podstatě pasivní element krajiny, nemusí nutně působit na vypravěčovu krajinu. Naopak zvuky jednorázově nejen popsané, ale jako jednorázové a nečekané také definované (střelba, křik, zvířecí řev apod.) představují aktivní složku krajiny a vždy působí na vypravěče, působíce v rámci vnímání krajiny ve formě celé škály možných pocitů: požitek, znepokojení, strach, úlek, každopádně však překvapení.

Pro Chateaubriandova vypravěče nabývá absence zvukových vjemů ideologické hodnoty a v Řecku je metaforou osmanského područí a odevzdaného utrpení řeckého lidu. U Nerval se paměťový proces zaznamenání krajiny děje a priori prostřednictvím sluchu spíše než zraku, zdůrazňovány jsou zvuky Káhiry během ramadánových oslav, legendy jsou do

---

<sup>787</sup> Cf. *Sahara*, str. 93, 108-109.

textu uvedeny jako slyšené během večerních vyprávění. Sluchová paměť je nositelem celkového obrazu krajiny a zároveň dodává legendám aspekt výjimečnosti a iniciace: legendy nejsou v dávných rituálech vyprávěny komukoli ani bezúčelně, jejich zvuková transpozice se obrací pouze k zasvěceným a s určitým záměrem (rituál ozdravní, posílení, ochrany apod.). Vypravěč je vyčleněn z davu, vyslechnutím legend se stává aspirantem na pochopení.

Sluchové vjemy mohou být spjaty s vizuálním aspektem krajiny. Vítr svišící po poušti zahlazuje viditelné stopy v písku. Vypravěč v rozpálené poušti nabývá dojmu, že zvuk se nese dále a ozvěna je v horkém vzduchu výraznější. Syté krajinné barvy jako by mohly lépe odrážet zvuk<sup>788</sup>, jejich hustota by měla vliv na kvalitu auditivních podnětů. Naopak v mlze či uprostřed zvířeného písku jako by se zvuky ztrácely, v nejasných odstínech se otupoval jejich dopad. Dezorientace vizuální tak doprovází dezorientaci auditivní.

### **Čich**

Čichové submotivy (zápach, vůně) jsou a priori spojeny se živlem vzduchu, případně země. Nejvýraznější jsou u Lotiho, tam na některých místech zastupují smysly ostatní. Krajina Lotiho cestovatele má schopnost převzít olfaktorickou identitu.<sup>789</sup>

### **Hmat**

Hmatový aspekt může být propojen se všemi živly: země, vody, ohně (horkost) i vzduchu (poryv větru na tváři).

Bernard Lassus nabízí pro vnímání krajiny pouze dvě měřítka – vizuální a hmatové<sup>790</sup>, tedy konfrontaci zrakové konstrukce a fyzické přítomnosti krajiny. Hmatový aspekt je pro něj oprávněně spojen s každodenností prostoru, s jeho bezprostředností. Hmatový kontakt vyžaduje vnoření do krajiny, ztrátu odstupů a vědomou rezignaci na odstup, proto nejlépe ze všech smyslových konceptů odpovídá pozici cestovatele. Nejsilněji je přítomen v Lotiho krajině.

### **Chuť**

Chuť se koncepcí orientální krajiny spojuje předně se živlem vody. Kvalita vodních zdrojů nacházených v poušti má možnost valorizovat či devalorizovat krajinu, okořenit

---

<sup>788</sup> S tím souvisí i zajímavý výraz „sonorní barva“, užívaný ve výtvarné kritice například pro Delacroixovy obrazy.

<sup>789</sup> K tomuto aspektu cf. např. BARTHÉLEMY 1998, str. 43.

<sup>790</sup> cf. Bernard LASSUS: „L'obligation de l'invention : du paysage aux ambiances successives“ in: La Théorie du paysage en France, str. 427.

vypravěčovy dojmy z jejího bohatství. Součástí idylické krajiny je čerstvá a chladná voda z tekoucího pramene, jak jej popisuje Lotiho vypravěč.

Okrajově, avšak ne bez zajímavosti, je možno zaznamenat chuťový aspekt ve spojení se zemí, když cestovatel cítí během písečné bouře písek v ústech, mezi zuby, vypravěč pak cítí paniku, neboť je pohlcován krajinou zevnitř, jeho tělo ji prožívá v nitru.

### **Krajinné submotivy a čas**

Hovoří-li Roman Jakobson o tom, že „jazyk psaný spojuje čas s prostorem“<sup>791</sup>, je třeba se ptát, jak do této postupně utvářené souvztažnosti, jež se projevuje v orientálních cestopisech stejně výrazně, vstupuje motiv krajiny. Z hlediska cestovatele a vypravěče v sobě orientální krajina zahrnuje několik typů časů. Jak přesně vystihuje Milton Santos, „Nic se v krajině nemění ve stejném čase, se stejnou rychlostí či stejným směrem.“<sup>792</sup> Pozorování krajiny je tedy pozorováním časových a časoprostorových nesouměrností, interpretací různých časových rozpínání a jimi podmíněných změn prostorů. „Krajina je místem směřování, v prostoru i v čase“, shrnuje Isabelle Daunais<sup>793</sup>. Pro naši koncepci je hlavním prvkem v tomto směru dialog mezi časem krajiny na straně jedné a časem cestovatele a časem vypravěče na straně druhé<sup>794</sup>. Čas krajiny přesahuje svým trváním lidskou existenci, a je spjat především se submotivy přírodních živlů. Hora, voda či město jsou krajinnými komponentami žijícími vlastním rytmem, jehož cyklus je pro člověka - cestovatele nemožné uchopit. Krajina je v tomto ohledu paradoxním prostorem, který sice v sobě zahrnuje tisíce stop časové proměnlivosti a smrtelnosti (ruiny, uschlé stromy, rozpadlá města, větrem omleté skály, vyschlá koryta řek), tato časová dimenze však délkou svého cyklu přesahuje člověka a je pro něj tudíž k uchopení krajiny nepoužitelná. Proto i přes permanentní upomínky své časovosti může orientální krajina pro vypravěče zůstat neměnná, Orient se jeví jako ideální místo

---

<sup>791</sup> JAKOBSON: *Faktor času v jazyce a literatuře*; in: JAKOBSON 1993, str. 55.

<sup>792</sup> SANTOS 1978, str. 27.

<sup>793</sup> DAUNAIS 1996 (B), str. 35. Daunais tuto koncepci omezuje na romantický cestopis, lze jej však chápat jako platný pro celé 19. století s tím, že způsoby a prostředky tohoto směřování stejně jako důraz na různé časové roviny krajiny se liší v závislosti na autorovi a jeho vypravěči, souvztažnost času a prostoru krajiny však zůstává nevyhnutelná.

<sup>794</sup> Jiný, zcela legitimní úhel pohledu, aplikovala Valérie Berty, která čas cestopisů vymezuje z hlediska typu cestopisného textu, jak je definuje – rozčleňuje tak čas chronologický (čas cestovního deníku), rekonstruovaný (čas turistického průvodce) a čas sjednocený (čas iniciační cesty) – cf. BERTY 2001, str. 137 – 166. Naopak naši koncepci se blíží pojetí Odile Gannier, která uvádí, že „často existují dva různé časy, čas cesty a čas vyprávění.“ (GANNIER 2001, str. 43). Dle našeho názoru jsou časy tři (krajiny, cestovatele i vypravěče), a nikdy nejsou zcela identické.

bezčasí. Krajina je sice „hřbitovem znaků“, zahrnujícím relikvie dávných dějů<sup>795</sup>, vývoj těchto znaků v čase, paměť krajiny a změny jejích archivů však nelze vklínit do času cestovatele a vypravěč je tudíž nemůže rozklíčovat. Fakt, že Lotiho (stejně jako Delacroixův) vypravěč vidí v tradičně oděných obyvatelích Maroka antické Římany a v zahalených Egypt'ankách „dcery Hellady“, jej ke krajině v konečném důsledku nepřiblíží : relativizace časové posloupnosti krajiny, její pozastavení či modifikace jejího toku, mu v rozšifrování nepomohou. Extrémem tohoto principu je poušť, která nekonečnost krajinného času posiluje nekonečností krajinného prostoru. Bezbřehost neviditelného horizontu umožňuje bezbřehost krajinného času.

Čas krajiny komplikuje její pojetí z hlediska vypravěče ve chvíli, kdy je cílem vytvoření dojmu bezprostřednosti vůči poznávané krajině. Krajina totiž zapojuje čas taktéž prostřednictvím historie svých jednotlivých submotivů v uměleckém povědomí autora - umělce. Paměť vývoje estetických významů, jíž disponují předměty koncipující krajinu, se prolíná do povědomí vypravěče, historie jejich symboliky zatěžuje pohled na krajinu a znemožňuje mu „prvotní“ okouzlení prostorem, ruší prvotnost vjemů způsobených jeho exotickými elementy a novost pohledu na ně. Poušť, Jeruzalém, pyramidy - ačkoli autorem reálně viděny poprvé, jsou vždy ovlivněny jeho předchozí estetickou zkušeností a pohled vypravěče na ně tudíž nikdy není neutrální a časově bez překážek, neboť časový bod setkání autora – turisty s orientální krajinou není identický s časovým bodem setkání vypravěče s touto krajinou, přičemž druhý z těchto bodů na temporální ose vždy předchází bodu prvnímu. Tento časový posun způsobuje, že čas krajiny nejenže přesahuje, nýbrž i předchází času cestovatele a znemožňuje tak vypravěči časovou bezprostřednost vůči krajině. Tento paradox pociťují zejména někteří autoři: Chateaubriandův vypravěč řeší rozpor různých krajinných časů a časů cestovatele a vypravěče preferencí a výběrem určitých časových etap, etap slávy. Pojímání krajinných submotivů prizmatem jejich historicky významných údobí umožňuje vypravěči do jisté míry ovládnout krajinný čas, pracovat s ním, přiblížit jej svému rozměru. Zpětně tento princip znamená, že Chateaubriandův cestovatel vnímá krajinné submotivy především filtrem jejich eventuálního významu pro historii – jako by jej zajímala pouze ta místa, jejichž čas je rozložitelný na moment slávy a úpadku, zatímco místa s kontinuální časovou osou anonymity většinou unikají jeho pozornosti a v promluvě vypravěče se neobjevují prakticky vůbec, pouze jako neutrální, šedivá kulisa skutečných, svébytných, totiž časově vyhraněných míst. Lotiho vypravěč klade důraz na atemporálnost

---

<sup>795</sup> cf. François DAGOGNET, François GUÉRY, Odile MARCEL: *Mort ou ressurection du paysage?* ; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 134.

pouště ve snaze omezit dopad rozporu mezi svým a krajinným časem. Krajina definovaná jako ne-časová, jako prostor mezi začátkem času a jeho koncem, umožňuje vypravěči překlenout propast mezi oběma časovými sférami tím, že krajině čas upře. Lotiho vypravěč jako by se pokoušel, slovy Corota, „narodit slepý a odhalit náhle dar zraku, abych mohl začít malovat, aniž by věděl, co věci před ním znamenají“<sup>796</sup> – jeho cílem je vidět krajinné submotivy, ovšem nezabarvené jejich vlastním časem, historií jejich významu. Obdobně se i Fromentinův vypravěč snaží pozorováním jejich běžných proměn vyabstrahovat z krajiny ty děje, jež jsou všeobecně platné, opakovatelné a tudíž mimočasové. Gautier naopak využívá „pitoreskní“, rozuměj obrazový filtr, aby zachytil ty scény, jež pokládá za nadčasové a tedy schopné imobilizace, imunní proti modernizaci a tedy rozpadu pro vypravěče původního Orientu<sup>797</sup>. Využitím znehybnělých a tedy atemporálních obrazových výjevů bojuje Gautierův vypravěč proti tomu, co Chateaubriandův vypravěč naopak vyhledával: stopy po blížícím se konci jedné časové éry muslimské společnosti. Flaubertův vypravěč čas krajiny štěpí na množinu souběžně probíhajících časů cestovatele a vytváří tak dojem pomíjivosti času krajiny a každodennosti, opakovatelnosti jeho významů. Vypravěč se tak vymezuje i vůči času autora – umělce, snaže se před jeho časem upřednostnit čas autora – turisty, jenž by mu jako jediný umožnil prvotnost vjemů a dojmů z předmětů, jež cestovatel poprvé potkává, jež však vypravěč již dříve vkomponoval do svého estetického světa prostřednictvím zkušeností autora – umělce.

Proti času krajiny stojí čas cestovatele. Čas cestovatele, který lze také chápat pro cestopis jako „primární“<sup>798</sup>, nejvíce textuálně bezprostřední, neboť oproštěný od digresí, je a priori spjat se submotivy smyslů. Zatímco hora či vodní plocha se samy o sobě během přítomnosti cestovatele nepomíjí, barvy, pachy či zvukové efekty vykazují kratší trvání a tedy temporální cyklus vnímatelný cestovatelem, neboť měnitelný během jeho procházení krajinou. Barva krajiny přechází v jinou před očima cestovatele, světlo, vůně květin se vyvíjí během jeho cesty, často u minuty na minutu, jejich změny jsou tudíž měřitelné časem cestovatele. Na pomezí obou časů je čas ročních období krajiny, který je sice neměřitelný pro cestovatele projíždějícího krajinou jednorázově, stává se však pochopitelným a poznatelným

---

<sup>796</sup> Cit. CLARK 2010, str.142.

<sup>797</sup> K tomu cf. zejména Sarga Moussa: „Prostor ‘obrazu’ zde hraje roli síly, jež odporuje změnám přinášeným časem.“ (MOUSSA 1995, str. 217)

<sup>798</sup> Philippe Antoine hovoří o „primárním vyprávění“ cestopisu, jež se nejvíce přibližuje linii cesty samotné a není ovlivněno reminiscencemi autora, narativními modifikacemi textu apod. – cf. ANTOINE 1997, str. 108.



pro cestovatele, který (např. v případě Fromentina) v krajině setrvává delší časové údobí, minimálně několik měsíců, rok.

Vypravěč vnáší do textu čas paměti i projekcí budoucnosti, tvárný a přítom z lineárního hlediska méně obsáhlý, než čas krajinný, zato hlubší svou diverzifikovaností o intertextuální přesahy, jež z něj činí entitu jaksi antilineární, se schopností rozpínavosti všemi směry, včetně prostoru. V čase vypravěče se valorizuje pomalost i rychlost<sup>799</sup>, konkrétně jejich vliv na obraz krajiny. Zatímco cestovatel je zapojen do rytmu cesty, vypravěč vnímá krajinu rozmazanou rychlostí či naopak prohloubenou zpomalením pozorování. Právě vypravěčova krajina v sobě odkazuje na „hustotu trvání, kde se nacházejí hry naší paměti“<sup>800</sup>. Nervalův vypravěč tak skrze rychlost eliminuje reálnost krajiny a pracuje s jakýmsi jejím „simultánním vnímáním“<sup>801</sup>. Vypravěč má schopnost anticipovat momenty cestovatelova lineárního času – tohoto postupu využívá často Chateaubriand i Fromentin. Jakmile cestovatel vyjíždí na cestu, vypravěč opouští svůj původní, usedlý časový rámec a vniká do jakéhosi časového mezidobí/meziprostoru, který vzniká dočasnou ztrátou příslušnosti k jedné krajině a tím i k jedné časové ose: „často má dojem, že se nachází mezi dvěma stavy lidské civilizace v historickém sledu. Tu je tažen zpět, jindy vržen vpřed.“<sup>802</sup> Pro Chateaubriandova vypravěče jsou spouštěcím prvkem této paměti několikrát ptáci – čápi migrující z řecké Akropole do Afriky aktivují reflexi o plynutí času, jež je zároveň relativizován vzpomínkou na čápy viděné v severní Americe – čas plyne nejen lineárně, ale také v dimenzi mezi jednotlivými prostory, krajinami. Obdobně vlaštovka zahlédnutá cestovatelem na Kypru způsobuje mentální cestu vypravěče do dříve prožité evropské krajiny lesa v Combourg – pohyb je opět časový i prostorový, a dokonce mezi různými osobnostmi, neboť Combourg přivádí vypravěče do jeho dětských let a modifikuje tak dočasně jeho identitu. Chateaubriandův vypravěč je více než ostatní zaklíněn ve vlastním čase pomíjivosti, jejíž obraz hledá v krajinném čase.

Je-li krajina zdrojem několika časů, je zároveň místem jejich prolínání. Submotivy krajinného času nemohou existovat nezávisle na vnímání pozorovatele, jsou tedy ovlivňovány skrze submotivy času cestovatele, hora je zabarvena dle světla denní doby, údolí se v mysl

---

<sup>799</sup> K aspektu rychlosti ve vztahu k pozorování světa viz zejména PASQUALI 1994, str. 23 – 29.

<sup>800</sup> „une épaisseur de la durée où se retrouvent les jeux de notre mémoire.“ (THOMSON 1988, str. 14)

<sup>801</sup> „perception simultanée“ (CHAMBERS 1969, str. 23).

<sup>802</sup> „il a souvent le sentiment de se trouver entre deux états de la civilisation humaine, à l'échelle historique. Tantôt ramené en arrière, tantôt projeté vers l'avenir.“ (GANNIER 2001, str. 43)

vypravěče spojuje s vůní květin, Jeruzalém se pod svitem měsíce mění v černobílé divadlo. Hora opouští svůj krajinný čas v okamžiku, kdy se jí dotknou smysly cestovatele – pomíjivostí a omezením jeho smyslů ztrácí svou neměnnost a zdánlivou nekonečnou existenci. Rytmus cestovatele při přechodu krajinou, zejména však rytmus, s jakým krajinu vstřebává a podává vypravěč, mohou zároveň zpětně ovlivnit rytmus jejího vnímání čtenářem.

Krajinný topos je tedy juxtapozicí času krajiny a času cestovatele, zahrnuje však v sobě také stigmata minulosti vypravěče. Gautier se snaží naratologickými prostředky (důraz na okamžitou návaznost psaného na viděném, tematizace překážek v cestě jakožto překážek v psaní apod.) harmonizovat čas cesty a čas psaní, tedy čas cestovatele a vypravěče. Příznačnou je v tomto ohledu poušť, která díky prostupování časů může být zároveň krajinou nehybnou, atemporální, mimočasovou (z hlediska krajinného času), zároveň je však krajinou pohybu, neboť z hlediska času (evropského) cestovatele je poušť místem pochodu, přechodným a časově omezeným, často ležícím mezi dvěma cíli cesty, nikoli krajinou cíle určenou k zabydlení, k usídlení, sedentarizaci. Cestovatel pouští bloudí, cesta za relativizovaným horizontem je blouděním (i spirituálně). Zároveň se ve svém čase pohybuje krajinou, jež jej svým časem přesahuje a vytváří dojem bezčasí. Vypravěč, který je běžně usedlý, se v nehybné poušti stává kočovníkem. Paměť vypravěče vstupuje do opozice k paměti krajiny a násobí ji, prohlubuje element minulosti, roli krajiny jakožto svědka dříve proběhnuvších dějů. Posun v čase je tak vícesměrný. Vypravěč má v některých případech možnost relativizovat krajinný čas, když například v Nervalově případě obrací poměr den - noc a čas města tak přechodně přizpůsobuje svému vnímání fantaskní reality, nebo v chvíli, kdy submotiv přírodního živlu vnímá jako submotiv, jehož trvání je zachytitelné jeho vlastním časem (v šeru se kámen stává ležícím zvířetem, ruina ukazuje na smrtelnost domu). Město obrácením rytmu dne a noci harmonizuje své trvání s vnímáním vypravěče a přibližuje tak svou neměnnost pomíjivosti člověka.

Již jsme uvedli, že krajina cestopisu je krajinou cestovatelova času, vypravěčovy paměti a estetizační interpretace. Orient je svým leitmotivem jiného vnímání času (obrácení dne a noci, zpomalení rytmu dne, relativizace světla a stínu a tedy i momentu východu a západu slunce) ideální krajinou časového prolínání. Promítání času cestovatele do času krajiny zajišťuje orientální krajině její neopakovatelnost, zapojení paměti vypravěče umožňuje její jedinečnost. Čtenář nikdy nemá možnost znovu nalézt krajinu viděnou cestovatelem, neboť v textu vystupuje jako krajina vnímaná vypravěčem, přičemž smyslové

vnímání cestovatele svou proměnlivostí nikdy nedovolí opakování identické koexistence krajinných submotivů. Hora, neměnná v pojetí lidského času, se stává měnlivou ve spojení s barvami, jež na ni promítá slunce v momentě, kdy je sledována cestovatelem, v kontextu vůně, již vydávají rostliny kvetoucí právě když cestovatel krajinou prochází. „Krajina je všude, neexistuje však identické krajinné místo.“<sup>803</sup> Konflikt krajinného a cestovatelova času vytváří téma vypravěčovy smrtelnosti, uplývání cesty jej násobí. Lotiho cestovatel každou naplněnou etapou cesty přibližuje vypravěče o krok blíže jeho smrti<sup>804</sup>. Ta však zároveň znamená smrt krajiny. Smrtí pozorovatele mizí krajina - každým okamžikem umírá jedna krajina, neboť již nikdy nevznikne znovu a jednou zemře smrtí, tedy zánikem paměti jejího pozorovatele. Krajina je tedy místem nadlidského času, její forma však zároveň podléhá lidské smrtelnosti, totiž pomíjivost paměti.

---

<sup>803</sup> Jean-Claude WIEBER: *Le paysage visible, un concept nécessaire*; in: *La Théorie du paysage en France*, str. 192.

<sup>804</sup> Lotiho deník: „cítím se o jednu etapu blíže smrti.“

## Závěr: Od pojmenované krajiny ke krajině vyjádřitelného

Na dotaz matky, zda Orient naplnil jeho očekávání, odpovídá Flaubert: „Nalezl jsem vše, co ve mně bylo mlhavé, v přesné kresbě. Tušení ustoupilo faktu, jako bych náhle našel zapomenuté sny.“<sup>805</sup> Tato poznámka, napsaná spontánně během cesty, v sobě nese shrnutí hlavních atributů, jimiž se orientální krajina prokazuje v cestopisech 19. století. Orient je prostorem hledání a nalézání, cíle tohoto hledání jsou však rozmanité. Cesta znamená žádoucí či bolestné zpřesňování tušených kontur, jež si autor-umělec vytvořil na základě existujícího literárního kánonu. Presentace krajiny je založena u řady autorů na interpikturálních principech, transpozice kresby pomáhá nalézt řešení slabin lingvistického repertoáru. Je také příznačné, že Flaubert výraz „nalézt“ spojuje nejprve s motivem přesné kresby, následně však se zapomenutými sny. Posun představ k faktům a hledání konkrétního, jež nahradí nejasné, tedy vstupuje do permanentního napětí vůči hledání a nalézání „zapomenutých snů“. Krajina se tedy stává prostorem imaginace a paměti, zprostředkovaného prostoru a času.

Orientální krajina se stává prostorem záměrně ukotveným na rozhraní reality cestovatele a snu vypravěče. Vývoj francouzského cestopisu umožnil na přelomu 18. a 19. století zrod vypravěče cesty, jenž postupně získává moc nad textem a modifikuje roli cestovatele. V různých momentech a u různých děl vystupuje role jednotlivých tří krajin (krajina autora, cestovatele a vypravěče) s různou intenzitou a významem. Často se vzájemně zastupují a nahrazují – čím je například autorova krajina oslabenější, tím větší význam nabývá krajina vypravěče, která ji nahrazuje: extrémním případem je Balzakovo pojetí egyptské pouště – Balzac Egypt nikdy nenavštívil, při popise krajiny tudíž nad reálnou krajinou autora zcela přebírá vliv krajina vypravěče (a zčásti i cestovatele), ovšem ovlivněná autorovou uměleckou zkušeností a imaginací. Ani krajina cestovatele nemusí hrát důležitou roli v celém textu: Nervalův text pracuje kromě popisů cesty samé i s vloženými legendami a vyprávěnými příhodami – v těchto pasážích krajina cestovatele zcela mizí a je beze zbytku nahrazena krajinou vypravěče, opět ovlivněnou autorovými imaginacemi. Dalším příkladem této nesouměrnosti je Gautier, jenž ve svém cestopise programově posiluje textopikturální vazby, a to jak explicitně (odkazem na konkrétní malíře a plátna), tak implicitně (použitím malířské perspektivy při popise krajiny). Amelineckx tento postup a jeho vliv na koncepci krajinných

---

<sup>805</sup> Dopis matce ze dne 5.1.1850; in: FLAUBERT 1973 III, str. 562.

motivů Gautiera vystihuje přesně, v souvislosti s paralelou na Marilhatův obraz Káhiry: „ Pro Gautiera /.../ je Káhira především namalovaný sen.“<sup>806</sup>

Je-li krajina „místem, kde je vysvětlován svět“<sup>807</sup>, pak orientální krajina cestopisů 19. století je oproti předchozím stoletím místem, kde je „vysvětlován“ nikoli evropský či orientální svět, nýbrž procesem „překládání“ krajiny je odkazováno na svět vypravěče. Je prostorem popisu i děje, spojníkem reality a fikce. Krajinu lze popsat díky fyzickému odstupu cestovatele, interpretovat intelektuální silou vypravěče. Proces „vysvětlování“ se však značně problematizuje, komplikovaným se stává i samotný odstup od krajiny, neboť se stále častěji objevují náznaky možného splnutí s krajinou, pohlcení cestovatele prostorem. V úvodu jsme definovali krajinu jakožto cíleně zarámovaný prostor. Orientální krajina však motiv okna relativizuje: v Orientu domy okna nemají a pokud ano, jsou malá a pokrytá mřížovím. Zastřenost oken se stává symbolem modifikace pohledu do kraje, tj. i koncepce krajiny. Prvek rámu přechází do gesce cestovatele, jenž se musí zhostit role „okna“. Ukázali jsme, že proces rámování může v cestopise probíhat na různých rovinách a různými metodami. Jaký je však jeho konečný cíl? Je pro vypravěče důležité, aby porozuměl orientální krajině? Cestovatel vnímá řadu orientálních krajinných elementů jako bezúčelné, ovšem nikdy si není jist, zda beze smyslu skutečně jsou, či zda jejich skutečný význam zůstává skryt pouze jemu. Krajina je tedy pro vypravěče rizikem nepochopení a zdrojem permanentního znepokojení a nejistoty. Mrtvola velblouda může sloužit jako potrava pro neviditelná pouštní zvířata, jeskyně může být příležitostným příbytkem, vyschlé rameno řeky stezkou.

Problematizace chápání orientální krajiny je posílena několika prvky. Krajina se jeví jako místo různě intenzivního splývání, deformace hranic: mizí hranice mezi zeměmi a časy, ztrácí se rozlišení jednotlivých smyslů, živé přechází v neživé, lidské v přírodní, vertikální elementy se ztrácejí v nejasném horizontu. Rozostřenost se dotýká i duchovní oblasti krajiny, spirituální náboj může v Orientu vyzařovat z lidských stejně jako neživých elementů. Loti završuje tento vývoj explicitním popřením náboženské hodnoty u lidských výtvorů (měst), monopol na duchovno získává výhradně přírodní, otevřený prostor. Zatímco cestovatelé předchozích století jezdili do Orientu hledat a nalézt Boha, v průběhu 19. století jde předně o to, nalézt tam sebe sama, zabydlet tento „prostor Boha bez lidí“, který je intelektuálním

---

<sup>806</sup> Cf. Frans AMELINCKX: *Théophile Gautier et Marilhat: peinture, textes et contextes*; in: *L'Art et l'Artiste*, str. 1-9 (cit. str. 5).

<sup>807</sup> CHARCOSSET 1988, str. 63.

dilematem. Oslabení hranice mezi živým a neživým relativizuje eliminací smrtelnosti časový aspekt krajiny. Koncentrátem tohoto procesu je poušť, bezbřehá v čase i v prostoru, jako by se rozlévala mimo rámy, které cestovatel a vypravěč vytvořili pro „výstavu“ krajinných obrazů, o níž jsme hovořili v úvodu. Poušť je krajinou bez cest, postrádající záchytné orientační body. Krajina je prostorem ztráty důvěry, možnost odhalit tajemství ukrytá pod nánosy písků jsou pro vypravěče prostředkem převahy nad prostorem, neboť každou objevenou stopou po dávné památce poušť podkřívá svou tvář, přibližuje se evropskému cítění, „civilizuje se“. Pro řadu vypravěčů není deprimující sterilita krajiny, nýbrž především její desorientační efekt. Cestovatel těžko vnímá základní světové strany, neumí se orientovat dle hvězd, je konfrontován multiplikací stop v poušti, z nichž si neumí vybrat tu pravou, kterou je třeba následovat. Krajina, která dovolí splývání živlů, je krajinou fantomů a monster, tedy krajinou extrémních forem existence, juxtapozici časů, stává se krajinou nutně zprostředkovanou a nereálnou.

Orientální krajina je tedy ve své podstatě, již pro Chateaubriandova vypravěče, prázdným prostorem, či ještě spíše vyprázdněným. Proti sobě stojí americká (ještě) prázdná krajina a orientální (již) vyprázdněná krajina. Prázdnota krajiny se postupně mění pro vypravěče v místo nevyjevených znaků, ztělesnění absence, neviděného, v místo bílých ploch. Prázdná krajina se stává podkladem pro další krajinu, je bílým, neutrálním místem výstavy – a proto se může rozkládat všude a nikde zároveň, mimo i za rámy krajinných obrazů. Labyrint sice cestovatele mate a vypravěče děsí, nabízí však také naději centra, jádra, jež lze hledat, a tedy nabízí poznání, skrytý počátek i završení. Jádrem pouštní krajiny je naopak prázdné, protože poušť je prázdná, postrádá centrum a tedy implicitní směr, pochopitelnou strukturu. Uvnitř prázdnoty je pouze prázdnota, nelze nalézt centrum prázdna. Je tento prostor pro evropského cestovatele a vypravěče ještě krajinou? V několika ohledech ztrácí hlavní krajinné charakteristiky (horizont, vertikálnost-horizontálnost...), je tedy rizikovou krajinou, krajinou s možností nekrajinnosti. Pro Balzakovu hrdinu je „Bohem bez lidí“, Fromentinův vypravěč ji definuje jako prostor, „kam nikdo nejde a odkud nikdo nepřichází“, pro Lotiho vypravěče je „prostorem bez míst“<sup>808</sup>, tedy krajinou bez struktury a konfigurace krajinných prvků, „nejen negeografickým místem, nýbrž i nepozemským prostorem“<sup>809</sup>. Poušť vzbuzuje v Maupassantově vypravěči nedůvěru, je krajinou „nepravděpodobnou“, vymykající se přesnému jazykovému ztvárnění – i označení. Obdobně jako hora odcizuje cestovatele od jeho

---

<sup>808</sup> DAUNAIS 1996 (B), str. 155.

<sup>809</sup> TOMA 2008, str. 42.

spolucestujících a vypravěče od sebe sama. Denonův vypravěč definuje poušť jako „téměř krajinu“, Fromentinův cestovatel hovoří o „tom, čemu se říká poušť“, nikoli o poušti. Prázdná místa se díky zapojení vypravěče stávají příležitostí jeho imaginace - a také aktivizace zkušeností čtenáře. Otevřením se vůči síle obraznosti těch, kteří krajinu vnímají (při procesu psaní i čtení), si cestopisy 19. století zachovaly poetickou váhu a nejsou přežitě. Prostor Orientu se skrze ně v evropské kultuře mohl profilovat jako krajina neřečeného, nezahlédnutého. V tomto ohledu je poušť jeho kondenzovaným prototypem, je místem, kde se důležité vztahy skrývají pod nahým povrchem, odkrývají se postupně, jako náznaky, jako výsledek zkoušky. Bílá plocha funguje u Lotiho jako znak smrti a atemporality. „Loti zahaluje stejnou měrou, jako odhaluje“<sup>810</sup>. Oba vytvářejí pasáže krajiny, kterou sleduje cestovatel jen zdáli, kterou nepozná zblízka, k níž nesmí, neumí dospět. Krajina zakázaná a nedostižná se logicky stává krajinou sněnou, ne-žitou. Zatímco Chateaubriand vykonstruovanou krajinou minulosti překrývá krajinu cestovatele, Nerval vytváří paralelní sněnou krajinu ke krajině cestovatele a Fromentin vstřebává krajinu záměrně s odstupem času, prostřednictvím paměti vypravěče. Orient se stává krajinou vypravěče vystavěnou bez substrátu krajiny cestovatele, její submotivy se mohou stát neforemnou, bezbarvou „věcí“ bez identity, nelze je popsat, jsou příliš vzdálené, jejich kontury jsou vágní. Do 18. století, ale částečně i pro Chateaubrianda, se četba a literární zkušenost autora stavěly mezi zkušenost cestovatele a psaní cestopisu, v průběhu 19. století se postupně akt psaní začíná rýsovat jako prostředník mezi vnější vyprázdněností krajiny a bílou stránkou textu. Význam bílých bodů na mapě tudíž během 19. století postupně slábne z hlediska faktografického (znalostí o Orientu je stále více), posiluje se však jejich význam z hlediska esteticko - metodologického. Od krajiny vyprázdněné kulturně a eticky, krajiny jakožto božího trestu, se postupně dostáváme k prázdné krajině jakožto tvůrčímu gestu, kreativní příležitosti a výzvě. Poušť svým aspektem prázdnoty umožňuje teoretizovat a generalizovat, pohyb skrze ni představuje pro vypravěče akt duchovní tvorby<sup>811</sup>, vstupující do souvislosti s aktem psaní literárního díla, přičemž oba pohyby mohou mít navíc vazbu na iniciační proces. Jít krajinou znamená popsat bílý list a dojít poznání ze vstřebaného prostoru. Vypravěč vpisuje do stránek a souběžně i do orientální krajiny, vytváří cestopis i jeho krajinu.

---

<sup>810</sup> QUÉLLA-VILLÉGER 1998, str. 167.

<sup>811</sup> Vztah krajina – akt tvorby se u některých autorů stává explicitní, když např. pohyb krajinou dávají do souvislosti s aktem psaní literárního díla, oba pohyby mohou mít navíc vazbu na iniciační proces. V tomto ohledu je pro nás zajímavý zejména Flaubert, pro nějž nevyčerpatelnost krajiny, její nepředvídatelnost a šíře jsou často metaforickým odkazem na proces umělecké tvorby.

Krajina se tedy rýsuje v textu jako dohad, jako místo potencionálních řešení, neboť jeden aktivovaný krajinný segment zároveň nevyhnutelně vytváří ostatní, aktivované jen teoreticky. Vypravěč je konfrontován s obsesí paralelních, neviděných krajin. Zatímco do 18. století opakuje popisy míst cestovatel s cílem doplnit informace, jež předchozí cestovatelé opomněli, v 19. století krajinu „opakuje“ vypravěč s cílem vytvořit její neidentické paralely. Je to krajina násobených prostorů, jež se mohou stát znovustvořeným místem stvoření, tedy i prostorem multiplikace významů a časových smyček. Fromentinův postup *mise en abyme* je jednou z forem vyjádření násobenosti krajiny, když využívá práci s odrazy zvuku i barev a sílu světla podmiňuje jejich multiplikací. Stejně tak Flaubertovo bezčasí souvisí s mnohočetností drobných časů, Nervalovy říše podzemí, které jsou odrazem pozemního světa, prostor nekonečně násobí ve vertikálním i horizontálním rozměru. To znamená i juxtapozici časoprostorovou. 19. století vědomě rozkrývá hru mnoha Orientů, mnoha jejich krajin a vypravěčů. Krajina je místem ztracené chronologie, či chronologie před jejím zrodem, nebo chronologie znásobené, ovšem to cestovatel nemůže rozhodnout. Proti multiplikaci však zároveň stojí orientální krajina jakožto místo omezení, kam si cestovatel bere na cestu jen to nejnnutnější, vzdává se knih, přátel, rodiny, oblečení, evropských záchytných bodů pro vnímání krajiny. Orientální krajinu lze v 19. století vnímat jako prostor, kde se násobí možné a redukuje reálné.

Multiplikace přináší do krajiny téma rozpohybovaného zrcadla, které je zároveň symbolem života, odrazem možného pohybu, multiplikátorem světla. Nervalův vypravěč je pln pochyb, jak toto zrcadlo modifikuje identitu, zda v něm po jeho odchodu nezůstává zachována jeho tvář jako přelud, deformovaný krajinou. Orientální krajina tak ideálně naplňuje myšlenku cesty jakožto zrcadla sebe sama a hledání vlastního odrazu, aby se nakonec propojila s motivem dvojníka a hledání sjednocení. Orientální krajina je prostorem několikerých zdvojení. Dvojitě je spjata s motivem exilu: pobyt v ní uvrhuje vypravěče do pocitu exilu tím, že opustil svou vlast a domov, a zároveň představa Orientu jakožto prapůvodu uvrhuje autora-umělce do pocitu vyhoštění, sní-li o něm v Evropě. Orient je také místem dvou typů návratů: návratem ke svým kořenům, k počátku evropské civilizace, jak je tomu u Chateaubrianda, Nerval, Lamartina, ale stále více je taktéž nechtěným návratem k moderní, deformované moderní evropské civilizaci, která na vypravěče promlouvá z výloh turistických hotelů a křikem turistů – tento motiv rozpracovává Flaubert, Gautier, Maupassant i Loti. Skutečné téma návratu však zaleží na tom, co vypravěč jede do Orientu hledat. Orientální krajina tak může některé submotivy obracet do protikladu ve srovnání s evropským



kánonem, stává se schizofrenním prostorem kontrastů: dům již není útočištěm, sníh není zkázou, ale záchranou (forma vody), evropská noc je orientálním dnem, přílišné světlo tmou oslepení, stíny zdrojem světla a barev. Orient se stává negativem Evropy, jeho chromatickým opakem, ale také místem, které štěpí identitu vypravěče vytvářením jeho orientálního dvojníka, který žije v noci (Nerval), skrývá se do lokálního oděvu (Loti), trpí v Evropě nemocí z nedostatku světla, nemocí touhy po modré barvě (Gautier). Orientální krajina je také dvojníkem smrti a tím přináší riziko smrti cestovatele, ten je konfrontován se svou smrtelností a časovým omezením v krajině. Smrtelnost cestovatele zároveň znamená konečnou formu odstupu od krajiny pro vypravěče. Stane-li se vypravěčovo já „tím druhým“, je to smrt vypravěče, ztráta jeho odstupu, rozpuštění jeho identity v krajině. Stane-li se „to druhé“ součástí já, je to smrt exotické orientální krajiny. Zatímco první případ lze nalézt vyhrcočně u Nervalova (sen převládne nad realitou a odstupem vypravěče), druhý se vyjevuje v textech Lotiho odmítnutím města či u Fromentina důrazem na abstraktnost pouštní krajiny.

Vzhledem k závislosti krajiny na percepci pozorovatele, zprostředkovatele a čtenáře nelze akceptovat myšlenku krajiny jako neměnné konstanty: krajina je svou podstatou proměnlivá v čase a osobě, jež ji vnímá. Tatáž část kraje, z níž se v danou chvíli a v daném pohledu pozorovatele stává krajina, se okamžitě stává neopakovatelnou, neboť závislou na proměně pozorovatele (vypravěče i čtenáře), časovém úseku dne, klimatických podmínkách apod. Orientální krajina je tedy zároveň místem stability i dynamiky pohledu, je místem ustrnutí (zachycení hledaných „obrazů“) i postupného pronikání: cestovatel se zastavuje, aby ji popsal, zároveň však její plastičnost vychází z měnící se perspektivy cestovatele, který se skrze ni pohybuje, a z jejího vlastního vývoje před a po okamžiku pozorování. Postupování krajinou vpřed (posun vpřed časem cestovatele) zároveň může znamenat návrat zpět v čase vypravěče, ve vzpomínkách. Vztah prostoru a času probíhá u cestovatele v opačném postupu oproti vypravěči: pro cestovatele se čas odvíjí v návaznosti na to, jak a zda překračuje jednotlivé prostory, hranice – pro vypravěče je však možnost měnit prostor přímo závislá na časovém hledisku – totiž posunech v paměti a přechodech mezi jednotlivými časovými úseky života autora - umělce. Protichůdné časové směry v orientální krajině koexistují a napomáhají zpětně její prostorové rozpínivosti. Proto se některé její komponenty mohou stát stabilní i dynamické v čase i prostoru: sfinga je symbolem nehybnosti, avšak i skryté zvířecí pohyblivosti, duny jsou po tisíciletí neměnné, a přesto permanentně přesýpané větrem, jeskyně jsou fixovány příslušností ke skále, uvnitř však mohou skrývat živoucí šelmy. Nehybná poušť odráží hvězdné nebe, kde hvězdy znamenají nestálost. Krajina je také pasivní

i aktivní vůči vypravěči, nechává se interpretovat, modifikuje však vypravěčovu paměť a identitu. Paměť tedy zůstává klíčovým elementem i v podání orientální, stejně jako evropské krajiny, avšak moment, kdy se zapojuje do procesu její interpretace, je jiný. Zatímco v evropské krajině vypravěč využívá zážitky uložené do paměti autora-umělce před cestou, aby pomocí srovnání mohl popsat nový prostor, v případě cesty do Orientu postupně převládá snaha vypravěče uložit do paměti pouze novou krajinu a těchto vzpomínek posléze využít jakožto estetických modifikátorů k jejímu popisu. Paměť tedy přestává být zdrojem komparativních odkazů na předchozí krajiny a začíná fungovat jako místo, kde jsou uchovány časem a vypravěčem modifikované obrazy krajiny nové. Paměť již nepatří pouze autorovi-umělci, přivlastňuje si ji cestovatel a následně vypravěč.

Oproti renesančnímu pojetí bizarna či monstrozity jakožto důkazu variantnosti přírody a geniality stvořitele přineslo 18. století koncepci orientálna jakožto spíše podezřelého a negativně vnímaného bizarna, jež odporuje přírodě. Bylo by příliš generalizující, kdybychom tvrdili, že tato tendence v 19. století zcela zmizela a nepřírozeno zůstává spjato nejen s obyvateli, nýbrž i s orientální krajinou nezávisle na tom, zda ji autor – turista reálně navštívil. Byla-li v cestopisech do Orientu před 19. stoletím hlavním zdrojem bizarna a jinakosti výhradně populace, její zvyky, oděv, vzezření, v 19. století se však skutečným zdrojem jinakosti stává krajina, a to nejen v opozici k evropské krajině, nýbrž také v opozici k vypravěči, je partnerem v dialogu já – ne-já. Zatímco v předchozích stoletích tkvěla občasná osobitost textu v okrajových anekdotických příbězích cestovatele, 19. století přineslo jako zdroj originality orientální krajinu viděnou vypravěčem. Bizarnost a „překroucená příroda“ jsou již spíše než exotismem obrazem stavu vypravěče: pro Nervalova vypravěče není důležité, aby čtenář uvěřil, že v orientální krajině existuje zkamenělý les, Lotiho vypravěč nezdůrazňuje pravdivost létajících velbloudů. Krajina se stává přirozenou, bizarním je nyní její pozorovatel – vypravěč.

Zůstával-li cestovatel před 19. stoletím před krajinou, mimo ni, v 19. století si sice může zachovat odstup, krajina jej však již obklopuje, „výstava“ krajinných scén se rozkládá kolem pozorovatele, je jí dovoleno přetékat z rámců. Tento přesah je klíčový, protože v 19. století se orientální krajina mění z kulisy v živoucí element, její stabilita je nahrazována aktivními přechody, pohyblivostí a schopností transformace jakožto jednou z hlavních hodnot. Krajinný prostor se v textu postupně stále výrazněji emancipuje vůči realitě i vůči cestopisnému ději a proto otázka literární krajiny jakožto místa, „které je jen slovem“,

vznesená Denonem, zůstala v platnosti po celé století. Vypravěč se díky ní mohl opakovaně zamýšlet nad problémem zprostředkovanosti prostoru a problematika krajiny se tak stala především problémem jejího intelektuálního obydlení jakožto procesu pojmenování, stala se dilematem jazyka. Nejen proto, že její mobilita aktivuje flexibilitu jazykových prostředků a stylistických postupů. Od jména jakožto klíče ke krajině, naznačeného Denonem a definovaného Chateaubriandem, se orientální cestopis v 19. století dobral neexistujícího, nevysloveného jména, jež jazykově interpretuje nedefinovatelnost krajiny. Orientální krajina vnesla do textu cestopisu dodnes aktuální metodologicko-filosofickou otázku vyjádřitelnosti nejednoznačného prostoru a tedy v konečném důsledku hranic možností jazykového kódu.

\*\*\*

## Abstrakt

Tato práce zkoumá orientální krajiny ve francouzském cestopise 19. století. Autorka vnímá cestopis jako svébytný literární žánr a hlásí se k topologické a tematologické kritice, motiv krajiny v literárním textu definuje v souladu se školou A. Rogera jako gesto umělého a cíleného výběru submotivů. 19. století znamenalo ve francouzské próze obrodu a uměleckou emancipaci cestopisného žánru, přičemž cesty do Orientu se historicky i kulturně staly pilířem tohoto procesu. S vývojem cestopisu v daném období jsou spjaty významné modifikace identity mluvčích, kteří v textu prezentují krajinu. První část práce analyzuje tento proces, díky němuž se extratextuální entita autora člení na historicko-biografickou identitu autora-turisty a autora-umělce, jenž s sebou nese předchozí intelektuální zkušenost a prekonstituované obrazy Orientu. Intratextuální entita vypravěče se pak rozděluje na cestovatele a vypravěče, přičemž první mluvčí zprostředkovává „zážitky z cest“, vytváří autenticitu cestopisu, zatímco vypravěč je nadstavbovým mluvčím, jenž na základě vjemů cestovatele interpretuje krajinu, dodává jí intertextuální kontext a modifikuje časové linie cesty zapojením paměti. Studie jednotlivých cestopisných textů ve druhé části práce ukazuje, jak se v průběhu 19. století motiv orientální krajiny sémanticky i strukturálně obohacoval a do jaké míry se orientální krajina, oscilující mezi intertextuálním *déjà-vu* a snahou vyjádřit neopakovatelnost neznámého, zapojovala do časoprostoru svého pozorovatele. Studie cestopisných textů je ve třetí části prohloubena komparativním přístupem, jenž definuje hlavní funkční modely obrazu krajiny a jejích submotivů. Od dokumentárně – deskriptivního pojetí konce 18. století se přes krajinu jako kulturní dědictví a krajinu – nepřítel vytváří přesah k otevřené krajině jakožto dilematu tvorby, která vstupuje do dialogu s evropskou krajinou, zahrnuje v sobě několik podtypů krajin i jejich hranice a harmonizuje či naopak vyhrocuje vztahy mezi jednotlivými krajinnými submotivy spjatými se základními živly či smysly. V závěrečné syntéze se vyjevuje, jak se orientální krajina v daném období postupně oprostila od deskriptivního aspektu a stala se metodologicko-filosofickou otázkou vyjádřitelnosti nejednoznačného prostoru a tedy v konečném důsledku problémem hranic možností jazykového kódu.

## Résumé

Le présent travail analyse les différentes images du paysage oriental présentes dans les récits de voyage français du 19<sup>e</sup> siècle. L'auteur conçoit le récit de voyage comme un genre littéraire indépendant à part entière et applique pour son étude la méthodologie de la critique topologique et thématique. Partant de l'école d'A. Roger, elle définit le paysage littéraire comme un geste artistique de sélection volontaire des éléments constitutifs. Le 19<sup>e</sup> siècle fut témoin d'une renaissance du récit de voyage dont les voyages en Orient constituèrent le vrai pilier historique et culturel. Ce développement eut pour conséquence une modification cruciale au niveau d'identité de différents locuteurs qui présentent le paysage dans le texte. La première partie du travail se penche sur ce processus qui divise l'entité extratextuelle de l'auteur en auteur-touriste (élément historique et biographique) et auteur-artiste, ce dernier incluant dans le texte sa précédente expérience intellectuelle et les images de l'Orient pré-construites. De même, l'entité intratextuelle du narrateur se dédouble en voyageur et narrateur, permettant au premier de transmettre les anecdotes et participer à la création de l'authenticité du voyage, tandis que le narrateur, au-dessus de la structure de base du voyage, interprète le paysage, l'enrichit de contextes intertextuels et modifie la ligne temporaire du voyage en utilisant le principe de la mémoire. Dans une seconde partie, l'auteur a opéré une sélection de récits de voyage afin de définir les procédés par lesquels le paysage oriental, à mi-chemin entre le déjà-vu intertextuel et l'intention d'exprimer la nouveauté unique de l'espace, entre dans la dimension chronotopique de son observateur. L'analyse des récits de voyage est raccordée, dans une troisième partie, à une approche comparative qui définit les principaux modèles de fonctionnement de la représentation du paysage et de ses motifs. Partant de la conception documentaire et descriptive héritée de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, le récit de voyage du 19<sup>e</sup> siècle incorpora le motif du paysage – patrimoine culturel et du paysage – ennemi pour faire naître un paysage oriental ouvert, véritable défi créatif et interlocuteur du paysage européen. Un espace sans précédent qui saura englober plusieurs types de paysage ainsi que leurs frontières, et pourra faire harmoniser ou mettre en contraste différents motifs de base liés aux éléments et à la perception sensorielle du paysage. Dans la synthèse finale, l'auteur explique la manière comment, grâce à l'enrichissement sémantique substantiel accompli pendant le 19<sup>e</sup> siècle, le paysage oriental quitta progressivement son aspect descriptif afin de devenir un concept méthodologique et philosophique portant sur la possibilité d'exprimer un espace ambigu et donc, plus généralement, sur les limites du code linguistique.

## Poznámka k českým překladům pramenů

Ačkoli není naším cílem přinést v této práci vyčerpávající přehled historie českých překladů studovaných děl, je třeba ujasnit přístup, který jsme zvolili při využívání existujících překladů. Texty, jež zkoumáme v této práci, byly do češtiny přeloženy ve srovnání s dalšími díly týchž autorů zřídka, některé pouze ve formě výboru z textů a další na kvalitní překlad teprve čekají. To je případ Chateaubriandovy *Cesty do Jeruzaléma*, obou Lamartinových a obou Fromentinových orientálních cestopisů, Gautierova, Lotiho i Denonova textu. V těchto případech tedy používáme výhradně vlastní pracovní překlad. Vlastní současný překlad preferujeme i v případě Maupassantovy sbírky *Pod sluncem*, která sice byla přeložena Jiřím Guthem<sup>812</sup>, ovšem jeho forma ne zcela odpovídá současným nárokům. Z tohoto důvodu bereme na vědomí, avšak nevyužíváme ani překladu vybraných částí Nervalovy *Cesty do Orientu* (výběr z kapitoly *Ženy z Káhiry* a obě legendy), vydaných v překladu Jaroslava Zaorálka<sup>813</sup>. Vlastní pracovní překlad preferujeme taktéž u Flaubertovy *Cesty do Orientu*, a to i přes nepochybné jazykové a estetické kvality překladu vyhotoveného Norbertem Havlem<sup>814</sup>. Důvodem zde je pro nás předně fakt, že zmíněný překlad není kompletní, nýbrž se jedná o vybrané pasáže cestopisu, přičemž, jak uvádí O. Šimek ve své literárněhistorické studii k tomuto vydání, „překladatel vybral partie zvláště charakteristické a dokumentární“<sup>815</sup>, což neodpovídá přístupu naší práce – řada námi citovaných pasáží tak v udaném překladu chybí.

Bez výhrad naopak přebíráme hodnotný a dodnes aktuální překlad Balzakovy *Vášeň na poušti*, realizovaný Jaroslavem Soukupem<sup>816</sup> a využíváme nepřekonatelného překladu Jiřího Pelána, který vydal v češtině část Nervalovy *Cesty do Orientu*, totiž *Příběh o Královně jitra a Sulajmánovi knížeti duchů*, a doprovodil jej velmi přínosným komentářem<sup>817</sup>. Další část Nervalova cestopisu, *Příběh Chalífy Al Hákima*, vyšel v kvalitním překladu Kateřiny Vinšové<sup>818</sup>.

---

<sup>812</sup> MAUPASSANT 1913.

<sup>813</sup> NERVAL 1931.

<sup>814</sup> In: FLAUBERT 1930, str. 41-292.

<sup>815</sup> Ibid., str. 384.

<sup>816</sup> BALZAC 1928.

<sup>817</sup> NERVAL 1996 (B).

<sup>818</sup> NERVAL 1996 (A).

V případě, že využíváme vydaných překladů, následuje za českou verzí odkaz na stránkování daného překladu uvedeného v Bibliografii (tento odkaz chybí, pokud vkládáme vlastní pracovní překlad). Za citacemi původních, francouzských verzí děl, jež přikládáme v poznámkách, následuje vždy stránkový odkaz vycházející z francouzského vydání uvedeného v Bibliografii.

## Bibliografie

Pozn.: všechny v textu použité citáty, vč. odkazů na stránky, pocházejí z těchto vydání.

### 1) Prameny

**Balzac, Honoré de:** *Une passion dans le désert*; in: Oeuvre de Balzac, Paris, Formes et Reflets 1952, str. 613-630  
*Vášeň na poušti*; Praha, edice Knížky pro potěšení 1928

**Bergerac, Cyrano Savinien :** *Œuvres complètes I, L'Autre monde ou les États et Empires de la lune. Les États et Empires du soleil. Fragments de physique* ; Paříž, Champion 2001-2006

*Bible. Český ekumentický překlad*; Praha, Česká biblická společnost 2008

**De Amicis, Edmundo :** *Maroc*; Paříž, Hachette 1982

**Delacroix, Eugène :** *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*; Paříž, Gallimard 1999

**Diderot, Denis :** *Voyage en Hollande*; Paříž, F. Maspero/La Découverte 1982

**Du Barail, Général:** *Mes souvenirs II,*; Paříž, Plon 1896, str. 9-69

**Du Camp, Maxime:** *Souvenirs littéraires*; Brusel, Éditions Complexes 2002

**Dumas, Alexandre st.:** *Quinze jours au Sinai*; Clichy, Les Éditions du Jasmin 2006  
*Le Véloce ou Tanger, Alger, Tunis*; Paříž, Cadot et Bertonnet 1848

**Flaubert, Gustave:** *Cestovní deníky*; Praha, Ot. Štorch-Marien 1930  
*Correspondance I - IV*; Paříž, Gallimard 1973  
*Voyage en Orient*, in: G. Flaubert: *Voyages*, Paříž, Arléa 1998  
*La Spirale*; in: *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, t. 12, Paříž, C.H.H. 1974

**Foucauld, Charles de :** *Reconnaissance au Maroc (1883-1884)*; Paříž, Harmattan 2000

**Fromentin, Eugène:** *Un été dans le Sahara*; Paříž, Le Sycomore 1981  
*Une année dans le Sahel*; Paříž, Flammarion 1991

**Galland, Antoine :** *Les Mille et Une nuits I, II, III*; Paříž, Garnier Flammarion 1965

**Gautier, Théophile:** *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, Paříž, La Boîte à documents 1996  
*Delacroix*; in: *Le Moniteur universel*, 17.11.1864  
*Portraits de Gérard de Nerval*, Sens, Obsidiane 1990  
*Salon de 1834*; in: *France Industrielle*, duben 1834  
*Salon de 1948*; in: *Feuilleton de la Presse*, 22.4.1948  
*Tra los montes*; V. Magen 1843  
*Voyage pittoresque en Algérie*; Ženeva, Librairie Droz 1973



**Hugo, Victor** : *Les Orientales*; Paříž, Gallimard 1966

**Chateaubriand, François-René**: *Génie du christianisme III*; Paříž, Flammarion 1966  
*Itinéraire de Paris à Jérusalem*; in: F. R. Chateaubriand: *Oeuvres romanesques et voyages II*, Paříž, Gallimard 1969  
*Mémoires d'outre-tombe I - IV*; Paříž, Le Livre de Poche 2001-2002  
*Oeuvres complètes XIV, XX a XXI*, Paříž, Ladvocat 1826-1831

**Lamartine, Alphonse de**: *Le Nouveau Voyage en Orient*; in: *Oeuvres complètes de Lamartine*, Tome 33, Paris, Chez l'Auteur 1863  
*Voyage en Orient*; Paris, Honoré Champion Editeur 2000

**Loti, Pierre** : *Au Maroc*; in : P. Loti : *Voyages*, Paříž, Editions Robert Laffont 1991  
*Le Désert*; in : P. Loti : *Voyages*, Paříž, Editions Robert Laffont 1991  
*Galilée*; in : P. Loti : *Voyages*, Paříž, Editions Robert Laffont 1991  
*Jérusalem*; in : P. Loti : *Voyages*, Paříž, Editions Robert Laffont 1991  
*Le Journal marocain*; in : P. Loti : *Au Maroc précédé de « Journal marocain »*, Casablanca, Retnani 2005

**Maistre, Xavier de** : *Voyage autour de ma chambre*; Paříž, Editions José Corti 1984

**Maupassant, Guy de**: *Au soleil*; Paříž, Victor Havard 1884  
*La vie errante*, Paříž, Éditions de la Table Ronde 2000  
*V žáru slunečným*; Praha, Vilímek 1913

**Nerval, Gérard de**: *Aurélia*; Paris, Flammarion 1994  
*Cesta do Orientu*; Praha, R. Škeřík 1931  
*Příběh Chalífy Al Hákima*; Praha, Volvox Globator 1996 (A)  
*Příběh o Královně jitra a Sulajmánovi knížeti duchů*; Praha, Trigon 1996 (B)  
*Voyage en Orient I, II*; Paris, GF-Flammarion 1980

**Tharaud, Jérôme + Jean** : *Fez ou les bourgeois de l'Islam*; Paříž. Plon 1930

**Vivant Denon, Dominique**: *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*; Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet 1990

**Volney, Constantin-François Chassebeuf, Comte de**: *Voyage en Syrie et en Egypte*; in : Volney : *œuvres III 1787-1799*, Paříž, éditions Gaulmier, Mouton 1959

## 2) Sekundární literatura

### I. Historický kontext, orientální malba

**Carpentier, Jean + Lebrun, François** : *Histoire de la Méditerranée*; Paříž, Éditions du Seuil 2001

*Delacroix au Maroc. L'Orientalisme au Musée Condé*; Éditions du Musée Condé, Chantilly 1992

- Eugène Fromentin au Musée des Beaux-arts de la Rochelle*; La Rochelle 1988
- Figueruelo, Mabel:** *¿De qué se ríe Mona Lisa?*; Madrid, Espasa Calpe 2006
- Larousse, Pierre :** *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*; Paříž, Administration du grand Dictionnaire Universel 1866 – 1877
- Laurens, Henry:** *Les Origines intellectuelles de l'expédition d'Égypte. L'orientalisme islamisant en France (1698 – 1798)*; Istanbul – Paříž, Isis 1987  
*L'Expédition d'Égypte*, Paříž, Armand Colin 1995  
*Orientales I (Autour de l'Expédition d'Égypte)*; Paříž, CNRS Éditions 2004
- Martino, Pierre:** *Orient dans la littérature française au XVIIe et XVIIIe siècle*; Paříž, Hachette 1906
- Méaux, Danièle:** *Photographies de l'Orient (1850-1880): empreintes du réel et miroirs de fictions*; in: *Roman et récit de voyage*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001
- Pastoureau, Michel:** *Bleu. Histoire d'une couleur*; Paříž, Seuil 2006  
*Noir*; Paříž, Seuil 2008  
*Les couleurs de nos souvenirs*; Paříž, Seuil 2010
- Peltre, Christine:** *Les Orientalistes*; Paříž, Editions Hazan 2000
- Said, Edward W.:** *Orientalism*; Londýn, Penguin Books 2003  
*Reflexions sur l'exil et autres essais*, Paříž, Actes sud 2008
- Thornton, Lynne:** *Les Orientalistes. Peintres voyageurs 1828-1908*; Paříž, ACR Edition Internationale 2001
- Vinci, Léonardo da :** *Traité de la peinture*; Paříž, Calmann-Lévy 2003
- Walter, Marc + Solé, Robert:** *Voyages en Égypte*; Paříž, Editions du Chêne – Hachette 2010

## **II. Tematologická a topologická kritika, naratologie**

- Adam, Jean-Michel + Petitjean, André:** *Le texte descriptif*; Paříž, Armand Collin 2005
- Bachelard, Gaston:** *La Psychanalyse du feu*; Paříž, Gallimard 2006  
*La poétique de l'espace*; Paříž, Presses Universitaires de France 2009  
*La Terre et les rêveries du repos*; Paříž, Librairie José Corti 2010
- Bachtin, Michael:** *Román jako dialog*; Praha, Odeon 1980
- Barthes, Roland :** *S/Z (1970)*, Paříž, Le Seuil 1976
- Bergez, Daniel:** *Littérature et peinture*; Paříž, Armand Colin 2004
- Butor, Michel :** *Repetoire II*; Paříž, Editions de Minuit 1964

- Certeau, M de** : *Arts de faire. I. L'invention du quotidien*; Paříž, UGE 1980
- Dardel, Eric** : *L'homme et la terre*; Paříž, PUF 1952
- Eliade, Mircea**: *Mythes, rêves et mystères*; Paříž, Gallimard 2005
- Fiores, Stefano de + Goffi, Tullo** : *Slovník spirituality*; Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství 1999
- Guénon, René**: *Symboles fondamentaux de la science sacrée*; Paříž, Gallimard 1962
- Heisenberg, Werner** : *La nature dans la physique contemporaine*; Paříž, Idées Gallimard 1970
- Hodrová, Daniela**: *Román zasvěcení*; Praha, H+H 1993  
*Místa s tajemstvím*; Praha, Koniasch Latin Press 1994  
*Citlivé město*; Praha, Akropolis 2006
- Hodrová, Daniela + kol.**: *Poetika míst*; Praha, H+H 1997
- Hrbata, Zdeněk + Procházka, Martin**: *Romantismus a romantismy*; Praha, Karolinum 2005
- Jacob, Christian + Lestringant, Frank (ed.)**: *Arts et légendes d'espaces*; Paříž, Presses de l'ENS 1981
- Jourda, Paul**: *Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*; Paříž, Boivin 1938
- Juilliard, Colette**: *Imaginaire et orientalisme chez les écrivains français du XI<sup>e</sup> siècle*; in: *Confluences Méditerranée*, N. 16, hiver 1995-1996
- Mortier, Roland** : *Poétique des ruines en France*; Ženeva, Droz 1974
- Potier, Natacha** : *Dix-sept regards sur le Maroc*; Casablanca, Retnani 2006
- Poulet, Georges**: *Métamorphoses du cercle*; Paříž, Flammarion 1979
- Stanzel, Karl Franz** : *Teorie vyprávění*; Praha, Odeon 1988

### **III. Teorie času, prostoru a krajiny v literatuře**

- Bouvet, Rachel** : *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*; Montréal, XYZ Editeur 2006
- Chenet, Françoise (ed.)**: *Le paysage et ses grilles*; Paříž, Harmattan 1996
- Collot, Michel (ed.)**: *Les enjeux du paysage*; Paříž, Ousia 1997  
*L'Horizon fabuleux*; Paříž, Corti 1988
- Cauquelin, Anne**: *L'invention du paysage*; Paříž, PUF 2000

- Cílek, Václav:** *Krajiny vnitřní a vnější*; Praha, Dokořán 2010
- Clark, Kenneth :** *L'Art du paysage*; Paříž, Arléa 2010
- Collot, Michel :** *La Notion de paysage dans la critique thématique*; in : Les enjeux du paysage (ed. Michel Collot), Paříž, Ousia 1997
- Cusimano, Girolamo:** *Paysage de paysages*; in: *Actes du Colloque „L'Espace de la relation: le réel et l'imaginaire“*, Palermo 2002
- Daunais, Isabelle:** *La frontière du récit dans le „Voyage en Orient“ de Flaubert*; in: *Thew Romantic Review*, leden 1996 (A)  
*L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits de l'Orient, XIXe siècle*; Paříž, Presses Universitaires de Vincennes 1996 (B)
- Fontanille, Jacques:** *Paysages: le ciel, la terre et l'eau*; in: *Actes de colloque „Paysages et valeurs*, Limoges 2005
- Girardin, Louis-René de :** *De la composition des paysages*; Seyssel, Champ Vallon 1992
- Guillaumin, Jean :** *Le paysage dans le regard d'un psychanalyste, rencontre avec les géographes*; in : *Bulletin du centre de recherche sur l'environnement géographique et social*, Lyon, Université de Lyon II 1975, n. 3
- Halen, Pierre :** *Paysage colonial, paysage exotique*; in : *Paysage et ses grilles* (ed. Françoise Chenet), Paříž, Harmattan 1996
- Charcosset, Jean-Pierre:** *Paysage grandeur nature*; in: *Revue des sciences humaines*, č. 209, Auxerres 1988, str. 49-67
- Jakobson, Roman:** *Dialogy*; Praha, ČS 1993
- Kožmín, Zdeněk:** *Čas a moderní próza*; in: *Studie a kritiky*; Praha, Torst 1995, str. 66 – 70.  
*Báseň a prostor*; *ibid.*, str. 251 – 259
- Le Goff, Jacques :** *Le Désert-forêt dans l'Occident médiéval*; in: *Traverses*, Paříž 1980, č. 19
- Lyotard, Jean-François:** *Scapeland*; in: *Revue des Sciences humaines*, č. 209, 1988, str. 39 – 48
- Mort du paysage? Philosophie et esthétique du Paysage*; Seyssel, Champ Vallon 1982
- Parret, Herman:** *Le sentiment de paysage*; in: *Actes de colloque „Paysages et valeurs*, Limoges 2005
- Périgord, Michel + Donadieu, Pierre:** *Le paysage. Entre nature et cultures*; Paříž, Armand Collin 2007
- Poétique et imaginaire du désert – Colloque international*; Montpellier, Publications de Montpellier III 2005

**Richard, Paule:** *Ut naturae pictura poesis. Le paysage dans la description littéraire au début du XIXe siècle*; in: *Revue des sciences humaines*, č. 209, Auxerres 1988, str. 125-142

**Roger, Alain :** *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*; Paříž, Aubier 1978

**Roux, Michel :** *Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*; Paříž, Harmattan 1996

**Saïda, Ilhem :** *Mysticisme et désert*; Grenoble, Université de Grenoble III 1994

**Saint-Pierre, Jacques Henri Bernardin de:** *Etudes de la Nature*; Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne 2007

**Santos, Milton :** *De la société au paysage*; in : *Hérodote*, n. 9, Paříž, Institut français de géopolitique 1978

**Starý, Jiří + Fischerová, Sylva (ed.):** *Mýtus a geografie*; Praha, Hermann a synové 2008

**Teige, Karel:** *Předmluva o architektuře a přírodě*; in: *Osvobození života a poezie*; Praha, Aurora 1994, str. 257-290

*La Théorie du paysage en France (1974-1994)*; Seyssel, Champ Vallon 1995

**Thomson, Patrice:** *Le paysage comme fiction*; in: *Revue des Sciences humaines*, č. 209, 1988, str. 9 – 37.

#### **IV. Kritika cestopisu**

**Berchet, Claude:** *Un voyage vers soi*; in: *Poétique*, č. 53, Paříž 1983, str. 91-108

**Berty, Valérie :** *Littérature et voyage*; Paříž, Harmattan 2001

**Brahimi, Denise:** „*Voyage et paysage*“ ; in: *Écrire le voyage* (ed. György Tverdota), Paříž, Presses de la Sorbonne Nouvelle 1994, str. 81-86

**Černý, Václav:** *Smysl návratů domů a jejich poezie*; in: *Tvorba a osobnost I*; Praha, Odeon 1992, str. 816-821

*Útěk obrazu z obrazu*; in: *Tvorba a osobnost II*; Praha, Odeon 1993, str. 517-533

**Gannier, Odile:** *La littérature de voyage*; Paříž, Ellipses Editions Marketing 2001

**Gomez-Géraud, Marie-Christine:** *Ecrire le voyage au XVIIe siècle en France*; Paříž, Presses Universitaires de France 2000

**Linon-Chipon Sophie + Magri-Mourgues, Véronique + Moussa, Sarga:** *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*; Nice, Publications de Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice 1998

**Massol, Chantal + Guyot, Alain :** *Voyager en France au temps du romantisme*; Grenoble, ELLUG 2003

**Mesnard, Jean (ed.):** *Les récits de voyage*; Paříž, A.- G. Nizet 1986

**Moureau, François (ed.):** *Métamorphoses du récit de voyage*; Paříž, Champion 1986

*L'oeil aux aguets ou l'artiste en voyage*; Paříž, Klincksieck 1995

**Moussa, Sarga:** *La Relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paříž, Klincksieck 1995

**Pasquali, Adrien :** *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*; Paříž, Klincksieck 1994

**Roudaut, Jean :** *Quelques variables du récit de voyage*; in : *La nouvelle revue française* n. 377, Paříž 1984

**Tverdota, György (ed.):** *Écrire le voyage*; Paříž, Presses de la Sorbonne Nouvelle 1994

**Urbain, Jean-Didier:** *L'Idiot du voyage*; Paříž, Plon 1991

## **V. Studie o jednotlivých autorech**

**Antoine, Philippe:** *Les Récits de voyages de Chateaubriand*; Genève, Honoré Champion Editeur 1997

**Aronovitch, Davide:** *Great Imaginations: Eugène Fromentin and Artistic Identity*; in: *University of Toronto Art Journal*, Toronto 2008, str. 2-14

**Aubaude, Camille:** *Le Voyage en Egypte de Gérard de Nerval*; Paříž, Editions Kimé 1997

**D'Aurevilly, Jules Barbey:** *Voyageurs et romanciers*; Paříž, Lemerre 1908

**Barthèlemey, Guy:** *L'Ailleurs de l'Orient : métadiégèse et signification dans le Voyage en Orient de Nerval*; in: *Bulletin de la Bibliothèque de Lisieux*, Lisieux 1996

*Fromentin et l'écriture du désert*; Paříž, Harmattan 1998

*Une Passion dans le désert ou la rencontre paradoxale du conte balzacien*; in: *Le désert, un espace paradoxal*, Actes du Colloque, Metz 2003

**Bayle, Corinne :** *Gérard de Nerval. L'Inconsolé*; Croissy-Beaubourg, Éditions Aden 2008

**Bazin, René :** *Charles de Foucauld, Explorateur du Maroc, Ermite au Sahara*; Paříž, Librairie Plon 1921

**Berchet, Jean-Claude (ed.):** *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*; Houilles, Editions Manucius 2006

**Bescond, Lucien :** *Esthétique du regard et poétique du paysage chez Chateaubriand*; in : *Revue des sciences humaines*, č. 209, Auxerres 1988, str. 95-102

- Bienvenu, Jacques (ed.)** : *Maupassant et les pays du soleil*; Paříž, Klincksieck 1999
- Clark, Arthur**: *The Orient of Pierre Loti*; in: *Saudi Aramco World*, n. VII/VIII, Houston 1992, str. 2-7
- Clément, Jean-Paul**: *Chateaubriand*; Paříž, Flammarion 1998
- Cottin, Madeleine**: *Histoire du voyage*; in: Gauthier, Théophile: *Voyage pittoresque en Algérie*; Ženeva, Librairie Droz 1973, str. 7 - 93
- Černý, Václav**: *Chateaubriand, Barrande a Češi*; in: *V zúženém prostoru*; Praha, MF 1994, str. 29-32
- Destruel, Philippe**: „*L'autre en soi et hors de soi*“; in: P.D.: *Les Filles du feu de Gérard de Nerval*; Paris, Gallimard 2001
- Dugas, Guy**: *En marge de Au Maroc*; in: *Revue Pierre Loti*, č. 29, Rochefort 1987, str. 111-117
- Fortassier, Pierre**: *Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, et la palette de Chateaubriand*; in: *Bulletin de la Société Chateaubriand*, č. 31, Châtenay-Malabry 1988, str. 6 – 16
- Gautier, Théophile**: *Voyage en Orient par Gérard de Nerval*; in: *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, Paříž, La Boîte à documents 1990
- Ghazoul, Ferial J.**: *Flaubert: from dervish to saint*; in: *Féeries*, n. 2/2005, str. 29-42
- Guyot, Alain a Le Huenen, Roland**: *L'itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand*; Paříž, Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2006
- Chambers, Ross**: *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*; Paříž, Corti 1969
- Jaeghere, Michel de**: *Le menteur magnifique. Chateaubriand en Grèce*; Paříž, Editions Les Belles Lettres 2006
- Lacoste, Francis**: *L'Orient de Flaubert*; in: *Romantisme*, n. 119, str. 73-84, Clermont-Ferrand 2003
- Lazennec, Jean-François**: *Traces de voyageurs*; Paříž, Volet verts 1995
- Lehtonen, Maija**: *Chateaubriand et le thème de la mer*; in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, č. 21, Paříž 1961, str. 193 - 208
- Lörinszky, Ildikó**: *Le désert flaubertien*; in: *La représentation du désert*; ed. Hédia Abdelkéfi, Tunis, Presses de l'Université de Sfax pour le Sud 2002, str. 129-137 (A)  
*L'Orient de Flaubert*; Paříž, Harmattan 2002 (B)
- Montalbetti, Christine (ed.)** : *Chateaubriand. La fabrique du texte*; Rennes, PUR 1999

- Moussa, Sarga:** *Le Nouveau Voyage en Orient de Lamartine*; in: *Le second voyage ou le déjà-vu*, ed. François MOUREAU, Paříž, Klincksieck 1996  
*Usage de la fiction dans le récit du voyage: l'épisode de la mer Morte cher Lamartine*; in: *Roman et récit de voyage*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001
- Pichois, Claude + Brix, Michel :** *Gérard de Nerval*; Paříž, Fayard 1995
- Pires de Lima, Isabel:** *L'Imaginaire oriental chez Flaubert et Eça de Queirós – Le voyage en Egypte*; Universidad do Porto, Porto 2007
- Quella-Villéger, Alain :** *Loti, le pèlerin de la planète*; Bordeaux, Éditions Aubéron 1998
- Reboul, Anne-Marie:** *La obra de Eugène Fromentin: entre percepción et representación des paisaje*; in: Thélème. Revista complutense de Estudios Franceses, č. 21, Madrid 2006, str. 169-183
- Richard, Jean-Pierre :** *Études sur le romantisme*; Paříž, Editions du Seuil 1970  
*Littérature et sensation*; Paříž, Editions du Seuil 1954  
*Paysages de Chateaubriand*; Paříž, Seuil 1967  
*Poésie et profondeur*; Paříž, Editions du Seuil 1955
- Richer, Jean:** *Gérard de Nerval, expérience et création*; Paříž, Hachette 1963
- Théophile Gautier – L'Art et l'Artiste. Actes du colloque*; Montpellier, Presses de l'Imprimerie de Recherche, Université Paul Valéry 1983
- Thibaudet, Albert :** *Intérieurs*; Paříž, Gallimard 2010
- Toma, Dolores:** *Pierre Loti: Le voyage, entre la féerie et le néant*; Paříž, Harmattan 2008
- Tooke, Adrienne :** *Flaubert on Painting : The Italian Notes (1851)*; in : *French Studies*, č.48, Oxford 1994, str. 155-173
- Turberfield, Peter James :** *Loti and the theatricallity of the desire*; Amsterdam, Rodopi 2008
- Vadé, Yves:** *Les fantômes des Filles de feu*; in: *Soleil noir*; Paris, SEDES 1997
- Vercier, Bruno + Quella-Villéger, Alain (ed.):** *Les Méditerranées de Pierre Loti*; Anglet, Aubéron 2000
- Zatloukal, Antonín:** *Studie o francouzském románu*; Olomouc, Votobia 1995

\*\*\*\*\*