

Goethovy italské krajiny

Zdeněk Hrbata

Ústav pro českou literaturu AV ČR



I. DO OTEVŘENA

V *Italské cestě*,¹ slavném cestopise o zemi umění, jenž je však ještě více příběhem cesty, jak se tu vícekrát zdůrazňuje, ke znovuzrození Johanna Wolfganga Goetha, vynikají na jednom místě tyto rozhodné věty s přídechem výsledného zjištění:

Ať už je tomu jakkoli, každému má být plně vyhrazen způsob, jak vnímat umělecká díla. Já jsem z tohoto styku s uměním získal pocit, představu, názor na to, co by se mělo nazývat v nejvyšším smyslu přítomností klasické půdy. Označuji tak smyslově duševní přesvědčení, že zde byla, je a bude vznešenost.²

Ve výroku rozlišíme tři tematické roviny, tři konstativní výpovědi:

1) Goethe liberálně uznává subjektivní přístup k umění, dokonce s náznakem relační estetiky.

2) Z této obecné roviny tolerance či relativnosti, názorně přiblížených jako možnosti typologie, recepce anebo výkladu uměleckého díla v Goethově novele *Sběratel a jeho blízcí*,³ však hned přechází k perspektivě, ve které se slévají tři základní, spojitě složky poznávání: vjem (plus emoce), obrazy vědomí, osobní stanovisko. — Ucelený postoj, k němuž se Goethe italským pobytem dobral, se zdá potvrzovat věčný (klasický) model a normativní příklad umění a krásy, onu „klasickou půdu“, jak se na ní před ním i po něm shodlo nesčetné množství literátů, učenců, milovníků umění. Podstatné ovšem je, že toto stvrzení kánonu vychází u Goetha z osobní zkušenosti,

1 Goethova *Italská cesta* (Italienische Reise), postihující autorův pobyt v Itálii v letech 1786–1788, vyšla až 1816–1817; skládá se z korespondence, deníků i tzv. zpráv.

2 Citujeme z českého překladu Goethe 1982, s. 443. Stránkové odkazy k tomuto vydání uvádíme přímo v textu za citátem. — V některých případech, zvláště u klíčových termínů a pojmů, přihlížíme k německému originálu. In Internet Archive BookReader, <https://archive.org/details/goethesitalienis00goetuoft> (vydání: Leipzig: Insel 1913).

3 *Der Sammler und die Seinigen* (1799), spoluautorskou zásluhu na tomto díle má Friedrich Schiller. — K tomu srov. Böswart 2005, s. 104–112.



ze systematického pozorování a studia památek, objektů na jejich místě, v krajinných souvislostech, v jejich atmosférické situovanosti, pod italským nebem (anebo v prvních vzniklých muzeích, kde se rodí reflexe o estetickém pohledu, bez něhož nemůže dílo, byť autonomní entita, existovat). Tak jako jiní, „odchovaní“ Joachimem Johannem Winckelmannem a neoklasicismem, Goethe výborně zná antiku, ale „[Ted] mi jde jen o smyslové dojmy, jaké nemůže zprostředkovat žádná kniha ani obraz“ (s. 26). I když se tato poznámka na určitém místě týká modu cestování, jakého se chce přidržet, způsobu, v němž jsou hlavními faktory bezprostřední zájem o svět a s ním korelující (a stále prověřované) pozorovací schopnosti, vztahuje se také ke způsobům estetizace skutečnosti a kultury, k níž v *Italské cestě* průběžně dochází.

Goethe dobře zná „svou“ Itálii z hojné četby, podle soch, rytin, obrazů apod.; na tomto základě má o ní jasnou představu, ještě než se tam vypraví. Prožívá tedy v Itálii něco už dávno známého, ale přesto se tak děje jakoby v novém světě, který jeho smysly a intelekt předtím nemohly poznat dostatečně: „vše vypadá tak, jak jsem si to představoval, a vše je nové“ (s. 122). Právě tento paradox představuje mimořádný zisk. Nic se jím neruší, nezpochybňuje, neboť to, čeho bylo dosaženo, co bylo osvojeno, získává další rozměr. Totéž je najednou a zároveň jiné. Totéž, jenže v odlišném, respektive ve svém prostředí, které okamžitě nabízí kolorit a sugeruje dějiny bez prostředkující úrovně metahistorie a metanarace, nadchází v podobě přírůstku. Týká se to jak pozorování *in situ*, tak idejí. Goethe nevnímá nic zcela cizího ani ho nenapadají úplně nové myšlenky, „ale staré ideje získaly mnoho na určitosti, živosti a souvislosti, že mohou být považovány za nové“ (tamtéž). Přídavek k předchozí erudici a k již nabyté lásce k Itálii vyplývá z konfrontace „tváří v tvář“, z ověřitelné určitosti viděného *hic et nunc*, jež má pro mluvčího povahu okamžité události anebo je výsledkem situačních konfigurací, na nichž se podílí subjekt svou vzdělaností a uměleckou citlivostí. Teprve v prostředí původu se postupně a návazně projasňují a scelují znalosti, představy i touhy, i když je při takovém syntetizujícím přístupu příhodné, či dokonce nevyhnutelné mít „po ruce“ jisté mentory, zvláště Josefa Hermanna von Riedesela, autora cestopisu o Sicílii, či Winckelmanna, jehož dílo (předně *Dějiny umění starověku*, 1764) a myšlenky estetického humanismu Goetha na cestách provázejí.⁴ Lépe řečeno přivádějí ho k tomu, co už v 19. století formuloval Walter Pater. Goetha, jenž v sobě nese, Paterovými slovy, „všechny moderní zájmy“, Winckelmann učí rovnováze, jednotě se sebou samým.⁵ Přináší to, co Goethovi, jak sám říká, údajně chybí: „klidný úmysl“ a „jistotu účelu“. ⁶ V těchto spojeních se nejenže odrážejí zásady neoklasicismu, jak je formuloval Winckelmann, ale s nimi i Goethovo odhodlání osvojit si harmonické pojetí antiky jako pevnou celoživotní oporu.⁷

4 K tomu srov. obsáhlou studii Martina C. Putny (Putna 2005, s. 7–57).

5 Viz Pater 1996, s. 184 (esej o Winckelmannovi vznikl v r. 1867, do souboru *Renesance* byl zařazen r. 1873).

6 Jinde, když mluví o Riedeselovi, vyjmenovává: „klidné předsevzetí, jistota cíle, vhodné a ryzí prostředky, příprava a znalost“ aj. (s. 265).

7 Winckelmannovo přesvědčení o etickém, humanizujícím významu a účinku antického umění Goethe parafrázuje: „Otevřeme-li ráno oči, dojíká nás pohled na ty umělecké skvosty, všechno naše myšlení a přemítání doprovázejí tyto postavy (tj. antické sochy), a je vyloučeno upadnout zpět do barbarství“ (*Italská cesta*, Zpráva — duben 1788, s. 517).



3) Den svého tajného odjezdu z Karlových Varů nazývá Goethe „narozněním k novému životu“ (s. 386); Itálie mu nabízí prostor pro komplexní poznání, jehož součástí je i prozření. Na Goethovo počínání vždy působí přesvědčení o věčném životě umění a známé latinské rčení *Ars longa, vita brevis*. V pozadí tvůrčích a noetických aktů probleskuje přirozená skepse, vyvolávaná představou nevyhnutelnosti obsáhlého studia, bez něhož nelze umění pochopit. Jako nejvyšší *desideratum* si Goethe s rétorikou skromnosti přeje, aby mohl aspoň na konci života zvolat: „*Ted'* teprve vidím, *ted'* teprve to prožívám“ (451), jakkoli celý pobyt v Itálii pojímá jako proces směřující k tomuto osobnímu završení-přesvědčení. Na náročné kritérium odpovídá usilovným rovnoměrným studiem, utvářením vlastní zkušenosti a představy. 1. září 1787 v korespondenci spokojeně konstatuje: „Moje umělecká studia velmi pokračují, můj princip se hodí všude a vše mi otvírá. Vše, co umělci musí namáhavě po částech shledávat, leží nyní pohromadě přede mnou jasné (*offen*) a volné. Vidím nyní, co všechno neví, a mám otevřenu cestu (*und der Weg ist offen*), jak to vše poznat a pochopit“ (s. 385; s. 416 něm. vyd.). Nedefinovaný „můj princip“, neboli univerzální klíč nejen k artefaktům, lze s přihlédnutím k určitým opakujícím se výrazům a tématům spjatým s Goethovou pravidelnou činností i s jeho konkrétním postojem k Itálii ztotožnit se smyslovými dojmy, s oním obnoveným vnímáním, které si Goethe s Itálií spojuje, především s pozorováním, přesněji: s prohlubovanou schopností pozorovat.

K sémantické hustotě úryvku, k vertikále jeho kulturního odkazu přispívají další významově spojitě segmenty. Jestliže princip vše otvírá i objasňuje, otevřené je taky vše, co se k pozorování, myšlení a napodobování ukazuje. Postavení slova „*offen*“ v tak krátkém úseku je pozoruhodné. Jeho smysl je přitom v autorově emfázi zcela zřejmý: tady nejenže nic není ve skrytu, a proto netřeba hledat, kompletovat, tím méně to „vše“ je mediované. — Povznášející zvolání z prvního verše slavné elegie Friedricha Hölderlina „*Pěšky venku*“ (*Der Gang aufs Land*, 1801): „*Pojď! Do otevřena, příteli!*“ (*Komm! ins Offene, Freund!*), po Goethově formulaci rozvíjí — nehledíc nyní k tomu, že výzvou k novému životu a probuzení referuje k textu Nového zákona⁸ — významovou potenci „otevřené“ situace, odchodu z uzavřenosti, nejen prostorové a místní, ale i z omezenosti sebezaujetí, pokud je takový odchod provázen vírou či tužbou a pokud „nalezneme slovo, až srdce celé vzklíčí / A z opilého čela vytryskne vyšší mysl“. Tvořivý, demiurgovský duch spolu s radostí z volného prostoru vplývá, unášen dvojitou svobodou myslí a života, do jarní přírody, která se otvírá a rozsvěcuje spolu s ním: „*A zraku dokořán se otevře, co svítí*“ (*Und dem offenen Blick offen der Leuchtende sein*).⁹ U této epifanie připomeňme, že v Goethově *Faustovi* scéna „*Před branou*“, jež představuje Faustovu velikonoční procházku s Wagnerem, oslavu zmrtvýchvstání Páně souznicí s probuzením k životu lidí všech stavů, kteří vycházejí z uzavřenosti města, z dusna svých domů, podtrhuje kontrast světla dne, přírody a noční tmy, protiklad volnosti spjaté s lidskou družností a hrdinovy úzké gotické pracovny, místa osamělosti, úzkostného a nekonečného (marného) studia.¹⁰

8 Kristova výzva v evang. sv. Jana k zemřelému: „*Lazare, pojď ven!*“ *Bible: Český ekumenický překlad*, J 11,43.

9 Německý originál viz <http://gutenberg.spiegel.de/buch/friedrich-h-262/146>. Český překlad Vladimíra Mikeše (ve skutečnosti Vítězslava Gardavského) viz Hölderlin 1977, s. 45.

10 K tomu srov. Grebeníčková 1982, s. 83–84.



Pospolitost v jednom jasu — otevřenu, sounáležitost u Hölderlina neméně vyvolávanou „podivnou“ všudypřítomností přírody, zdůrazňuje ve svých analýzách jeho hymnů Martin Heidegger.¹¹ Spolubytí básníků s oduševnělou přírodou, ať v jejím smutku nebo radosti, posléze ústí v to, že stojí sami otevření v otevřenu. Podobnou konfiguraci ohlašuje *Italská cesta*: tady se Goethe svobodně vztahuje k tomu, co se prostírá vedle sebe, co je otevřené-jasně, ke zjevnosti kultury vcelku. Řečeno Heideggerovými pojmy, sám je otevřen tomu, co je otevřené, jeho vztahování má otevřený postoj k jsoucnu.¹² „Dějiny umění i lidstva probíhaly před naším zrakem souběžně“ (444). Během pobytu se Goethovi svět otevírá stále víc a víc k vidění a přemýšlení, dotýká se kulturně historické skutečnosti tak, že pro sebe uskutečňuje pojem *alétheia* podle jeho původního antického významu *neskrytosti*: pravdy, která nemůže nastat — nemůže být srozumitelná — bez Múz a paměti.¹³ (Goethovu konkretizaci ale můžeme chápat i jako předzvěst právě heideggerovské interpretace *alétheie*, protože ta se představuje coby ono otevřeno neboli neskrytost jsoucna.)

Pro Goetha v Itálii je příznačné univerzální úsilí: pozorování umělce, bádání vědce, průzkumy a postřehy mnohostranného cestovatele vnímajícího různé mody života a postihujícího „pohyblivý obraz“ skutečnosti (s. 188). Smyslová otevřenost, především vůči viděnému, charakterizuje jak dráhu poznání, jež se rýsuje v povznášející atmosféře entuziasmu a příslibů osobního naplnění, tak chvíle zjišťování toho, „co ještě nevím“ (s. 385). Z této situace vycházejí dva možné směry. Jeden ukazuje, řečeno celkem banálně, k nezavršitelnému všestrannému poznávání: Goethe by musel prožít v Itálii několik životů, aby se k němu aspoň přibližoval. Projekcí takové touhy se zdají být Faustova přání, dilemata i jejich vyústění. Druhým směrem se lze ubírat v projektu jednoho života vyjádřeného pojmy vzdělání, tvorba (*Bildung*¹⁴) jakožto volby a úkolu.

4) Jádrem shrnutí citovaného v úvodu, zobecněním souběžného podílu pocitu, představy nebo názoru je: „*smyslově duševní přesvědčení* (zdůr. Z. H. — die sinnlich geistige Überzeugung), že zde byla, je a bude vznešenost“ (s. 443; 482 něm. vyd.). Propojují se v něm tři aspekty. Jeden souvisí s harmonizujícími tendencemi a anticými ideály německé klasiky. Druhý se týká estetického ideálu označovaného jako klasika nebo klasicismus. Podle tohoto ideálu, přesahujícího historické specifikace, dobově charakteristické systémy norem a pravidel, velikost spočívá v jednoduchosti, přirozenosti a vnitřní racionalitě.¹⁵ Goethe současně s obdivem k antickým památkám připomíná, že basilika svatého Petra dosahuje stejné, ne-li větší mohutnosti jako starověké umění. Představa velikosti má schopnost se obrozovat; dějinami prochází kontinuita a tato vize podmiňuje Goethův — jak by se dnes řeklo — pozitivní přístup ke skutečnosti. Proto na rozdíl od prosazující se preromantické senzibility, kterou sám ztvárnil jako dominanci citu v *Utrpení mladého Werthera* (ostatně sláva a móda tohoto díla ho navzdory inkognitu pronásledují také v Itálii), nepodléhá před ruinami

11 V *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1936–1968).

12 „Das Verhalten ist offenständig zum Seienden“, viz Heidegger 1993, s. 24–25.

13 Avšak k těmto podmínkám přistupují původně další, historicky podstatnější, zejména systémem náboženských představ. Srov. Detienne 2000.

14 A v *Italské cestě* ještě častěji jeho korelátém *Einbildungskraft* — obrazotvorností.

15 Viz Souriau 1994, s. 435.



smutným meditacím o nevyhnutelném zániku výtvorů člověka, kultur a civilizací, naopak se spíše raduje, „kolik se toho zachovalo a kolik se obnovilo skvostněji a ve větším rozsahu, než kdy vůbec stálo“ (s. 444). Tento postoj ho více spojuje s osvícenským humanismem a optimismem než s elegickou poetikou zřícenin. I když Goethe sdílí dobový obdiv k „poezii“ památek včetně její nostalgičnosti, přesahuje jej kulturní perspektivou, jejímž zdrojem je touha po pokračování velikosti, předpokládající jak nápodobu velikosti, tak tvoření v jejím duchu, a permanence prožitků i nadšení před monumenty všech věků („zde byla, je a bude vznešenosti“).

Konečně, a vlastně na prvním místě, Goethovo resumé zahrnuje proces, jímž jsme tyto úvahy začali: totiž principiální formování v čase a prostoru,¹⁶ kde se Goethe zaměštnává několika činnostmi a kde přitom spěje k tomu, co u něj F. X. Šalda obdivně nazýval syntézou nebo klasikou prostou jakéhokoli akademismu.

Soustředíme se zejména na jednu tvůrčí aktivitu během tohoto procesu. Na Goethovu intenci být výtvarníkem krajinářem, stejně jako na jeho směřování ke „krajináři“ literárnímu. Vnímání a zobrazování krajiny tvoří jedno z ústředních témat Goethovy *Italské cesty*.

II. ZEMĚ A KRAJINA

Goethe pojímá krajinu reálně, tak jak se před ním rozkládá, jak se představuje jeho pohledu. K tomuto hledisku se váže přístup nejen geologa nebo mineraloga (případně také klimatologa, meteorologa, ekonomy),¹⁷ ale i představitel klasické vzdělanosti: země, kterou pozoruje, se nabízí vědeckému zkoumání a přitom je dějištěm velkých minulých činů a událostí. Jediněnou asambláží krásy, zajímavosti, plodnosti, vrstev kultury a historie italská krajina inspiruje jak v okamžicích, kdy ji subjekt pozoruje, tak provždy. Jestliže Goethe poznamenává, že „jeho geologický a krajinný pohled“ potlačuje představivost i cit, aby si uchoval „svobodný, jasný názor na příslušné místo“ (s. 118), vyjadřuje tím určitý věcný, konkrétní postoj ke skutečnosti.¹⁸ Vůdčí úloha v senzuální Itálii, již obdivuje a obhazuje, přechází na smysly, které je zapotřebí tříbit, školit (s. 124),¹⁹ a to přede všemi nádhernými uměleckými objekty nebo před vsudy přítomnou rozmanitostí krajinných výjevů, unikajících možnostem — stěžuje si Goethe — jednoho zápisu.

16 „V Římě jsem poprvé nalezl sám sebe, poprvé jsem zde dosáhl štěstí a rozumu ve shodě s vlastním nitrem“ (s. 502).

17 Carl Gustav Carus, vědec a umělec, se ve svých *Devíti dopisech o krajinomalbě* (Neun Briefe über Landschaftsmalerei, psány 1815–1821, 1831) inspiruje Goethovým univerzalismem. Goethe pro něj ztělesňuje ideální spojení umění a vědy, poetického vidění přírody s vědeckým poznáním. V Carusově pojetí Goethe významně přispěl k obnově výtvarné krajiny, zakládající se na spojení dvou procesů: rozboru přírodních jevů prostřednictvím geologie, meteorologie aj. a esteticky jednotné kompozice na základě umělcova poetického pohledu.

18 Avšak kvůli obratnosti a cviku v kresbě, harmonii, barevnosti si Goethe krajiny také vymýšlí (viz s. 364).

19 Goethův důraz na „výuku zraku“, vidění, první dojem nebo „aperçu“ podtrhuje Jiří Cieslar (Cieslar 1997, s. 22–39).



Goethe se zmiňuje o únavě, jež se večer po prohlídkách rozmanitostí dostavuje, o vyčerpání ze „samého dívání a žasnutí“ (vom Schauen und Staunen, s. 127; s. 137 něm. vyd.). Hlásková blízkost německých slov a jejich významové vztahy připomínají obdobnou frekventovanou i etymologicky spřízněnou slovesnou dvojici ve staročeských cestopisech²⁰: dívat se a divit se.²¹ Ta mnohdy lapidárně a s omezenou nebo nulovou předmětnou deskripcí („dívali jsme se a divili jsme se“) postihuje akty smyslové pozornosti v neznámém světě a reakce na něj. U novodobé cestopisné literatury se však vyžaduje, aby po obecných sémémech „dívání a divení“ následovaly popisy, evokace, zkrátka faktografické, časoprostorové nebo dějové rozepsání situace, okolností.

Cesta podle Goetha přináší nový život přemýšlivému člověku, který dokáže poznávat a chápat novou zemi. Na několika místech zápisků se dotýká podstatných rysů umění cestovat anebo smyslu cest, k nimž se už před ním pregnančně vyjádřil Michel de Montaigne. Z nich připomeňme zejména tyto: otevřenost vůči cizímu, přijímání nepředvídatelného a neobvyklého, potlačení (ponechme stranou otázku, je-li to vůbec možné) svého kulturního modelu. K tomu je nutno setrvávat, pozorovat a studovat; a takové dlouhodobé pobývání v cizí zemi, i když je jí umělecky a historicky slavná Itálie, země po staletí proslulá, navštěvovaná, citovaná i zprostředkovávaná, je protikladné pobytům cestovatelů (turistů), „co se jen podívají a odjedou“ (s. 144), ačkoli je Goethe nazývá „šťastnými“. Zdá se, že tímto výrokem-povzdechem na okamžik míní — nadšený, ale znavený uprostřed Říma, který, jak ví, nelze za jeden život prozkoumat (třebaže postupuje se „stejnou německou důkladností“, jakou se vyznačoval Winckelmann) — jisté štěstí v povrchnosti oproti serióznosti spojené se zdlouhavostí, s nejistotou. To jsou ale jen okamžiky slabosti provázené ohromením při pohledu na ono nakupení, velikost a krásu umění, monumentů, na tu, autorovými slovy, „vznešenost“, „obrovitost“, „dokonalost“ reprezentovanou Panteonem, Apollónem Belvedéřským, Sixtinskou kaplí (s. 143). Emfáze nese v podobných chvílích i známky smutku a skepse,²² předznamenávající dějinný pesimismus Jacoba Burckhardta: Takové vzepětí se už nikdy nebude opakovat.

Není-li Goethe běžný cestovatel, je na místě se ptát, zda je vůbec cestovatel. Přesnější by zřejmě byla charakteristika, že je v daných historických souřadnicích osobností, jež se vydala do Itálie proto, aby cesta za velikostí a řádem, na kterou je kulturně, umělecky připravena i podle známých tradičních modelů (Itálie jako výsostná země umění), měla tvůrčí, noetické a etické důsledky. Goethem tolik zdůrazňované smyslové vnímání se dostává do těsné souvislosti s jeho prohlubujícím se životem coby pozorujícího subjektu, s jeho formováním uvnitř prostoru, v dotycích s přítomností míst. Tak dochází k onomu „položení“ nových základů individuality, řečeno s Goethem k její naprosté proměně. Pohled se interiorizuje, objekty i historie se zvnitřňují, osobnost sama jako by se stávala částí toho, co ji obklopuje a co poznala. A apely na „lépe vidět“, na umění „dívat se“ se u Goetha přirozeně zdvojují o požadavek specifického „vidění“, podepřeného tím, co Edgar Allan Poe nazve základní schopností vní-

20 Václava Šaška z Bířkova a panoše Jaroslava.

21 Za vyjasnění etymologicko-historického vztahu těchto sloves děkuji Jiřímu Rejskovi.

22 „Jak se má takový člověk jako jsem já, navyklý na vše malé, vyrovnat s takovou vznešeností, obrovitostí, s takovou dokonalostí?“ (s. 143).



mat krásno. Přes senzualistická prohlášení nelze však pominout ani obsáhlou osobní „knihovnou“. Proces percepcce-recepcce tváří v tvář Římu se prolíná s „četbou“ z nitra (Řím, jaký byl): „vše se rozkládá kolem nás a z nás zase vychází“ (s. 149). To je formule syntetizujícího modelu aktivního kulturního stanoviska: vidět-rozlišit, pozorovat-zkoumat a vědět-pamatovat si (čili směs erudice, reflexe a kulturní paměti).

Tak jak Goethe popisuje italskou skutečnost, tak se i prosazuje rovina zjevnosti a otevřenosti, průzračnosti a klidu. Hlavním orgánem poznávání a rozlišování je čím dál cvičenější oko a důležitou podmínkou trpělivost, protože je třeba umět dobře vidět, aby byly věci ve „světle“ oka takové, jaké opravdu jsou. Důkladný výcvik zraku (Übung des Auges) na pevných tvarech společně s odpovídajícím studiem je nezbytný pro to, „abychom se potom dovedli tázat“ (s. 162). Dívání-pozorování podpořené vytrvalostí a podložené znalostmi vede ke správnému úsudku; senzualistický empirismus přispívá k živé představě solidnosti (Begriff von Solidität) a ta v lidech ducha vzbuzuje, s přispěním erudice ovlivněné Winckelmannovou etikou umění, vážnost bez pedanterie, vyrovnanost i přiměřenou radostnost.

Krásné krajiny, přírodní úkazy a umělecké objekty se pro Goetha vyznačují stejnou hodnotou hlubokého a trvalého dojmu (srov. 152). Díla přírody a díla umění, kultury u něj ani nesoupeří, ani se nedoplňují. Spíše jedna oblast nepřekrývá druhou či jedna druhou násobí svými účinky, protože často existují pospolu. Je to nástin nové jednoty, konec „la belle nature“ klasicismu, tj. krásné přírody zbavené „nečistot“, přetvořené rozumem a morálkou, stručně řečeno kulturou, jejími normami? Předzvěst romantických snah o synkrezi cest za přírodou a cest za kulturou? Jenom částečně, neboť s dráhou přímého pozorování je paralelní linie kulturního modelu a uměleckých vzorců. Přesto ale Goethův syntetizující přístup v Itálii sjednocuje anebo zrovnoprávňuje pohled do přírody a pohled na umělecké dílo. Médiem, dokonce ekvivalentem pohledu je kresba; usnadňuje Goethovi představu o vnímaných předmětech, je nástrojem poznávání, podporuje básnické schopnosti (srov. s. 434).

Goethova tvůrčí činnost během italského pobytu spočívá na jedné straně v mimořádném literárním výkonu (dokončení fragmentů, přepracování rukopisů, práce na nových skladbách, náčrty nových klasických dramát aj.) a na straně druhé v zaujetí pro výtvarnou činnost, pro kresbu krajin, objektů, „neboť psát se musí jen málo, zato kreslit mnoho“ (tamtéž). Na cestách je obklopen malíři, Goethovými slovy skutečnými výtvarnými umělci, a ti se zabývají, tak jako Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, autor slavného Goethova portrétu v „*Campagna di Roma*“, „nejkrásnějšími tvary lidskými i zvířecími“ a zlidšťují „svým rozumem a vkusem“ přírodu (s. 186).²³ Toto vyjádření — skoro trest klasicistní i neoklasicistní estetiky — zjevně klade kulturu (např. v podobě ideální krajiny) nad přírodu a také potvrzuje jistou ambivalenci Goethova postoje týkající se otázek reprezentace. Ve snaze o dosažení určité úrovně zobrazení přijímá za společníka na cestě po Sicílii Christopa Heinricha Kniepa, vynikajícího detailními, co nejpřesnějšími kresbami. Talentovaný, ale nerozhodný kreslíř, kterého řídí rozhodný, metodický Goethe, je sice na výpravě jakýmsi dokumentaristou, usilujícím o věrnost zachycení, ale „dokument“ musí být také estetizovaným

23 Goethův vztah k umění, jeho reflexi komplexně postihuje publikace: Beyer — Osterkamp 2014.



záznamem, vedutou — věrným i krásným.²⁴ Realizace má dva aspekty: a) zobrazit viděné, relevantně zachytit, „hbitou rukou“, jak říká Goethe, to, nač se subjekt dívá a co už pojmá „malířským okem“; b) a s tím souběžně formovat smysl viděného, vizualitu jako „způsob vidění“, jako modalitu estetické hodnoty.²⁵

Goethe se považuje za krajináře (Landschaftszeichner) a kreslířské či malířské předsevzetí ho přese všechno neopouští, i když je vždy provází předsevzetí básnické. Třebaže s výkyvy a pochybnostmi, svědomitě kreslí a maluje, dělá pokroky v perspektivě i v „kompozici krajiny“ (s. 366), nakonec také modeluje (jak říká, jeho „umělecká studia velmi pokračují“, s. 385). Přitom však povzbuzuje Kniepa, s nímž se domluvil na odevzdání kreseb, aby činil „nemožné možným“ (s. 302), tj. postihl linie krajin a zachytil jejich harmonii. Když jindy komentuje práci významného krajináře Jacoba Philippa Hackerta, s nímž se v Itálii spřátelil a od něž se také učil, obdivuje jeho neuvěřitelné mistrovství kopírovat, „obkreslovat krajinu (abzuschreiben) a dát hned kresbě její pevný tvar“ (s. 346), tedy nedílně spojuje krajinomalbu s toposem „studia podle přírody“.²⁶ — Před nejzajímavějšími výhledy a uprostřed nádherných, evokovaných krajin ho však už napadají nová zpracování starých námětů (Nausikaa). Dopisuje drama *Egmont* aj. A Kniep tak vlastně zbavuje spisovatele zátěže dvojdomosti, navrácí ho jeho „vlastní přirozenosti“ (s. 284).

III. KRAJINÁŘSTVÍ

„Žádnými slovy nelze vyjádřit ten zamlžený jas, jenž se vznášel nad pobřežím, když jsme v překrásném odpoledni mířili k Palermu. Ta čistota obrysů, ta měkkost celku, to odstínění jednotlivých tónů, ta harmonie oblohy, moře a pevniny. Kdo to jednou spatřil, ten to uchová po celý svůj život. Teď teprve chápu obrazy Clauda Lorraina“ (s. 223).

V úseku uvozeném soudem, který předcházela vzrušené evokaci, se objevuje náznak intersémiotické příležitosti, kterou může reflektovat jenom jazyk, i když

24 Věrnost pravdě, té realitě, jejímž obrazem má být Kniepovo dílo, nevyklučuje výjimky, Goethovými slovy „polopravdy“. Jestliže se do jinak krásné krajiny vetře oškřivost, pak je možné použít i výsek z Poussainova obrazu, aby vznikl docela „pěkný obrázek“ (s. 275). Klasicistní měřítko a kategorie vkusu jsou vždy připraveny zasáhnout v podobě strukturovaného „dotatku“ připojeného ke kresbě podle přírody. — Když Goethe ve dne odborně pozoruje jícny Vesuvu („... projevy tohoto pekelného vrcholku, tyčícího se uprostřed ráje“, s. 208) a večer je nadšený západem slunce, nezamlouvá se mu příliš velký protiklad působící na smysly: „Hrůza vedle krásna, krásno vedle hrůzy — obojí se navzájem ruší a vyvolává pocit lhovosti“ (s. 209). Ani náznakem se v dojmu neprojevuje patrný dobový přesun senzibility od krásna k estetice vznešena, k estetice přijaté kontradikce — přijatého, prožitého paradoxu. — Viz též Goethův odpor k „myšlenkovému nevkusu“, k znetvořením a „slátaninám“ proslulé sicilské „Villa Palagina“ s figurami monster a groteskních tvorů, které později fascinovaly mj. surrealisty.

25 Je-li taková vizualita podle Whitney Davise historicky konstruována (viz Davis 2011), pak ji lze vztahovat i k podobě krajin privilegovaných preromantickým sentimentalismem a romantismem, k jejich hlavním modelům, ke krajině dramatické, historické a idylické.

26 Viz Mildemberger 2008, s. 200.



je v porovnání se zobrazovacími možnostmi malířství deficientní. Nelze-li v dané chvíli vyjádřit „žádnými slovy“ atmosféru, barvy, tvary, a Goethe se proto uchyluje k obecným pojmům (čistota, měkkost, harmonie), přece se nabízí prostřednictvím slov možnost spojitého účinku sugestivního vjemu a srozumění. V synergii dojmu a paměti sicilská krajina přivolává Lorrainovy obrazy a jejich tematiku: efekty světla v hlubokém, nekonečném prostoru krajiny, který by chtěl Goethe po Lorrainově vzoru prozkoumat. — Znakové zastoupení reality je dvojitý. Nejprve k němu dochází Goethovými slovy, která autor považuje za nedostatečná (a taková skutečně jsou, také proto, že deskripce není rozvinuta), a poté připomenutím Lorraina, „vysvětleného“ krajinou před očima, přičemž sám tento odkaz k výtvarnému dílu, k vysoké kultuře malby implikuje referenční relé, neboť naopak rovněž obrazy Clada Lorraina, jejich kulturní kód či paměť jsou s to osvětlovat určitou krajinu.

Přesto i s předpokladem tohoto „obvodu“ zvláště dva parametry ovlivňují vzájemná zrcadlení. Jeden vyplývá z komparace světla, atmosféry a hloubky v přírodě a v díle, druhý, na neartikulovaném pozadí, ze zásad klasicistní estetiky (mj. zpracovaná kompozice, ethos obrazu), jejichž intervence posiluje v artefaktu nadčasový tón. Jestliže platí tato dvojstrannost, vzniká na jedné straně celek invence a estetiky, vizuality a viděného. V tomto nepřekvapivém konglomerátu je ale zaměřenost na světlo, atmosférické jevy (na senzitivitu vůči nim) transformována talentem a médiem (technikou) do vnímatelné, tvarově finální a materiálově definitivní podoby, omezující, respektive zavazující každou interpretaci. Z tohoto hlediska je ta či ona Lorrainova krajina pouze „jedna“, a to bez ohledu na její výklady, zvýznamňování či kontextualizace, na rozdíl od reálné, specifické krajiny, jejíž podoby se sice mohou stále *grosso modo* opakovat (cyklus ročních období, zemědělských prací, kultivace), ale nikdy nejsou jedny a tytéž. Proto se z širšího pohledu podtrhuje prozatímní, proměnlivý charakter přírodních estetických kvalit.²⁷

Z možných způsobů doplňujících se reprezentací během Goethovy sicilské cesty vyvodíme tři kombinace: 1) Kniepovy kresby plus Goethovy kresby, náčrtky; 2) Kniepovy kresby plus Goethovy dovětky v podobě komentářů ke kresbám, literárních dodatků ke krajinám (mohou se týkat i Goethových vlastních kreseb); 3) množinu kreseb rovnocenně provází nebo v jistých úsecích nahrazuje literární „malba“ krajin, jinak řečeno literatura tu zprostředkovává, vizualizuje.

Stěžejní fakt a taky problém, jenž u posledního případu ihned vyvstává, je velmi známý a často analyzovaný. I námi používaná slova totiž ukazují na četnost metafor (malba, piktorální, pitoreskní... barva, obraz...) spojených s vizuálními uměními v literární vědě, sémiotice, ve fenomenologii, odkazují k technickému slovníku malířství (odstíny, perspektiva, tvary, plochy, vrstvy, linie...). Ve verbálních textech jsou rovněž obvyklé reference k malířským žánrům (portrét, zátiší...), dále prostředky účinného způsobu „rámování“ (deiktické operátory — formy *deixe*, interpunkce, grafika...), příznačné fokalizace — a ovšem i explicitní srovnávání, na prvním místě toto: „jako na obraze“. Víme, že metaforizace, zástupnost, referenčnost, prostředky vlastní literárnímu stylu umožňují hovořit nanejvýš o stupni piktoriality textu, o jeho snaze směřovat v podobě verbálního obrazu k viditelnému, jehož nelze docílit. Zůstává-li proto textový obraz vždy „ve vzduchu“, jak říká Liliane Louvel (ová), lze pouze při-

²⁷ Viz Dadejík 2007, s. 16.



jmout koncept tohoto obrazu jakožto určitého efektu, tzn. akceptovat takové pojetí literární „malby“, jejíž sugestivní účinek je natolik silný, že do textu jako by neodbytně vstupovalo samo malířské dílo.²⁸

Nemíníme tím teď ani tak formy a účinky ekfráze, ale situaci naznačenou Goethem, situaci s následujícími entitami nebo fázemi. Jsou to: a) „pitoreskní pohled“ (malebná krajina: krajina vhodná k malbě, veduta) — dejme tomu ony obrazy, které Kniep a jiní talentovaní profesionální výtvarníci už v krajině vidí a jsou schopni ztvárnit. Jedná se o výrazná místa, přírodní konfigurace nabízející se stejně tak k literární evokaci. Tady se zdá být homologie s objekty malířství nejnápadnější: viz třeba horská pásma, skaliska, úbočí, propasti, mořské břehy, moře — mariny. b) Reminiscence na Lorraina neboli cestovatelova-pozorovatelova „kulturní knihovna“. c) Paměťová stopa, neboť interval mezi smyslovým dojemem a jeho záznamem nelze anulovat, byť by byl sebemenší. d) A konečně, ale podstatně účinkuje coby instrument výsledné reprezentace lexikum, slova spojená s viděním, se slovníkem senzuality i malířství. A tato slova utvářejí, komponují popis tak, aby především věrně přibližoval podobu, anebo aby (rovněž) vytvářel estetické aranžmá, působil jako estetický objekt.

Za agens efektu „jako na obraze“ je staršími rétorikami (např. u Pierra Fontaniera) označovaná hypotypóza; tím také získává status analogie s výtvarným dílem, což z ní činí „figuru imitující malířství, paradoxní figuru, protože neznehybňuje text jeho spacializací ... ale temporalizuje ho“.²⁹ V palermském parku okouzlený Goethe („... nejbáječnější místo na světě“) v určité chvíli a za silného oparu podrobně popisuje květenu, barevnost zahrady jako celku i vzdálenější výjev. Na závěr série zrakových vjemů se zdá, že sama příroda napodobuje malířství: „Nebylo už vidět žádnou přírodu, jen samé obrázky, jako by je ten největší malířský mistr lazurováním od sebe odstupňoval“ (s. 231). Nenápadná metaforizace dění a objektů ústí v jakýsi chiasmus nebo záměnu, kdy příroda vystupuje jako kultura na místo lidských umění. Nezůstane-li jen u „obraznosti“ při vyjadřování obrazů přírody, událost vyvolává otázku po povaze vztahu mezi intenzivním živým dojemem a listem papíru, mezi „vidím“ a „píšu“.

Když se Jean Starobinski opírá o příznakovou etymologii francouzského slova „le regard“ (pohled), v němž se kumulují významy „uchovávat“, „chránit“, „udržovat“, mluví o „netrpělivé energii“ v pohledu, která si přeje víc, než co je mu dáváno. (Každý smysl totiž požaduje víc, než co mu přináší přirozená zkušenost.) A Starobinski cituje Goethovu „Elegii“, v níž oči si přejí ohmatat a ruce chtějí vidět.³⁰ Vidět otevírá prostor pro touhu, viditelný prostor potvrzuje moc subjektu objevovat, ale také neschopnost dosažení či postižení. Podle Starobinského se pohled odmítá držet jen toho, co je nejprve nabídnuto, a ke Goethově výměně schopností mezi jednotlivými smysly, a to mimo obvyklé synestézie, přidává další nárok: „pohled se chce stát slovem“, aby bylo trvaleji zachyceno to, co vnímání uniká. — V praxi Goethova cestování a pozorování si pohled souběžně žádá výtvarné dokumentární ztvárnění: slovo ustupuje do pozadí, aby přenechalo místo smyslové aktivitě, při níž pohled už fixuje, označuje objekty,

28 Srov. Louvel 2001.

29 Louvel 2001, s. 180.

30 „Sehe mit fühlendem Aug, fühle mit sehender Hand“, *Römische Elegien V* (1795). (Cit. podle: <http://www.gutenberg.org/ebooks/7875>.)

tvary, konfigurace pro kresbu. Starobinski považuje pohled především za schopnost vytvářet vztah; pohled se nespokojuje s pouhým konstatováním vnějšího vzhledu, ale v pojetí spisovatele nebo malíře je dobrodružstvím sahajícím „za“ první pohled.³¹ Není pohledu bez relace, intence a kreace. Do značné míry to platí také pro Goetha, i když nepochybně a hlavně přecházel od psaní k pohledu bez kreslení. To nám ovšem zůstává skryto na rozdíl od toho, co bylo zachyceno slovem nebo kresbou jakožto výrazné, vizuální, malebné.

Poloha Alcama na výšině, v jisté vzdálenosti od mořské zátoky, je nádherná, velkolepost krajiny nás vábila. Vysoké skály, mezi nimi hluboká údolí, ale šíře a rozmanitost zároveň. Za Monrealem se přijde do pěkného dvojitého údolí, jehož středem se táhne ještě jeden skalní hřbet. Úrodná pole nabízejí klidnou zeleň, kdežto divoké křoviny a hustý porost na široké cestě září květy jako pomínuté: čilimník, úplně žlutý motýlokvetou pokrývkou, ani jediný zelený lísteček není vidět; bílý hloh, kytice vedle kytice; aloe se vytahují do výše a ukazují na květy; bohaté koberce fialově červeného jetele, vstavač muší, alpské růže, hyacinty se zavřenými zvonci, brutnák, česneky, lilie (s. 257).

Nejprve je přiblíženo panoráma spolu s obecnými charakteristikami krásy a přitažlivosti, pak je načrtnuta — stále víceméně obecně — morfologie rozlehlé i různorodé krajiny (komplementarita velikosti a různosti); potom, za Monrealem, je popsáno konkrétní místo a posléze následuje už detailní výčet rostlin a květů, estetizující botanika, v níž se prolíná deskripce pestrobarevné přírody s vytvářením (vázáním) jejích kytic. Obdobný postup se objevuje u následujících deníkových záznamů ze Sicílie, ale zřetelněji se v nich prosazuje ono „za prvním pohledem“, kdy intence nebo relace nabývají podoby oxymóra a kdy právě tato figura vystihuje stav krajiny: „Krajina odpočívá v teskné plodnosti.“³² Hned vzápětí však text přechází k drobným, plasticky vystupujícím přírodním fenoménům. Na „černo-modro-šedé lávě“ z Etny Goethe obdivuje pestrost přírody a její „svědomitou péči“: jasně žlutý mech, husté koberce červeného rozchodníku, krásné fialové květiny, rozložení kaktusů a révoých keřů. Příroda v této podobě opět působí jako dobrý správce i malíř s vlastním záměrem, ačkoli harmonizující obraz podle jejího „návodu“ vytváří pozorovatel-autor se svým zaujetím pro barvy, pro jejich fenomenologii (bude se u něho později vyvíjet k „senzuačně morálnímu“ pojetí barev). — Tyto momenty v *Italské cestě* ohlašují, i když neúplně, Goethovu teorii barev.³³ Goethův harmonický barevný kruh a jeho kontrastní, komplementární barvy. Tedy dvojice: žlutá — fialová (plus modrá), červená — zelená (nepojmenovaná zeleň keřů ve výše parafrázovaném úseku). Obraz s vyváženými teplými a studenými barvami potvrzuje význam, který Goethe přikládá smyslovým dojmům i přesnému vidění, o jejichž reprezentaci, tentokrát ve verbální kompozici, se jedná.

Na závěr charakteristik Goethovy krajinářské aktivity vyjdeme ze dvou záznamů předkládajících dvě situace a dvě hlediska.

31 Srov. Starobinski 1961, s. 11–13.

32 „Die Gegend ruht in trauriger Fruchtbarkeit“ (s. 285 něm. vyd.).

33 *Nauka o barvách* (Farbenlehre, 1810), na níž pracoval od r. 1790.



1) Během noční procházky Neapolí se Goethe ocitl na molu:

Tam jsem jedním pohledem obsáhl měsíc, jeho záři na okraji mraků, v moři jeho mírně se mihotající odlesk, jasnější a zvlněnější na hřebenu vlny následující. A potom hvězdy na obloze, svítily majáku, oheň Vesuvu, jeho odraz na vodní hladině a mnoho jednotlivých světýlek, rozsetých po lodích. Námět takové pestrosti bych byl rád spatřil vyřešený van der Neerem (324).

Pohled-krajina je námět k řešení, respektive složitý úkol, jemuž by vzhledem k určité chvíli (podobě) krajiny asi nejlépe dostal nizozemský malíř nočních krajin a světelných reflexů, ačkoli také Goethe dokáže výjev pojmut a postupně evokovat. Námět je zobrazen verbálně s tím, že slova formují dostatečně sugestivní obraz, v němž je vizualita ustavována jako hodnota vnímání, třebaže tento obraz jako by měl být předáván k ještě účinnějšímu zpracování malíři, kterého Goethe přivolává se znalostí jeho tematiky a schopností. — Je to obdoba krajinné situace s Lorrainem.

2) Druhý výjev se váže přímo k Vesuvu. Na jedné ze svých návštěv Goethe obdivuje z okna v měsíčním svitu se tyčící kouřící vulkán, z něhož stéká žhnoucí láva. Kromě toho, že má před očima ten nejpodivuhodnější obraz vytvořený přírodou, nabízí se mu souběžně dění, divadlo (Schauspiel). Vizualizaci, jejíž oporou je prostorová konstelace s vrcholem vulkánu, měsícem, pevninou, mořem, provází děj: výbuchy sopky, dynamické barevné efekty proměnné v čase. Úžasnou přírodní scenerii navíc umocňuje přítomnost krásné ženy v popředí pozorovaného dramatu. Slovesná krajina-malba postihuje celý komplex, tj. souhrn obrazu-kompozice a pohledu-podívané, výjevu a dění (naratologie používá kategorii „událostní potenciál“³⁴).

K této performanci dochází na pozadí tehdejších úvah srovnávacích jednotlivá umění, úvah, při nichž je estetická problematika přemístována do rámce sémiotiky. Je to doba, kdy se po renesanci znovu prosazuje reflexe o genezi idejí a o znakových systémech (Condillac, Locke, Shaftesbury, Berkeley, Hume). — Pro Denise Diderota se jazykové znaky v básnickém diskurzu proměňují v emblémy nebo hieroglyfy; to znamená, že promlouvají a předvádějí, zobrazují současně. Jako umělecký kritik Diderot uvažuje o eventuálním úkolu literatury převést namalovaný obraz v řeč, respektive promítnout obraz na základě psaného textu. V *Listu o hluchoněmých pro ty, kdo slyší a mluví* (Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent, 1751) hieroglyfem pojmenovává magickou operaci přeměny označujících v označované (signans je obrazem označovaného), ale také převoditelnost toho či onoho označovaného v určitý systém znaků řízených řádem krásných umění. Ve své vztahové estetice implikuje předpoklady, za nichž lze uvažovat o podobnostech mezi uměními.³⁵

Gotthold Ephraim Lessing v *Laokoontovi* (1766) mimo jiné řeší problém rozdílů mezi přirozenými, motivovanými znaky malířství a arbitrárními znaky poezie v procesu nápodoby, jež je pro něj smyslem umění, tak, že hledá motivovanost i u znaků poezie, dnešními slovy u literárního diskurzu. Domnívá se, že schopnost přirozených znaků spočívá v jejich podobnosti s věcmi. Goethe vyhledávající smyslové vjemy se

³⁴ Viz Jedličková 2013, s. 170.

³⁵ Ve srovnání s vnímatelným výtvarným obrazem u obrazu v poezii čtenář musí zapojit imaginaci, konstruovat.



příklání ke smyslovému umění, kresbě, malbě. To, že jsou v úvahách německých esetiků a Lessingových přátelských kritiků (J. G. Herder, M. Mendelssohn) smyslová umění (malířství, hudba) *eo ipso* jenom dílčí a protikladná esenciálně nehmotnému umění, jímž je poezie, Goethe souběžně kompenzuje literárním dílem. Podobně jako Lessing se však přitom snaží v popisech s poetickými ambicemi navozovat motivovanost i u znaků literárního textu. Inspiruje ho k tomu zvláště nápadná, viditelná událost, sled jejích dějů. Jazyk, sukcesivnost znaků jdoucích po sobě, pak svou přirozenou povahou napodobuje temporalitu.

Sdělování smyslových dat získaných pozorováním určité skutečnosti, vizualizace daného jevu nebo referenční funkce³⁶ jsou v dokumentární, cestopisné stejně jako v osobnostně formativní linii *Italské cesty* prostředky objektivace individuální zkušenosti v širokém slova smyslu. Kromě toho u Goetha rozvité popisy krajiny a přírody vypovídají nejen o smyslových vjemech, dojmech nebo vůbec o citlivosti smyslů, ale současně mívají k tvorbě krajiny literatury a cestovatelské touhy. I díky nim se *Italská cesta* stala modelem pozdějších cest do Itálie.

(Dovolme si v závorce jedno transhistorické odbočení i jedno transmediální srovnání, naznačující intenci pohledu ve spojení se strukturací obrazu. U výjevu s Vesuvem postupuje Goethe analogicky k pojetí, které mnohem později vyjádřil Paul Cézanne: „Právě mívá jedna minuta světa. Namalovat ji v její reálnosti!“³⁷ Tento výrok cituje Maurice Merleau-Ponty, často se dovolávající právě Cézanna. Smyslový člověk, za jakého se Cézanne označoval, cvičí oko obdobně jako Goethe, zejména tak, aby pronikalo do hloubky, vrůstalo do terénu a už utvářelo obraz. Zrak neulpívá na povrchu, oči jen neklouzají po předmětech, protože podle Merleau-Pontyho, jenž odkazuje na Descartesa, „není vidění bez myšlení“.³⁸ V umění však vidění musí ústit v gesto, čin, tvorbu, korelátém myšlení je tu reprezentace. Michail Bachtin soudí, že ve výtvarném umění vidění a zobrazení vlastně splývají, že mezi nimi není časová posloupnost. Nové způsoby reprezentace umožňují vidět nové aspekty skutečnosti, anebo tyto nové stránky reality jsou inteligibilní jen díky novým způsobům jejich vyjádření.³⁹ — Malování je u Cézanna bezprostřední reakcí na viděné i jeho rekonstrukcí; malbou zároveň vzniká krajina jako nezávislá „formální kompozice“.⁴⁰ Jestliže komponovat krajinu na obraze znamená vytvářet autonomní dílo, popisovat prostor v dokumentárním (cestopisném) textu velké literární úrovni znamená uplatňovat — v termínech naratologie — experienciální funkci deskripce, ale také lineárně konstruovat (stylizovat) krajinu, dělat z ní, z její popisné podoby textový artefakt.⁴¹ Uvedme ještě tento Cézannův výrok: jsou dva souběžné texty, jeden je podle Cézanna krajina viděná, druhý krajina cítěná. Mají-li obě přetrvat, musí splynout v díle.⁴²)

36 Viz základní funkce popisu in Wolf 2013, s. 26nn.

37 Cézanne 2001, s. 40.

38 Merleau-Ponty 1964, s. 33. — Ovšem podle Descartesa, u něhož vidění není uchopeno jako vztah k věcem, stačí myslet, abychom viděli (tzv. *intuitus mentis*). To pochopitelně neplatí pro smyslové malíře, kteří „myslí v malbě“, jak o sobě říká Cézanne (Merleau-Ponty, s. 36).

39 Bachtin 1980, s. 174–175. K tomu srov. Michalovič — Zuska 2014, s. 40–41.

40 Machotka 2014, s. 22.

41 K tomu srov. Wolf 2013, s. 34.

42 Cézanne 2001, s. 34.



S Goethovou i Herderovou tvorbou, s obdobím neoklasicismu a preromantismu je nastolen pojem organického díla vyznačujícího se interní koherencí a nezávislostí. V nové estetice umělecké dílo přestává být nápodobou přírody, ale přesto se k ní vztahuje. Jenže vztah je jiné povahy, blíží se „strukturní homologii“.⁴³ Řekněme, že taková je i Goethova snaha při reprezentaci nebo „konstrukci“ barvitých (malebných) krajin a pestrého přírodního dění.

DOVĚTEK

V Římě se Goethe spřátelil se spisovatelem a estetikem Karlem Philippem Moritzem. Byl to jeho oblíbený společník, o němž se i staral a k němuž měl blahosklonný, strídavě paternalistický či mentorský vztah. Tzvetan Todorov v *Teoriích symbolu* (Théories du symbole, 1977) obhajuje originalitu Moritzova myšlení proti rozšířenému mínění, že byl údajně Goethovým mluvčím či odleskem, jak to ostatně sám Goethe několikrát naznačil. Když na konec *Italské cesty* připojuje několik stránek z Moritzova stěžejního estetického pojednání *O tvůrčím napodobení krásna* (Über die bildende Nachahmung des Schönen, 1788), poněkud snižuje jeho význam slovy: „Zmíněný sešit však nemohu ponechat bez poznámky. Vzešel z našich rozhovorů, které Moritz po svém použil a rozvedl“ (s. 506). Todorovova obhajoba, při níž Moritze vřazuje do dobových teoretických směrů či souvislostí (Sturm und Drang, naturfilozofie, teorie přírodního génia, estetika organicismu) a určuje význam jeho myšlení pro romantické pojetí uměleckého díla, nás nyní zajímá právě jen potud, pokud pojímá nebo naznačuje generálnější zlomové linie a procesy v koncepcích přírody a tvorby v nové evropské estetice. A na této rovině se naopak postavme na stranu Goethovu, protože včleněním stránek z prostředku Moritzových úvah do svých italských záznamů činí tyto reflexe i součástí své transformace stejně jako proměňujícího se estetického a vůbec diskursivního pole, na němž jsou jak Goethe, tak Moritz přímými aktéry nebo vlivnými účastníky.

Od nápodoby přírody v díle se důraz přesouvá na analogii její produktivní síly, jíž je rozený umělec, tvůrčí génius. Ten se vyznačuje činorodou silou, schopností vnímat, poznávací schopností myšlení, tvůrčí schopností či tvůrčím pudem (Bildungstrieb). Všechny tyto předpoklady-vektory ústí ve výslednici, kterou je uplatňující se tvůrčí síla (Bildungskraft), jejíž nezbytnou základnou jsou podle Moritze dva z uvedených faktorů: vnímání a činorodá síla. Věta „tvůrčí génius ... ve velkém plánu přírody napřed existuje jen sám pro sebe a teprve potom pro nás“ (508) obsahuje ve vývoji koncepcí umění a umělce dvě podstatné premisy: génius je velkou přírodní entitou a mimoto taky autonomií. Tato osobnost místo imitování přírody tvoří dílo-krásno (jak už po opravdovém umění požadoval Winckelmann) jako posléze uzavřenou celost, úplný svět, souběžný s přírodou, jíž se podobá nikoli vnějšími formami, ale „identickou vnitřní strukturou“.⁴⁴ A výlučně tvůrci zůstává „jedinečná vrcholná rozkoš“ z tvorby díla, neboť povaha krásna záleží v tom, „že jeho vnitřní podstata (Wesen) leží mimo hranice myšlení, v jeho zrodu, v jeho vlastním vznikání (Werden)“ (s. 508). —

⁴³ Costadura 1990, s. 90.

⁴⁴ Todorov 1985, s.186.



Todorov tvrdí, že první část věty deklaruje jistou iracionální stránku krásna,⁴⁵ ale připomeňme, že tato iracionalita souvisí s Moritzovým postulátem, že myšlení nemá s krásnem srovnatelnou vlastnost nebo veličinu („Vergleichungspunkte“ coby „tertium comparationis“), podle níž by mohlo skutečné krásno, v němž se více či méně manifestují vtělené harmonické vztahy velké jednoty v přírodě, posuzovat ani obsáhnout. Jak Moritz dovozuje už ve spise *Pokus o německou prozódii* (*Versuch einer deutschen Prosodie*, 1786), dokonalé umělecké dílo, soběstačná celost krásna nezávisí na žádné vnější instanci a ani nepotřebuje nějaké speciální vysvětlování nebo popisování. Samo, jako celek nebo všemi svými částmi, promlouvá nebo značí. Na základě tohoto principu jsou si všechna umění, vynikající „vyšším jazykem“, rovna: slova popisující krásno musejí být sama krásná, tak jako v popise krásna prostřednictvím čar musí být krásný jejich celek.

Z této rovnosti podmíněně „kultem krásy“, řečeno slovy Mme de Staël, když ve svém spise *O Německu* (*De l'Allemagne*, 1810) vzdává hold Winckelmannovi, vyplývá pro Goethovu *Italskou cestu* jeden závěr. Goethe na italské půdě sice nepřestává kreslit, ale kyvadlo volby se stále více vychyluje k poezii. To znamená i k tomu, že verbální deskripce není jen „doplňkem“ výtvarného napodobení a vyjádření, ale že sama aspiruje na autonomní celek, na popis přírodní krásy v rovnocenné skladbě krásných, harmonických slov. Je to výzva pro romantiky, kteří se před monumenty přírody často neubrání — tak jako Goethe — povzdech, že je slova nemohou popsat, vyjádřit, přičemž už s velkou znalostí literárních modelů deskripce (deskriptivní poezie, preromantismus, neoklasicismus) usilují, zcela obecně řečeno, o slovesnou estetizaci viděného, a řečeno přesněji: o vytvoření smyslového a citového univerza, o reprezentaci prostoru jako symbiózy subjektivního vědomí, lyrismu s kontemplovanou krajinou.

LITERATURA

- Bachtin, Michail. *Formální metoda v literární vědě*. Přel. Milan Jungmann (pod jm. Jiřího Honzíka). Praha : Lidové nakladatelství, 1980, s. 174–175.
- Beyer, Andreas — Osterkamp, Ernst (eds.). *Goethe et l'art*. Paris : Éditions de la MSF (Coll. Passages/Passagen), 2014.
- Böswart, Štěpán. „Goethův sběratel“. In Goethe, Johann Wolfgang. *Winckelmann. Sběratel. Texty o umění a jeho vnímání*. Přel. a eds. Štěpán Böswart — Martin C. Putna. Praha : Malvern, 2005, s. 104–112.
- Cézanne, Paul. *Čist přírodu*. Přel. Jitka Hamzová. Praha : Arbor vitae, 2001.
- Cieslar, Jiří. „Jak Goethe viděl (zvláště na Sicílii)“. *Kritický sborník* 1997, roč. XVII, č. 1, s. 22–39.
- Costadura, Edoardo. „Une poétique néo-classique: K. Ph. Moritz“. *Littérature* 1990, n° 78, s. 87–96.
- Dadejík, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. *Estetika* 2007, roč. XLIV, č. 1–4, s. 2–25.
- Davis, Whitney. *A General Theory of Visual Culture*. Princeton : Princeton University Press, 2011
- Detienne, Marcel. *Mistři pravdy v archaickém Řecku*. Přel. Olga Spěváková. Praha : OIKOYMENH, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Italská cesta*. Přel. Věra Macháčková Riegrová. Praha : Odeon, 1982
- Grebeníčková, Růžena. „Nesouměřitelný výtvar“. In *Kniha o Faustovi*. Přel. Jindřich



OPEN ACCESS

- Pokorný, komentáře Růžena Grebeníčková, Barbara Köpplová a Jindřich Pokorný. Praha : Mladá fronta, 1982, s. 83–84.
- Heidegger, Martin. *O pravdě a Bytí*. Přel. Jiří Němec. Praha : Mladá fronta 1993.
- Hölderlin, Friedrich. *Světlo lásky*. Praha : Československý spisovatel, 1977.
- Jedličková, Alice. „Doslov: Na okraj studie Wernera Wolfa aneb Proč se vyplatí rozlišovat mezi deskriptivitou a narativitou“. In Wolf, Werner. *Popis jako transmediální modus reprezentace*. Přel. Olga Richterová. Praha : Theoretica & historica — Ústav pro českou literaturu, 2013.
- Louvel, Liliane. „Nuances du pictural“. *Poétique*, avril 2001, n° 126, Seuil, s. 175–189.
- Machotka, Pavel. *Cézanne: Krajina jako umění*. Přel. Pavla Machalíková. Praha : Arbor vitae, 2014.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard 1964.
- Michalovič, Peter — Zuska, Vlastimil. *Rozprava o westernu*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umění, 2014.
- Mildenberger, Hermann. „Natur und Camera obscura. Jacob Philipp Hackert — Charles Gore — Richard Payne Knight — Georg Melchior Kraus“. In Hellmut Th. Seemann (Hrsg.). *Europa in Weimar: Visionen eines Kontinents*. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008. Göttingen : Wallstein Verlag 2008, s. 198–216.
- Pater, W. „Winckelmann. *Et in Arcadia fui*“. In týž. *Renaissance: Studie o výtvarném umění a poezii*. Olomouc : VOTOBIA, 1996
- Putna, Martin C. „Goethe a Winckelmann“. In Goethe, Johann Wolfgang. *Winckelmann. Sběratel. Texty o umění a jeho vnímání*. Přel. a eds. Štěpán Böswart — Martin C. Putna. Praha : Malvern, 2005, s. 7–57.
- Souriau, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha : Victoria publishing, 1994.
- Starobinski, Jean. *L'Œil vivant*. Paris : Gallimard, 1961.
- Todorov, Tzvetan. *Theories du symbole*. Paris : Éditions du Seuil, 1985.

GOETHE'S ITALIAN LANDSCAPES

The article focuses on *The Italian Journey* (Italienische Reise) of Johann Wolfgang von Goethe, and its artistic accents or significations, focusing particularly on the comparison of the main traits and intentions of the poet's drawings that he created in Italy, in an effort to screen observing faculties, with, on the other hand, his parallel literary landscapes. Such comparison permits to consider the transformation of descriptions into a verbal aestheticization of sight or the seen.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Itálie — krajiny — verbální estetizace
Italy — landscapes — verbal aesthetics

Zdeněk Hrbata (*1952) je romanista, komparatista a literární teoretik. Vystudoval francouzštinu a češtinu na FF UK (1978). Zaměřuje se na francouzskou a českou literaturu 19. století, poetiku evropského romantismu (mj. knižní publikace *Romantismus a Čechy*, 1999; *Romantismus a romantismy*, 2005, spolu s Martinem Procházkou), menší evropské literatury a kultury (frankofonní literatury Belgie a Švýcarska, bretonská literatura). Je spoluautorem a koeditorem třetího svazku Poetiky literárního díla 20. století (*Na cestě ke smyslu*, 2005, kapitoly o prostoru v literárním díle) a spoluautorem komparatistických sborníků FF UK. — Je vědeckým pracovníkem oddělení teorie Ústavu pro českou literaturu AV ČR a přednáší v Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK.